SPAȚIUL MIORITIC ÎN PICTURA ROMÂNEASCĂ

Mihaela Varga

Definirea specificului național se poate face în două moduri. De obicei, se face în termenii autodefinirii generale, demersul presupunând nu numai o doză inerentă de subiectivism, dar și de voluntarism, deoarece exprimă o năzuință de a fi într-un anumit fel. Întrebarea specifică acestui demers este „cum anume am dori să fim?", iar în cazul unui poziții extremiste, „cum anume ar trebui să fim?".

Pe de altă parte, aceeași problemă a specificului național se poate pune dintr-un unghi analitic, și anume în termenii identificării particularităților. Întrebarea tipică în acest al doilea caz este de exemplu „prin ce anume se recunoaște o pictură de la prima vedere că aparține școlii olandeze, germane, italiene etc. sau românești?" În ce măsură există niște tendințe sau niște reflexe artistice într-o școală aparținând unei țări, dincolo de marile curente artistice? Acestea trebuie să existe, deoarece practica demonstrează că adesea se fac asemenea nu numai de către specialiști, ci și de cunoscători.

Teoreticienii români care au oferit macro-modele culturale privind specificul național și care încă mai sunt actuali sunt George Călinescu și Lucian Blaga.

George Călinescu a identificat trei mari asemenea tendințe privind spiritul dominant într-o cultură, ele fiind romantismul, care ar fi inerent germanilor din toate timpurile, barocul specific italienilor și clasicismul, care ar caracteriza pe francezi și pe români. Acest clasicism al culturii române pe care criticul îl analizează în literatură, dacă l-am considera o trăsătură a picturii românești, ar explica tendințele oarecum solare în cromatica picturii românești și predilecția pentru linia clară și fără accidente.

Lucian Blaga consideră că stilul este conferit de normele extra-estetice care devin dogme ale unui anumit stil sau a unei culturi, între aceste norme extra-estetice spațiul și timpul având un rol covârșitor. Modul în care este perceput spațiul de către o cultură este cheia de boltă în explicarea specificității unei culturi: „Sufletul unei anumite culturi e fatalmente și irevocabil legat de un anume peisaj"[1]. Acest spațiu, în cultura română este spațiul mioritic, plaiul: „Omul spațiului mioritic se simte parcă în permanentă, legănată înaintare, într-un infinit ondulat"[2]. Preferința pentru spațiul ondulat nu este una conștientă, pentru că întreaga matrice stilistică „se imprimă, din inconștient, tuturor creațiilor umane și chiar vieții, întrucât ea poate fi modelată prin spirit"[3]. Desigur, modului în care este perceput spațiul li se adaugă și alte variabile alcătuind ceea ce filosoful denumește „matricea stilistică". Un creator de o asemenea clasă cum a fost Lucian Blaga nu putea considera drept specific națională, o creație facilă, expresia unei ideologizări naționaliste sau produsul unui „zel etnografic". O operă de artă nu devine „națională" prin faptul că înghesuie cât mai multe elemente naționale, iar ea poate fi națională fără să cuprindă un singur element etnografic, ba chiar să fie făurită din elemente etnografice străine.[4] Lucian Blaga se referă și el în primul rând la literatură, considerându-l pe Mihai Eminescu o complexă și strălucită expresie a matricei stilistice românești.

Aplicând conceptul de „spațiu mioritic" picturii românești, se poate analiza în ce măsură această percepere a spațiului este relevantă în acest domeniu. Înainte însă de a

---

[1] L. Blaga, *Trilogia culturii, Zări și etape*, 1944, p. 201.
[2] L. Blaga, *op.cit.*, 1944, p. 116.
[3] *Ibidem*, p. 147.
[4] *Ibidem*, p. 322-323.

www.cimec.ro

începe o asemenea analiză sunt necesare două precizări, una privind conţinutul conceptului de specific naţional şi alta metodologică.

Considerăm că specificul naţional nu este o realitate imuabilă, ci el are o istoricitate şi ca atare o anumită dezvoltare. Cultura tradiţională românească a fost insensibilă faţă de mare, de exemplu, din motive istorice pe care nu are sens să le detaliem aici. Începând cu sfârşitul secolului al XIX-lea, marea intră ca temă în literatură şi pictură şi operele create fac ca această temă să nu poată fi negată ca aparţinând culturii române.

