

## ALEXANDRU BUSUIOCEANU

Elena Costescu

În iulie anul acesta s-au împlinit o sută de ani de la nașterea lui Alexandru Busuioceanu, unul dintre fondatorii, în 1921, (împreună cu Nichifor Crainic și Cezar Petrescu) al revistei "Gândirea", istoric și critic de artă de mare anvergură, profesor la Universitatea din București. Deoarece numele lui a fost aproape uitat - ultima parte a vieții petrecându-se în Spania, unde a funcționat ca profesor la Universitatea din Madrid - și deoarece personalitatea lui a marcat un moment deosebit de important în învățământul artistic românesc interbelic, am crezut necesar să prezint câteva din amintirile pe care le păstrez din anii când i-am fost studentă la catedra de istoria artei a Universității din București.

Între 1936-1940, anii studenției mele, doi au fost profesorii de istoria artei din cadrul Facultății de Litere și Filosofie din București: prof. G. Oprescu, titularul catedrei, și Al. Busuioceanu, cel care - încă din 1929 - își trecuse examenul de docență "magna cum laude", dar care - în ciuda a două strălucite studii care-i impuseseră numele chiar și în lumea, de veche tradiție, a istoriografiei de artă italiene (menționăm numai lucrarea erudită: *Pietro Cavallini și începuturile picturii romane*) - nu funcționa decât în calitate de conferențiar. În consecință - și, din nefericire, a-și spune, pentru cultura plastică interbelică - cursurile sale erau facultative, ca simplă materie de completare pentru unii din studenții catedrei de limbă și de literatură italiană. Faptul de-a fi optat, încă din primul an de înscriere la facultate și până la sfârșitul studiilor, să urmăresc cursurile și seminariile prof. Al. Busuioceanu, l-am socotit - de-a lungul întregii vieți - drept un fapt de importanță capitală în formarea mea profesională.



Prof. Alexandru Busuioceanu, cu studenții,  
la Castelul Peleş (1939)



Prof. Busuioceanu la Sinaia cu studenții.  
La masă, stg.: Eleonora Costescu, Mia Coandă, prof. Busuioceanu,  
asist. Livia Crișan, George Ștefănescu

Pentru a marca diferența de comportament dintre cei doi profesori de istoria artei față de studenții care le frecventau cursurile, voi da numai câteva exemple. Mai întâi, modul cum fiecare dintre ei conduceau examenele de sfârșit de an. Alexandru Busuioceanu se așeza pe un scaun în fața băncii pe care se aflau candidații și, cu cei pe care își dădea seama că sunt mai bine pregătiți, urma un fel de conversație în care, pe măsură ce se derula, creau senzația că ideile devin tot mai limpezi, mai frumos închegate și mai cuprinzătoare. Avea un dar deosebit, pe care nu l-am întâlnit la nici un alt profesor, acela de a stimula gândirea interlocutorului transformând o probă - înhibantă prin cadrul în care se desfășura - într-un fel de elegantă conversație academică, măgulitoare. desigur, pentru tânărul student. Faptul că se așeza, în chip deliberat, în apropierea acestuia, nu implică nici un gest de familiaritate din partea magistrului - una din trăsăturile de bază ale acestuia fiind tocmai discreta lui rezervă în relațiile cu ceilalți -, ci numai - gândesc retrospectiv-, un fel de respect față de un posibil continuator - și el -, în domeniul valorilor culturale pe care le sluja.

Cu totul altfel se desfășurau examenele de sfârșit de an la prof. G. Oprescu. De altfel, având mulți studenți, el nu supunea examenului oral decât pe cei care luaseră la scris abia o notă de trecere și pe care, interogându-i, dorea să le verifice cunoștințele.

Având note bune încă de la scris, n-am avut prilejul să mă prezint la oral decât la cel obligatoriu, de licență, care încheia studiile universitare. N-am regăsit însă, cu cel prilej, sentimentul de destindere, de ușurătate spirituală și intelectuală, ca atunci când m-am aflat, în situații similare, în prezența prof. Al. Busuioceanu. Nu cred potrivită afirmația lui Ion Frunzetti că prof. G. Oprescu ar fi avut, cum spunea el, "o adevărată ideosincrazie pentru teoretizările estetice". Dovadă stau temele alese și dezbătute în ședințele de seminar, în care au fost discutate punctele de vedere ale unor cunoscuți istorici și critici de artă francezi, dar și cele ale unor teoreticieni germani ca Alois Riegl sau Josef Strzygowski, față de care prof. Oprescu a dovedit o surprinzătoare înțelegere, chiar dacă nu era totul de acord cu tezele lor. Completările lui n-au avut însă niciodată precizia și nici capacitatea de a sugera noi orizonturi de gândire estetică cum au fost cele ale prof. Al. Busuioceanu care, la sfârșitul fiecărei ședințe

de seminar, relua tema subliniind caracterele definitorii, novatoare, ale criticului sau teoreticianului de artă pus în discuție.

