

ANUL XLI..... 1996

# STUDIA UNIVERSITATIS BABEȘ-BOLYAI

## HISTORIA

3

---

**Editorial Office:** 3400 CLUJ-NAPOCA, Gh. Bilașcu no.24 ♦ Tel. 194315; int. 167

---

### SUMAR-CONTENS-SOMMAIRE-INHALT

- VIORICA GUY - MARICA, Analogii și Replici de Inspirație Germană în Aurăria Transilvăneană ♦ Analogien und Repliken Deutscher Inspiration in der Siebenbürgischen Goldschmiedekunst ..... 3
- I. ALBU, Iconografia Monumentului Funerar la Sași Tipologie, Concepte și Teme Iconografice ♦ Die Ikonographie des Siebenbürgischsächsischen Grabdenkmales Typologie, Begriffe und Ikonographische Themen ..... 41
- CORINA SIMON, Imaginea Femeii în Pictura Prerafaelită. Preliminarii (I) ♦ The Image of Women in the Pre-Raphaelite Painting. Preliminaries ..... 63
- A.S. IONESCU, Sculptorii Karl și Carol Storck - Tatăl și Fiul ♦ The Sculptors Karl and Carol Stork - Father and Son ..... 75
- C. CRĂCIUN, Artiștii Plastici Minoritari în România Interbelică ♦ Les Plasticiens Minoritaires en Roumanie Pendant L'entre - Deux - Guerres ..... 85
- ADRIANA TOPÂRCEANU, Reprezentări Spațiale în Peisagistica Interbelică a lui Theodor Pallady ♦ Des Représentations Spaciales dans les Paysages de Théodore Pallady Pendant l'entre Deux Guerres ..... 113

DANIELA GUI, Picturi de Nicolae Tonitza în Colecția Clujeană Prof. Maria Fodor. Structuri Compoziționale ♦ Peintures de Nicolae Tonitza dans la Collection Prof. Maria Fodor chez Cluj .....	125
ALEXANDRA RUS, Ioan Budiu, Pictor al Satului Transilvan ♦ Ioan Budiu, Peintre du Village de Transylvanie .....	145
M. ȚOCA, Septuagenarul Vasile Crișan ♦ Vasile Crișan Septuagenarian .....	151

## RECENZII

MIHAELA SANDA SALONTAI, J a c q u e s P a u l, Biserica și cultura în Occident - secolele IX-XII .....	161
CORNEL CRĂCIUN, H e n r i F o c i l l o n, Viața formelor.....	161
VLAD ȚOCA, Pictori evrei din România 1848 - 1948, studiu introductiv și selecția ilustrațiilor A m e l i a P a v e l .....	162
CORNEL CRĂCIUN, R u d o l f A r n h e i m, Forța centrului vizual .....	163
ADRIANA TOPÂRCEANU, Pagini de artă modernă și contemporană, volum de studii coordonat de C o r n e l C r ă c i u n și M i r c e a Ț o c a .....	163
CORNEL CRĂCIUN, Dicționar de artă - Forme, tehnici, stiluri artistice, coordonator M i r c e a P o p e s c u, vol. I, Literele A-M .....	164

## ANALOGII ȘI REPLICI DE INSPIRAȚIE GERMANĂ ÎN AURĂRIA TRANSILVĂNEANĂ

VIORICA GUY - MARICA

**ZUSAMMENFASSUNG. Analogien und Repliken Deutscher Inspiration in der Siebenbürgischen Goldschmiedekunst.** Durch die Verbreitung einiger Werke und Musterbücher begünstigt, ermöglichten die dauernden Beziehungen zwischen Siebenbürgen und Deutschland rege stilistische Einflüsse. Diese Wirkungen sind häufig auf dem Gebiet der Goldschmiedekunst zu erkennen. Der Siebenbürgische Sockelbecher, öfters als Zunftbecher verwendet, führt zurück auf einer graphischen Vorlage des Virgil Solis. Die Entwürfe Georg Wechters und des Meisters I.S. von Nürnberg haben die Verzierung mit Schweifwek und Maskarons eines Deckelhumpen von Thomas Stin II erregt und jene seiner Mediascher Variante. Vollkommen süddeutscher Inspiration sind die prächtigen Brautbecher des Hermannstädter Melchior Hermann. Es ist zu vermuten, dass er solche Mustervarianten *de visu* betrachtete. Auf eine morphologische Analogie mit dem Nürnberg "Meister der Tulpenkuppen" (Siegfried Bierfreund?) deutet der von Sebastian Hann bearbeitete Tulpenpokal. Sehr betont ist der Einfluss der pastoralen Darstellungen die aus den Werkstätten von Nürnberg, Augsburg, Ulm und Danzig stammen. Hauptsächlich als Verzierung für Deckelhumpen gedacht, stellen diese musizierende und spielende *Putti* vor, sowie die vier Jahreszeiten. Dieses Gefäßstypus mit figuralem Dekor ist bei dem Hermannstädter Martin Tink sowie bei den Kronstädtern Merten Thadeus, Petrus Bartsch junior, Peter Hiemisch II oder Peter Hirschler wiederzufinden. Eins dieser Werke, mit spielenden *Putti* in einer bukolischen Landschaft, ist nahezu identisch mit einem Augsburger Proto typ das mit dem Siegel M.B. bezeichnet ist. Es besteht kein Zweifel daran, dass der Kronstädter Meister P.H. dieselbe Matrize benützte also in der Augsburger Werkstatt eine Zeitlang weilen musste. Als überzeugende Beispiele beweisen diese Werke direkte Verhältnisse, in Form und Ornamentik, und die nahe Verwandtschaft der Siebenbürgischen Goldschmiedekunst, auch im 17. Jahrhundert, mit dem Deutschen Stil.

Poate mai mult decât oricare alt domeniu artistic, orfevrăria prezintă o întrețesere complexă și difuză a influențelor, în ritm constant propagate pe întinsul european. Multiple și supuse unui proces de vehiculare pe o arie extrem de largă, interferările implică surse felurite. Acestea depășesc adesea limitele genului propriu-zis, apelând și la alte izvoare. Arhitectura, sculptura, dar mai ales pictura și grafica, de asemenea anumite ramuri ale artei aplicate, ca ceramica, sticla ori cositoarele, au constituit uneori programatice, alteori ocazionale pretexte de inspirație. Aurăria reprezintă, poate, cel mai absorbant și mai vast

areal al transferurilor artistice, adevărind asimilarea unor modele de proveniență alternată. Împrejurarea explică, pe de o parte o anumită unitate morfologică și stilistică, pe de alta numeroasele variațiuni ce intervin în repertoriul detaliilor ornamentale. Diversitatea rezultă, de altminteri, și din modul de reasociere a motivelor împrumutate, fără a impieta asupra caracterului omogen al acestei arte. Reconstituirea unei imagini de ansamblu rămâne totuși dificilă, atâta vreme cât lipsesc studiile comparatiste. Foarte utile, repertoriile descriptive nu trec de obicei dincolo de pragul analitic, lăsând în umbră temeuri analogice. Victor Roth a încercat, totuși, atari clasificări slujind sinteza, în cazul potirelor transilvănene, de pildă<sup>1</sup>. Alteori, a sugerat în mod pertinent, asemenea lui Julius Bielz, originile morfologice ale unor categorii de obiecte bogat reprezentate în Transilvania<sup>2</sup>. Strădaniile a depus în acest sens, într-un interval mai apropiat, și Horst Klusch<sup>3</sup>.

După cum am demonstrat în studii anterioare<sup>4</sup>, răspândirea influențelor s-a săvârșit pe numeroase căi pe care, în bunăparte, am izbutit să le precizăm. Firul roșu al contactelor, mediate ori directe, ducea prin Polonia și Slovacia spre Germania de Sud, în mod deosebit spre Nürnberg și Augsburg, centre de mare faimă, care au avut relații cu orașele săsești - mai ales cu Sibiul și Brașovul<sup>5</sup>. Medierile s-au produs în cadrul unui proces multiplu.

Un rol cardinal le revine calfelor călătoare care, pentru a se perfecționa, au poposit în marile ateliere de argintărie ale străinătății, de preferință în cele sud-dunărene. Un factor favorizant l-a constituit însăși migrarea obiectelor care, pe durata unui zbuciumat parcurs istoric, și-au schimbat adesea proprietarii. Tranzacții negustorești, comenzi speciale, daruri princiare, tributuri, spoliile de război, împrumuturi având ca garanție piese din argint și aur depuse în gaj, au prilejuit asidua lor circulație. Acestor împrejurări li s-au adăugat filierele internaționale ale negustorilor de artă, alimentând marile colecții muzeale și particulare.

<sup>1</sup> Victor Roth, *"Az erdélyi kelyhek stilbeli fejlődése"*, Budapest, 1913.

<sup>2</sup> Julius Bielz, *"Arta aurarilor sași din Transilvania"*, București, 1957.

<sup>3</sup> Horst Klusch, *"Sibenburgische Goldschmiedekunst"*, Bukarest, 1988.

<sup>4</sup> Viorica Guy - Marica, *"Considerații relativ la export-importul produselor de orfevrărie în Transilvania secolelor XV-XVII"*, în volumul omagial "Ștefan Meteuș", Cluj-Napoca, 1977, p. 395 sqq; "Süddeutsche Interferenzen in der Siebenbürgischen Kunst des 15. bis 17. Jahrhunderts", în "Forschungen zur Volks- und Landeskunde", Band 38, Nr. 1-2/1995, p. 9 sqq.

<sup>5</sup> Ca urmare a dezastrului de la Mohács (1526), ocupația otomană a jugulat în bună parte accesul tradițional pe artera dunăreană. În consecință, circulația dinspre Transilvania spre Germania de Sud se făcea pe uscat, pe rutele pragheză și sileziană, ducând direct spre Nürnberg și Augsburg.



În felul acesta au intrat, de pildă, câteva dintre cele mai fastuoase lucrări ale lui Sebastian Hann în proprietatea magnaților financiari Rothschild. Vehicularea este continuă, după cum reiese din cataloagele marilor case de licitații, spre care se îndreaptă fluxul pieselor găsite, pierdute și uneori regăsite.

În ceea ce privește crearea și răspândirea modelelor, o contribuție deosebit de importantă le revine unor artiști graficieni, anume specializați în această direcție, începând mai ales cu secolul al XVI-lea. Acestor culegeri de gravuri ornamentale ("*Ornamentstiche*"), destinate orfevrierilor și reunite în suite de către pictorii-gravori (*Maler-Stecher*, *peintres graveurs*), le premerg exemple mai puțin unitare. Schițe de idei ("*Entwürfe*", "*Visierungen*"), eboșe ("*Vorzeichnungen*"), patroane - adică modele propriu-zise ("*Patronen*", "*Verlagen*"), prototipuri iconografice ("*Motivvorlagen*", "*Musterblätter*") apar încă din secolul al XV-lea, în ambianța renană. Martin Schongauer, Maestrul **E.S.**, Israhel van Meckenem, sunt contemporani cu *orași* și *incisori* florentini din **Quattrocento**, printre care se numărau Antonio Pollaiuolo, Maso Finiguerra și bolognezul Francesco Francia<sup>6</sup>.

Desene și gravuri disparate, ca acelea ale lui Hans Holbein cel Bătrân<sup>7</sup>, au fost reunite uneori în culegeri sau caiete de modele ("*Musterbücher*", "*Skizzenbüchlein*"). Celebrul său fiu, Hans Holbein cel Tânăr, a creat modelul pentru pocalul Seymour, de asemenea modele pentru plăselele și tecile unor somptuoase pumnale<sup>8</sup>.

Un exemplu faimos îl reprezintă "*Carnetul de schițe de la Dresda*" ("*Dresdener Skizzenbuch*", 1507-1520, Sächsische Landesbibliothek), ce conține suita crochiurilor imaginate de Dürer. Unele dintre acestea erau în mod expres destinate atelierului Ludwig Krug din Nürnberg, de care pe marele Albrecht I-a legat o strânsă colaborare<sup>9</sup>. De altminteri, depășindu-și epoca, înrâurirea dureriană este foarte stăruitoare pe plan european, prelungindu-se prin ecouri tardive până în secolul al XVII-lea. Gravurile sale au circulat în Occident, în Sudul mediteranean și în Europa central-estică, până în Rusia.

<sup>6</sup> Vezi P a u l K r i s t e l l e r, "*Kupferstich und Holzschnitt in vier Jahrhunderten*", ed. III, Berlin, 1921, p. 172 sqq; A n t o n y d e W i t t, "*Incisione italiana*", Milano, 1941, p. 3 sq.

<sup>7</sup> "*Hans Holbein der Ältere und die Kunst der Spätgotik*", Catalog, Augsburg, 1965, p. 33.

<sup>8</sup> Un caiet de schițe (book of patterns), mai ales cu portrete, se păstrează la Windsor Castle, Royal Library. Desenele destinate aurarilor se află în majoritate la Basel, în Cabinetul de Stampe.

<sup>9</sup> Vezi H e i n r i c h K o h l h a u s e n, "*Nürnberger Goldschmiedkunst des Mittelalters und der Dürerzeit*", Berlin, 1968, p. 351 sqq.

Notorii, discipolii săi: Hans Baldung Grien, Sebald Beham, Wolf Traut, Hans Suess von Kulmbach, Hans Leonhard Schäufelein și mezinul Hans Dürer, au contribuit la penetrarea acestui stil în Polonia, Transilvania și Ucraina.

O întreagă mișcare se constituie în mod progresiv. Sculptori ca Simon Lainberger și, mai ales, Veit Stoss cel Bătrân - prin cei trei fii ai săi activi în Transilvania<sup>10</sup>, - participă la conturarea unui adevărat curent al influențelor. La acestea se adaugă contribuția fraților Albrecht și Erhard Altdorfer, a lui Nikolaus Glockendon, Jacob Wimpheling și Heinrich Aldegrewer. Acesta din urmă este autorul unui model specific de frunziș ce îi poartă numele ("*Aldregrewer-Laub*" sau "*Blattwerk*")<sup>11</sup>.

În secolul al XVI-lea, numărul gravurilor specializați ("*Ornamentstecher*") crește în mod spectaculos, gravurile decorative destinate artelor aplicate, în speță argintăriei, lărgindu-și repertoriul sub impulsul unei imaginații debordante. Fenomenul se remarcă îndeosebi la Nürnberg, unde ecourile manierismului italian se fac mai curând simțite. Activitatea febrilă a decoratorilor are în fruntea sa pe Peter Flötner, colaborator al atelierului de argintărie Melchior Bayer, pe Virgil Solis, autor al unei ample opere, dar - mai ales - pe strălucitul Wenzel Jamnitzer, ale cărui splendide modele sunt incluse, în parte, în "*Carnetul de schițe de la Berlin*" ("*Berliner Skizzenbuch*", 1545/1546, Kunstbibliothek). Ei inaugurează o nouă epocă stilistică în domeniul aurăriei sud-germane, cu ample rezonanțe pe plan european. Firește, ei înșiși au suferit înrâuriri diverse: italiene (Agostino Veneziano, Francesco Pellegrino, Francesco Primaticcio), franceze (Jean Mignon) și neelandeze (Cornelis Bos și Cornel Floris). Aceștia au stimulat evoluția sud-germană în direcția manierismului din Renașterea târzie, prefigurând orientarea spre baroc.

Până prin 1620, Nürnbergul are un rol hegemon, pentru ca după un lung interval rolul viorii întâi să-i revină, pentru un secol, centrului de la Augsburg, unde Mathias Kager publică o carte de modele ("*Musterbuch*", 1615). Propagarea intensă a modelelor renascentiste și timpuriu baroce a fost favorizată de comensile speciale.

În aceste împrejurări a crescut masiv difuzarea obiectelor prețioase sud-germane spre Est. O adevărată patrimoniiile princiare pragheze, poloneze și Tezaurul de la Kremlin.

<sup>10</sup> Johann Stoss conducea la Sighișoara un atelier reputat (1515-1530); Veit Stoss cel Tânăr a zăbovit la Brașov (1518-1531) iar Martin Stoss la Mediaș (1534) și la Sighișoara (1535-1541), cf. V i o r i c a G u y M a r i c a, "*Interferențe sud-germane în arta transilvăneană - Secolele XV-XVII*", în "*Studia Universitatis Babeș-Bolyai - Historia*", XLI, Nr. 1-2/1996, p. 24.

<sup>11</sup> O vigneta ornamentală (1528) și două modele de linguri (1539), gravate de Aldegrewer, sunt reproduse de P e t e r H a l m, "*Altdeutsche Kupferstiche*", Frankfurt am Main, f.a., p. 56.

Deși mai puțin asiduă, vehicularea culegerilor de modele este atestată - în afara unor mențiuni documentare - de cele trei exemplare pe care le-am aflat în Transilvania. Cea mai veche dintre acestea este cartea de modele nürnbergheze din secolul al XVI-lea pe care am izbutit să o identificăm la Muzeul de Istorie din Cluj și pe care urmează să o publicăm. A doua este caietul cu modele al lui András Tar, păstrat în Biblioteca Universității clujene<sup>12</sup>, a treia culegere este cea a lui Paulus Schirmer<sup>13</sup> de la Muzeul Brukenthal din Sibiu; ambele aparțin secolului al XVII-lea. Aceste neprețuite documente indică susținute relații, în ceea ce privește tipurile morfologice ale decorului, cu ambianța germană în general și cu cea sud-germană în special.

Prezentând masive înrâuriri, o categorie tipologică frecvent întâlnită în Transilvania, Ungaria și Slovacia este aceea a paharelor cu soclu ("Sockelbecher", "Kluftbecher"). În teritoriile menționate, acestea apar adesea ca aparținând unor bresle, de unde și denumirea lor generică de "Zunftbecher" (pahare de breaslă).

Prototipul lor este mai vechi, revendicându-se dintr-un exemplar gotic târziu, provenit din atelierul aurarului nürnberghez Sebastian Lindenast cel Bătrân (München, Colecția C.Crodel) și datat de Heinrich Kohlhausen în a doua parte a secolului al XV-lea<sup>14</sup>.

Ceea ce frapează este tendința renașcentistă *avant la lettre*, determinând simplificarea formei care este tronconică, având un soclu schițat printr-o dublă articulare circulară, încă scund, neted șlefuit asemenea bordurii din jurul buzei. În schimb decorul gravat reia frunzișul gotic într-o organizare echilibrată, affrontând vârful curbat ale frunzelor ce se raportează câte două la un element intermediar, liniar desenat pe verticală și terminat într-un *flueron* (floare de crin), din care se va dezvolta tipul de lambrechin lanceolat (în vârf de lance). În comparație cu acest exemplu timpuriu, gravura pe care am descoperit-o la Virgil Solis (1514-1562) înfățișează versiunea mai evoluată a acestui prototip. Eronat atribuită lui Wenzel Jamnitzer de către R. Bergau, paternitatea artistică a lui Solis a fost autentificată de Ilse O'Dell Francke<sup>15</sup>, pe temeiul arabescului. Autoarea menționează de altminteri analogia cu un model elaborat de Hans Mielich

<sup>12</sup> Cf. Viorica Guy Marica, "Implicațiile sud-germane ale unui caiet de modele pentru argintari", în "Acta Musei Napocensis", 26-30, II, "Istorie", 1989-1993, p. 106 sqq.

<sup>13</sup> Întrucât există mai mulți argintari omonimi în aceeași epocă, nu am putut stabili încă exact care dintre ei este autorul.

<sup>14</sup> Cf. Kohlhausen, *op.cit.*, p. 295; Cat. 351, fig. 450.

<sup>15</sup> Ilse O'Dell Francke, "Kupferstiche und Radierungen aus der Werkstatt des Virgil Solis", Wiesbaden, 1977, p. 163; Cat. i/6, fig. i/6.

(Muelich, 1516-1573), contemporanul lui Solis. Aurar și pictor deopotrivă, acesta a fost trimis de Wilhelm al IV-lea la Roma, a avut deci contacte directe cu Renașterea italiană<sup>16</sup>. Cum nici una dintre cele două gravuri nu este datată, nu se poate preciza prioritatea vreunui dintre ei.