Pe de altă parte, considerăm că o metodă prin care se pot a identifica trăsături ale specificului naţional este aceea a inducţiei, a deducerii şi construirii imaginii de ansamblu din observaţii parţiale, indubitabile. Pictura românească nu are nevoie de teorie pentru a avea o identitate recognoscibilă la prima vedere, dar pentru a explica această identitate, ansamblul producţiei picturale ar trebui disecat iconografic şi formal. Urmărind o demonstraţie inductivă, ne vom opri doar la aspectul iconografic şi în cadrul acestuia, ne vom referi doar la peisaj. Alte asemenea analize ar trebui să urmeze pentru a identifica principalele caracteristici ale picturii româneşti.

Iconografic vorbind, pictura românească de şevalet se rezumă în mare la peisaj, natură statică şi portret, cu o dominantă a peisajului, spre deosebire de şcoala bulgară de exemplu, unde domină portretul, sau şcoala germană unde compoziţia, uneori redusă la simpla scenă de gen, pe ansamblu producţiei picturale, este foarte frecventă. Compoziţiile în pictura românească ca „1907" de Octav Băncilă, ca unele lucrări de Aman cum ar fi „Boieri surprinşi la ospăţ de trimişii lui Vlad Ţepeş", compoziţii de Rosenthal, Tattarescu, Vermont sau chiar Ressu şi alţii, în mod evident nu sunt prea frecvente în pictura românească. Portretul în producţia picturală românească cunoaşte şi el o cădere faţă de începuturile picturii de şevalet când, de fapt, producţia era asigurată în mare parte de numeroşii pictori străini stabiliţi în ţară, care îşi ofereau serviciile pentru a executa asemenea lucrări.

Ciudat este că tocmai la un pictor străin, şi încă la unul considerat destul de mediocru, găsim unul din primele peisaje specific româneşti. Artistul, Georg Siller, urmase un curs de arhitectură şi - poate din deprinderea de a reda cu exactitate ceea ce vede, deprindere specifică desenului de arhitect care are un mai pronunţat caracter documentar - desenul său redă nu numai cu exactitate detaliile de arhitectură ale Mănăstirii Neamţului, ci şi pe cele de relief, fiind uşor de recunoscut culmile domoale ale Carpaţilor Orientali. Peisaj specific românesc întâlnim şi în compoziţia istorică „Întâlnirea dintre Bogdan cel Orb şi Radu cel Mare" de Constantin Lecca, dar mai ales la peisajul realizat de Carol Popp de Szathmary, „Dâmboviţa la Radu Vodă". Deşi este vorba de un peisaj urban, se poate observa totuşi şi prezenţa liniei ondulatorii, iar râul care curge alături de colină şi în care se scaldă câţiva oameni, conferă acestui peisaj un caracter nu am spune idilic, ci de „gură de rai". Considerăm că modul în care este perceput spaţiul paradisiac ca spaţiul ideal, face parte din categoria perceperii spaţiului în general.

Balada „Mioriţa" începe cu binecunoscutele versuri „Pe un picior de plai/ Pe o gură de rai". Plaiul este o păşune aproape plană situată între munţi sau dealuri, iar expresia „gură de rai" semnifică existenţa pe pământ a unui fragment de paradis, un loc unde trebuie să fie la fel de plăcut de trăit şi de frumos de privit, ca în rai. Acest loc prietenos nu poate fi nici în câmpie, lovită de arşiţa verii şi de crivăţul iernii şi nici între munţii cei înalţi, cu povârnişuri sălbatice şi periculoase. Relieful specific României face trecerea subtilă de la câmpie la munte prin zona subcarpatică, particularitate care nu este

www.cimec.ro

de întâlnit peste tot, nici în America, nici în Asia, nici în alte părţi, unde muntele răsare direct din câmpie. Ori, până către sfârşitul secolului al XIX-lea, zonele cele mai populate ale României erau cele subcarpatice, ele fiind locurile cele mai prielnice locuitului şi trăirii. Aş adăuga aici şi idealul de loc liniştit care apare în rugăciunile pentru cei decedaţi cărora li se urează să ajungă într-un loc „umbros şi cu verdeaţă", ca un summum la care ar putea aspira cineva.