Prin seriozitatea - așa spune chiar, prin severitatea ce l-a caracterizat -, prof. G. Oprescu a fost totuși un admirabil dascăl care a format, ani în șir, cercetători competenți ai artei românești și universale - istorici de artă și muzeografi -, dotându-i cu o solidă armătură de cunoștințe, în contrast evident cu modul cum a fost predată istoria artei în învățământul universitar românesc dinaintea apariției lui. Spre deosebire de acțiunea benefică exercitată de prof. G. Oprescu asupra mai multor generații de cercetători ai istoriei artei, rolul lui Al. Busuioceanu - chiar prin faptul că a lipsit atât de mult din țară - a fost mult mai redus, incomparabil mai redus decât ar fi trebuit el să fie și orice acțiune menită a repune în discuție numele și importanța gândirii lui estetice nu poate fi decât benefică.

Total diferiți temperamental și - așa cum vom vedea -, ca orizont cultural, cei doi magiștrii ai artei de la Facultatea de Litere și Filosofie din București, se completeau totuși admirabil, astfel încât o colaborare între ei ar fi fost de o importanță majoră în însușirea temeinică a cunoștințelor de specialitate ale studenților români din perioada imediat premergătoare celui de al doilea război mondial. Prin orizont cultural nu înțelegem faptul că acesta ar fi fost mai vast sau mai restrâns la unul decât la celălalt ci pur și simplu că el era diferit, ca rezultat al unor informații științifice diferite și al punerii în lucru a unor metode de investigare proprii; a istografiei de artă franceze, la primul; a teoriei de artă germane și italiene, la cel de-al doilea. Astfel încât, în lipsa lui Al. Busuioceanu (- după plecarea acestuia, în 1942, în Spania-), cei mai exigenți dintre studenți sau foștii studenți ai prof. G. Oprescu au trebuit să ia cunoștință, pe cont propriu, de teoria de artă italiană și germană, mai puțin prezente în preocupările venerabilului profesor.

George Oprescu fusese mai întâi profesor de franceză și se îndreptase spre istoria artei prin intermediul literaturii de specialitate, tot franceze, avându-l drept cap de serie, credem, pe Diderot, cu ale sale faimoase "Saloane". Istoriografia de artă franceză nu a pierdut decât, relativ, târziu și niciodată integral, contactul cu literatura, proiectată însă întotdeauna pe o solidă bază istorică. A folosit cu predilecție - ceea ce Josef Strzygowski a numit "metoda filologico-istorică" -, în contrast cu "metoda estetică", în cuprinsul

căreia se încadrează atât de bine activitatea științifică a lui Al. Busuioceanu.

Acesta, între 1920-1922, își desăvârșise studiile la Viena unde funcționa o celebră școală de cercetători de talia unui Josef Strzygovski - pentru problemele de metodologie în abordarea originilor și evoluției formelor -, precum și o întreagă serie de cercetători din succesiunea lui Franz Wickhoff, dintre care unii au devenit nume de referință în istoriografia și teoria artei: Alois Riegl, Julius von Schlosser sau Max Dvorak. Dacă primul decedase cu mult înainte de sosirea lui Al. Busuioceanu la Viena, cel de al doilea a fost, până în 1922 directorul prestigiosului Kusthistorisches Museum, iar studiile celui de-al treilea, Dvorak, erau cunoscute cu mult înainte publicării postume, în 1924, a celor mai importante dintre ele în *"Kunstgeschichte als Geistesgeschichte"* (Istoria artei ca istoria a spiritului). Viena era însă și locul unde, se mai discuta însă intens în legătură cu teoria "purei vizualități" formulată mai înainte de pictorul Hans von Marées, sculptorul Adolf Hildebrandt și teoreticianul Konrad Fiedler, personalități, care au revoluționat, putem spune, pentru multe decenii, studiul fenomenului artistic, studiu bazat pe cercetarea valorilor intrinseci ale operei de artă, singurele în măsură să justifice, după ei, existența acesteia, datorită calităților strict formale ale acesteia (Heinrich Wölfflin, Worringer, Max Deri, Hans Tietze sau, mai tânărul Erwin Panofski, acesta din urmă adâncind tot mai mult, ulterior, studiul simbolicii formelor). Teoria artei părea astfel să părăsească teritoriul istoriei pentru a se încadra în ceea ce cercetătorii din această categorie au numit: Kunstwissenschaft/ Știința artei/ marcând astfel obiectivul pe care-l aveau în vedere în studiile lor.