Având o bază moderat evazată, soclul paharului din gravura lui Solis se conturează net, câștigând în înălțime și având un profil cambrat. Recipientul se înalță spre gura lărgită, în flaut, decorată cu o bordură în arabesc ("Maureske"). Ritmic repetat, motivul principal se compune din cele două volute afrontate, reunite la partea inferioară într-un lambrechin lanceolat. Caracteristic pentru Solis, motivul se regăsește într-o variantă ușor modificată și mai tardivă la Hieronymus Bang ("Folge der Randverzierungen für Gefässe", Nürnberg, c.1592)<sup>17</sup>, vădind persistența decorului și dezvoltarea sa în secolul al XVI-lea.

Unul dintre cele mai vechi pahare de breaslă, fără soclu însă, este acela al boiangiilor ("Färber") din Nürnberg, data în 1540 și aparținând unui argintar local anonim (Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum)<sup>18</sup>. Din inscripția gravată rezultă că asemenea recipiente le erau destinate breslașilor reuniți în vederea unei libațiuni colective, menire ce rămâne tradițională.

În ultimele decenii ale secolului al XVI-lea survine o modificare morfologică ce conferă anumită eleganță recipientului ce, alungindu-se, dobândește zveltețe. Un exemplu grăitor îl constituie în acest sens paharul cu soclu, lucrat cu o mare acuratețe a șlefuirii și decorului gravat, de către Melchior Aschbach (poreclit Bacharach), la 1580 în Frankfurt am Main<sup>19</sup>. Simultan cu recipientul, crește și soclul apoi, contribuind la accentuarea verticalității, în proporții pe care le vom reîntâlni la piesele similare din Slovacia și Transilvania, majoritatea mai târzii. Ilustrativă pentru acest proces este lucrarea unui orfevier münchenez anonim, de la sfârșitul secolului al XVI-lea<sup>20</sup>, adevărind cristalizarea noilor proporții. Generalizarea acestei morfologii se remarcă deopotrivă în Slovacia și Ungaria, teritorii ce fac tranziția spre Transilvania, având nu o dată rol

<sup>16</sup> W o l f g a n g H ü t t, "Deutsche Malerei und Graphik der frühbürgerlichen Revolution", Leipzig, 1973, p. 535.

<sup>17</sup> "Wenzel Jamnitzer und die Nürnberger Goldschiedekunst 1500-1700", Catalog, München, 1985, p. 393; Cat. 441, fig. 441.

<sup>18</sup> K l a u s P e c h s t e i n (în colaborare), "Deutsche Goldschiedekunst vom 15. bis 20. Jahrhundert aus dem Germanischen Nationalmuseum", Catalog, Berlin, 1987, p. 295; Cat. 180, fig. 180.

<sup>19</sup> I d e m (în colaborare), "Schätze deutscher Goldschiedekunst von 1500 bis 1920", Berlin, 1992, p. 161; Cat. 22, p. 162, fig. 22.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 72, fig. 46.

mediator. Încât se poate vorbi relativ la acest amplu areal despre o anumită unitate tipologică, în pofida deosebirilor ce privesc detaliile ornamentării.

Majoritatea analogiilor duc spre atelierele din Cașovia (Kosice, Kaschau, Kassa). Paharele cu soclu cașoviene poartă semnăturile unor aurari ca Michael Csikos de tarcal (1634) sau István (Stephanus) Csontos (a doua jumătate a secolului al XVI-lea)<sup>21</sup>.

Exemple demne de relevat oferă și atelierele din Debrețin (Debrecen, Ungaria), centru important pentru arta orfevrăriei, unde se perfecționează András Tar, sub îndrumarea meșterului István Ecsedi. Între breasla argintarilor din Debrețin și cele din Oradea și Cluj au existat de altminteri strânse relații<sup>22</sup>. Muzeul Déri (Debreceni Déri Múzeum) păstrează asemenea piese, printre care paharul cu soclu lucrat de Martin Szegedi Ötvös (1640-1645)<sup>23</sup>. Un alt exemplar, aflat în Tezaurul Parohiei reformate din Oradea, îi aparține aurarului Gregorius Gyursa, activ în 1645 la Debrețin<sup>24</sup>.

În Transilvania, această categorie de recipiente prezintă un volum extrem de important, motiv pentru care se pretează unui studiu aparte, mai aprofundat. Proveniența lor indică, în mod prioritar, atelierele din Brașov și Sibiu. În ordine cronologică, acestea par a fi apărut încă din prima jumătate a secolului al XVI-lea, semnalând o precocitate stilistică ce pledează pentru contacte directe cu Germania de Sud, fără a le exclude pe cele mediate. După toate probabilitățile, cele mai timpurii exemple îi indică drept autori pe brașoveanul Hans Bloweber (Blauweber, 1564?), de asemenea pe sibienii Georgius Sturm (activ 1589-1599) și Andreas Kohmig (menționat între 1599-1603). Tot din atelierele Sibiului provin piesele lucrate de Johannes Hermann I (1646-1666)<sup>25</sup>, respectiv de Burckhardt Wilhelm Patzoff (activ între 1764-1780). Exemplul din urmă atestă persistența genului până în secolul al XVIII-lea. În fapt, acesta se menține până în primele decenii ale secolului al XIX-lea, semnalând ocazional revenirea la forma inițială renascentistă, corelată cu simplificarea și uneori chiar cu omisiunea completă a decorului.

<sup>21</sup> E v a T o r a n o v a, "Goldschmiedekunst in der Slowakei", Bratislava, 1982, p. 217; Cat. 211-212, fig. 211-212.

<sup>22</sup> În 1590, breasla din Debrețin și cea din Oradea au fuzionat într-o uniune a argintarilor, cf. G u y M a r i c a, "Implicațiile...", p. 125.

<sup>23</sup> "Szomolányi gyűjtemény - Déri Múzeum", Catalog, Debrecen, 1994, p. 14; Cat. 15, p. 43, fig. 33.

<sup>24</sup> A l e x a n d r u S ă ț i a n u, "Ezüst-és ónművesség a XVI-XX. században a Nagyvárad református egyházmegye kegyzerei", Oradea, 1986, p. 17-18; Cat. 33, p. 41, fig. 33.

<sup>25</sup> Cf. K l u s c h, *op.cit.*, p. 73 și 91; Cat. 100, fig. 100.

La Braşov funcţionează nu mai puţin de cinci sau şase ateliere, însemnate pentru producţia acestor recipiente. Majoritatea provin din atelierul Bloweber (Blauweber), fiind marcate cu siglele lui Hans (1564?) şi Daniel Bloweber, care par a se fi specializat în această direcţie. Alţi braşoveni care mai pot fi citaţi cu certitudine sunt celebrul Michael Schmidt, alias Seybriger Sommer (activ între 1611/1624?-1673), Thomas Trepsches cel Tânăr (menţionat între 1632-1676), Thomas Klosch (activ între 1639-1708) şi Michael Neustädter (activ între 1640-1710).

Pentru Cluj poate fi citat un singur exemplu, acela al lui Michael sau Matheus Werner (activ între 1764-1780), cunoscut şi ca starostele breslei.

Stilistic, exemplarele transilvănene înfăţişează o factură extrem de omogenă. În general, proporţiile soclului - prin raportare la cupă - sunt armonioase. Decorul repetă friza cu volute şi lambrechinii lanceolaţi, desfăşurată atât în jurul buzei, cât şi al soclului. Tehnica predominantă este însă ciocănirea (martelarea) în *repoussé*, conferind proeminenţe ornamentelor, în pofida gravării, procedeu mai minuţios, recerând o mare acuratete şi o mai mare bogăţie a detaliilor. Totuşi întâlnim şi tehnici mixte, alternând procedeele. Calitatea artistică este variabilă, fără a atinge nivelul rafinat şi perfecţiunea pieselor sud-germane, deşi înrundindu-se evident cu unele dintre ele. Cererea fiind mare şi rentabilitatea sporită, împrejurarea explică execuţia mai grăbită şi uneori inegală. Ocazional apar şi ornamente mai complexe, de inspiraţie florală ori animalieră, realizate într-o tehnică mixtă. Prin excepţie, în peretele neted al recipientului sunt încrustate monede antice greco-romane, obţinându-se ceea ce în mod uzual se numeşte un "Münzbecher"<sup>26</sup>.

Cartea de modele nürnbergheză de la Muzeul de Istorie din Cluj, include mai multe proiecte pentru căni cu capac. Trei, semnate cu iniţialele **G.W.**, îi aparţin lui Georg Wechter (c.1526-1586) şi fac parte din suita gravurilor intitulată "Dreissig Gefässvorlagen", publicată în 1579 la Nürnberg. O a patra gravură, nesemnată, îi aparţine vădit maestrului **I.S.**, identificat în mod arbitrar cu Jonas Silber, deşi temeierile unei înrudiri stilistice strânse lipsesc<sup>27</sup>. Maestrul **I.S.** este autorul unei suite intitulate "23 Gefässvorlagen", apărută în 1581, probabil la Nürnberg. Distanţa dintre cele două suite este doar de trei ani şi, în mod neîndoielnic, maestrul **I.S.** a fost

<sup>26</sup> Biróné Sey Katalin, T. Németh Annamária, "Pogány pénzes edények", Budapest, 1990, p. 13 sqq. publică trei asemenea piese: una sibiană, aparţinând lui Georgius Strum; a doua a braşoveanului Thomas Klosch; cea de a treia a unui aurar transilvănean neidentificat.

<sup>27</sup> "Wenzel Jamnitzer...", p. 384.

îndeaproape influențat de prototipurile lui Wechter<sup>28</sup>. Proiectele celor două căni sunt foarte asemănătoare în ceea ce privește selectarea motivelor și modul lor de organizare; prezintă însă și diferențe sub aspectul detaliilor, împrejurare ce permite deosebirea lor. Mai ales tipul somatic al măștilor, având o conformație specifică a ochilor și modul de tratare al coafurii, oferă criterii distinctive. De altminteri, o oarecare analogie este sesizabilă și prin raportare la modelele lui Bernhard Zan.

Georg Wechter pare să constituie însă cap de serie în elaborarea acestor modele, de o factură unitară, constituind neîndoiește invenție proprie, deși impulsionate până la un punct de Matthias Zündt și Virgil Solis.

Culegerea lui Wechter indică o nouă orientare în stilul argintăriei sud-germane, care suferise o eclipsă de un deceniu și jumătate. Originalitatea sa derivă din introducerea decorului din benzi plate, arcuite, derulându-se lin ("Beschlagwerk") și sfârșind avântate învolutări decorative. Grupate în jurul unor motive centrale alcătuite din măști, inspirate din *mascheronii* italieni ("Maskaronen"), acestea împânzesc suprafața recipientului.

Evoluția sinuoasă a decorului, denumit "Schweifwerk" ("Schweifdekor"), alternează cambrările rotunjite și răsucirile finale, descriind o suplă rețea de volute, cu mlădieri în curbă și contracurbă. Organizată într-un ansamblu cu simetrice raportări, desfășurarea are loc parcă sub impulsul unui *horror vacui* (oroare de vid), epuizând suprafețele prin densitatea ritmică a împletiturilor.

Derivarea sugerată din modelele de la Antwerpen, explorate inițial de Erasmus Hornick, nu impietează asupra originalității ornamentale a lui Wechter, care se distinge atât prin extinderea motivelor, cât și prin ingenioasa lor distribuție. Două căni cu capac transilvănene atestă o strânsă corelare cu proiectele lui Georg Wechter, respectiv ale maestrului I.S. Aflată în patrimoniul Muzeului Brukenthal din Sibiu, prima piesă poartă sigla lui Thomas Stin II (menționat între 1598-1607), fiind însoțită de data 98<sup>29</sup>.

Execuția acesteia este așadar relativ apropiată de publicarea gravurilor lui Wechter și ale maestrului I.S. (1579, respectiv 1581). Este mai mult decât probabil că sibianul Thomas Stin a avut la îndemână ambele culegeri, din care s-a inspirat de *visu*.

---

<sup>28</sup> *Ibidem*, loc.cit.

<sup>29</sup> Publicată inițial de B i e l z, *op.cit.*, p. 23, fig. 12.

Stilistic îndeaproape înrudită, cea de a doua piesă se află în tezaurul Bisericii evanghelice din Mediaș căreia i-a fost donată, după cum rezultă din inscripție, de către soția "virtuoasă" (tugendsame Frau) a lui Merten Weiss (Weisen) în 1615<sup>30</sup>.

Pe acest temei, Roth și Klusch care au publicat-o<sup>31</sup>, consideră data ca fiind aceea a execuției. S-ar putea însă ca aceasta să constituie doar un indiciu *ante quem*, admitând ipoteza unei elaborări anterioare.

Cana Weiss de la Mediaș nu are siglă, dar este evident transilvăneană, posibil opera unui aurar local. Anumite stângăcii în tratare fac improbabilă paternitatea artistică a lui Thomas Stin II, a cărui lucrare relevă o factură tehnică superioară.

Cana Stin este în întregime aurită și reprezintă ca motive centrale, simetric distribuite pe corpul cunii, o mască bărbătească între doi mascheroni feminini. Involutările bogate ce le înconjoară sunt ceva mai puțin complicate și mai echilibrat dispuse, ocolind excesul decorativ.

În fapt, inspirația este compozită, asociind elemente subalterne de pe trei modele de căni aparținând, toate, lui Georg Wechter.

Mascheronul feminin apare pe fila 24, cel masculin pe fila 22, iar capetele volutelor - având forma unor papagali cu ciocul curb - pe fila 26; acestea sunt constant dispuse la partea superioară a cunii. Toarta în formă de hermă se distinge clar pe fila 24.

Cana de la Mediaș, în schimb, se inspiră din modelul maestrului **I.S.**, după cum o indică nu doar masca feminină, ci și capetele de grifon ale volutelor inferioare prezente - de altfel - și pe cana Stin. Comune le sunt și motivele vegetale, alcătuint frunze și fructe, risipite în spațiile libere dintre arcurile principale.

Există așadar, pentru ambele căni, dovada peremptorie a unei inspirații sud-germane asimilată selectiv în cazul lui Stin, care nu se mulțumește să recurgă la un model unic, ci se complace în combinarea mai multora.

<sup>30</sup> Inscripția completă în limba germană este: "1615 den 24 May hat die TV (gendsame) Frau Merten Weisin dise kan in die Kirchn geben zum Kelch" (sic!). Mențiunea finală, "pentru a sluji drept potir", precizează destinația cunii pentru împărțășanie.

<sup>31</sup> Victor Roth, "Kunstdenkmäler aus den sächsischen Kirchen Siebenbürgens", I, "Goldschmiedearbeiten", Hermannstadt (Sibiu), 1922, p. 219-220; Cat. 570, fig. 185/2; Klusch, *op.cit.*, p. 91; Cat. 109, fig. 109, 119, 111.



Personalitatea lui artistică este distinctă, îndemnându-l să prelucreze patroanele inițiale și să le sintetizeze într-un tot echilibrat. În raport cu profuziunea ornamentală a nürnbergezilor care îl înrăuresc, intervine aceeași cumpănită tenidintă de simplificare relativă, prin individualizarea motivelor într-o compoziție ce pune preț pe aparența logică a ornamentării.

Cana de la Mediaș repetă pentru toată figura hermei, dar în locul femeii nude privind-se într-o oglindă, reprezentând alegoria vanității ("Vanitas"), preferă să alcătuiască nodul capacului din statueta miniaturizată a unui războinic în armură. Prezența sa rimează cu medalia Sfântului Gheorghe din interiorul capacului<sup>32</sup>, accentuând simbolul combativității împotriva răului. O statueta similară apare ca nod al unui capac de pocal și la maestrul I.S., adevărind că și argintarul de la Mediaș disocia și recompunea elementele ce i le oferea aceeași sursă<sup>33</sup>.

Poate că cei doi transilvăneni, vizitând Nürnbergul, spre care se îndreptau frecvent calfele călătoare, au luat contact cu acele culegeri. După cum nu este exclusă ipoteza ca acestea să fi circulat în Transilvania, dacă luăm în considerare exemplarul de la Cluj. Ceea ce rămâne, însă, de relevat rezidă în faptul că cele două cani prezentate sunt singurele exemple ale genului întâlnite în teritoriul transilvan dar, deocamdată, niciunde în altă parte.

Printre piesele tipic nürnbergeze menite a suscita hazul ("Scherzpokale", "Trinkspiel"), foarte la modă de pe la 1550, se numără paharele de fecioară sau de mireasă ("Jungfernbecher", "Brautbecher"). Gustate pentru ambiguitatea lor erotică, acestea oferea pretextul unor glume aluzive la ospetele nupțiale. De la Nürnberg se răspândesc la Augsburg, apoi la Breslau (Wroclaw) în Silezia.

Înveșmântată bogat, ca pentru nuntă, figura tinerei susține, cu ambele brațe ridicate deasupra capului, un soi de căzânel. Prin inversiune, fusta în formă de clopot se răstoarnă, prefăcându-se în cupa unui pahar din care mirele sau cavalerul - după caz - este invitat să bea vinul dintr-o sorbire. Recipientul mai mic, deopotrivă răstrunat pe șarnierele mobile, îi este destinat mirelui sau doamnei. Uzanța cerea ca nici o picătură din licoarea bahică să nu fie irosită, revărsându-se în cursul aceluși dificil exercițiu în duet.

Asemenea obiecte sunt foarte răspândite, păstrându-se în muzeele din Zürich, Nürnberg, München, Berlin, Dresda și Londra.

<sup>32</sup> Cf. K l u s c h, *loc.cit.*

<sup>33</sup> "Wenzel Jamnitzer...", p. 385; Cat. 405, fig. 405.

Printre piesele publicare se numără paharul de mireasă de la sfârșitul secolului al XVI-lea, lucrat de nürnbergezul Wolf Fispinger (activ între 1579-1606), păstrat la Muzeul Ermitage (Sankt Petersburg)<sup>34</sup>. De asemenea, lucrarea lui Thomas Stoer cel Bătrân (activ între 1597-1611) de la Museum für Kunst und Gewerbe din Hamburg<sup>35</sup>, și aceea a lui Caspar Beutmüller (1587-1632), datată c. 1620 (Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum)<sup>36</sup>. Ambii își desfășoară activitatea la Nürnberg. Pentru Augsburg, unde exemplele de acest gen sunt sporadice, poate fi citată lucrarea lui Hans Philipp Stenglin (1626-1706), datată pe temeiul siglei între 1685-1700 (Zollikon bei Zürich, Col. Dr. Fritz Nathan)<sup>37</sup>.

Modele grafice pentru această morfologie oferă opera lui Paulus Flindt II (1567-1631) în suita de gravuri intitulată "39 Gefässentwürfen", apărută la Nürnberg în 1594. Acestea nu reprezintă pahare de mireasă propriu-zise, ci recipiente antropomorfe, înfățișând câte o femeie somptuos înveșmântată după moda spaniolă. Costumele i-au fost inspirate de Jost Amman, care publicase - tot la Nürnberg în 1586 - "Frauentrachtenbuch", o culegere ilustrând moda feminină din a doua jumătate a secolului al XVI-lea<sup>38</sup>.

Julius Bielz menționează un pahar de mireasă aflat la Muzeul din Zürich, lucrarea maestrului transilvănean Georg Siebenbürger care poposise la Augsburg în intervalul 1573-1617<sup>39</sup>. Este doar una dintre dovezile peremptorii ce susțin contactele directe ale aurarilor transilvăneni cu Germania de Sud, adevărită și de alte exemple similare.

La Muzeul Brukenthal din Sibiu se păstrează două superbe pahare de mireasă, ambele realizate de Melchior Hermann, aurar sibian menționat între 1639 și 1682. Ulterioare, inscripțiile datate în secolul al XVIII-lea (1720 și 1726) sunt tardive și nu coincid cu datele execuției, ce se încadrează - cu aproximație - între anii 1641 și 1666.