Ca atare, „gura de rai" nu exprimă vreun idilism, ci un soi de pragmatism estetic, care a ierarhizat între formele de peisaj existente în ţară. Aşa cum am mai observat, în cultura veche românească, marea este aproape complet ignorată, ea devenind o temă permanentă în pictură şi literatură abia în secolul al XX-lea. În momentul în care marea a devenit accesibilă la modul pragmatic vorbind, ea a devenit şi subiect de cultură şi prin aceasta a operat o subtilă adăugire specificului naţional, a modului în care este perceput un spaţiu cu atribute de infinit, care îndeamnă la desfătare meditativă sau o meditaţie desfătătoare, aşa cum vom observa mai jos.

Pictorii români din veacul al XIX-lea au învăţat treptat să vadă peisajul românesc. Multe din încercările lor peisagistice par a fi realizate prin alte părţi, pe acolo pe unde s-au format ca pictori, întrucât acea „matrice stilistică", de care vorbea Lucian Blaga nu era încă constituită.

Însuşi Nicolae Grigorescu după ce a deprins lecţia Şcolii de la Barbizon este, în primele încercări de peisaj românesc, înfeudat matricei stilistice franceze. Dar apoi devine el însuşi creator de matrice stilistică, creator de specific naţional. În peisajele de la Posada, Grigorescu se apropie cel mai mult de spaţiul mioritic, văzut atât ca spaţiu ondulat, cât şi ca „gură de rai".

Andreescu nu este interesat de „gura de rai" şi s-ar putea crede că întrucât majoritatea peisajelor sale sunt de câmpie, nu-l interesează nici spaţiul ondulatoriu. Cu toate acestea, nu se poate spune că el nu a văzut peisajul românesc. Numai că el propune o matrice secundară, alături de matricea dominantă, matrice care nu a fost urmată decât arareori, dar a avut rolul de a împiedica pe pictorii mari care au mers pe linia matricei dominante de a cădea în capcanele idilismului. Se poate spune că aşa cum „de la sublim la ridicol nu este decât un pas" şi de la „gura de rai" la idilism este aceeaşi distanţă. Dar dacă aspectul paradisiac al naturii nu este căutat de Andreescu, nu se poate spune totuşi că trăsătura de desfătare lipseşte. Amintim în acest sens că însuşi artistul a intitulat peisajul „Drumul Mare" cu foarte poeticul titlu „Melancolia unei frumoase dimineţi de vară".

Matricea stilistică grigoresciană o vor aplica identic, dar fără strălucire, nenumăraţii pictori post-grigorescieni, care au reţinut din lecţia lui Grigorescu doar aspectele strict tematice, elementele etnografice, optând pentru spaţiul ondulat subcarpatic. Un pictor minor ca Ludovic Bassarab sau un pictor, nu lipsit de calităţi, ca anonimul Constion, au mers pe linia specificului naţional, gen Grigorescu, la ambii tendinţa „gură de rai" fiind evidentă. Îl putem adăuga aici şi pe Mişu Teişanu cu arhitectura sa de cule invadate de iederă, observând că acestea fac parte din arhitectura subcarpatică. De ce a proliferat această producţie? Pentru că ea avea succes. Şi pentru că încă are, nu numai la români, dar şi la străinii stabiliţi aici, care îndrăgind plaiurile mioritice, doresc să aibă pictură „românească". Observăm că cererea, ea însăşi, nu a fost nici de peisaje din Bucegi şi nici de marine. Clienţii, elita şi o parte din clasa mijlocie superioară, era legaţi de viaţa la moşie, unde locuiau o parte din an, chiar şi cei mai „franţuziţi" exponenţi ai protipendadei. Era şi locul unde majoritatea îşi petrecuse

www.cimec.ro

vacanţele copilăriei şi ca atare legătura afectivă a clientelei faţă de spaţiile „moşiei" a fost exploatată, însă, credem, într-un mod inconştient.

