

ACUARELA FLORALĂ ȘI GRAFICA DE CARTE A REGINEI MARIA

Marian Constantin

În colecția cabinetului de stampe al Muzeului Național de Artă din București se află un album cu desene și picturi realizate de regina Maria în perioada 1900 - 1903. Doar câteva, din anii 1902 - 1903, poartă în colțul paginilor însemnarea "Cotroceni", majoritatea - cele datate în toamna anului 1900 - fiind localizate la Rosenau și Wolfsgarten.

Cu toate că, așa cum vom vedea, în existența Mariei au fost nenumărate situații în care s-a dedicat picturii florilor, momentul 1900 pare a fi, prin cantitatea și personalitatea producției, unul deosebit.

Evenimentele premergătoare autumnalei șederi în Germania la 1900 nu fuseseră dintre cele mai liniștite pentru tânăra prințesă moștenitoare a tronului României. S-ar fi zis că după 1897, când soțul său, principele Ferdinand, contractase acea formă severă de febră tifoidă care-l marcase pentru tot restul vieții, nimic nu mai mergea în viața Mariei. În ciuda faptului că până atunci adusese pe lume doi descendenți, răspunzând așteptărilor Regelui și Țării, se simțea nedorită la Curte și exclusă din viața publică. Spiritul său direct și independent nu era de natură să-i atragă simpatii în anturajul regal unde primau convențiile și mai ales restricțiile.

Una din interdicțiile care, în preajma lui 1900, au afectat-o peste măsură a fost cea legată de educația prințului Carol. Regele, în total dezacord cu opiniile nepoatei sale, a impus ca guvernantă a tânărului prinț pe miss Winter care, confirmând cele mai negre bănuieli ale Mariei, s-a dovedit a fi nu numai o educatoare lamentabilă ci și o

veritabilă dușmană, introdusă la Cotroceni pentru a spiona și defăima. Guvernanta a fost aceea care, sub oblăduirea Reginei, profitând de o așa zisă escapadă a Mariei la Constanța în vara anului 1898 a creat o veritabilă zarvă printre rudele și cunoștințele Mariei, informând despre purtarea “scandaloasă” a acesteia. Și tot ea aproape că a oprit intervenția mamei în momentul îmbolnăvirii prințului Carol de febră tifoidă. Acestea și alte încercări de a o compromite au determinat “exilul de la Gotha” al Mariei în iarna anului 1900. Aici a dat naștere celui de-al treilea copil, Mărioara, zisă Mignon, și a petrecut o perioadă fericită în compania familiei, lucru care a determinat-o să caracterizeze momentul ca pe “un răstimp de pace și de dragoste”. La doar câteva luni de la întoarcerea în România a fost anunțată de moartea tatălui său. Perioada consacrată, probabil, funerariilor ducelui de Saxa-Coburg-Gotha și a momentelor imediat următoare corespunde elaborării schițelor cuprinse în caietul aflat la Muzeul Național de Artă al României. După ce fusese atât de încercată, Maria a regăsit în cele două reședințe germane liniștea patriarhală menită să-i deschidă sufletul și să o facă să se exprime prin desen și culoare. Florile desenate atunci la Rosenau și Wolfsgarten sunt un martor candid al stării de melancolie ce a stăpânit-o.

Rosenau era reședința de vară a principilor de Saxa-Coburg-Gotha, părinții Mariei. Micul castel de lângă Coburg, înconjurat de grădini, era locul în care ea își petrecuse ultimii ani ai adolescenței, un simbol al libertății neîngrădite și al armoniei patriarhale: “Castelul Rosenau face parte din dragostele pierdute ale vieții mele. E unul din locurile către care se întoarce cu dor, inima mea. În Rosenau domnea o atmosferă simplă și casnică, cu totul deosebită în felul ei: avea acea armonie pașnică ce umple mai totdeauna locuințele bătrânești. Rosenau se bucura de vechea și nemeșteșugita simplitate germană; era aidoma castelul de țară, pe care îl descriu romanele nemești”¹.