Publicată de Bielz și Klusch, piesa ce pare mai veche i-a fost dedicată ca dar de vecinătate "prea cinstului Domn" Johann Georg Reisner von Reisenfels de către locuitorii Pieții

<sup>34</sup> "Western European Silver from the Hermitage", Leningrad, 1982.

<sup>35</sup> R e n a t e S c h o l z, "Goldschmiedearbeiten Renaissance und Barock", Hamburg, 1974, p. 81; Cat. 9, p. 34, fig. 9.

<sup>36</sup> P e c h s t e i n, "Schätze Deutscher Goldschmiedekunst", p. 170-171; Cat. 37, fig. 37.

<sup>37</sup> "Augsburger Barock", Catalog, Augsburg, 1968, p. 367; Cat. 536.

<sup>38</sup> "Wenzel Jamnitzer...", p. 388-389; Cat. 420-421, fig. 420-421.

<sup>39</sup> B i e l z, *op.cit.*, p. 24.

Mari și celei Mici, în 1726<sup>40</sup>. Aurită în exterior și în interior, poartă sigla **M.H.** sub care apare cifra **41**, referindu-se poate la anul execuției (1641). Înaltă, cu brațele ridicate în formă de **U**, susținând căzanelul deasupra capului, figura feminină este puțin rigidă, amintind lucrarea lui Thomas Stoer cel Bătrân de la Hamburg. Dar în timp ce fusta miresei este dublă, după moda spaniolă, de și nu foarte evazată, figura sibiană are o fustă simplă, dar somptuos ornamentată. Spre deosebire de motivele învolutate gravate de Stoer, la Hermann bogata desfășurare a fructelor și florilor circumscrise de vrejuri arcuite este reliefată printr-o fină ciocănire în *repoussé*. Talia are corsajul mai lung, strâns pe corp și închis până sub gâtul împodobit cu un șirag de perle mari. Gulerul foarte amplu, specific olandez, înlocuind colereta, indică o notă aparte. Pieptănătura, acoperind tâmpilele cu bucle lungi și un coc mic spre ceafă, corespunde de asemenea modei neerlandeze. Aceasta coincide cu o influență resimțită în Germania timp de mai multe secole. Pe șarnierele cupei superioare, care este mobilă, apare de două ori figura lui Bachus copil, călare pe butoi, ținând în mână un pocal și o rodie simbolizând fructul dragostei. Cupa este încercuită cu o friză fin gravată, înfățișând scene bahice: culesul, tescuitul strugurilor, un tip care bea, un altul care varsă la beție - înrudite cu gravurile lui Peter Flötner și Jost Amman.

Inedit, al doilea pahar de mireasă, aurit în exterior, are decorul șarnierelor alcătuit din două figuri ecvestre șarjând. Brațele care susțin de astă dată un mic ciubăr ferecat, sunt mai suplu arcuite, ca în gravurile lui Paulus Flindt II. Partea anterioară a primei fuste, terminată în bogate franjuri, descrie o largă acoladă, cu motive reunite într-un motiv lanceolat. Fusta de deasupra sugerează brocatul, întrețesut cu largi motive desfășurate în curbă și contracurbă, raportate - în spate - la un medalion oval, circumscriind flori și fructe. Talia subțire, corsajul aderent, cu tigheluri paralele, sunt bine marcate. Colerete apar la umeri și în jurul gâtului, iar mânecile sunt fronsate orizontal. Peste coafura cu buclele strânse la spate, căzând din creștet, tânăra poartă o cochetă beretă spaniolă. Este mică, rotundă și împodobită cu pene de struț scurte. Motivul fusteii din față se aseamănă destul de bine cu acela de pe paharul lui Caspar Beutmüller II, unde este însă gravat și nu ciocănit. În schimb, fusta a doua este umflată pe șolduri, iar decolteul este evazat.

<sup>40</sup> B i e l z, *loc.cit.*, fig. II/c; K l u s c h, *op.cit.*, p. 91; Cat. 102, fig. 102. Inscricția completă în limba germană: "Uehrehreht H. Ioh. Georg Reisner von Reisenfels der ehr. Grosz und Klein ring nachbahrschafft a(nn)o die 12 aug". (sic!).

Deși mai largă decât clopotul primului pahar sibian, fusta celui de-al doilea menține o anumită măsură a profilării. Constatăm o fuziune între moda spaniolă și cea germană din Renașterea târzie, așa cum apare în portretele lui Lucas Cranach cel Tânăr. La modă, bereta spaniolă se întâlnește însă și în portretele londoneze ale lui Holbein cel Tânăr, de asemenea în portretele princiare ale lui François Clouet, vădind o anumită unitate a gusturi în ceea ce privește costumele de curte europene.

Al doilea pahar de mireasă sibian i-a fost dăruit, de aceeași donatori ca și primul, la 1720<sup>41</sup>, "Domnului Valentinus Franck von Franckenstein", nepotul faimosului comite omonim, decedat în 1697, bolnav de podragă. În paranteză fie spus, bunicul poet și umanist îi dăruise acestui nepot o splendidă cană istoriată, anume comandată lui Sebastian Hann<sup>42</sup>.

Calitatea ieșită din comun a cizelării, tratarea armonioasă a decorului în *repoussé*, europenismul surselor abordate, confirmă părerea lui Julius Bielz care prezuma că maestrul sibian "a fost atras în călătoriile sale de aceste modele"<sup>43</sup>.

Un alt tip de pocal, deopotrivă specific nürnbergez, după cum se pare, este acela având cupa în formă de lălea ("Tulpenpokal"). Autorul său, carea creat o suită de asemenea recipiente, semnează cu inițialele **S B F**, fiind identificat cu aurarul Siegmund Bierfreund. Rosenberg îl numește **Meister der Tulpenkuppen**. Exemplarul data în 1673 a fost dăruit, potrivit inscripției, de către poetul Siegmund von Birken asociației literare al cărei președinte era. Purtând denumirea de "ordin floral" ("Pegnesischer Blumenorden"), celebra asociație fusese întemeiată în 1644, la Nürnberg, de către Georg Philipp Harsdörfer<sup>44</sup>.

Vădind exuberanță în tratare, pocalul Bierfreund este aproape identic cu replica lui Sebastian Hann, descoperită și publicată de Klusch. Mai cumpănită ca interpretare, lucrarea lui Hann a fost donată, potrivit înscrisului, de către Petru cel Mare principelui Prosorovskoy, în 1697<sup>45</sup>.

<sup>41</sup> Inscripția completă în limba germană: "Uehrehreth der Grosz und Klein ring nachbarschaft herr Valentin Franck von Franckenstein anno 1720 die 28 August". (sic!)

<sup>42</sup> Viorica Guy Marica, "Sebastian Hann", Cluj, p. 94 sqq, p. 166-167; Cat. 52.

<sup>43</sup> Bielz, *loc.cit.*

<sup>44</sup> "Wenzel Jamnitzer...", p. 288; Cat. 145, fig. 145.

<sup>45</sup> Klusch, *op.cit.*, p. 84; Cat. 1, datează lucrarea în 1688. Deci 1697, data inscripției, este un termen ante quem.

În corelare cu ordinul floral nürnbergez mai este amintită cana argintarului nürnbergez Jakob Kraer (datată între 1660-1669), împodobită cu trei scene pastorale. Lirica bucolică pare a fi constituit una dintre preocupările majore ale amintitei asociații literare<sup>46</sup>.

De tradiție antică, îndeosebi alexandrină, tematica pastorală s-a dezvoltat mai ales în Renașterea italiană. Încă din Cinquecento apăruseră în sculptură figuri de putti goi (amorini, îngerăși) la Lucca della Robbia, Donatello, Verocchio, ș.a.m.d. Aceștia sunt, deopotrivă, transpuși în pictură, de asemenea în decorația arhitecturală.

Din Italia, motivul este difuzat în Franța, țările de Jos și - mai ales - în Germania, grație influenței lombarde. Dürer, Baldung Grien, pictorii din familia Cranach, au contribuit mult la vehicularea sa. Grafica dureriană, desenele tânărului Holbein, gravurile lui Barthel Beham, Christoph Jamnitzer și Peter Flötner, au înfățișat stăruitor imagini cu putti goi, cunoscând o vastă circulație, inclusiv în Transilvania. Rafinat bibliofil, Matei Corvinul, care colecționa manuscrise italienești și întemeiase scriptorii la curtea sa cu participarea - printre alții - a unor reputați miniaturişti florentini, ilustratori ai codicelor corvinești, a impulsionat indirect răspândirea temei<sup>47</sup>.

Gravuri cu putti dansând, prinși în joc, susținând ghirlande cu flori și fructe, făcând muzică ori alcătuind alte scene bucolice simbolizând anotimpurile, atestă bogata diversitate a unui subiect ce pare foarte îndrăgit de argintarii secolului al XVII-lea. Sosit de la Dresda la Nürnberg, unde s-a stabilit între 1531-1540, Gilg Killian Proger execută asemenea gravuri<sup>48</sup>.

După 1620, scenele cu putti se propagă la Augsburg, la Ulm și Danzig (Gdansk), fiind adaptate mai ales pentru decorul cănilor cu capac.

Printre gravorii din Augsburg, preocupați de proiectarea unor astfel de modele grafice, se numără Lukas Killian (1579-1637) care, călătorind în Italia, a avut îndelungate contacte cu arta venețiană. Celebritatea sa stăruie până în secolul al XVIII-lea. Printre modelele ornamentale păstrate se află alegoriile "*Vara*" și "*Toamna*" (Darmstadt, Hessisches Landesmuseum)<sup>49</sup>.

<sup>46</sup> "*Wenzel Jamnitzer...*", p. 288; Cat. 145, fig. 145.

<sup>47</sup> B a l o g h J o l á n, "*A művészet Mátyás király udvarában*", I, Budapest, 1936, p. 52 sqq, p. 483-484 sqq.

<sup>48</sup> "*Wenzel Jamnitzer...*", p. 365; Cat. 343-344, fig. 343-344.

<sup>49</sup> "*Augsburger Barock*", p. 55, 208-209; Cat. 256-257, fig. 126-127.

Demni de menționat sunt și Hans Friedrich Schorer, de asemenea Hans Ulrich Franck (1590/95-1675), al cărui desen înfățișând "*Trei putti muzicieni*" (Augsburg, Städtische Kunstsammlungen)<sup>50</sup> nu exclude contactele olandeze.

Caracteristică pentru Augsburg și pentru Ulm este asocierea materialelor, argint și fildeș, acesta din urmă fiind destinat pentru corpul căinii. Asemenea fastuoase opere recer de obicei colaborarea dintre un aurar și un sculptor specializat<sup>51</sup>. La Ulm, de pildă, argintarul Johann Adam Kienlin (1628-1691) colaborează cu sculptorul Johann Ulrich Hurter (1631/32-1716) la execuția mai multor asemenea piese de o mare somptuozitate. Una dintre acestea (Ulm, Stadtmuseum), nedată, reprezintă numeroși putti goi, dansând într-o horă strânsă, în timp ce nodul capacului înfățișează un hipocamp, deopotrivă sculptat în fildeș<sup>52</sup>.

Pe o altă cană, în întregime lucrată de Kienlein, din argint parțial aurit, datată pe la 1660 (Ulm, Stadtmuseum), figurează putti muzicanți, alternând cu alți asemenea amorini care beau ori mănâncă, grupați într-o desfășurare mai larg ritmată. Un element distinctiv îl constituie pieptănătura, fluturată cu exuberanță de un vânt imaginar, la fel ca în desenul augsburghezului Hans Ulrich Franck, cu cei trei putii muzicieni<sup>53</sup>. Mai accentuat, acest detaliu specific se reîntâlnește la o cană din Danzig, lucrată de Christian Pichgiel I, între 1680-1700 (Gdansk, Nationalmuseum)<sup>54</sup>. Într-o dispoziție aerată, putti ciugulind struguri, suflând din trompetă sau bătând tactul cu palmele, se succed pe fondul unui peisaj destul de minuțios tratat. Figurile sunt puse în legătură cu stilul lui François Duquesnoy, supranumit "flamandul" ("*Il Fiamingo*", 1597-1643), de asemenea cu amorinii de tip flamandizant ("*Fiamingokinder*") regăsiți pe stucaturile palatului de vară de la Wilanow, al regelui Jan III Sobieski<sup>55</sup>.

<sup>50</sup> *Ibidem*, p. 105, 181; Cat. 211, fig. 152. Franck este și autorul unei schițe în care doi putti îmblâniți reprezintă iarna. Vezi p. 181; Cat. 212.

<sup>51</sup> Printre sculptorii în fildeș de la Augsburg se află Georg Petel, prieten cu Rubens și Van Dyck; de asemenea sculptorii și aurarii Bernhard Strauss, Wolfgang John I și Johann Baptist Weinet.

<sup>52</sup> Vezi "*Goldschmiedekunst in Ulm*", Catalog, Ulm, 1990, p. 58; Cat. 22, fig. p. 59.

<sup>53</sup> *Ibidem*, p. 60; Cat. 23, fig. p. 61.

<sup>54</sup> "*Danziger Silber die Schätze des Nationalmuseums Gdansk*", Catalog, Bremen, 1991, p. 68; Cat. 43, fig. 69.

<sup>55</sup> *Ibidem*, loc.cit.

Sursele erau așadar diferite, cele neerlandeze fiind sesizabile și la Augsburg, dar mai ales la Gdansk, centru cu asidue relații comerciale în Occident, ramificate nu doar spre Flandra, ci și spre Anglia<sup>56</sup>.

Tot la Danzig lucrează, simultan cu Pichgiel, argintarul Johann Polmann, meșter important, autorul unei suite de patru căni reprezentând anotimpurile. Medalioane, circumscrise în volute, înfățișează câte un anotimp, cu simbolurile caracteristice și semnele zodiacale aferente. În centrul capacului se disting armoariile consilierului municipal Nikolaus von Bodeck, primarul orașului Danzig. Cum el pare a fi decedat în 1676, data poate fi acceptată cu maximum de probabilitate ca indiciu *ante quem*, pentru execuția căni<sup>57</sup>.

În patrimoniul Muzeului Național de Artă din București se păstrează o cană cu capac, având conformația destul de joasă. Soclul este împodobit cu frunze de acant stilizate, în timp ce marginea capacului prezintă corole florale ciocănite și gravate. Nodul este alcătuit din figura unui halebardier, înveșmântat în armură romană, cu jambiere de metal și coif împănășat. El se sprijină cu o mână de scut, ținând cu cealaltă o halebardă foarte lungă, cam de două ori cât personajul propriu-zis. Pe corpul căni sunt ritmic așezate cele patru figuri, personificând anotimpurile. Primăvara este un amorn care înalță un trandafir; vara un secerător copil, purtând pălărie cu bor și calotă țuguiață, cu mâna pe seceră și un snop de grâu sub braț. Toamna, singurul personaj nud, se înfruptă din strugurii pe care îi culege. Iarna, în sfârșit, este înarmată cu secure și duce pe umeri o legătură cu vreascuri. Asemenea secerătorului, poartă cizme având carâmbul scurt, pantaloni suflecați pe genunchi și o căciulă părând de blană, semănând cu cele nürnbergheze. Inedită, piesa este marcată cu inițialele **I.S.I.**, însoțite de două ori de litera **L**, pe care până în prezent nu le-am putut identifica. În ceea ce privește datarea, cana aparține în mod evident secolului al XVII-lea și pare să provină, cu oarecare probabilitate, dintr-un atelier sud-german neprecizat.

Exemple de decor figural, cu putti, întâlnim și în argintăria transilvăneană. Cea mai veche versiune, ca scenă omogen desfășurată pe întreg corpul căni, este piesa marcată cu inițialele lui Martin Tink (menționat între 1586-1601), păstrată la Muzeul Brukenthal din Sibiu.

<sup>56</sup> Cf. Marica, "Süddeutsche Interferenzen", p. 11.

<sup>57</sup> "Danziger Silber...", p. 61; Cat. 38, fig. p. 61.

Replica sa fidelă o constituie lucrarea lui Merten Thadeus (activ între 1683-1709), aflată în tezaurul Bisericii Negre din Braşov<sup>58</sup>. Supuşi desfăşurării continue într-un registru unic, copilaşii nuzi cântă din diferite instrumente muzicale, alcătuind un grup impresionant de 12 orchestranţi. Complexă, minuţios interpretată, scena vădeşte un stil niţel sever, cu atitudini şi gesturi măsurate. Aripioarele, deschise între umeri, constituie un element aparte în confruntarea cu alte figuri, de obicei aptere. Sursele iconografice nu sunt perfect clare, sugerează însă înrudiri cu ambianţa augsburgheză şi - în subsidiar - cu cea neerlandeză.

Tot în tezuarul Bisericii negre se mai pastrează alte două căni cu motive bucolice. Datată 1693, prima a fost lucrată de Petrus Bartsch cel Tânăr (activ între 1677-1710) la comanda colegului său de breaslă Simon Drauth, în chiar anul morţii sale. Rotmic distanţaţi prin scurte pauze, putti având o conformaţie îndesată şi lipsiţi de aripioare, se înscriu într-o friză ușor sacadată. Îmbrăţişând un mieluşel, doi amorini jucăuşi sunt îmbiaţi de un al treilea care le oferă, pe o scoică plată, mere şi struguri. O altă pereche dansează, în timp ce ultimul băieţel fuge, stârnit de efectele lăcomiei sale. Subtextul bahic se citeşte limpede în ansamblul tematic legat de culesul viei. Subiectul viticol a fost pus de József Mihalik<sup>59</sup> în relaţie cu desenele lui Peter Flötner din 1532, deşi autorul remarcă deosebiri somatice dintre figurile acestuia şi amorinii transilvăneni.

Analogii concludente duc de astă dată mai puţin spre Nürnberg, cât spre Augsburg, unde aurari ca Lukas Lang, Christoph Drentwett, Tobias Baur sau Albrecht Biller sunt preocupaţi de temă în epoca barocului.

În sprijinul acestei teze, ne este îngăduit a invoca analogia spectaculară a celei de a doua căni de la Biserica Neagră cu un prototip pe care l-am găsit la Bayerisches Nationalmuseum din München. Semnată cu iniţialele **M.B.** ale unui aurar neidentificat din Augsburg, cana cu capac înfăţişează scene pastorale identice cu acelea de pe cana braşoveană, atribuită fie lui Piter Himesch II (activ între 1690-1721), fie lui Peter Hirschler (menţionat între 1698-1705), aurari braşoveni având sigle asemănătoare.

<sup>58</sup> Viorica Guy Marica, Mircea Bejinariu, *"Einige siebenbürgische Goldschmiedearbeiten des 16. und 17. Jahrhunderts"*, în *"Forschungen zur Volks und Landeskunde"*, Band 24, nr.2/1981, p. 39 sqq.

<sup>59</sup> Mihalik József, *"Beham és Flötner művészete hazai emlékeken"*, în *"Archaeologiai Értesítő"*, XVIII, 1898, p. 280 sqq.



Aceeași tehnică prin ciocănire ("Treibtechnik", "Martelage") și aceleași proporții, cu excepția unei diferențe de trei centimetri în înălțime, accentuează similitudinea, sugerând că ambele căni au fost lucrate pe aceeași matriță și probabil în același atelier din Augsburg<sup>60</sup>.