Revenind la marii creatori, se poate observa că cel care reuşeşte să găsească o nouă formulă plastică a „gurii de rai" este Ştefan Luchian cu peisajele sale ondulatorii, mai ales cele de la Brebu, în care atributele de „umbros şi cu verdeaţă" sunt cât se poate de evidente.

Mai inventează pe linia peisajului mioritic şi un Abgar Baltazar, Ştefan Popescu sau Aurel Băeşu. Nicolae Dărăscu şi Lucian Grigorescu pentru formulele proprii de spaţiu mioritic se inspiră din peisajul argeşan, ultimul, în ultima sa perioadă de creaţie apelează la peisajul din Lunca Neajlovului.

Dimitrie Ghiaţă este cel care din punct de vedere plastic propune un spaţiu mioritic cu totul nou, în care cerul nu mai domină peisajul, iar relieful este de obicei mai acuzat montan decât la predecesorii săi. Cu toate acestea, linia rămâne ondulatorie, iar trăsătura de „gură de rai" este păstrată.

Pentru a înainta cu analiza ar trebui să introducem doi alţi termeni. Pornind de la Georg Simmel care a introdus în analiza sociologică tipul social de „străin", am putea dezvolta o tipologie pe această linie în domeniul culturii şi vorbii de două tipuri: „străinul cultural" şi „românul cultural străin". În privinţa străinului cultural putem spune că străinul etnic nu a fost întotdeauna şi un străin cultural. Pentru aceasta sunt suficiente câteva mari exemple din literatură: Caragiale, Macedonski sau Victor Eftimiu. Sunt puţini pictori etnic străini în şcoala românească şi totuşi un Samuel Mützner este un exemplu concludent de integrare perfectă în stilul locului, chiar dacă la acest pictor alte căutări nu au lipsit.

Pe de altă parte, românul putea din punct de vedere cultural, ca prin formaţie şi preferinţe să fie un străin, fără să conferim vreo nuanţă peiorativă acestui fenomen. Exemple în acest sens ar fi Nicolae Vermont care nu s-a putut niciodată emancipa de lecţia şcolii müncheneze, şi Octav Băncilă, care deşi dorea sincer să se realizeze pe linia specificului naţional, nu s-a putu nici el dezbăra de lecţia picturii germane, de expresionismul ei. Iar exemplul cel mai izbitor de etnic străin, rămas şi cultural străin, este Kimon Loghi, deşi el a fost unul din cei mai activi exponenţi ai mişcării artistice româneşti în epocă.

Aristocraticul Theodor Pallady face pictură românească cu elemente străine, cum a subliniat Lucian Blaga că este posibil, şi pentru a susţine această afirmaţie amintim naturile sale statice, cele cu obiecte româneşti gen revista „Gândirea", care nu mai păstrează acea atmosferă franţuzească care înşeală ochiul la prima vedere. El este un alt creator de matrice stilistică, a trăirii citadine româneşti, care începea la rândul ei să aibă anumite particularităţi.

Pictori de marine nu au existat în România, doar dacă nu îl luăm în considerare pe minorul Dimitrie Ştirbei. Nu am avut de exemplu un Aivazovski. Peisajele de la Balcic, de care este plină pictura interbelică, fiind aproape un imperativ pentru pictori de a executa peisaje în acest loc, sunt destul de puţin interesate de mare, predominând liniile domoale ale dealurilor, lumina şi arhitectura orientală a Balcicului.

Dar există totuşi un mare pictor de marine şi acesta este Gheorghe Petraşcu. Prezenţa pe plajă a unei figuri feminine care admiră marea indică în subtext perceperea anabazică a mării, de înaintare în orizont, element de asemenea matricial după concepţia lui Lucian Blaga.[5]

[5] *Ibidem*, p. 144-147.

www.cimec.ro

Este de întâmpinat şi o posibilă observaţie potrivit căreia pictarea muntelui este expresia unei tendinţe romantice, iar datorită faptului că romantismul nu a fost prea dezvoltat în pictura românească nu avem cum să întâlnim multe peisaje montane. Deşi este frecvent în romantism, muntele depăşeşte cu mult curentul. Nu se poate nega prezenţa obsesivă a muntelui la Cézanne de pildă, cu numeroasele sale peisaje realizate la Muntele Saint Victoire. Iar în pictura chinezească muntele este un element matricial de prim ordin în timp ce dealul şi câmpia fără munte lipsesc aproape cu desăvârşire.