Castelul de la Wolfsgarten, pe de altă parte, era reședința de vară a vărului și cumnatului Mariei, marele duce de Hessa, cunoscutul mecena al mișcării secesioniste “Școala de la Darmstadt”. Maria I-a frecventat după ce sora sa, Victoria Melita, s-a căsătorit cu Ernst-Albert iar locul a devenit punctul de întâlnire preferat al nepoților reginei Victoria: “Darmstadt era marele loc de întâlnire a

întregii familii apropiate sau îndepărtate. Țarul și soția sa, unchiul Serge și tante Ella veneau cât de des puteau, căci și țarina și tante Ella erau surorile lui Earnie. Îmi plăcea cât se poate de mult viața la Wolfsgarten; era atât de plină de veselie și întâlneai acolo atâta lume plăcută și interesantă, dar mai presus de toate îmi plăceau călăria și minunatele grădini ce îți luau ochii cu florile cele mai frumoase și cele mai rare. Ducky și cu mine pictam și desenam tot timpul cât eram în mijlocul lor sau mergeam la plimbare, călare ori cu trăsura”².

Desenele și studiile în culoare, efectuate la Rosenau și Wolfsgarten în 1900 nu au ambiții artistice deosebite.

Ele sunt, evident schițe menite să descifreze forma, să studieze raportul cantitativ dintre diferitele elemente ale plantei, să surprindă virtuțile decorative în sine ale diverselor componente florale, în special a corolei. Respectul botanic este clar, consemnându-se cu exactitate inserarea florilor pe peduncul, amplasarea nervurilor pe diversele foliole, dispunerea staminelor, numărul corect de petale și sepale..., dar niciodată nu asistăm la o simplă descriere anatomică. Chiar în cele mai modeste schițe, acolo unde punerea în pagină lasă de dorit, grija pentru surprinderea mișcării, ritmicitatea, dialogul între linie și suprafață vădesc o bună cunoaștere a regulilor desenului. (Fig. 1, 2)

Maria își însușise arta desenului și a culorii încă de mică. Pictura făcea parte din educația tinerelor prințese engleze însă pictarea florilor avea pentru ea o conotație aparte întrucât, mărturisește la un moment dat, contemplarea acestora îi provocase dintotdeauna o veritabilă adorație, o încântare profundă și intensă în același timp:

“Acest extaz pricinuit de flori a fost mereu una din desfătările vieții mele; îl simt acum ca și atunci: E un fel de răpire, un fel de recunoștință asemenea unei rugi care încântă sufletul și totodată trupul, ochii și inima”³. Spre deosebire de surorile sale mai mici, dotate și cu har muzical, Maria declară că “eu nu aveam talent decât la desen și pictură, talent pe care îl împărtășeau și celelalte surori, însă a fost o vreme când le întreceam la această artă”⁴.

Deși, în ce privește practicarea picturii, se revendică de la tradiția aristocratică engleză, situându-se ea însăși alături de

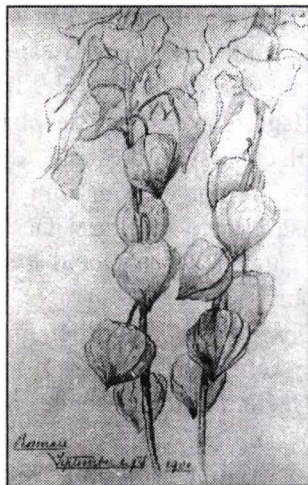
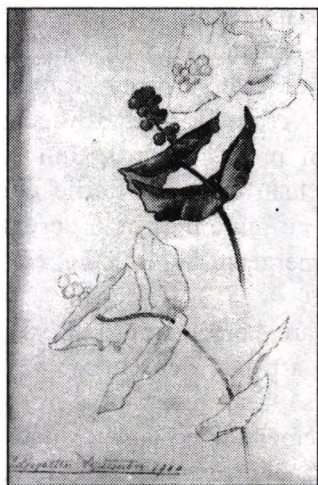