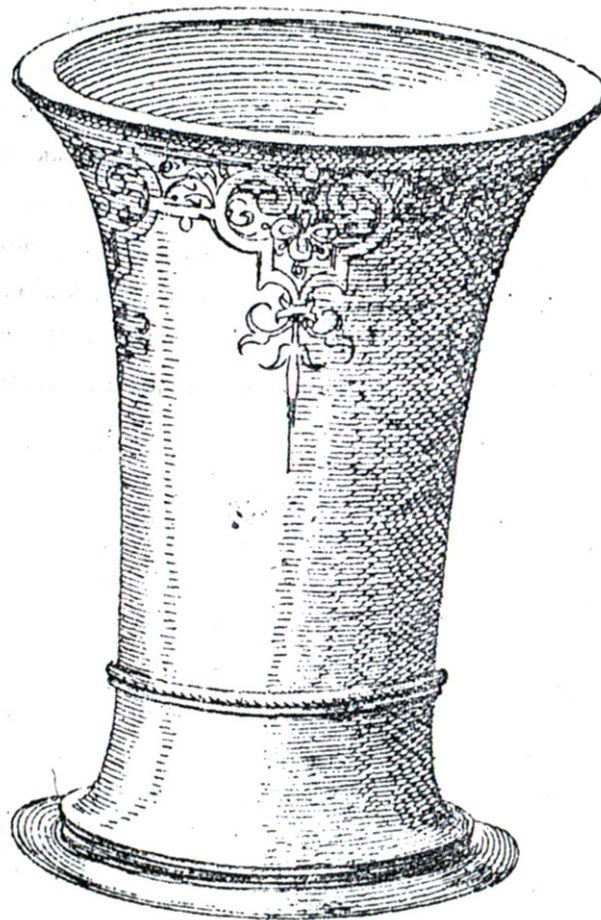
Putti înaripați poartă o grea și bogată ghirlandă în care frunzișul se împletește cu fructe (struguri, mere, smochine, ananas, rodii). Mișcări zglobii, gesturi vioaie și expresii voioase punctează desfășurarea ondulată, extrem de suplă, înfățișată într-o friză omogenă, fără cezuri, pe corpul celor două piese. Aceleași tipuri somatice, aceeași anatomie interpretată cu virtuozitate, aceeași șerpuire plină de mlădieri caracterizează figurarea, excluzând orice dubiu cu privire la identitatea lor.

Multiplele exemple, pe care le-am ilustrat în paralel, confirmă cu prisosință bogatele corelări ale argintăriei transilvănene cu cea sud-germană. Directe sau mediate prin Silezia, Pomerania și Slovacia, analogiile sunt mai mult decât convingătoare, îngăduind precizări stilistice și iconografice menite a integra amplu arta Transilvaniei în circuitul european.

---

<sup>60</sup> Cf. Viorica Guy Marica, "Originea decorului cu putti în arta transilvăneană", în "Acta Musei Napocensis", XIII, 1976, p. 291 sqq., fig. 16-23.

*ILUSTRĂȚII*

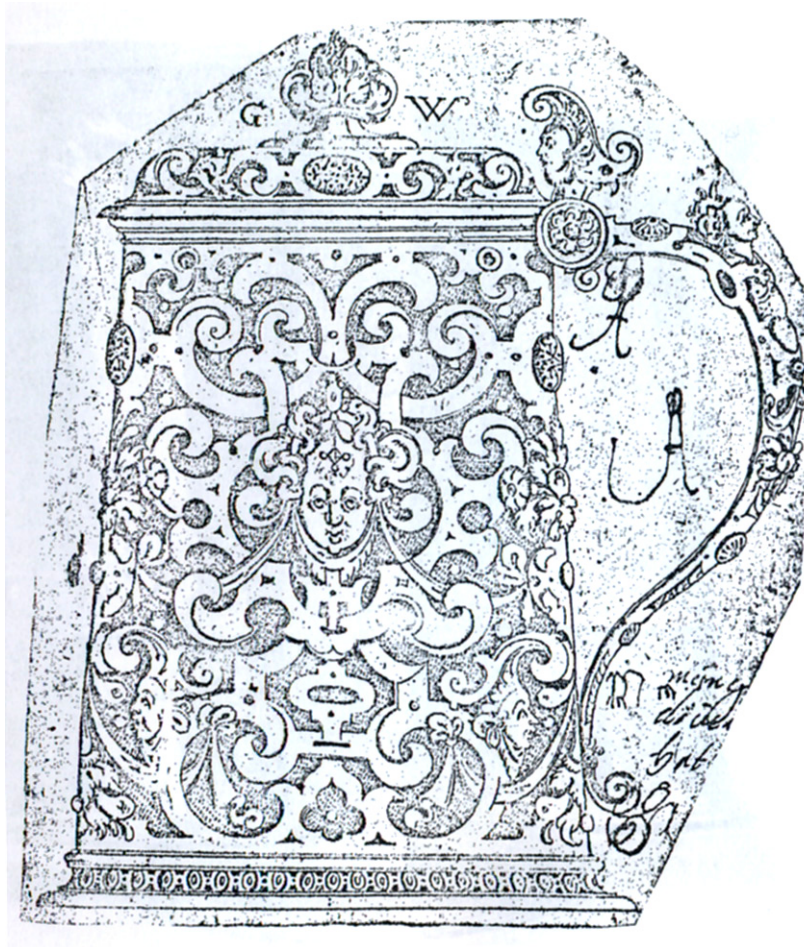


1. **Virgil Solis** din Nürnberg, "*Proiect pentru un pahar cu soclu*", gravură, mijlocul secolului al XVI-lea.



2. **Hans Bloweber** din Brașov, "*Paharul breslei croitorilor din Tg.Mureș*", ante 1661, (Cluj-Napoca, Muzeul Național de Istorie al Transilvaniei).

3. I d e m, "*Paharul breslei morarilor din Bistrița*", ante 1636, (Cluj-Napoca, Muzeul de Istorie al Transilvaniei).



4. **Georg Wechter** din Nürnberg, "Proiect pentru o cană cu capac, decorată cu volute și mascheroni", gravură, 1579.





5. Maestrul **I.S.** din Nürnberg, *"Proiect pentru o cană cu capac, decorată cu volute și mascheroni"*, gravură, 1581.



6. **Thomas Stin II** din Sibiu, "*Cană cu capac, decorată cu volute și mascheroni*", 1598 ?, (Sibiu, Muzeul Brukenthal).





7. *Ibidem.*



8. **Melchior Hermann** din Sibiu, "*Pahar de mireasă I*", 1641 ?, aspect frontal, (Sibiu, Muzeul Brukenthal).





9. *Ibidem*, profil.



10. *Ibidem*, aspect dorsal.





11. *I d e m*, "Pahar de mireasă II", 1641-1666, aspect frontal, (Sibiu, Muzeul Brukenthal).



12. *Ibidem*, profil.





13. *Ibidem*, aspect dorsal.



14. Maestrul I.S.I. din Germania de Sud, "Cană cu capac, decorată cu putti personificând Anotimpurile", mijlocul secolului al XVII-lea, (București, Muzeul de Artă al României).





15. **Matin Tink** din Sibiu, *"Cană cu capac, decorată cu putti muzicieni"*, 1590-1600, (Sibiu, Muzeul Brukenthal).



16. *Ibidem.*





17. Maestrul **M.B.** din Augsburg, "*Cană cu capac, decorată cu putti înaripați jucându-se*", sfârșitul secolului al XVII-lea, (München, Bayerisches Nationalmuseum).



18. Maestrul **P.H.** din Braşov (Peter Hiemesch II sau Peter Hirschler), "*Cană cu capac, decorată cu putii înaripaţi jucându-se*", sfârşitul secolului al XVII-lea, (Braşov, Biserica Neagră).





19. Maestrul **M.B.** din Augsburg, "*Cană cu capac, decorată cu putii înaripați jucându-se*", sfârșitul secolului al XVII-lea, (München, Bayerisches Nationalmuseum).





20. Maestrul **P.H.** din Braşov, "*Cană cu capac, decorată cu putti înaripaţi jucându-se*", sfârşitul secolului al XVII-lea, (Braşov, Biserica Neagră).

## ICONOGRAFIA MONUMENTULUI FUNERAR LA SAȘI TIPOLOGIE, CONCEPTE ȘI TEME ICONOGRAFICE

IOAN ALBU

**RESÜMEE. Die Ikonographie des Siebenbürgisch-sächsischen Grabdenkmales Typologie, Begriffe und Ikonographische Themen.** Bild und Text im Rahmen des Grabdenkmales sind meistens gleichzeitig vorgestellt worden, weil sie einander verdeutlichen. Daher wurde in diesem Beitrag ein ikonologisches und zugleich emblematisches Vorgehen angewendet, um nicht nur allgemeine Begriffe, sondern auch einzelne Bilder näher zu untersuchen. Wichtig war uns, den Standpunkt des Auftraggebers oder des Betrachters jener Zeiten, wo die Werke entstanden sind, zu verstehen, die Funktion und den Bild- und symbolischen Sinn zu begreifen.

Die *Wappenbrabplatten* stellen über die Hälfte der siebenbürgisch-sächsischen Grabplatten dar. *Ahnenwappen* und Wappen der Ehepartner sind selten, sonst handelt es sich meistens um Wappen mit fiktiven Darstellung, jedoch das Streben, die Bedeutung und genealogischen Verbindungen der Familie zu dokumentieren, ist da. Das Wappenföhren dehnt sich im ausgehenden 13. Jh. auf Städte, Bürger und Handwerken aus. Statt eigentliche Wappen treten oft Haus- und *Zunftzeichen*, *Emblemen* und *redende Wappen*, die als Ausdruck genealogischer Fiktion des Patriziats- etwa eine Justitia-Allegorie - und z.T. des Handwerkertums zu verstehen sind. Geistliche föhren auöer *Realien* - Buch, Kelch - auch das *Lamm Gottes*, die *Taube* und sogar die *Arche Noahs* in ihren Emblemen. Für Frauen war die Darstellung eines Armes mit *Blumenstrauö* beliebt. Die *symbolischen Grabplatten* tragen biblische Motive oder Szenen, wie die Auferstehungsszene an der Grabplatte des Michael Schwarz und deren Replik (1655). Oft handelt es sich auch hier um Mischtypen, z.B. Grabplatten, die biblische Szenen oder ikonographische Motive in heraldischer Form zum Ausdruck bringen. Ferner tauschen Motive auf, die sich auf die *Herkunft* oder den Namen des Verstorbenen beziehen, zweitens Motive, die Bezug auf *Berufe* (Zunftzugehörigkeit), *Stände* und *Titel* der Verstorbenen haben und drittens Motive mit *symbolisch-religiöser*, *biblischer*, *mythologischer* bzw. *allegorischer Substanz*. Die *Muschelschale* als Hintergrund der Porträtdarstellung von Verstorbenen wurde besonders für Geistliche vorgezogen. Das Motiv der Muschelschale hat ihren Ursprung in der Doktrin der *immaculate conceptio*, der als Perle aus einer Muschelschale geborenen Jungfrau Maria. Ursprünglich ist Maria als Perle in der Muschelschale dargestellt, im 15. Jh. ist Maria ikonographisch der Muschel assimiliert, in deren Schale Christus oder Heilige verborgen sind, ein Motiv das in Verbindung mit der Schutzmantelmadonna stehen mag. Die Haupttugenden *Prudentia*, *Fortitudo*, *Temperantia*, *Justitia*, die häufig in der italienischen Kunst, im Rahmen des humanistischen Thema der Tugenden und in der Schriften der Zeit vorkommen, sind personifiziert oder werden zu Allegorien, die in der Reliefplastik von Heiligenfiguren und- Attributen betont werden. Das Epitaph des Sachsengrafen Andreas Fleischer (1676) bringt die *Darstellung des Jüngsten Gerichts* in Ölmalerei als Hauptthema. Die *Sonne* und der gesichtete *Mond*, die das *Kreuzsymbol* begleiten, kommen in der Ikonographie des Kruzifixes und des Jüngsten Gerichts als Symbole des Gottvaters und der göttlichen Gerichtsbarkeit vor. Das gesichtete Mond begleitet das Kreuz auf der Grabplatte des Fürsten Mihnea (1510) oder den von einem Engel gehaltenen mantel auf der Grabplatte des Michael Marggraf (1590) und steht bereits seit dem 14. Jh. in enger Verbindung mit dem Thema der "Apokalyptischen Maria" und der *Schutzmantelmadonna*. Heilsgewißheit wird zu einem typischen Merkmal im lutherischen Raum. Man spricht von einem vorübergehenden Tod, so in den Schriften der Zeit und auch in Grabinschriften: "*pro labore quies, pro vita vita refulget, mitis et extremi iudicis ora datur*" (1610). Eine Rolle dabei hat auch die Darstellung von *Bettereihen* am Fuß des Kruzifixes. Die Stelle Job. 19,25 kommt als Ausdruck von Heilsgewißheit auf Grabplatten des 16. und 17. Jh. zweimal auch in Verbindung mit der *Auferstehungsszene*. Obwohl sie dem architektonischen Rahmen des Grabmonumentes untergeordnet sind, werden sie durch Metaphorisierung zu Allegorien gebildet.

Imaginea și textul monumentelor funerare au fost concepute de cele mai multe ori simultan, deoarece textul trebuia să întărească imaginea și invers. Demersul iconologic a fost

coroborat, în acest studiu, cu cel emblematic, deoarece iconologia<sup>1</sup> are în vedere strict conceptele, în vreme ce emblematica<sup>2</sup> se ocupă atât de imagini particulare, cât și de concepte generale. Importantă pentru istoric este pătrunderea atitudinii comitentului, a artistului sau a observatorului din acele vremuri din punctul de vedere al funcției și sensului imaginilor și simbolurilor, deci al mentalității unei epoci și zone istorice<sup>3</sup>.

**Motivele iconografice** care alcătuiesc ornamentica lespezilor medievale și moderne timpurii sunt precumpănitor înălțuite în *narații*, nu sunt imagini independente. Imaginile (*ikon*) apar ca motive purtătoare ale unui înțeles derivat sau convențional, ele sunt obiecte concrete sau persoane.

Combi-națiile de imagini în povestiri (narații)<sup>4</sup>, fiind personificări sau simboluri cu rol escatologic, vizând o finalitate religioasă, moralizatoare. Cercetând evoluția acestora, vedem că ele sunt subordonate cadrului arhitectonic al pietrelor funerare.

Ornamentul (motivul decorativ) poate fi analizat în raport cu purtătorul său material pe baza poziției sale în câmpul lespezii. Nu de puține ori motive decorative cu conținut religios înlocuiesc un decor care la origini pare să fi avut valoare pur ornamentală.

<sup>1</sup> Cf. lucrarea inițiatorului iconologiei, Cesare R I P A, *Iconologia*, 1593, o ediție ulterioară, în franceză, - *Iconologie ou la Science des Emblemes, devises*, Amsterdam, 1698, - poate fi consultată în Biblioteca Brukenthal (sign.: v. I 4164). *Iconologia* se limita, în accepțiunea dată de RIPA, la figurile omenești, în timp ce emblematica utilizează alte reprezentări (obiectuale, fito- și zoomorfe). V. și W. Tatar k i e w i c z, *Istoria esteticii*, București, 1978, III, p. 340-356. E. P a n o f s k y - în studiul *Iconografia și iconologia. Introducere în studiul artei în Renaștere* (cf. E. P a n o f s k y, *Artă și semnificație*, București, 1980, p. 57-90) - distinge trei nivele ale actului interpretării operelor de artă: descrierea pre-iconografică (analiza pseudo-formală ce are drept principiu călăuzitor și corectiv istoria stilului), analiza iconografică (teme și concepte, istoria tipurilor) și, în sfârșit, interpretarea iconologică (simbolurile ca tendințe esențiale ale intelectului uman). *Iconografia* recurge astfel la analiză, iar *iconologia* la sinteză.

<sup>2</sup> Emblema constă din trei elemente: motto (deviză, lemma), ikon (imagine) și epigramă. V.A. A l c i a t i, *Emblemmatum Liber*, Lugdunum, 1564 (ediție aflată în Biblioteca Brukenthal - sign.: v. I 431 - prima ediție a apărut în 1531). Alciati a folosit termenul de emblema cu sensul de ornament, motto și imagine. O abordare nuanțată a raporturilor dintre arte la D. G r i g o r e s c u, *Constelația Gemenilor. Arta și literatura în perspectivă comparativă*, București, 1979, mai ales p. 128-137. Hocke opiniază că emblematica, devizele, impresiile - maximele morale - au influențat arta și literatura secolelor XVI-XVII tot atât de puternic ca și Biblia, vorbind în acest sens de "imaginea cifrului", de o artă "enigmistică", esoterică (cf. H o c k e, *Maniersimul în literatură. Alchimie a limbii și artă combinatorie esoterică*, București, 1977, p. 237).

<sup>3</sup> Jan Bialostocki o numește "iconografie intenționată sau imanentă", spre deosebire de "iconografia interpretativă" - ramură a cercetării istoriei mentalităților și istoriei artei. Cf. B i a l o s t o c k i, *Iconography*, în "Dictionary of the History of Ideas", New York, 1973, II, p. 524-541.

<sup>4</sup> "Invenzioni", v. P a n o f s k y, *op. cit.*, p. 60.

Forma geometrică, ce corespunde unui anumit registru afectat ornamenticii, are un rol subordonator, iar motivele dețin un rol ancilar, constituindu-se în *simboluri* ce nu rămân imuabile, ci tind spre sensuri noi. Prin metaforizare ele devin *alegorii*, combinații de personificări și simboluri, dând valențe noi formalismului ce caracterizează arta perioadei studiate. Majoritatea monumentelor săsești păstrate aparțin perioadei postreformate<sup>5</sup>.

Dezvoltarea programelor iconografice a fost pusă la noi în legătură cu mutațiile survenite prin adâncirea stratificării sociale din orașe<sup>6</sup>. Tipurile de monumente funerare au fost dezvoltate de meșterii vremii conform unui sistem congruent, formele ornamentale au fost mixate, simplificate sau îmbogățite.

**Pietrele funerare cu reprezentarea crucii** au fost deosebit de răspândite în arta funerară din centrul și, deopotrivă, sud-estul Europei. Deja în secolul al IX-lea tema crucii este întâlnită în domeniul sepulcral clerical din spațiul german de sud și de mijloc<sup>7</sup>, iar din secolul al XI-lea, dar cu o pondere deosebită în secolul al XIII-lea, în Ungaria, mai ales în mediul funerar regal<sup>8</sup>.

Simbolul crucii pe o colină, adesea reprezentat cu adăugarea blazonului (scutului), este

<sup>5</sup> Deși Luther și Honterus au dezavuat interpretarea alegorică a scrierilor sfinte, cf. K.K. K l e i n, *Der Humanist und Reformator Johannes Honter*, Sibiu, 1935, p. 129.

<sup>6</sup> Cf. V. V ä t ä ș i a n u, *Istoria artei feudale în țările Române*, I, București, 1959, p. 313: "Cu toate că tematica e încă fără rezerve subordonată teologiei, în formele de expresie ale artei figurative încep să răsunе vocile viitorului. Acest lucru a fost posibil, pentru că artiștii, membrii de șantier sau breslași, făceau cu toții parte din noua societate orășenească".

<sup>7</sup> Astfel, exclusiv la lespezile călugărilor și personajelor din ierarhia ecleziastică, unde reprezentarea crucii apare cu picior subțiat, brațele celelalte având capetele îngroșate. Cf. DI 38 (Bergstraße) Nr.4, Il. 12a, pe un capac de sarcofag de la sfârșitul secolului al IX-lea din Lorsch, în legătură cu o inscripție apreciativă pe brațul orizontal al crucii ("Christus resuscita me in resurrectione iustorum"), un motiv care apare și la lespedea așa-zisă "Geroh" lucrată cam în aceeași vreme (DI 38/ Bergstraße Nr.6), apoi ibid., Nr.49, Il. 33, lespedea funerară a priorului Petrus Scheuer din 1427/1428, cu cruce ieșind dintr-o colină, din anul 1437 piatra funerară a călugărului carmelit Nikolaus von Oppenheim, ibid., Nr.52, deasemeni lespedea din 1525 cu forma crucii incizată, probabil prevăzută cu o cruce de metal, ibid., Nr.117. Reprezentarea crucii cu picior ascuțit corespunde formei crucilor de lemn care erau împlântate la capătul mormântului, v. și il. 59 la A r i e s, *Bilder zur Geschichte de Todes*, München-Wien, 1984, p. 41. Originea lespezilor târzii medievale decorate cu simbolul crucii o caută K. Fr. Azzola în tradiția "titulilor" medievale târzii decorați cu reprezentarea crucii în cazul cărora s-a observat o echifuncționalitate a lespezilor cu reprezentarea crucii cu cele figurale, cf. A z z o l a, *Zur Ikonographie des Kreuzes auf Kleindenkmalern des Hoch- und Spätmittelalters im deutschen Sprachraum*, in Epigraphik 1986, p. 9-41. A Z Z O L A, Die Scheibenkreuzplatte im Balassa Bálint Museum zu Esztergom (Gran), in Magyar Egyháztörténeti vázlatok (Essays in Church History in Hungary, II, 1990), Budapest, 1991, p. 43-48, N.D: "Das Kleindenkmal", wissenschaftliche Schriftreihe der "Arbeitsgemeinschaft Denkmalforschung e.V.", 3 (1992), p. 43-48.