Întors în țară înarmat cu un asemenea bagaj de cunoștințe, Al. Busuioceanu va face parte din primul lot de personalități stipendiate de statul român pentru a studia, câțiva ani, în cadrul nou înființatei Academii di Romania, din Villa Giulia, de la Roma. Ajuns aici în 1923, urmează, între 1923-1925, cursurile unor profesori cu nume se prestigiu în istoriografia italiană de artă: Adolfo Venturi, Antonio Munoz, O. Marucchi, F. Hermanin și L. Mariani. În acelaș timp însă, Al. Busuioceanu ia cunoștință și de activitatea acelei strălucite pleiade de istoriografi și de critici de artă italieni, din generația următoare, (cu mulți din ei va lega și relații de prietenie: Lionello Venturi, Pietro Toesca, Emilio Lavagnino, A. Colasanti,

Matteo Maragoni, Carlo Carra, Mario Salvi, C.L. Raggiante, Stefano Bottari și alții. Formați, pe de-o parte, la școala unor înaintași ai istoriei artei avându-i drept capi de serie pe B. Cavalcaselle și I.A. Crowe și apoi la cea a patriarhului istoriografiei italiene de artă, Adolfo Venturi, aceștia toți au fost influențați puternic, pe de-o parte, de gândirea estetică a lui Benedetto Croce, iar pe de alta de cea a teoreticienilor de artă germani, de dincolo de Alpi, pomeniți, în parte, ceva mai înainte.

Nu mă voi opri asupra activității publicistice în țară a profesorului Al. Busuioceanu, destul de bine cunoscută. Ajuns în Spania, în 1942, în calitate de Consilier pe lângă Ambasada Română din Madrid, o nouă pagină se deschidea în existența lui, iar, după numai câțiva ani, începea și pentru noi o experiență de viață pentru care nu fusesem, în nici un fel, pregătiți. În primii ani de la instaurarea noului regim politic în România, atunci când Al. Busuioceanu se afla de aproape un deceniu în Spania, acei dintre puținii lui studenți de la istoria artei se vor fi gândit adesea la el, ca la un punct de reper în încercarea de a nu sucomba sub marea anihilare a încrederii în valorile culturale în care fuseseră crescuți. El devenise un magistru a cărui învățătură, deși o aveam mereu în minte, nu trebuia, însă să se dezvăluie, ea fiind de natură să fie interpretată ca având un substart politic pentru care se plătea scump în acele vremuri.

Dar el, ce făcea el, profesorul de istoria artei Al. Busuioceanu în acest timp? În urma schimbărilor politice a trebuit să părăsească postul din cadrul Ambasadei Române și a devenit profesor la Universitatea din Madrid. Când timpurile s-au mai liberalizat, am început să auzim - foarte rar, e drept - pronunțându-i-se numele la "Europa Liberă", dar nu în calitate de istoric de artă, ci de poet. Am așteptat cu nerăbdare să văd volumul dedicat picturii spaniole, apărut în colecția de mari dimensiuni, antologică, publicată de editura Skira. Știam că profesorul lucrase această temă. Când a ajuns la noi lucrarea respectivă am privit-o cu uimire: textul propriu-zis era datorat lui Jaques Lassaigue - acel tânăr francez care, în primii ani de război ținuse cursuri de istoria artei la Institutul Francez din București înainte de a dispărea, pe neașteptate, pentru a se angaja în serviciile secrete franceze, undeva în Orient. Cel puțin așa se spunea. Ulterior a devenit una din figurile marcante din cadrul

Asociației Internaționale a Criticilor de Artă (AICA), (chiar președinte, la un moment dat). În volumul Skira despre pictura spaniolă numele lui Al. Busuioceanu figura numai în întocmirea catalogului și a bibliografiei.

Nu pot spune că n-am fost decepționați. N-am înțeles de ce istoricul de artă român a renunțat să redacteze singur textul, dat fiind faptul că subiectul îi era de mult familiar; chiar și cursul și seminarul ținute în ajunul plecării sale în Spania, în anul universitar 1941-1942, tratau tot despre arta spaniolă. Era neîndoios, pe de altă parte, că numeroșii ani petrecuți apoi în această țară vor fi făcut din el unul dintre cei mai de seamă specialiști europeni ai artei spaniole. M-am întrebat atunci care ar fi fost cauza acestei recuzări și am așteptat în continuare ceva să ne indice viitorul inexplicabilei îndepărtări de la o disciplină ale cărei principii ne-au călăuzit pe noi, foștii săi studenți, de-a lungul vieții. Se părea că interesul său pentru istoria artei se stinsese tocmai în momentul în care îi erau la îndemână toate posibilitățile realizării unei opere care să-l plaseze în primele rânduri ale istoriografiei artei europene.