Fig. 1, 2

împărăteasa Friedrich și ducesa de Argyl - devenite “adevărate artiste” - Maria recunoaște că primele cunoștințe solide i-au fost transmise de o profesoară germană pe când locuia la Coburg:

“Pictura și muzica ne erau predate de două respectabile bătrâne domnișoare, cât se poate de deosebite una de alta: Fräulein Anna Messing și Fräulein Helferich. Aceasta din urmă izbuti să-mi dea o cunoștință temeinică a principiilor desenului, pentru care îi sunt și astăzi recunoscătoare. Cu toate că metoda ei era strâmtă și învechită, cunoștea regulile de temelie ale artei și anatomia unei flori, chiar mai bine decât vrednicul doctor Heim”⁵.

Florile desenate între 1900 și 1903 reprezintă un stadiu al creației care nu aspiră, din punct de vedere estetic, la un standard superior a ceea ce credem că reprezentau învățăturile lui Fräulein Helferich: o corectă descriere a structurii plantelor, un desen bine orientat spre stăpânirea întregului și surprinderea detaliilor, ductul variat, armonios și pe alocuri, un coloriaj limitat la zugrăvirea fidelă a vegetalului. Această impresie ne este întărită de cele câteva studii în culoare aflate, de asemenea, în colecția Cabinetului de Stampe a Muzeului Național de Artă care, deși nedatate, aparțin cu siguranță aceluiași interval de timp dat fiind similitudinea limbajului. (Fig. 3,4)

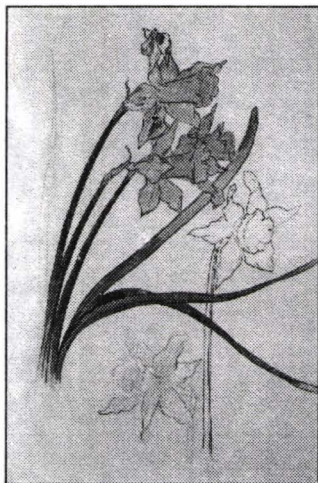
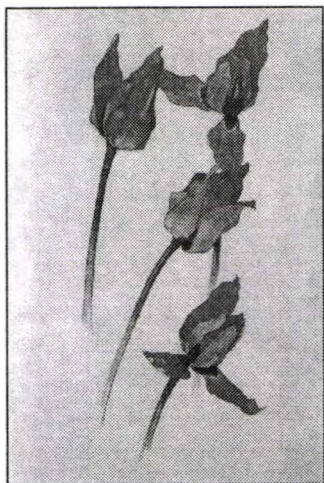


Fig. 3, 4

Două dintre aceste din urmă acuarele, reprezentând cale și iriși, constituie însă, o fază superioară a vocabularului plastic și au la bază schițe din albumul menționat, executate la Cotroceni în 1902. (Fig. 5,6) O scurtă comparație cu desenele ne arată în ce constă noutatea.

Observăm, în primul rând, că detaliile superflue sunt eliminate. În cazul stânjeneilor sunt alese trei exemplare cu corola deschisă la capătul tulpinii, renunțându-se la bobocii din vârf sau la alte flori situate lateral, pe același peduncul. Tulpina, despovărată astfel de amănunte secundare, rigidizată intenționat prin tratarea sa exagerat de dreaptă, capătă un avânt și o verticalitate pe care nu le are în realitate. În plus, dispunerea într-o ascensiune treptată a celor trei flori - dinspre dreapta jos spre stânga sus - conferă compoziției o ritmicitate și o perpendicularitate delicată, adecvat completată de grația eterică a petalelor. Susținută de un fond alcătuit din griuri pastelate, întreaga suprafață a lucrării respiră elan și candoare.