<sup>8</sup> Cf. V a r g a - L ö v e i, *Funerary Art in medieval Hungary*, în AHA 35 (1990-1992), p. 115, 117, fig.3 - Lespedea regelui Andrei I al Ungariei (+1060) și il.6 (Piatra funerară din Zalaszentgrót, sec. al XIII-lea).

răspândit la lespezile micii nobilimi austriece<sup>9</sup> și îndeosebi ale magnaților maghiari<sup>10</sup> în perioada secolelor XIII-XV. Pentru prima dată în arta funerară transilvăneană crucea ce decorează câmpul central al unei lepezezi o întâlnim la lespezea episcopului Petru IV (+1307) din catedrala rom.cat. din Alba Iulia<sup>11</sup>.

Exemple în mediul sășesc există la pietrele funerare din Baia, la care reprezentarea crucii este tipică pentru secolul al XIV-lea<sup>12</sup>. O iconografie a crucii deosebit de persistentă o arată pietrele funerare ale domnilor și boierilor români din Moldova și țara Românească<sup>13</sup>. În mai multe rânduri a fost abordată iconografia pietrei funerare a lui Mihnea cel Rău (+1510), afaltă în ferula sibiană.

Virgil Vătășianu opiniază că tema reprezentată aici se referă la "Coborârea lui Iisus la Limbi" și "Capul lui Adam", contaminat de reprezentarea lunii. Pavel Chihaia, dimpotrivă, este pentru atribuirea temei unei concepții pur occidentale<sup>14</sup>.

Motivul crucii care are drept bază un semicerc, adesea în forma unui trilob, este un echivalent stilistic al mormântului<sup>15</sup>.

<sup>9</sup> Piatra funerară a nobilei Kunigunde în Millstatt/Carintia - v. L e i t n e r, DI XXI (Kärnten 1), Nr.2, în jurul anului 1170, fig.3; lespezea comitelui Otto v.Treffen de la mijlocul secolului al XIII-lea, Nr.6, fig.7; lespezea lui Andreas von Graben (cruce și blazon), din Treffling de la 1460, Nr.67, fig.41; lespezea plebanului Andreas Neumarkter, Baldramsdorf, din 1482, Nr.95, fig.56; piatra funerară a lui Paulus Rotellxum, în Sachsenburg, Nr.125, fig.69; lespezea lui Thomas Strasser în Lieseregg din 1541, Nr.239, fig.117; lespezea din biserica parohială St.Peter din St.Peter i. Holz din sec. al XVI-lea, Nr.327, fără il.; lespezea lui Bartelma Färb din 1540 - cu potir și blazon, în Kirchbach, Nr.457, fig.186. În Carintia, reprezentarea crucifixului cu cea a defunctului rugându-se la picioarele acestuia pare să derive din acest motiv iconografic, astfel, la lespezea lui Christoph von Khünburg în biserica parohială St.Michael in Egg (Hermagor) din 1549, Nr.464, fig.190 și la piatra funerară a familiei Mandorfer din 1594-1619 în Kötschach, Nr.506, fig.204 sq. -este posibil ca această reprezentare de epitafuri, ca la Sibiu în 1566 - epitaful Margarethei Haller -, să stea în legătură cu acest tip de monument funerar. Cu precădere în mediul lutheran s-a manifestat predilecție pentru acest tip (v. și DI 29/Worms, Nr.481, fig.121; Nr.534, fig.132), și la monumentele funerare evanghelice de dimensiuni impozante, cum este cel din St.Johannisberg (DI 34/Bad Kreuznach, Nr.367, fig.157).

<sup>10</sup> Cf. V a r g a - L ö v e i, *op. cit.*, p. 121, Il.8 (lespezea din 1289 în biserica dominicanilor din Buda), il. 9 sq. (2 lespezi din 1374 și 1376 în Kosice) și E N G E L - L ö v e i - V a r g a, *Grabplatten von Magnaten aus dem Zeitalter der Anjou - Könige und Sigismunds von Luxemburg*, în AHA 30 (1984), p. 57, Nr.20, fig. 22 (lespede din jurul anului 1450).

<sup>11</sup> V ä t ä ș i a n u, *op.cit.*, p. 164.

<sup>12</sup> Cf. N. I o r g a, *Pietrele de mormânt ale sașilor din Baia*, în BCMI 67 (1931), p. 1-6.

<sup>13</sup> Cf. lespezea jupanului Badea, deasemeni cu monograma lui Iisus Hristos și inscripția NIKA de ambele părți ale crucii, v. C.C. G I U R E S C U - D.C. G I U R E S C U, *Istoria Românilor din cele mai vechi timpuri până astăzi*, București, 1975, fig. la pag. 379.

<sup>14</sup> V ä t ä ș i a n u, *op.cit.*, p. 743; C h i h a i a, *Pietrele de mormânt din biserica mănăstirii Argeșului*, p. 213.

<sup>15</sup> Cf. E n g e l - L ö v e i - V a r g a, *Grabplatten von Magnaten*, p. 57.



*Soarele și luna* antropomorfizată care însoțesc simbolul crucii survin în iconografia crucifixului și a Judecății de Apoi ca simboluri ale lui D-zeu Tatăl și ale justiției divine<sup>16</sup>. Semiluna cu chip uman reprezentată la piciorul crucii pare chiar să fie o reminiscență târzie a reprezentării colinei mormântului în forma unui semicerc din care răsare crucea<sup>17</sup>, iar în iconografia ortodoxă românească capul lui Adam este reprezentat alături de inscripția "*Glava Adama*" (Capul lui Adam). Evanghelia apocrifă a lui Nicodim amintește pomul vieții care crește din mormântul lui Adam<sup>18</sup>. Din acest motiv, pentru că și celelalte inscripții anexă ale crucii sunt prezente, ne putem gândi la o interferență a două curente iconografice. Totuși, lipsesc formulele MLRB (miasto lobnoe rai boji - locul crucii este raiul Domnului), și aceasta pentru că ele sunt întâlnite pentru prima dată în Marele Octoih din 1510 și în evangheliarul din 1512 al ieromonahului Macarie<sup>19</sup>. Capul lui Adam apare ca temă iconografică în spațiul funerar românesc abia din 1512, la început la piatra funerară a boierului Pârvu I Craiovescu (+1512) - executată poate chiar cu un an-doi mai târziu - din biserica mănăstirii Snagov, apoi la lespede domnitorului Neagoe Basarab și la alte pietre tombale ale familiei sale din biserica mănăstirii Argeș, toate datate în jurul anului 1520<sup>20</sup>.

**Pietrele funerare cu figură întreagă** sunt în mediul orășenesc o preluare a tipului obișnuit de piatră funerară cavalească și nobiliară. O lespede de dimensiuni mici din Noul Săsesc, bis.ev., reprezintă figura întreagă a unui episcop cu cârja în stânga și evanghelia în dreapta. Vătășianu consideră lucrarea drept o operă primitivă a artei romanice târzii<sup>21</sup>.

<sup>16</sup> V. și C h i h a i a, *În legătură cu pietrele de mormânt din biserica mănăstirii Argeșului*, în De la Negru Vodă la Neagoe Basarab, Interferențe literar-artistice în cultura românească a evului de mijloc, București, 1976, p. 213 și H. K e l l e r, *Reklamslexikon der Heiligen und der Biblischen Gestalten*, Stuttgart, 1975, p. 44.

<sup>17</sup> Astfel e.g. pe lespede tombală a fraților Heidenreich și Albert von Halleck în fosta catedrală din Viktring, cf. L e i t n e r, *Epigraphik und Heraldik*, în Epigraphik 1982. Fachtagung für mittelalterliche und neuzeitliche Epigraphik Klagenfurt 30 September - 3 Oktober 1982, Referate, redigiert von Walter Koch (Kommission für die Herausgabe von Inschriften des Deutschen Mittelalters 1, Denkschriften der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, phil.-hist. Klasse 169), Wien, 1983, p. 23, fig.1. Simbolul crucii cu brațe terminate în formă trilobată apare cu puțină vreme înainte de 1500 la piatra funerară a lui Christoph Halleck, v. ibid., p. 27 sq. și fig. la p. 28.

<sup>18</sup> Cf. nota 113.

<sup>19</sup> Cf. I.C. C h i ț i m i a, *Considerații referitoare la interpretarea formulei slave M.L.R.B.*, în "Romanoslavica", 20, (1965), p. 300 sqq.

<sup>20</sup> Cf. C h i h a i a, *În legătură cu pietrele de mormânt din biserica mănăstirii Argeșului*, fig. 35, 37, 42, 43 și 44.

<sup>21</sup> Cf. V ä t ä ș i a n u, *op. cit.*, p. 160 sq., fig. 138.

O altă lespede de pe la sfârșitul secolului al XIII-lea, de data aceasta împodobită cu o figură în relief incizat - reprezentând defunctul sau defuncta cu mâinile pe piept -, provine din Mintiul Gherlei<sup>22</sup>. Etapa matură a goticului în domeniul funerar este ilustrată de lespede încastrată în fațada de sud a bis.ev. din Bistrița. Desenul gravat în piatră figurează un cavaler sub un fronton gotic, ținând în mâna stângă spada și un scut cu însemnele heraldice. Lespedea înrudită formal cu cele din Praga poate fi încadrată, din considerente epigrafice și stilistice, între 1317 și 1326<sup>23</sup>.

Sculptura funerară tinde să individualizeze defunctul, nu numai să comemozeze simbolic, printr-un portret de aparat schematizat, pe cel decedat<sup>24</sup>. Monumentele funerare cu gisant sunt excepții chiar și în mediul nobiliar, bunăoară la cea mai veche tumbă din domul de la Alba Iulia realizată între 1446 și 1452 pentru Ioan Miles, fratele lui Ioan de Hunedoara<sup>25</sup>, și la mormântul lui Georg Apaffi, tatăl lui Mihai Apaffi I, lucrat la 1635 de Elias Nicolai<sup>26</sup>. Pentru prima dată în plastica funerară săsească apare acest tip, acum de factură manieristă, la piatra lui Valentin Seraphin (1639) și la lespede a preotului din Cincu Mare Paul Whonner (+1639)<sup>27</sup>, apoi la lespede a episcopului Georg Theilesius (+1646) în sacristia bis. ev. din Biertan<sup>28</sup>. Tot în sacristia din Biertan merită amintită piatra funerară a episcopului Christian Barth (+1652)<sup>29</sup>. Un an mai târziu este realiată piatra tombală a preotului din Gârbova Johannes Hellwig (+1653)<sup>30</sup>, interesantă deoarece partea de sud-vest a Transilvaniei este deosebit de săracă în pietre funerare cu portret. Ultimele realizări semnificative sunt piatra funerară a lui Andreas Fleischer (1676) și cea realizată de Sigismund Mōț pentru Matthias Semriger (1681), lespede a episcopului Christian Haas (+1686)<sup>31</sup> și, nu în ultimul rând, lespede a lui Petrus Weber (1710).

<sup>22</sup> Pentru descrierea lespezii, aflată astăzi la Gherla, cf. *ibid.*, p. 160 sq.

<sup>23</sup> Vătășianu pune, inițial, lespede în analogie cu mediul de la Alba Iulia (v. *op.cit.*, p. 164, fig. 143), revenind - în *Studii de artă veche românească și universală*, București, 1987, p. 26 - asupra atribuirii, afirmând că lespede din Bistrița și cele aflate în interiorul lapidariului Muzeului național din Praga ar putea fi toate opera aceluiași atelier.

<sup>24</sup> Vătășianu, *Istoria*, p. 313.

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 314 sq., fig. 269.

<sup>26</sup> Cf. Roth, *Geschichte der deutschen Plastik in Siebenbürgen*. Studien zur Deutschen Kunstgeschichte 75, Straßburg 1906, p. 89 sqq., fig. XIX-XXI.

<sup>27</sup> Cf. Roth, *Plastik*, p. 119, fig. XVIII, 3.

<sup>28</sup> Cf. Salzer, *op.cit.*, p. 400-402, fig. la p. 399; Roth, *op.cit.*, p. 101 sqq., fig. XXII/1.

<sup>29</sup> Cf. Salzer, *op.cit.*, p. 402-405, fig. la p. 403; Roth, *op.cit.*, p. 102 sq., fig. XXII/3.

<sup>30</sup> Cf. Roth, *op.cit.*, p. 120.

<sup>31</sup> Cf. Salzer, *op.cit.*, p. 408 sq., fig. la p. 408; Roth, *op.cit.*, p. 117, fig. XXIV/1.

Mai frecventă este *mixarea reprezentărilor figurale și a blazoanelor*. Elementele decorative și iconografice sunt stereotipe, partea superioară a câmpului este rezervată portretului, în centru apare blazonul, iar în partea de jos cartușul cu inscripția funebră. Cea mai veche este piatra funerară a preotului Petrus Calopeus (+1569) din Gârbova<sup>32</sup>. Demne de reținut sunt lespezile preoților Johann Bayer (1592), Franziskus Elisius (+1593, Richiș)<sup>33</sup>, Petrus Lupinus (1597), a episcopului Lucas Ungler (+1600, Biertan, sacristia)<sup>34</sup>, ale preoților Georg (1603), Petrus Molnar (1608), Georg Hann (1610), Matthias Schiffbaumer (+1611)<sup>35</sup>, Zacharias Weyrauch (+1621)<sup>36</sup>, piatra funerară a preotului Simon Kirtscher (+1621, Mediaș)<sup>37</sup>, a primarului Georg Jüngling (1629), nu în ultimul rând lespezile preotului Th. Bordan (+1633, Slimnic), cu o frumoasă inscripție compusă chiar de el<sup>38</sup>, și a comitelui Valentin Franck (1648).

Pe piatra funerară a lui Georg Heltner (+1640) - realizată de Elias Nicolai - din biserica cetate din Sighișoara, este reprezentată întreaga familie, în câmpul central în relief: tata, mama, trei fiice și trei fiii, toți în costum săsesc, figurile feminine cu haine drapate (Kirchenmäntel), cu panglici de vâl, băieții cu haine cu mâneci largi și centuri, iar tatăl cu dolman și mentă, O lespede brașoveană de la 1660 figurează defuncții (Michael Herrmann și Bartholomäus Seuler) ținând blazonul în mână. În acest caz, situație de altfel frecventă la lespezile brașovene, este vorba despre redarea personajului în viață. Tipul iconografic îl regăsim la piatra funerară a preotului orășenesc din Brașov Simon Albelius (+1654)<sup>39</sup> care figurează bustul defunctului în mărime naturală<sup>40</sup>, și la lespede a familiei Draut (după 1693) - care se evidențiază prin paginarea pe orizontală a celor trei busturi alăturate ale bunicului, tatălui și fiului, reprezentați în veșminte de patricieni<sup>41</sup>.

<sup>32</sup> Cf. Roth, *op.cit.*, p. 126.

<sup>33</sup> *Ibidem*.

<sup>34</sup> Cf. Salzer, *op.cit.*, p. 388 sq., il. la p. 389; Roth, *op.cit.*, p. 126.

<sup>35</sup> Lespede aflată în sacristia din Biertan. Cf. SALZER, *op.cit.*, p. 389-392, fig. la p. 391; ROTH, *op.cit.*, p. 126, fig. XVIII, 1.

<sup>36</sup> În sacristia din Biertan. Cf. Salzer, *op.cit.*, p. 394-396. fig. la p. 394; Roth, *op.cit.*, p. 126.

<sup>37</sup> Roth, *ibidem*.

<sup>38</sup> *Ibidem*.

<sup>39</sup> V. F. Hermann, Christof Gusbeth, *Die Grabsteine in der Westhalle der ev. Stadtpfarrkirche in Kronstadt. Kronstädter Gymnasialprogramm*, Brașov, 1886, fig. III; Roth, *op.cit.*, p. 122.

<sup>40</sup> Pe lespede s-a înscris ulterior textul funebru pentru preotul Markus Fronius (+1713), un nepot al lui Albelius.

<sup>41</sup> Cf. Roth, *op.cit.*, p. 121. V. Il. 7 la Hermann și Gusbeth, *op.cit.*

Piatra funerară cu portret a preotului Georg Peltzius (+1630), aflată în sacristia bisericii din Richiş<sup>42</sup>, semnată de "Jacob Srawo Bildhaver", impresionează mai puțin din considerente stilistice, și mai mult datorită originalității sale. În câmpul superior, într-o nișă rotunjită, este figurat bustul preotului Peltzius ținând în stânga evanghelia ce poartă un *agnus dei* pe copertă, mâna dreaptă având-o ușor ridicată parcă într-un gest retoric. Drapajul este țepăn, dar atitudinea personajului trezește ideea reprezentării acestuia în exercițiul funcțiunii, predicând. O realizare deosebită, ce aparține aceleiași tematici, este lespedea preotului Johannes Drauth (1720) din sacristia bis. ev. din Codlea<sup>43</sup>. Personajul este figurat "viață", parcă ușor zâmbind. La Sibiu, tipul iconografic al figurării defunctului în viață este rar - M. Semriger (1681) și P. Weber (1711), la ambele fiind vorba de gisași.

Jumătatea de figură fără blazon apare izolat la piatra preoților din Cincșor: Michael Oltard<sup>44</sup> și Georg Melas (1592), și la cea a lui Anna May, Cristian (Brașov)<sup>45</sup>, din 1631. De reținut este că s-a căutat totuși o suplینire a blazonului prin simboluri creștine. Pietrele funerare din Sibiu, Sighișoara și Biertan sunt deosebite de cele din Brașov. Între acestea din urmă nu se află pietre funerare cu figură întregă, ci se manifestă o predilecție pentru tratarea policromă și stilizarea care include elemente fantastice<sup>46</sup>.

**Pietrele funerare heraldice** reprezintă mai bine de jumătate din lespezile transilvănene. Blazoanele nobiliare și cele de familie sunt rare. Un exemplu îl constituie placa funerară din bronz turnat a comitelui Petrus Haller (1566). Sub blazonul defunctului sunt figurate blazoanele celor două soții ale acestuia: Schirmer și Kemény, iar în medalioanele din colțuri blazonul primar Haller, Tucher, Rieter și Schirmer. Îndeobște însă este vorba despre scuturi cu reprezentări fictive. Totuși tendința de a proba importanța și legăturile genealogice ale familiei este prezentă. Purtarea blazonului se răspândește în sec. al XIII-lea în orașe, în mediul cetățenilor și meșteșugarilor<sup>47</sup>. Majoritatea scuturilor cetățenilor sunt inventate *ad hoc*, chiar cu

<sup>42</sup> Cf. Roth, *op.cit.*, p. 118, fig. XVII, 2.

<sup>43</sup> Cf. Das Burzenland, 4. Bd., Die Dörfer des Burzenlandes, I. Teil, Cap. "Die innere Ausstattung der Kirchen" de E. D. Morris, p. 215 sq., fig. 255.

<sup>44</sup> Cf. Roth, *op.cit.*, p. 120. Deasupra capului porumbel, lateral potir, biblie.