Atunci când lucrurile s-au mai liberalizat în România, cu prilejul unor călătorii pe care le-am întreprins peste hotare, am mai întâlnit numele lui Al. Busuioceanu, dar, așa cum am amintit, nu ca istoric sau critic de artă, ci ca poet. Nu cred că a fost vorba de o întâmplare, ci de un act deliberat, a cărui motivație am încercat s-o descifrez. Două par a fi cauzele acestei stranie comportări. Una din ele și-ar afla explicația, între altele, în acea tulburătoare poezie: *“Țara din gând”*, din care am înțeles cât de dureroasă a putut fi pentru el depărtarea de țară. Din acest sentiment fierbinte de “dor” pare să fi ieșit și cartea *“Zamolxis”*, în care căuta să urmărească itinerarul spiritual al străbunilor daci sau geți care, conform convingerilor sale - bazate și pe izvoare istorice - ar fi ajuns, sub denumirea de goți, și în peninsula iberică, jucând un rol important în elaborarea spiritualității spaniole. Pe de altă parte, într-o emisiune la “Europa Liberă”, Pamfil Șeicaru, prieten din tinerețe cu Al. Busuioceanu, a relatat ceva în legătură cu boala de care acesta a suferit în ultima parte a vieții sale: o artoză, parcă spunea, care-l împiedica să circule, fiind aproape claustrat în locuința sa, fapt care îl va fi împiedicat să se țină la curent, de visu, cu mersul artei contemporane.

Ar fi, deci, în primul rând, un sentiment puternic de dor și de însingurare. Dar acesta nu l-ar fi putut împiedica să scrie. Ar fi scris, eventual, mai puțin, iar rezultatul ar fi purtat, poate, marca stării depresive în care se afla. Dar ce ar mai fi putut scrie? Toate lucrările lui apărute, începând - le menționez așa cum îmi vin în minte, neținând cont de cronologie - cu monumentală prezentare a colecției regale de tablouri, cele două monografii (una dedicată lui Andreescu și alta lui Iser), criticile și cronicile de artă tipărite în diverse reviste, emisiunile de artă ținute la radio în anii '30 (asupra cărora nu avem nici o știre), toate acestea poartă pecetea unei viziuni derivate (trecute prin propria lui minte și propria lui sensibilitate) dintr-o concepție estetică ce se înscrie pe linia formalismului ce a dominat, timp de câteva decenii, scena artei, dar și a istoriografiei și a criticii de artă .

Odată cu cel de-al doilea război mondial și, mai ales, după aceea , era clar că vremea marilor teoreticieni și critici de artă trecuse, acea lume încrezătoare în valorile spirituale ale culturii, o cultură elaborată pe îndelete, căci - răsturnând sintagma, celebră de acum, a lui Marin Preda - în epoca de glorie a formalismului estetic, "istoria mai avea încă timp". Ultimul mare critic de artă formalist, Lionello Venturi, prietenul lui Al. Busuioceanu care, la Expoziția Universală de la Paris din 1937, îl dusesese să-i arate, în Pavilionul României, pictura lui Petrașcu - prilejuind criticului de artă italian acea memorabilă și definitorie judecată asupra pictorului român - el însuși, după 1946, nu va mai face altceva decât să prelucreze și să republice vechi studii (deși a mai trăit aproape două decenii, până în 1961). Situația nu era acum aceeași ca după primul război mondial când lumea a putut să reia, fără mare efort și fără mari sacrificii, firul întrerupt al relațiilor culturale. O falie adâncă, de netrecut, a despărțit lumea în două părți ostile una alteia, făcând cu neputință contactul dintre ele. Ce și în ce fel ar mi fi putut scrie acum Al. Busuioceanu, cel ale cărui ședințe de seminar se derulau sub auspiciile teoreticienilor formalisti amintiți mai sus, cel care într-un an a dat studenților săi drept teme de tratare capitole din cartea lui Matteo Marangoni, "*Saper vedere*" / "A ști să vezi"/, sau, altă dată, "*Come si guarda un quadro*" / "Cum trebuie privit un tablou"/ , de același autor.