În schița pregătitoare compoziției, reprezentând, cale sunt desenate șase flori, dispuse în două grupuri a câte trei. În acuarelă este, totuși, preferată asamblarea florilor într-un singur grup pentru a pune în evidență arhitectura rezultată din întretăierea tulpinilor și

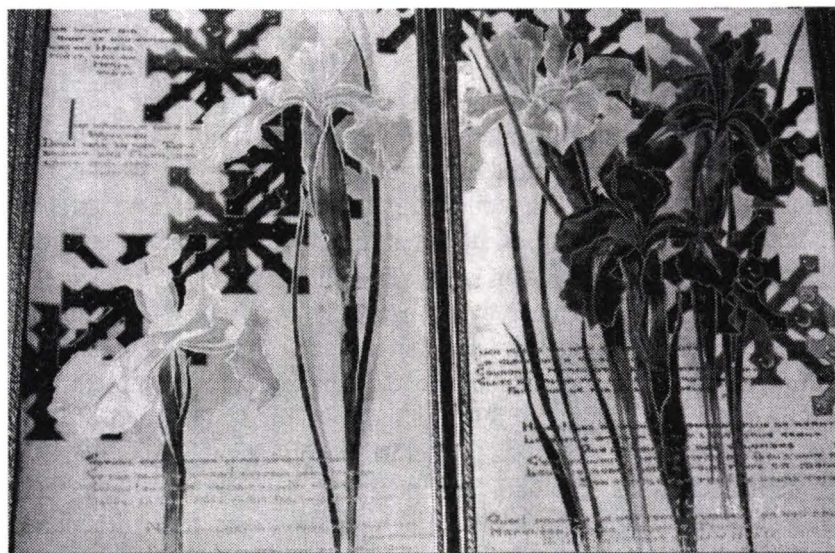
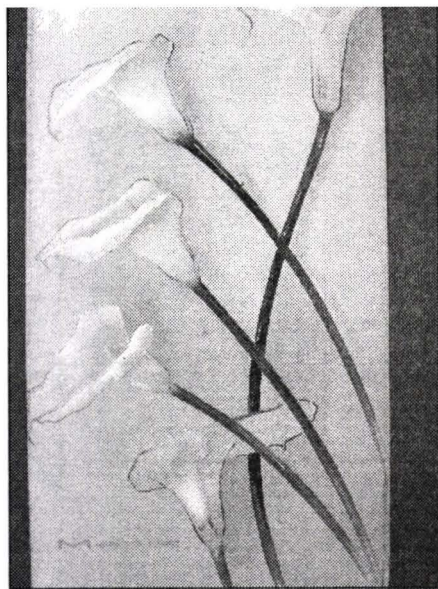


Fig. 5,6

ritmul creat de orânduirea succesivă a plantelor dinspre stânga jos spre dreapta sus. Se observă cum, în lucrarea finită, Maria renunță la una din cele două flori existente la baza desenului, preferând orizontalitatea unui singur exemplar, menit a cumpăni formele în pagină. Aici efectul este obținut din interferența tulpinilor elastice ce conturează, parcă, arce în ogivă, la sugestia de dinamicitate latentă, contribuind și deschiderea transparentă a corolelor.

Aceste lucrări sunt revelatoare pentru acuarela florală a reginei Maria pentru că ele conțin deja două componente care se constituie în permanențe ale artei sale. Una este amplasarea motivului floral în compoziție indiferent că acesta va fi asociat cu alte elemente decorative sau va fi de sine stătător, va domina câmpul pictural aproape în totalitate, impunându-se cantitativ și calitativ. Datorită tratării pur decorative, florile Mariei au forța să trăiască prin ele însele, în afara oricăror altor ingrediente specifice, să spunem, naturii statice. Există o gratuitate a motivelor care ferește această artă de ideea de mercantil și dovedește din partea autoarei o profundă înțelegere a naturii plantelor, surprinderea candorii lor funciare.