<sup>45</sup> Cf. E. Kuhlbrandt, *Die Kirchen und Burgen des Burzenlandes. Im sächsischen Burzenland*, Brașov, 1929, p. 107, fig. la p. 106; Roth, *op.cit.*, p. 167, fig. XXVI, 1; Gündisch, Elias Nicolai, p. 224 sq., il. 88. Interesant este realismul expresiei defunctei, ceea ce l-a făcut pe Roth să presupună că a folosit o mască funerară ca și mulaj pentru execuția sculpturii.

<sup>46</sup> Cf. Hermann-Gusbeth, *op.cit.*, passim.

<sup>47</sup> Cf. D. L. Galbreath, *Handbüchlein der Heraldik*, Lausanne, 1930, p. 37.

oazia conceperii pietrelor funerare sau, în cazul meșteșugarilor, ele sunt împrumutate sau adaptate din semnele de breaslă. În locul blazoanelor propriu-zise<sup>48</sup> apar adesea însemne de casă și de breaslă, embleme<sup>49</sup> și blazoane "vorbitoare" care sunt înțelese drept expresie a tendințelor de ficțiune genealogică ale patriciatului și, parțial, ale unor meșteșugari<sup>50</sup> - bunăoară alegoria Justiției (Georg Jüngling, 1629). Pentru poziția în societatea orășenească era definitorie, în realitate, nu atât apartenența la nobilime, cât deținerea unei funcții în ierarhia orașului<sup>51</sup>. Clericii poartă în blazon în afara realiilor - carte, potir<sup>52</sup> - simboluri creștine cum sunt mielul Domnului<sup>53</sup> și porumbelul - lespezile preoților Georg (1603), Petrus Molnar (1608) și Georg Hann (1610)<sup>54</sup> - și chiar arca lui Noe (piatra funerară a preotului sibian Petrus Rihelius, 1648). Mielul cu *labarum* este reprezentat pe piatra funerară a preotului Daniel Klein (+1628) și pe lespedea preotesei Anna May (1631) din Cristian (Brașov)<sup>55</sup>. Predilectă, în cazul reprezentărilor pe scuturile femeilor, era imaginea unui braț cu un buchet de flori<sup>56</sup>.

<sup>48</sup> La nobilimea săsească este vorba, ca de altfel în multe orașe și în cazul nobilimii "de lettre" - respectiv aramaliștilor, de conferirea unei scrisori de înobilare și de blazon. Cf. S t r a u s s e n b u r g, Siebenbürgisch-sächsisches Wappenbuch (ms. dactilografiat, Biblioteca Brukenthal), Sibiu, 1944, I, s.p.

<sup>49</sup> Adesea embleme ale blănarilor. Cf. lespedea lui Michael Hellwig și cea a lui Michael Marggraf din ferula și piatra funerară a unui necunoscut din Sebeș.

<sup>50</sup> Pentru blazoane ca elemente decorative în plastica arhitecturală. Cf. F a b i n i, *Gotik in Hermannstadt*, București, 1989, p. 111.

<sup>51</sup> "Patrizius heiſtet ein solcher, dessen H. Vätter und Groß-Vätter die gröſten Ehren-Ämpter in der Republik getragen haben, daſ demnach auch in dem ſelben, inſonderheit wenn auch ſie ſich gebührend verhalten, ihren Elter und Groß-Elter respect empor bleibe", cf. Kleiderordnung des Hermannstädter Rates von 1689, în Kbl. 31 (1898), p. 74.

<sup>52</sup> Cf. lespedea pierdută a preotului din Cislădie Georg Lang, amintită în Gräbervisitation nr. 179: "ein weiſer Stein mit einem Kelch und Buch, nebst zwei Rosen". V. și piatra funerară a lui Franz Graffius (+1627) din Biertan, unde cartea și potirul apar deasupra pelicanului care-și hrănește puii. Il. la J.M. S a l z e r, *Der Königl. freie Markt Birthäl in Siebenbürgen*, Wien, 1881, p. 396. La lespedea lui Martin Rosalerus, potirul și cartea sunt purtate de tenanții emblemei.

<sup>53</sup> Lespedea unui preot din sec. al XVI-lea. descrierea pietrei funerare pierdute la M ö c k e s c h, *Die evangelische Pfarrkirche der Augsb.* Conf. Verwandten zu Hermannstadt, Sibiu, 1839, § 105.

<sup>54</sup> Cf. Genesis, 8, 11, și K e l l e r, *op.cit.*, p. 392.

<sup>55</sup> Cf. G ü n d i s c h, *Der Hermannstädter Bildhaus und Steinmetz Elias Nicolai*, în "Studien zur Siebenbürgischen Kunstgeschichte" (von G. G ü n d i s c h, A. K l e i n, H. K r a s s e r, T. H. S t r e i t f e l d), București, 1976, p. 215-255, il. 88. În legătură cu reprezentarea agnus dei deja pe pietre tombale din evul mediu târziu, cf. F . K. A z z o l a, J. A z z o l a, K. M ü l d n e r, *Die hochmittelalterliche Grabplatte von Malsfeld-Elfershausen mit einem Lamm Gottes und einer figürlichen Darstellung*, în ZVHGL (Zeitschrift des Vereins für Hessische Geschichte und Landeskunde), 91 (1986), p. 21-30.

<sup>56</sup> Lespedea Annei Wolf-Lupinus (+1594) și a Dorotheei Schirmer-Lustch (1604). Buchetele de flori ca atribute feminine funerare sunt cunoscute deja din antichitate în legătură cu vârsta fragedă a defunctei, cf. F l o c a - W o l s k i, *Aedicula funerară în Dacia*, în BMI, 42/3 (1973), p. 3 sqq.

**Forma scutului** se prezintă, la sfârșitul secolului al XV-lea, sub configurația tarjei, ca la lespezile lui Francisc și Ioan Mikola, acum în lapidariul Institutului de Istorie din Cluj, provenind din biserica reformată (biserica lui Matei Corvinul)<sup>57</sup>. În lapidariul clujean se mai găsesc două lespezi de aceeași proveniență<sup>58</sup>. Tarja apare și la lespezile gotice ale episcopilor Farkas (+1495) și Alattyáni (+1498) din Oradea, precum și la piatra tombală a comitelui Georg Hecht (+1496) și la cea a lui Johannes Lulay (+1521) din Sibiu, mai puțin pregnant însă la piatra funerară a lui Nicolaus Proll (+1499). Un ecou tardiv al acestei forme îl aflăm în secolul al XVI-lea la placa de bronz a lui Petrus Haller (1566), care a fost se pare turnată într-un atelier din Nürnberg. În jurul anului 1500 se observă o răspândire a scutului în formă de cap de cal<sup>59</sup>, ca, de exemplu, la lespedea preotului Michael Jadocus (1500), aflată în biserica ev. din Sebeș Alba, și la o altă piatră funerară din Petrești<sup>60</sup>. Pe această bază, cea de-a doua jumătate a secolului al XVI-lea introduce forme renașcentiste ce stau sub influența artei italiene (lespedea lui Andreas List, 1561, și a Agathe Jung, 1567). Marea masă o constituie însă scutul german care, în partea superioară, este în mod obișnuit prevăzut cu vrejuri - la lespedea superintendentului Matthias Hebler (1571) și a judeului scăunal Matthias Ponsler (1573) - și volute - lespezile primarilor Johann Roth (1556), Simon Miles (1576), a soției acestuia din urmă (1576), și a Annei Miles - soția lui Gregor Miles (1582)-, formă care cu multe variațiuni rămâne o constantă până la jumătatea secolului al XVII-lea. Scuturile rotunde sunt folosite cu precădere la lespezile cu reprezentări fictive sau cu scene - lespedea lui Servatius Weidner (1576), a preotului Petrus Lupinus (1597) și Petrus Rihelius (1648). Formele baroce se fac tot mai simțite în ultimul pătrar al secolului al XVII-lea - lespedea lui Andreas Literatus (1678) și a senatorului Georg Fabritius (1683).

În afară de motivele heraldice deosebit:

\* *motive cu referire la originea sau numele defunctului*

<sup>57</sup> C f. V ă t ă ș i a n u, Istoria, p. 739, fig. 699.

<sup>58</sup> *Ibidem*.

<sup>59</sup> C f. A z z o l a, *Handwerkszeichen auf der Grabplatte eines Steinmetzen und Werkmeisters*. Eine spätmittelalterliche, inschriftlose Grabplatte in der deutsch-evangelischen Stadtpfarrkirche zu Mühlbach in Siebenbürgen, în "Steinmetz - Bildhauer", 99/5 (1983), p. 272-278.

<sup>60</sup> C f. G ü n d i s c h - S t r e i t f e l d, *Die Grabsteine der Mühlbacher evangelischen Stadtpfarrkirche*, în "Studien", p. 83-88, fig. 29 și 30. În Sibiu și la blazonul din 1502 al plebanului Johannes Alzner de deasupra intrării în casa parohială ev. și la un semn lapidar de pe coloana nordică a logiei din curtea a doua a fostei case Altemberger.

\* În al doilea rând,  *motive cu referire la meserii și apartenența la o anumită breaslă*;

\* și, în al treilea rând,  *motive cu substanță simbolico-religioasă, biblică, mitologică, respectiv alegorică*.

Din prima categorie, simbolul  *stejarului*  pe blazonul lui Christoph Greising (1655) amintește originea brașoveană a acestuia.  *Salcia*  devine alegorie a numelui lui Servatius Weidner (1576), cu referire la textul biblic unde este implicată și odihna de veci<sup>61</sup>.  *Trandafirii*  - crescând dintr-o inimă - figurați pe scutul preotului din Saschiz Martin Rosalerus (1650), explicitează numele acestuia, fiind și simboluri ale agapiei, una din virtuțile elementare ale unei fețe bisericești<sup>62</sup>. O  *pană*  ținută în mână ilustrează numele (Literatus) sau meseria defunctului secretar al orașului<sup>63</sup>. Adesea apare pe lespezi semnul de breaslă căreia i-a aparținut defunctul, bunăoară pe cele ale cismarilor și pantofarilor, croitorilor, etc. "Vizitațiunea mormintelor" din anul 1692 amintește că în biserica evanghelică sibiană breslele dețineau strane proprii și că în apropierea lor se aflau mormintele membrilor acestora<sup>64</sup>. Exceptate erau acele persoane care posedau un mormânt de familie. Demn de reținut este faptul că blănarii și croitorii<sup>65</sup>, care aparțineau breslelor superioare, dețineau morminte de familie.

Între motivele din a doua categorie menționată,  *scepтрul*  (bastonul) judeului este simbolul juzilor regali sau scăunali și al primarilor<sup>66</sup>.  *Spada*  devine un atribut al jurisdicției în legătură cu alegoria Justiției - lespezile lui Georg Jüngling (1629) și Koloman Gotzmeister (1633), la aceasta din urmă și la tenantul Aristides " *cognomine Justus* " -, în timp ce  *cheia*  este un atribut al comandantului orașului - emblema de pe "tumba" lui Valentin Fleischer (1663)<sup>67</sup>.

<sup>61</sup> Ps. 1, 1.3.

<sup>62</sup> Lespede din corul bis. ev. din Saschiz, v. Roth,  *op.cit.* , p. 140.

<sup>63</sup> V. lespezea lui Andreas Literatus din Ferula (1678).

<sup>64</sup> Așa aurarii și croitorii și calfele lor, mănușarii, țesătorii și tinerii țesători, tâmplarii, olarii, bărbierii, ș.a. V.  *Conspectus sepulchorum (Gräbervisitation) in templo cathedrali Cibiniensis existentium, eorum proprietariorum, die 1 Sept. 1692 concinnatus, ms. Arh. St. Sibiu (signatură: U V 1616), passim.*

<sup>65</sup> Cf. pietrele funerare ale lui Michael Marggraf (1590), Michael Hellwig (1591) și Leonhard Kirtschner (1607).

<sup>66</sup> Blasius Rhau (1587), V. Franck (1648), Andreas Fleischer (1676), Matthias Semrigger (1681) și Petrus Weber (1710).

<sup>67</sup> Cf. I. Albu,  *Contribuții la dezvoltarea sculpturii funerare sibiene (secolele XV-XVII)* , în SCIA, seria artă plastică, 37 (1990), p. 15.

*Mănușile* erau, încă din vremuri vechi - adesea alături de *inele* -, obiecte așezate în morminte<sup>68</sup>. Pe lespezile transilvănene - Johann Bayer (1592), Georg Hann (1610), Valentin Seraphin (1639), preotul Paul Whonner (1639), Georg Theilesius (1646) - sunt folosite în legătură cu simbolistica ciclului "vanitas vanitatum".

Reprezentarea portretului defunților pe fundalul unei scoici - Georg Melas (1592), Petrus Lupinus (1597), Georg Hann (1610), Johann Bayer (1592) - a fost preferată mai cu seamă pentru lespezile clericilor. Motivul *scoicii* își are originea în doctrina "imaculatei concepții" a Fecioarei Maria, născută ca perla din scoică<sup>69</sup>. La origine, Maria este reprezentată în calota scoicii<sup>70</sup>, iar în secolul al XV-lea Maria este asimilată iconografic scoicii în care Hristos sau diferiți sfinți sunt incluși<sup>71</sup>, un motiv în legătură cu reprezentarea iconografică a Madonei protectoare (Schutzmantelmadonna).

**Virtuțile cardinale** sunt reprezentate pregnant, masiv în plastica funerară a mediului lutheran din sudul Transilvaniei. Aproape nici o funcție, demnitate sau stare ierarhică nu poate fi concepută fără titluri sau epitete. Poemele funerare caută antecedente glorioase. Lucas Löw, senator al orașului, este "*virtute ipse leo, ore Pericleo*". *Leul* figurat în blazon este un simbol al fortitudinii (*Fortitudo*), antonim al ignaviei din "Illustres sententiae" a lui Valentin Wagner<sup>72</sup>. Căpitanul orașului (*capitaneus urbis*) Valentin Fleischer "*dux Macedonum item*". Programul iconografic tinde spre o reunire a elogiului defunctului cu conceptul transfigurării ultime, a mutației sufletului defunctului, iar virtuțile răposaților sunt temelie, condiție, a receptării lor în paradis. Dumnezeu este implorat să țină seamă de ele la cântărirea sufletelor: "*Tu serva haec inclyta dona Deus*" (Petrus Haller, 1569).

<sup>68</sup> Cf. Keller, *op.cit.*, p. 207, legenda Sf. Fronto, care a pus inelul și mănușile la mormântul Sf. Martha. Pentru ofrande, între care și inele, la mormintele din bis. ev. sibiană, v. L. Reissenberger, *Die evangelische Pfarrkirche A. B. in Hermannstadt, Sibiu, 1884*, p. 15.

<sup>69</sup> Cf. J. Huizinga, *Amurgul evului mediu*, București, 1970, p. 327.

<sup>70</sup> Radocsay, *A középkori Magyarorszag faszobrai*, Budapesta, 1967, p. 17 și il. 15: Madonna din Matiasovice, aprox. 1350.

<sup>71</sup> Așa, bunăoară, Hristos în luneta tabernacolului din Cuesd (1537), cf. Vătășianu, *Arta în Transilvania...*, în Istoria artelor plastice în România, București, 1968, il. 446 și Sf Petru la mausoleul Jagellonilor din Cracovia, cf. H. Krasser, *Sigismund Möt, Bildhauer und Schnitzler zu Hermannstadt*, în "Studien", p. 265, il. 105.

<sup>72</sup> V. și H. Schuller, *Valentin Wagner als didaktischer Dichter*, în Vjs., 2 (1934), p. 77-96 și 270-289, îndeosebi p. 80-96.



Virtuțile cardinale *Prudentia*, *Fortitudo*, *Temperantia*, *Justitia*, care apar frecvent în arta italiană în cadrul temei umaniste a virtuților și în scrierile vremii<sup>73</sup>, sunt personificate sau devin alegorii care în arta funerară transilvăneană săsească sunt contaminate de figuri și atribute de sfinți.

*Justiția*, ca virtute instituționalizată, este în primul rând un atribut al juzilor scăunali sau regali. Portretul judei regal Gallus Lutsch "în viață", în straietele săsești orășenești, ieșind din creștetul blazonului ca repetare a figurii scutului, apare drept imagine emblematică înținând deviza blazonului ("*ex aequo et bono justitia*"), în timp ce poemul funerar face aluzie la trecerea în rândul celor dreți, unde defunctul va servi cerului. Justiția apare apoi ca personificare în reprezentarea lui Aristides și Rhadamantes ca tenanți ai blazonului (K. Gotzmeister, 1633), sau ca alegorie a scutului - Andreas Fleischer (1676) și Matthias Semriger (1681). Transferul *Justitia* - defunct nu este nicăieri atât de clar ca la reprezentarea bustului lui Georg Jüngling (1629), înfățișat cu atributele Justiției - sabia și balanța -, o dezvoltare a alegoriei figurate pe scut. Tema justiției laice se interferează în iconografia funerară cu cea divină, cu Judecata de Apoi.

*Temperantia* este simbolizată printr-un ceas, simbol al umanismului, stăpân al timpului (M. Semriger, 1681, VIII, 1) în contradicție cu clepsidra, simbol al orei morții și al scurgerii timpului vieții pământești (Martin Rosalerus, 1650).

*Prudentia* este alegorizată prin imaginea a două lebede afrontate, cu pânză în cioc (Simon Miles, 1576). O replică a temei o aflăm la reprezentarea a doi câini afrontați, de asemeni cu pânză în bot (L. Enjetter, 1604). Simbolul s-a răspândit prin mijlocirea emblematicii secolului al XVI-lea și își are originea în legenda lui Serapis, paznicul Infernului, simbol al speranței și al timpului viitor<sup>74</sup>. Tema, strâns înrudită cu alegoria timpului<sup>75</sup>, stă în legătură cu șarpele bicefal - L. Enjetter (1604), P. Paulinus (1606) -, deci cu alegoria timpului trecut și, deopotrivă, a celui viitor.

<sup>73</sup> Cf. V. W a g n e r, *Illustres sententiae in usum puerorum selectae*. V. și S c h u l l e r, *op.cit.*, p. 80-96.

<sup>74</sup> E. P a n o f s k y, *Artă și semnificație*, București, 1980, p. 206. Leii și câinii, ca paznici ai mormântului, sunt prezenți și pe lespedeza lui Johann Lutsch (Nr. 141).

<sup>75</sup> *Ibidem*, p. 201 și il. 39, o gravură de Hans Holbein, cunoscută în Sibiu prin "Imagines mortis" a lui Valentin Wagner.

Corpul acestuia este mușcat - pe lespedea lui Paul Paulinus - de un leu<sup>76</sup>, simbol al prezentului. Este cunoscută interferarea alegoriei timpului, asimilată ciclului "vanitas vanitatum", cu alegoria Prudenței (de ex. pânza omonimă a lui Tițian<sup>77</sup>). Lespedea preotului Simion Albelius (+1654) din Biserica Neagră<sup>78</sup>, figurează o emblemă simbolică pe care este reprezentat un șarpe încolăcit pe un trunchi (cruce).

Inscripția devizei - "*Serpentem aspice Christum*" - vrea să îndemne la înăbușirea tentațiilor lumești, la înlăturarea peicolelor sufletului, fiind astfel o transpunere a alegoriei Prudenței în limbajul emblematicii.

Pe lespedea preotului Georg Pelzius (1630), cartușul cu inscripția - care este înconjurat de o ghirlandă cu varii simboluri: înger cu rotul, craniu cu clepsidră, lebede, flori, frunze, capete de îngeri înaripați, un iepure și o veveriță -, se constituie într-o stufoasă ilustrare a temei vanităților.

Corepondența *Prudenței* o aflăm la alegoria înțelepciunii (*Sophia* sau *Sapientia*) cu treimea fiicelor sale: *Fides*, *Spes* și *Caritas*<sup>79</sup>, văzute ca virtuți teologice personificate. Drept tenanți apar, la lespedea familiei Roth (1618) și la piatra funerară a lui Christoph Greising și Christoph Ofner (1655), în stânga *Fides* cu potir și carte, iar în dreapta *Spes* cu ancoră și mâinile ridicate în rugăciune. Aceeași poziționare o aflăm și la piatra funerară a lui Johannes Plecker (+1654) din Brașov<sup>80</sup>. Episcopul Christian Barth (+1652)<sup>81</sup> a ținut să-i fie lucrată lespedea funerară încă din timpul vieții, fiind reprezentat cu o ancoră de mari dimensiuni ținută în mâna stângă, iar în dreapta cu Biblia.