S-ar putea crede că o îndepărtare de la principiile estetice



tradiționale avea loc numai dincolo de “cortine de fier”. Cătuși de puțin. Occidentul se afla în plină acțiune de demantelare a imaginii, apoi de distrugere a ei pentru ca, în final, să renunțe la însăși noțiunea de artă ca atare. S-ar putea crede că avansăm aici o pură speculație și, într-o oarecare măsură, lucrul poate fi discutat. Cum e posibil însă să se interpreteze decât astfel unul din ultimele articole adunate în volumul “*Scrieri*”, în care pe un ton ușor dezabusat și zeflenist - i-ași pune - mărturisește cam așa: “acum că nu mai sunt profesor de istoria artei /s.n.) pot spune adevărul: Nu-mi place Praxtitele”, explicând ironic cât de grandilocventă i se pare statuarea sa în recele ei clasicism. Pe vremea când era profesor de istoria artei, Al. Busuioceanu nu a vorbit astfel niciodată studenților săi nici măcar de micii maeștri ai unor școli locale de pictură. După această mărturisire, nu mai am cunoștință de apariția unor lucrări dezvăluind o anume concepție artistică, (afară numai dacă materialele care se află, se spune, în posesia fiicei sale, Oana Busuioceanu, nu vor veni să infirme această supoziție).

Până când va fi publicată întreaga lui operă spaniolă, îmi pot permite să interpretez tăcerea lui Al. Busuioceanu ca un semn al unei decepții cauzate de evoluția societății de după cel de al doilea război mondial care a pus în discuție valabilitatea vechilor valori spirituale în care oamenii de cultură, ca el, au crezut. Rene Huyghe, autorul atâtor lucrări monumentale de sinteză asupra artei moderne, a simțit nevoia, la sfârșitul unei prodigioase activități, să scrie o cărțuție, ca un fel de testament, “*Ce que je criois*”, în care-și mărturisește, într-un ton de amară tristețe, crezul său uman și artistic, greu pus la încercare în ultimele decenii.

Dezamăgit și el, ce mai putea spune acum profesorul nostru de istoria artei, de la care știam că o operă de artă trăiește numai prin gradul ei de realizare plastică (realizare ce poate îmbrăca, evident, un număr infinit de exprimări personale, puse însă toate și întotdeauna sub semnul unor exigențe de ordin formal). El care ne amintea uneori spusele lui Michelangelo care, într-un interviu - i-am spune, azi - cu Francisc de Olanda, referindu-se la arta flamando-olandeză care, punând în prim plan “subiectul”, altfel zis, “literatura”, nu făcea altceva decât să miște “sufletele femeilor pioase”. Tot mai mult se impunea, în lumea artei, ceea ce în preistoria acestui proces de distrugere a realizării formale, s-a numit

“conținutul de idei”, conținut care, el însuși, s-a tot subțiat până a se limita la a sugera o oarecare idee de ceva, prezentă, eventual, ca simplă virtualitate, rămânând la atitudinea spectatorului să-i confere un sens sau altul, după plac.

Ce putea face un teoretician al artei pus în asemenea situație decât să se retragă în tăcere. “Căci tăcerea, spusese ceva mai înainte Mr. Teste, prin Valery, este semnul suprem al disperării”. Tăcerea care i-a urmat revoltei la un Lautreamont, l-a împins la sinucidere. Al. Busuioceanu dispunea însă de o mare rezervă: poezia.

Prin ea își începuse activitatea scriitoarească, alături de ea a descoperit, ulterior, satisfacțiile pe care i le puteau conferi contemplarea și înțelegerea creației artistice, la ea a revenit, în sfârșit, atunci când a intuit/ ce antene va fi avut, oare/, că omenirea s-a angajat pe un drum ce ducea tot mai rapid spre distrugerea artei, în înțelesul ei tradițional, ca produs al minții și al sufletului uman.

Cum sunt poeziile lui Al. Busuioceanu nu putem ști până când Oana Busuioceanu, fiica lui, nu va socoti necesar să le dea spre publicare. Atât cât am putut citi din ce a apărut și, în special, mișcătoarele traducerii din *Sf. Ioan al Crucii* apărute în “Secolul XX”, ne-ar îndreptăți, poate, să întrezărim ceva din itinerariul spiritual al profesorului nostru, din ultima parte a existenței sale.

## NOTE

\*) - Încă din 1948, Al. Busuioceanu își simțea, de acum înainte, “destinul” legat de literatură, nu de istoria artei. Astfel, în primul număr din “Luceafărul”, Revista scriitorilor români în exil, nov. 1948, Al. Busuioceanu publică articolul “*Literatură și Destin*” vezi Nicolae Florescu: “*Literatura română în exil*” (IV) - *Instituții, publicații, personalități*, în Jurnalul Literar, Seria Nouă, nr. 9-24, iul- aug. 1996, p.2.