Cea de-a doua trăsătură a picturii reginei o reprezintă interesul pentru valențele expresive ale scrisului, pe care-l va asocia adesea motivului floral și din care s-au născut cele câteva manuscrise ale sale. În acuarelele analizate, aceasta se manifestă doar în semnătură, căreia-i dă o configurație ce va face carieră în pictura sa: o caligrafie angulară, de spirit medievalizant pe care o adaptează imaginii atât din punct de vedere al formei cât și al cromaticii.

Din 1897 datează două albume manuscrise, existente astăzi în colecția cabinetului de stampe al Academiei, în care formula “floare, scriitură plus alte motive decorative” este deja găsită, cel puțin în conținut. Maria recunoaște că ideea i-a fost sugerată de pasiunea reginei Elisabeta pentru pictarea de enluminures, pe care suverana - poetă le dona unor biserici. Animate de exemplul Reginei, Maria și sora sa Victoria Melita își vor dedica una alteia câte o carte: “Cu toate că nu prea admiram meșteșugul de pictoriță a lui Aunty, ideea de a împodobi cărți cu migălite miniaturi în culori ne încânta. Nu încercăm să pictăm evanghelii sau să ne compunem singure versurile, dar hotărâram să pictăm fiecare o carte pentru cealaltă,

împodobită cu flori și având ca text o culegere din poemele și citatele care ne erau mai scumpe. Având amândouă vârsta de douăzeci și doi și douăzeci și trei de ani, culegerea a fost mai mult sentimentală decât filozofică, cu un sentimental amestec de "Weeltschmerz", căci cu toate că ne era dragă viața cu plăcerile ei, ne dădeam totuși seama de dedesubturile ei tragice. Aceste cărți nu au fost numai plătuite și făgăduite, ci au luat ființă aievea și le păstrăm încă cu nespuse prețuire. Sunt pline de culoare și de originalitate și cu toate că au fără îndoială greșeli, le privesc încă și azi ca având o valoare artistică"⁶.

După cum se observă, Maria creditează aceste lucrări cu valoare artistică, lucru care se explică probabil prin faptul că cele două cărți manuscrise au fixat reperele genului în care regina a excelat: grafica de carte. Fondul este aproape în întregime acoperit de scriitură, în timp ce floarea domină câmpul pictural. Apar, de asemenea, motive decorative diverse, cel mai frecvent fiind crucea dar și pânza de păianjen, căluțul de mare, fluturi, adică tot atâtea simboluri specifice Art Nouveau. Dar, exceptând motivele în sine precum și dominația elementului vegetal, limbajul nu-și precizează acea fluiditate sau lirismul propriu artei 1900. Textul, dispus aproape fără pauze, aglomerează excesiv fundalul și nu reușește un dialog cu motivul floral, colat, parcă în compoziție. La rândul său, motivul cruciform nu face decât să încarce în plus suprafața, neasumându-și rolul mistic cu care va fi fost investit conceptual de autoare.

Nu știm dacă în 1897 Maria o cunoscuse pe cea care avea să-i perfecționeze tehnica, căci abia după întâlnirea cu elvețianca Ruth Mercier, tână principesă se va simți cu adevărat stăpână pe arta sa: "Luasem câteva lecții foarte bune cu o doamnă care fusese profesoara soacrei mele, Ruth Mercier, renumită pentru pictarea florilor. Tehnica ei în acuarelă era fără pereche, și o aud încă spunând: "Je peins a grande eau". Cu toate că n-am avut-o pe lângă mine, decât timp de șase săptămâni, mi-a dat învățături temeinice; n-am uitat niciodată principiile ei, care mi-au fost o statornică temelie în toți anii cât am mănuit penelul. Ruth Mercier era neîntrecută și florile ei erau fără seamăn"⁷.