<sup>76</sup> Arhanghelul Mihail ca înger al Domnului (v. Luca, 1.11: "domini angelus") este asimilat simbolic leului - o temă ce își are originea într-o mixare a simbolurilor - și, deopotrivă, călăuză a sufletelor înspre lumea de dincolo (psychopompos) și judecător asupra vieții și morții. Asemeni leului, care-și scoală puii cu suflarea sa, tot așa trezește Mihail cu trâmbița morții din morminte. Cf. Keller, *op.cit.*, p. 379 sqq.

<sup>77</sup> V. P a n o f s k y, *op.cit.*, p. 201 și il. 28.

<sup>78</sup> Cf. H e r m a n n - G u s b e t h, *op.cit.*, p. 12 sq., fig. III.

<sup>79</sup> V. K e l l e r, *op.cit.*, p. 466. Cf. și H e u s s i, *Kompendium der Kirchengeschichte*, p. 130, § 33 h. Premisa de bază o constituie credința în autoritatea catolică: "Evangelio non crederem, nisi me catholicae ecclesiae commoverat auctoritas". Contopirea ideilor creștine cu cele neoplatonice se arată îndeosebi în noțiunea de D-zeu la Sf. Augustin, calificat drept summum bonum sau summum esse. "Fecisti nos ad te, et inquietum est cor nostrum, donec requiescat in te". "Mihi adhaerere deo bonum est". "Adhaerere deo", dedicarea completă a iubirii veșnice care îl mântuiește pe cel păcătos, este sinonimă neoplatonicului "frui deo", care conține în esență ideea "fide, spe, caritate colendum deum".

<sup>80</sup> V. fig. VI la H e r m a n n - G u s b e t h, *op.cit.* Motivele și execuția detaliului par să indice același atelier, în care a fost lucrată și lespedea Greisnig-Ofner.

<sup>81</sup> Lespedea a fost realizată în 1649. Cf. R o t h, *op.cit.*, p. 102 sq., fig. XXII, 3; G ü n d i s c h, Elias Nicolai, p. 228.

Pe ancoră este înscris: "Anchora meae salutis gratia Patris per Christum aquisita"<sup>82</sup>. Deviza blazonului fictiv al preotului Georg Glockner (1670) este: "Ancora mea Christus". Aici, perceperea simultană a figurii scutului (persoană rugându-se), a creștetului (ancoră) și a devizei, întruchipează alegoria speranței, originată în combinația dintre personificarea defunctului și simbol: cine se roagă crede, iar cine crede speră. O altă alăturare/pereche, aflăm la tenanții blazonului de pe lespedea familiei Lutsch (1706). De această dată apar: Caritas în stânga, cu o inimă în flăcări, iar Spes în dreapta, cu ancoră. Demnă de notat este poziționarea fixă a Carității sau Credinței în partea stângă, iar a Speranței în dreapta. În acest context, trebuie remarcată și poziționarea imaginii defunctului/defuncțiilor în stânga, iar a celor vii (a comanditarilor) în partea dreaptă, în registre speciale, așa cum se întâmplă pe piatra funerară a lui Michael Hellwig (1591) - unde soția sa este reprezentată rugându-se - și la epitaful familiei Haupt (1694). Pe de altă parte, s-a observat deja că partea stângă este rezervată bărbaților, iar cea dreaptă femeilor, la fel ca la poziționarea blazoanelor pe monumentele funerare<sup>83</sup>.

În strânsă legătură cu alegoriile virtuților stă și *personificarea și metaforizarea defunctului*. Pe una din cele mai vechi lespezi sibiene, a comitelui Nicolaus Proll (1499), creștetul poartă figura patronului de nume și deopotrivă protector Sf. Nicolae din Myra/Bari în orantă, cu atributele sale: o bulă de aur în formă de stea și două mere. Definitoriu - după cum este cunoscut - pentru relația medievalilor cu sfinții, este faptul că sfântul devine purtătorul de cuvânt și imprecatorul mântuirii defunctului. Un alt exemplu poate fi observat la lespedea lui Blasius Rhau (1587), care era înmormântat în apropierea stranelor tinerilor pânzari<sup>84</sup>. Sf. Onuphirus era considerat astfel drept patron protector al pânzarilor (Gewandmacher/Tuchmacher) și, asemeni Sf. Vlasie (Blasius) - patronul țesătorilor -, este reprezentat iconografic fără veșminte, cu păr cârlionțat care-i acoperă trupul, cu barbă și centură de lauri pe coapse, adesea cu un sceptor, o cârjă, *paternoster* sau lanț petrecut peste mijloc, atribute care îl identifică drept pustnic<sup>85</sup>. Atât Onuphirus, cât și Blasius, sunt reprezentați cu păr vălurit, aproape ca o blană, ca și eremiți și pustnici între cele 14 șiruri de sfinți salvatori - ca de ex. în pictura

<sup>82</sup> După Filip, 1, 20-21: "Mă aștept și nădăjduiesc cu tărie că nu voi fi dat de rușine..., Și că... Hristos va fi preamărit cu îndrăzneală în trupul meu, fie prin viață, fie prin moarte. Căci pentru mine a trăi este Hristos și a muri este un câștig".

<sup>83</sup> Cf. L e i t n e r, *Epigraphik und Heraldik*, p. 22.

<sup>84</sup> "vor dem Jüngsten Gewandmacher Gestübel, wo nicht weit der St. Onufrius abgemahlet", astfel în Gräbervisitation.

<sup>85</sup> Cf. K e l l e r, *op.cit.*, p. 75 sq., 402 sq.

programului iconografic a mănăstirii mari de la Cozia<sup>86</sup>. Figura de pe scutul blazonului este sfântul cu o frunză de stejar în mână, simbol ce poate fi ordonat între cele funerare, deopotrivă însă atribut al lui Pan Saturnius, divinitate a ciclurilor fără de sfârșit și al renașterii căreia Zeus i-ar fi încredințat, de la înălțimea unui stejar, atributele puterii civile. În creștet este figurat bustul în mărime aproape naturală, cu baston/sceptru de jude - deopotrivă simbol al juzilor sibieni. Asemeni lui Pan Saturnius, concurat odinioară de către Phoebus<sup>87</sup>, tot așa Blasius a fost contestat în atribuțiile sale, așa cum aduce lămurire inscripția funerară din cartuș: *"si non livor iners, si non inimica turba negasset, pater patriae vocandus eram"*. O mixtură inedită de teme, expandarea și transferul atributelor, precum și transferul voit al calității patronului breslei asupra patronului numelui defunctului contribuie la iconografia lespezii.

Transformarea apoteotică, revers al simbolisticii religioase, este marcată de metaforizarea unor persoane - ca de exemplu la lespeda lui Petrus Rihelius (1684), care în inscripția funerară este indicat drept urmaș al întâiului papă Petru: *"Petrus eram solido petrae fundamine nixus"*, un joc de cuvinte sprijinit pe pasajul Matth. 16, 18<sup>88</sup>, întâlnit deja la poemul funerar al preotului Petrus Lupinus (1597). Petrus Martyrus cu scut și sabie<sup>89</sup>, în aceeași vreme patron al numelui - care ca predicator sever și-a atras ura opozanților săi, tot așa cum laudația funerară spune că i-a rezervat soarta și preotului Petrus Rihelius - și Ioan Botezătorul cu mielul și cartea<sup>90</sup> sunt tenanții stemei simbolice a defunctului. Emblema circulară are drept temă arca lui Noe și porumbelul care aduce ramul de măslin de pe muntele Ararat<sup>91</sup> și poartă ca deviză inscripția: *"Vita mihi Christus, mors mihi lucrum"*.<sup>92</sup> Arca simbolizează fragilitatea omenească și, deopotrivă, navigația simbolică înspre pământul făgăduinței, înspre lumea de dincolo - tema apărând deja în arta funerară a creștinismului timpuriu<sup>93</sup>. Moartea singulară și individuală este adusă în relație cu patimile Mântuitorului - așa cum se petrec lucrurile în figurația de pe

<sup>86</sup> V. și il. 155 în G. Opreșcu, *Istoria artelor plastice în România*, București, 1968.

<sup>87</sup> Cf. A. Chastel, *Artă și umanism la Florența pe vremea lui Lorenzo Magnificul*, I, București, 1981, p. 400.

<sup>88</sup> "Tu es Petrus, et super hanc petram aedificabo ecclesiam meam".

<sup>89</sup> Cf. Keller, *op.cit.*, p. 421.

<sup>90</sup> *Ibidem*, p. 284. Identificare pentru prima dată la A. Halder, *Zwei unbekannte Arbeiten des Bildhauers Elias Nicolai in Hermannstadt*, în FVL, 13/2 (1971), p. 63.

<sup>91</sup> Genesis 8,11. Cf. Keller, *op.cit.*, p. 392.

<sup>92</sup> Phil. 1, 21. Pentru citat ca reprezentativ pentru credința în Înviere cf. Scholz, DI 38 (Bergstraße), p. XXX.

<sup>93</sup> Scena - Noe cu mâna întinsă înspre porumbelul care aduce ramul de măslin - apare pe un sarcofag din secolul al IV-lea de la Trier, cf. *La civilisation romaine de la Moselle à la Sarre*, Catalog de expoziție, Musée du Luxembourg, Paris, 1983, p. 357, Abb. 326.

lespedea preotului din Slimnic, Thomas Bordan (1633), amplasată în corul bisericii, și pe piatra funerară a consulului Johann Roth (1556) - acolo unde, în poemul elogiului, se face aluzie la imaginea pelicanului care-și hrănește puii cu propriul sânge, deoarece "*sanguis Christi peccato mundat ab omni*"<sup>94</sup>.

Moartea primarului sibian Johann Roth, ucis în împrejurările răscoalei din 1556, este comparată cu moartea lui Iisus Hristos: "*nunc quia Christe tua sum morte redetus, da gradis tecum vivere posse tamen*". Aceluiași cerc de idei îi aparține citatul biblic Joh. 1, 29: "*Ecce agnus dei qui tollit peccatum mundi*", de pe piatra funerară a preotului Daniel Klein (1628) din Cristian (Sibiu). Motivul pelicanului se menține până la începutul secolului al XVIII-lea în ornamentica funerară - spre exemplu la lespedea funerară din Biserica Neagră a Catherinei și Margaretei Seuler (1712)<sup>95</sup>. Importantă este, pentru imaginile mentale vehiculate în epocă, și recomandarea preotului Damasius Dürr făcută, cu puțină vreme înainte de introducerea Reformei, demnitarilor și funcționarilor laici: aceea de a fi pentru cetățeni aidoma pelicanului care se jertfește pentru pui, iar preoții să fie asemeni unor păstori, deci asemeni păstorului Iisus<sup>96</sup>. Epitaful comitelui sașilor Andreas Fleischer (1676) aduce scena *Judecății de Apoi* pictată în ulei pe lemn în prim plan/ca temă principală. Soarele și luna cu față antropomorfizată, care însoțesc aici simbolul crucii, participă la iconografia crucifixului și a Judecății de Apoi ca simboluri ale lui Dumnezeu-Tatăl și ale justiției divine<sup>97</sup>. Luna antropomorfizată<sup>98</sup> însoțește crucea pe lespedea domnului Mihnea (1510) sau pe mantia ținută de un înger<sup>99</sup> - cum apare pe lespedea lui Michael Marggraf (1590). Ea stă deja, din secolul al XIV-lea, în strânsă legătură cu *Madona apocaliptică*<sup>100</sup> și Madona protectoare.

<sup>94</sup> Pasaj din poemul funerar de pe lespedea preotului Thomas Bordan.

<sup>95</sup> Cf. H e r m a n n - G u s b e t h, *op.cit.*, p. 9, fig. I.

<sup>96</sup> Cf. A. A m l a c h e r, Damasus Dürr - ein evangelischer Pfarrer und Dechant des Unterwälder Kapitels aus dem Jahrhundert der Reformation, Sibiu, 1883, p. 25.

<sup>97</sup> Amănunte la C h i h a i a, Negru Vodă, p. 213. Pe timpanul portalului de vest al bisericii parohiale din St. Salvador din Millstatt/Carintia - v. L e i t n e r, DI XXI (Kärnten 1), nr.cat. 1, aprox. 1170, il. 2 - sunt reprezentate în stânga și dreapta imaginii lui Hristos soarele și luna cu chip uman, luna în secerș, iar lângă ea 5 stele. Stelele par să stea în legătură și cu medalioanele și simbolurile evangheliștilor frecvent reprezentate la capetele crucii, cum este cazul multor cruci procesionale și, între altele, al crucifixului sibian din Capela Crucii.

<sup>98</sup> De altfel, o reminiscență târzie a reprezentării mormântului în forma unui semicerc din care iese crucea. Astfel, la lespedea fraților Heidenreich și Albert von Hallegg în fosta catedrală din Viktring, cf. L e i t n e r, *Epigraphik und Heraldik*, p. 23, il. 1.

<sup>99</sup> Mantia de blană ("Kürschnerpelz") este pe lespede împrumutată ca imagine din emblema breslei cojocarilor. Alăturarea cornului lunii revendică, pe de altă parte, apartenența la o altă temă iconografică: cea a Madonei protectoare.

<sup>100</sup> Cf. K e l l e r, *op.cit.*, p. 44.

**Credința în mântuire**<sup>101</sup> devine în întreg mediul luteran o caracteristică principală a mentalului colectiv și a reflectării acestuia în arta funerară, vorbindu-se în această perioadă de o moarte temporară și tranzitorie - așa cum apare în scrierile vremii<sup>102</sup> și în inscripțiile funerare: "*pro labore quies, pro vita vita refulget, mitis et extremi iudicis ora datur*" (Georg Hann, 1610). Învierea lui Hristos, a morților și a viilor, viața de dincolo de mormânt, sunt astfel acceptate ca un silogism de la sine înțelese.

Iconografic, un rol major îl dețin în acest context reprezentările șirurilor de oameni în poziție de rugăciune (Beterreihen) la picioarele crucifixului - ca la epitaful Margarethei Haller (1566). Pasajul din Iov 19, 25<sup>103</sup> survine apoi ca expresie a încrederii depline în mântuire pe lespedele secolelor XVI-XVII<sup>104</sup>, iar de două ori și în legătură cu scena Învierii<sup>105</sup>. Învierea morților este reprezentată la epitaful familiei Haupt (1694) extrem de sugestiv, pornindu-se de la textul biblic (Psalm 42, 2) care devine și deviza blazonului: "*sicut cervus ad aquarum fontes ita anima ad deum*"<sup>106</sup>, ceea ce a generat și ideea reprezentării alegoriei sufletului. În comparație cu iconografia cerbului "psychopompós" din secolul al XVII-lea, cerbul de pe epitaful familiei Haupt este personificarea însăși a sufletului care se lasă condus/călăuzit de porumbel - un transfer de simboluri și atribute.

Pe lespedea episcopului Mathias Hebler (1571), cei trei *trandafiri* pe un deal - ca simboluri ale *Agapiei* - stau în legătură cu Pomul Vieții. Motivul apare cu persistență mai cu seamă după 1475, când dominicanii din Köln au proclamat-o pe Fecioara Maria drept regină a cununii de trandafiri (*Königin des Rosenkranzes*), întemeindu-se pe legenda Sf. Dominic căruia Maria i-ar fi transmis rugăciunile cununii de trandafiri - cei trei trandafiri simbolizând, deopotrivă, cele trei *cicluri de taine* ale cununii de trandafiri: ale patimilor, ale bucuriilor și ale

<sup>101</sup> În legătură cu tema certitudinii mântuirii stau 47 inscripții funerare sibiene. Pentru impactul teologiei luterane a învierii asupra artei funerare v. și R. F u c h s, DI 29 (Worms), p. LXXXIV f. și S. S c h o l z, DI 38 (Bergstraße), p. XXX.

<sup>102</sup> Cf. Damasius Dürr: "den gotseligen seelen kann der zeitliche todt nicht schaden, allein den bösen, die greueln dafür, sie veruweifeln und hören nimmer mehr gern vom sterben reden, sie wünschen inen, das sie weren an der welt ende...das alles kompt aber daher, das der mensch sein ewiges heil hintansetzend, sein herz nur an vergänglich Gut hängt", citat la A m l a c h e r, *op.cit.*, p. 66 sq.

<sup>103</sup> "Scio enim quod redemptor meus vivit et in novissimo die de terra resurgent mortui".

<sup>104</sup> V. lespedeza Barbarei Medwischer (1503), Johann Steinheiser (1593) și Georg Jüngling (1610). Pe acestea două din urmă textul inscripției apare în limba germană, după Biblia lui Luther.

<sup>105</sup> Lespedea cismarului sibian Georg Stolzemberger, prima jumătate a secolului XVII, și cea anonimă din jurul anului 1655, ambele în ferula.

<sup>106</sup> Pentru reprezentarea pasajului biblic cf. și "Les très riches heures du duc de Berry", Londra, 1989, p. 87.



gloriei cununii<sup>107</sup>. Inscripția "*aeternae coelestia munera vitae capit*" respiră certitudine în mântuire. În acest context, o atenție deosebită merită piatra funerară a lui Georg Heltner (+1640). Scutul ținut de doi îngeri figurează trei trandafiri și o foarfecă deschisă, probabil totodată o parafrază simbolică a caducității și morții. Deviza: "*Selig sind die Barmherzigen*", însoțită de numele capului familiei - Georgius Heltner - și inscripția "*Auf dein gross martr sterben und leidn komn wir o Herr zu dir bescheydn*"<sup>108</sup>, sub tulpina trandafirilor, se referă la patimile Mântuitorului, explicitând astfel și mobila principală a scutului. Trandafirii, ca simboluri ale agapei, apar - după cum am văzut - și pe lespeda preotului Martin Rosalerus (+1650), aflată în corul bis. ev. din Saschiz. Blazonul simbolic al lui Tobias Siff (1651) are ca figuri ale scutului și creștetului *Pomul Vieții*, aici ca simbol al Paradisului<sup>109</sup> în care defunctul intră, totodată Pomul Cunoașterii Binelui și Răului<sup>110</sup>. Fundalul imaginii scutului este revendicat de șapte stele, atribute ale lui Hristos<sup>111</sup>. Rădăcinile Pomului sunt, în credința populară, poarta prin care vin copiii pe lume și prin care și morții părăsesc lumea de aici<sup>112</sup>. Arborele Vieții este asimilat crucii - ca mai devreme la piatra funerară a domnului Mihnea (1510). Evanghelia lui Nicodim apocriful amintește Pomul Vieții care crește din mormântul lui Adam<sup>113</sup>. Pe pietrele funerare cu simbolul crucii apare, în iconografia ortodoxă românească, formula MLRB (miasto lobnoe rai boji - locul crucii este raiul Domnului)<sup>114</sup>. Pe epitaful și lespeda comitelui Matthias Semrigger (+1681), deviza și reprezentarea imaginii cununii/coroanei stau deasupra capului defunctului în legătură cu credința în învierea morților cărora li s-a promis că vor mânca din lemnul vieții și că vor primi *cununa vieții veșnice*<sup>115</sup>. După cum a fost observat deja, o imagine cu valențe

<sup>107</sup>Cf. Keller, *op.cit.*, p. 355. Maria este deopotrivă plantatio rosae (bucet de trandafiri) și virga Jesse (joc de cuvinte: virga - virgo), cf. Jes. 11, 1. V. İbî d e m, p. 353.

<sup>108</sup> Cf. Roth, *op.cit.*, p. 100 sqq.

<sup>109</sup> Cf. Gen. 2, 8 sqq: "lignum vitae in medio paradisi".