Muntele în manieră romantică apare la Gheorghe Tattarescu, de pildă, ca şi la străinul cultural care a rămas de-a lungul întregii sale existenţe la noi, Henri Trenck, deşi a realizat cu multă hărnicie numeroase lucrări cu caracter documentar. În schimb, unul din primii creatori de specific naţional, pictorul Theodor Aman, în „Pe terasă la Sinaia", evită redarea vârfurilor abrupte ale munţilor.

Singurul pictor român care vede şi este interesat de vârfurile Carpaţilor este Gheorghe Demetrescu Mirea. În compoziţia „Vârful cu dor", din titlu se poate observa că el caută o nouă propunere de specific naţional, dar lui nu i s-a recunoscut de nici un nume al criticii, vreun aport în acest sens. Din contră, se poate spune că Mirea a fost mai român în lucrările în care nu şi-a propus să fie român.

Aceste preferinţe privind linia ondulatorie nu se pierd în contemporaneitate. Vom da numai două exemple din două generaţii diferite. La Horia Bernea şi Marilena Murariu, dealul devine o obsesie, el este însă denudat de atributele de „gură de rai", dar ondulatoriul rămâne.

Horia Bernea mărturisea într-un interviu din secolul XX[6] că de la punerea problemei „deal" până la elaborarea ei în ciclul „Deal I" au trecut 11 ani (1960 – 1970) şi mărturiseşte: „Lumea trebuie să fie pentru mine un lucru minunat, misterios, în afara mijloacelor ordinare de cunoaştere". Este un altfel de a spune ca Lucian Blaga: „Eu nu distrug corola de lumini a lumii". Interviul este însoţit de articolul lui Nicolae Steinhardt „Dealul universal şi românesc al lui Bernea", în care acesta subliniază că dealul lui Bernea, un anumit deal din comuna, altfel de munte, Poiana Mărului, este „model de univers".

Marilena Murariu porneşte de la ingratele dealuri sterpe din jurul Clujului, cărora le exploatează liniile continui ondulatorii, propunând la rândul ei un univers nou, mai abstractizat, dar tot românesc, cel puţin ca linie.

Concluzia ar fi că în mod conştient sau inconştient în pictura românească s-a optat pentru spaţiul mioritic, pentru spaţiul ondulatoriu cu mult înainte, dar şi mult după ce acest concept a fost elaborat de filosoful Lucian Blaga (1944). Se poate spune că opţiunea pentru spaţiul ondulatoriu văzut ca „gură de rai" este covârşitoare în peisajele şcolii româneşti şi că una din modalităţile de a identifica o pictură ca românească este linia ondulatorie specifică.

Dacă formulăm o teză contrară celei pe care tocmai ne-am străduit să le demonstrăm, să ne imaginăm că pictura românească ar fi constat numai din linii frânte şi unghiuri ascuţite, peisajele ar fi fost mai ales marine sau acut montagnarde, în timp ce cromatica ar fi fost bazată pe acordurile reci. Credeţi că în viitor acest lucru va fi posibil?

[6] în *Secolul XX*, nr. 7-8 / 1976.

www.cimec.ro

THE WAVED SPACE OF ROMANIAN PAINTINGS

Abstract

Romanian painters chose, consciously or not, to use a specific vision of space, the so-called "mioritic" space (a notion of a "waved" type of space describing the typical Romanian landscape of hills and valleys), long before and long after the concept was created by Romanian philosopher Lucian Blaga, who is the author of a consistent theory on Romanian style in arts and culture. It can be argued that the choice for waved space, seen as "heavenly" ("gură de rai"), is a distinctive characteristic of the Romanian painting school, one of the ways to identify a painting as a Romanian one being the specific waved line. The thesis of the article is exemplified by the works of many Romanian painters.

www.cimec.ro