E posibil ca tehnica lui Mercier s-o fi ghidat în pictarea celor

mai prețioase manuscrise ale sale, din care unul se află astăzi la palatul Pelișor. Iată cum le descrie însăși autoarea: "Mai târziu am pictat două cărți de mai mare însemnătate și cu un meșteșug care ajunsese desăvârșit, mai adâncit și poate mai bine înțeles; ca să zic așa îmi statornicisem personalitatea. Prima carte fusese pictată pe hârtie japoneză, dar cele de mai târziu pe un pergament de preț, cu fiecare pagină încadrată în argint și prinsă în balamale, astfel încât, când pagina e deschisă stă absolut orizontală"⁸ (...) "Această a doua carte a fost și ea pictată pe pergament și încheiată cu același dichis ca și cealaltă, doar că paginile aveau altă formă; cartea fiind mult mai groasă iar florile nu erau toate de aceeași culoare. Mi-a trebuit câțeva vreme ca să o fac, dar îndeplinirea a fost mulțumitoare: astăzi când nu mai pictez, toți se bucură că există această carte ca o amintire a artei ce am părăsit"⁹.

Manuscrisul de la Pelișor este, fără îndoială, capodopera reginei Maria: desen, formă, culoare se află în deplină armonie, corespondența dintre diferitele elemente plastice constitutive fiind desăvârșită.

Surprinde varietatea rezolvării compoziționale de la o pagină la alte: florile sunt stilizate cu rafinament pentru a dialoga, de fiecare dată altfel, cu celelalte componente; textul devine partener plastic, răsfrîndu-se cu delicatețe în jurul motivului central și susținându-l cromatic, iar crucile, de o diversitate remarcabilă, se instituie în protagoniști ai ornamentației de mare expresivitate. Impresia de mișcare este sugerată de abundența vegetală, de divizarea textului în pagină, de coloritul rece ce conferă ansamblului o notă de proaspăt, de juvenil. Chiar dacă Maria nu-și însușește decât fragmentar estetica "ondulatorie", această producție se înscrie în totalitate în viziunea secesionistă: predominanța elementului vegetal tratat în stil pur decorativ, valoarea intrinsecă a liniei, evoluția motivului ornamental în strânsă relație cu literatura sunt tot atâția factori definitorii pentru universul artei 1900.

Spre bătrânețe, Regina nu a revenit decât sporadic asupra artei acuarelei. Așa cum atestă cele două picturi de la Pelișor reprezentând crini (datate 1935), floarea ocupă același loc privilegiat în compoziție. Deși fondul devine mai dramatic iar floarea de *lilium candidum* este surprinsă în toată bogăția volumetrică, impresia de ansamblu rămâne

cea de bidimensionalitate, grație albului strălucitor al corolelor din prim plan care contrastează cu valorile stinse ale tulpinilor și fondului. Aici sintetismul desenului, propriu lucrărilor din jurul lui 1900, lasă loc unui limbaj mai tensionat dar care tinde să nu facă concesii perspectivei. Maria își dovedește încă o dată măiestria și capacitatea de a se schimba în limitele aceleiași arte a suprafețelor plane.

Este momentul în care în *“Povestea vieții mele”* regina își autoevaluează producția picturală cu un spirit critic care-i face cinste: “niciodată n-am lucrat destul ca să ajung o adevărată artistă, dar ce ieșea din mâna mea avea o oarecare originalitate și vigoare, pe cât mi se pare; desenul era bun și aveam netăgăduit darul culorii. Dându-mi seama că nu voi avea niciodată vreme să mă dedau la studii mai serioase, îmi dezvoltai talentul într-o anumită direcție cu aplecare spre partea decorativă și dobândii, astfel, un stil al meu în care forma și culoarea jucau rolul de căpetenie”¹⁰.

NOTE

1. Maria, Regina României: *Povestea vieții mele*, Ed. Moldova, 1996, ediția a IV-a, vol. I, p.1 57.
2. Ibidem, vol. II, p.157.
3. Ibidem, vol. I, p.25.
4. Ibidem, vol. I, p.70.
5. Ibidem, vol. I, p.169.
6. Ibidem, vol. II, pp.126-127.
7. Ibidem, vol. II, pp.125-126.
8. Ibidem, vol. II, p.127.
9. Ibidem, vol. II, p.128.
10. Ibidem, vol. II. p.136.