<sup>110</sup> Cf. Gen. 3, 22: "Ecce Adam quasi unus ex nobis factus est, sciens bonum et malum; nunc ergo ne forte mittat manum suam, et sumat etiam de ligno vitae, et comedat, et vivat in aeternum".

<sup>111</sup> Cf. Apc. 1, 16: "et habebat in dextera sua stellas septem, et de ore eius gladius utraque parte acutus exibat, et facies eius sicut sol lucet in virtute sua". Apc. 1, 20 explică: "septem stellae Angeli sunt septem ecclesiarum" - îngerii celor șapte comunități.

<sup>112</sup> Cf. Petrescu, *Pomul Vieții în arta populară din România*, în SCIA, 8 (1961), p. 49 sqq.

<sup>113</sup> Cf. Keller, *op.cit.*, p. 17. Legenda a apărut o dată cu interpretarea Sf. Epiphanius: Adam a fost îngropat pe muntele Golgota; craniul său este vizibil la moartea prin crucificare a lui Hristos, atunci când lespeda s-a crăpat în două sub cruce. Cf. Chișimă, *Considerații referitoare la interpretarea formulei slave M.L.R.B.*, p. 301 și Chișimă, *Pietrele de mormânt din biserica mănăstirii Argeșului*, p. 218.

<sup>114</sup> Cf. Chișimă, *Considerații referitoare la interpretarea formulei slave M.L.R.B.*, p. 300 sqq.

<sup>115</sup> Cf. Apc. 2, 7: "Vincenti dabo edere de ligno vitae, quod est in Paradiso Dei mei"; Apc. 2, 10: "Esto fidelis usque ad mortem et dabo tibi coronam vitae" și Jacob 1, 12: "Beatus vir qui suffert tentationem; quoniam, cum probatus fuerit, accipiet coronam vitae, quam repromisit Deus diligentibus se".

paralele o constituie simbolul Sf. Duh<sup>116</sup>. Ultimul sfert al secolului al XVII-lea este timpul în care trecerea de la simbol la alegorie se face deosebit de pregnant. Cazul în speță este pus în relație cu adevărurile și valorile eterne<sup>117</sup>. Un alt simbol al sorții este *roata vieții*, un motiv care în această epocă s-a răspândit și prin difuzarea legendei faraonului Sesostris al III-lea în opera umanistului sibian Valentin Franck<sup>118</sup>. Simbolul apare pe piatra funerară a notarului Andreas Literatus (1678) în legătură cu ciorchinele de strugure sau vița - vechi motiv funerar în iconografia medievală și în epoca modernă timpurie - cu formula "*vița vieții*"<sup>119</sup>, în analogie cu Arborele Vieții. Totodată, el este un însemn al rodniceii pământului făgăduinței - uriașul ciorchine de strugure din Canaan<sup>120</sup> - aici în legătură cu ideea învierii morților. Decorația blazonului se integrează, împreună cu reprezentarea "*memento mori*", într-o alegorie a ciclului *Vanitas vanitatum*<sup>121</sup>.

Monumentele funerare simbolice înfățișează uneori *scene biblice* - precum scena *Învierii* la lespezea lui Michael Schwarz și replica acesteia (1655) sau *Coborârea de pe Cruce* la epotaful lui Georg Armbruster (1685). și aici întâlnim des tipuri mixte - lespezi cu scene biblice și motive iconografice sub formă heraldică (Petrus Rihelius, 1648). Epitafurile tindeau să suplinească, după perioada de distrugere iconoclastă din vremea Reformei<sup>122</sup>, vacuumul ornamental din bisericile săsești. și în mediul reformat era cultivat din nou, cu persistență, cultul morților, poate ca reacție la interdicțiile de adorare a relicvelor, într-un timp în care viața religioasă se interiorizează, iar destinul celor vii este tot mai mult alăturat mormântului familiei. Participarea la viața religioasă a familiilor patriciene caută să obțină nu doar mila

<sup>116</sup> Lespedea Annei May (1631). Porumbelul ca agent al elevației figurează în medalioanele "vorbitoare" de pe epitaful familiei Haupt (1694).

<sup>117</sup> În legătură cu această temă v. și H u i z i n g a, *op.cit.*, p. 233.

<sup>118</sup> Cf. V. F r a n c k, *Breviculus originum nationem et praecipue saxonicae*, Cibinii, 1696, passim. Pentru problemă v. și B i t a y, *Antichitatea în istoriografia săsească din Transilvania în secolul al XVIII-lea*, în AMN, 7 (1970), p. 585.

<sup>119</sup> Pe trei pietre din Baia, cf. P e t r e s c u, *op.cit.*, p. 49, și pe o lespede din Sebeș-Alba, cf. G ü n d i s c h - S t r e i t f e l d, *op.cit.*, p. 83, il. 29.

<sup>120</sup> Cf. 4 Mos. 13, 6, 16.

<sup>121</sup> Inscripția retorică din cartușul superior asimilează concepte contrare prin transferul mutațiilor verbale: "mortuus ut vivas, vivus moriaris oportet, asuesce ergo prius quam moriare mori", în aceeași manieră întâlnită la o inscripție funerară ceva mai timpurie - Georg Clockner, 1670: "vivendo morimur, denique morendo vivemus". Referitor la această problemă, cf. și C. G. D u b o i s, *Le Baroque, profondeurs de l'apparence*, Paris, 1973, p. 130, cu un poem tipic: "La mort est une vie, et la vie une mort / Tout se change en se changeant de destin et de sort".

<sup>122</sup> O hotărâre a sinodului din 1557 stipula să fie îndepărtate din biserici "fabulosae imagines et similes picturae... quae ad cultum sunt prostitutae contra manifestum verbum Dei", cf. R o t h, *Die Reformation in Siebenbürgen. Von Honterus zur Augustana*, în "Siebenbürgisches Archiv", 4 (1964), p. 26 sq.

divină prin ctitorii de naturi diferite, ci, deopotrivă, mântuirea sufletească a morților lor și a membrilor vii ai familiei cu ajutorul unor monumente funerare impozante, care să îndemne la rugăciune și meditație religioasă.

\* \* \*

În urma analizei iconografiei monumentului funerar în spațiul săsesc, putem nota următoarele concluzii:

\* Decorația funerară evoluează, ca și compunere a suprafețelor pietrelor tombale, aducând în prim plan noi ornamente, noi imagini care servesc "paginării" lespezilor. Ornamentul este întotdeauna ancilar modelului artistic sau codului iconografic al epocii.

\* Conținutul simbolic al motivelor: heraldic, referitor la stări, titluri și ocupații, biclic sau mitologic, permite abordarea modelului mental, a spiritualității diferitelor epoci. Modelul artistic-ornamental îl reflectă pe cel mental, evoluția motivelor fiind stimulată tocmai de mutațiile dinspre conținutul și semnificația sacră, religioasă a acestora, înspre conținutul și semnificația profană printr-un proces reversibil, ceea ce ne face să asităm la sacralizări și laicizări succesive, ciclice, în ornamentica funerară.

\* Întrepătrunderea aspectelor formale cu cele de conținut ale motivelor aplicate în arta funerară ne trezește îndoiala în putința de-a mai clasifica monumentele funerare doar ca heraldice, decorative, simbolice sau mixte, întărindu-ne ideea că în realitate toată imagistica medievală transmisă până în epoca barocului în domeniul funerar înseamnă simbol.

\* Nu în ultimul rând constatăm o progresivă complicare a ornamenticii, permisă de libertatea jocului compozițional, a asamblării de noi forme în alte tipare. Pe această bază putem surprinde eclecticismul, vasta compilație, dar și sinteza artei medievale realizată în domeniul funerar.

## IMAGINEA FEMEII ÎN PICTURA PRERAFaelITĂ. PRELIMINARII (I)

CORINA SIMON

**ABSTRACT. The Image of Women in the Pre-Raphaelite Painting. Preliminaries.** The 19th century British society was, from the cultural point of view, a logocentric one, or, as Timothy Hilton put it, it was "*verbally sophisticated but visually under-educated*". For this reason, the state of Victorian painting appears to be conditioned by that of the literature, which shaped the main feminine clichés of the time, having as a starting point the 18th century sentimental novels, and especially those signed by Richardson.

The image of woman in the Pre-Raphaelite art, in its first phase of development, is deeply impregnated with literary suggestions, the Pre-Raphaelites following in fact Dickens's and Bronte sisters examples of sublimating the melodramatic heroine and of emphasizing the negative side of the masculinity.

Victorian age is currently considered as the time when women were locked in, inside "*their domestic imprisonment*". Paradoxically, it was also the period when a larger number than ever until of extraordinary feminine figures emerged in the most various fields of the public sphere. Due to this fact, the early Victorian ideal of a fragile, candid and helpless femininity suffered later a series of metamorphoses, being enriched with many and sometimes ambivalent nuances.

Anul revoluționar prin excelență al continentului european, 1848, este marcat în insulele britanice - pe lângă eșecul mișcării chartiste - în special de evenimente culturale: Dickens încheie publicarea în fascicole a romanului "*Dombey și fiul*", Thackeray publică "*Bâlciul deșertăciunilor*", John Stuart Mills "*Principiile economiei politice*", iar, romanele de succes ale fraților Acton, Eliss și Currer Bell, apărute la sfârșitul lui 1847, se dovedesc -în fapt - a fi scrise de către surorile Bronte.

Dintre fenomenele engleze, în mod programatic legate de revoluția de la 1848, cel mai celebru este - de asemenea - unul eminent cultural, acoperind domenii aflate într-o strânsă interferență în perioada victoriană: pictura și literatura. Este vorba despre "*Frăția preraphaelită*". Concepută ca o societate secretă, după modelul continental, aceasta își propunea - ca un suprem act de "carbonarism artistic" - subminarea principiilor Academiei regale de pictură, schimbarea viziunii artei oficiale și reformularea gustului public prin apelul la un realism extrem de minuțios, combinat cu o simbolică ce gravitează în jurul problemelor morale și religioase.

O dată în plus, în Anglia, revoluția estetică este preferată revoluției politice<sup>1</sup>, cu precizarea că amintita revoluție estetică, spre deosebire de cea romantică de la sfârșitul secolului al XVIII-lea, este de importanță strict locală.

Nota de extremă insularitate a artei lor poetice, cu urmări imediate mai ales în planul tehnicii picturale, le-a fost mult timp reproșată prerafaeliștilor de către artiștii și criticii britanici ai secolului nostru care, profund iritați de autarhismul cultural și protocronismul reprezentanților "*Frăției*" într-o perioadă de îndrăznețe experiențări franceze, îi socoteau încă de la începutul secolului XX, complet insignifianți în istoria culturii europene<sup>2</sup>. Categorical respingere, considerarea lor drept anomalii artistice, toate acestea se înscriu însă în cadrul unei puternice reacții, generalizate după primul război mondial și atenuate după cel de-al doilea, împotriva culturii victoriene, cultură pe care Gilbert Keith Chesterton o aseamua unui primitiv imperiu babilonian, în urma căruia rămăseseră doar câteva coloane sfărâmându-se lent în deșert<sup>3</sup>.

A doua jumătate a secolului al XIX-lea a rămas pentru mult timp consemnată în istoriile de artă doar în funcție de curentele artistice franceze, ale căror realizări umbresc într-adevăr, din punct de vedere calitativ, toate celelalte direcții artistice ale epocii<sup>4</sup>. Este însă evident că o astfel de abordare, focalizată doar asupra avangardei, a inovației radicale, a ceea ce Robert Hughes a numit "șocul noului"<sup>5</sup>, vorbește - în fapt - doar despre atitudinea și preferințele secolului al XX-lea, impunându-se deci ca foarte necesar un demers de "redare a secolului al XIX-lea lui însuși"<sup>6</sup>, citarea sa pe cât posibil în proprii săi termeni și nu doar în cei ai secolului nostru<sup>7</sup>.

Și pentru că procesul de reevaluare și reinterpretare început cu timiditate după 1950 a dat rezultate spectaculoase în ultimele decenii, "*The Cambridge Guide to the Arts in Britain*" ajunge să statujeze - în 1989 - că studiul artei victoriene a redevenit respectabil din punct de vedere intelectual<sup>8</sup>.

<sup>1</sup> André Maurois, *Istoria Angliei*, București, 1970, p. 197-198.

<sup>2</sup> Peter Fuller, în *The Cambridge Guide to the Arts in Britain*, vol.7 - The Later Victorian Age, Cambridge, 1989, p. 164.

<sup>3</sup> Apud *ibidem*, p. 163.

<sup>4</sup> Robert Roseblum, H. W. Jameson, 19th. Century Art, New York, 1984, p. 10.

<sup>5</sup> Robert Hughes, *The Shock of the New*, London, 1991.

<sup>6</sup> Robert Roseblum, H. W. Jameson, *op.cit.*, p. 9.

<sup>7</sup> *Ibidem*.

<sup>8</sup> Peter Fuller, *op.cit.*, p. 164.

\* \* \*

Odată cu încoronarea sa în 1837, regina Victoria marchează - și nu doar în mod simbolic - adâncirea separării de partea continentală a Europei prin pierderea electoratului de Hanovra, ce nu putea fi transmis pe linie feminină. S-a spus, de asemenea, că mariajul reginei cu prințul Albert de Saxa-Gotha "a pus capăt vechii sofisticări whig, bazate pe *Grand Tour*<sup>9</sup> și pe cultura latină, înlocuind-o pe aceasta din urmă cu un ethos protestant bazat pe virtute domestică și publică"<sup>10</sup>.

Pictorii rafaeliți, prin refuzul explicit exprimat față de căutările artistice franceze contemporane lor, nu fac decât să-și exprime ceea ce Frederic Jameson numea "subconștientul politic"<sup>11</sup>. Deși se declară simpatizanți socialiști, socialismul pentru care optează este un "produs indigen cu o lungă tradiție ce-și avea rădăcinile în Anglia medievală"<sup>12</sup> și care nu se apropie decât vag de modelul continental. În fapt, ei se dovedesc a fi susținătorii acelei stări de lucruri a cărei perpetuare a dus la formularea doctrinei *splendidei izolări* de către lordul Salisbury, la sfârșitul secolului al XIX-lea, anticipând, în același timp, tipurile de "conservatori-comuniști" ori "conservatori-socialiști" ce populează romanele târzii ale lui Galsworthy<sup>13</sup>.

În prima fază a evoluției lor, 1848-1862, prerafaeliții nu sunt - așa cum s-a spus adesea - antivictorienii, căci interesul lor constă în ameliorarea și îmbogățirea spirituală a realității date, nu în schimbarea ei; în nuanțarea și poetizarea tipului feminin victorian, nu în înlocuirea lui. Iar aceste ameliorări și nuanțări le consideră posibile doar intermediare de factori estetici. O artă sinceră, minuțioasă și problematizată, iată care era soluția propusă în perfect consens cu teoriile lui Ruskin, Arnold sau, mai târziu, ale lui William Pater. Totul însă în legătură cu această direcție artistică ne apre a fi de domeniul ambivalenței și paradoxului; ea aparține unui spațiu spiritual dominat de "coincidentia oppositorum", realizând astfel performanța de a se putea supune unor judecăți apreciative și critice în același timp și în aceeași măsură.

---

<sup>9</sup> Marele tur al Italiei.

<sup>10</sup> Peter Fuller, *op.cit.*, p. 166.

<sup>11</sup> Linda Nochlin, *The Political Unconscious in Nineteenth-Century Art*, în "Art Journal", Winter 1987, vol.46, No.4, p. 259-260.

<sup>12</sup> S. G. Chetland, *The Rise of Industrial Society in England: 1815-1885*, London and New York, 1989, p. 377.

<sup>13</sup> John Galsworthy, *Comedia modernă*, vol.1-3, București, 1962-1964 și Domeniul, București, 1973.



Chiar și denumirea "*Frăției*", trimitând - la prima vedere - direct înspre Quattrocento-ul italian, este de o pseudo-transparentță și apare - inclusiv la o cercetare superficială - ca semnificând în același timp și altceva, situându-se astfel mult în afara implicației sale etimologice. Membrii "confreriei" fuseseră entuziasmați de anumite gravuri ale vremii după frescele de la Campo Santodin Pisa și, în special, cele semnate de Benozzo Gozzoli, fresce extrem de populare în Anglia, unde deveniseră un adevărat punct de reper cultural, după ce captaseră atenția și considerația unor nume răsunătoare, ca: Leigh-Hunt, Byron, Shelly, Newman ori Ruskin. S-a întâmplat însă ca gravurile - executate de Lasino -, atât de admirate de către studenții "veseli" ai Academiei Regale de Pictură, să fie realizate în afara oricărei concordanțe stilistice cu originalele, insistându-se asupra unor angularități, asupra unor efecte liniar și adâncimi abrupte, ce aminteau mai degrabă Renașterea germană și primitivii flamanzi decât Renașterea timpurie italiană. Astfel interpretate, imaginile ajunseseră să se integreze într-o manieră apropiată de cea a lui Jan van Eyck, mult admirat la Londra după achiziționarea "*Familiei Arnolfini*" de către National Gallery<sup>14</sup>. De asemenea, se poate constata, datorită unor pastişe ironice ale lui Millais<sup>15</sup>, că termenul "rafelism" ar trebui înlocuit - în fapt - cu cel de "manierism" pentru a rezulta o imagine mai exactă a ceea ce "*Frăția*" se dorea a fi.

Neclaritatea, ambiguitatea și sonoritatea specială a titulaturii au făcut probabil ca pictura prerafaelită să fie receptată și integrată pe continent mai ales prin intermediul unor scriitori și poeți - ca Teophile Gauthier și Charles Baudelaire -, sensibili la acest tip de atmosferă aluziv metaforică pe care cuvintele sunt uneori capabile să o creeze.

Scoasă din contextul artelor plastice sau al istoriei de artă, sintagma prerafaelism/prerafaelitism poate propune la nivelul subliminalului - cum probabil de multe ori s-a și întâmplat și se va întâmpla în continuare - o trimitere la povestea lui Tobie, la acel mitic fragment spațio-temporal dominat de malignitatea demonului Ashmodeu, cel care nu a putut fi înfrânt și exorcizat decât prin intervenția Îngerului mântuitor, arhanghelul Rafael. În acest caz, semnificația ar fi cea a unui univers blestemat, incapabil de a găsi o soluție soteriologică imediată, concepându-și posibilitatea salvării doar ca urmare a unei intervenții exterioare miraculoase.

<sup>14</sup> Timothy Hilton, *The Pre-Raphaelites*, London, 1976, p. 23.

<sup>15</sup> Andrea Rose, *The Pre-Raphaelites*, London, 1992, p. 8.

Implicația aceasta, ușor voalată, nu putea rămâne fără ecou într-o vreme în care ideea damnării asumate era extrem de vehiculată, fiind văzută uneori chiar ca o unică posibilitate de evadare din plicitiseala - vezi și "spleen"-ul baudelairian - de fiecare zi.

În Anglia, termenul "prerafaelit" evocă aproape automat seriozitate, interes pentru o execuție tehnică susținută, exactă, minuțioasă, adoptată pentru a imprima un statut de realitate cvasiefectivă unor secvențe literare dezvoltate la nivel de stereotipuri psihologice și care bântuiau mentalul colectiv englez la mijlocul secolului al XIX-lea. Pe continent însă, prerafaelismul este în special legat de imaginifeminine, desemnând un "ce" încărcat de poezie, uneori stridentă, halucinantă, întotdeauna melancolică, dacă nu chiar morbidă, emanând un puternicparfum de decadentism și "fin du siecle". Se prea poate ca la această percepție să fi contribuit, pe lângă trimiterea "ascunsă" la tema damnării, însăși sonoritatea titlaturii, de o muzicalitate intrinsecă, aproape wagneriană, ce nu putea fi ignorată într-o perioadă care tocmai se pregătea a se lăsa cucerită de simbolism.

Principalele teme pe care se axează pictura "*Frăției prerafaelite*" sunt religia și morala. Uneori, ele nici măcar nu sunt tratate separat, ci, ca în tabloul lui Holman-Hunt intitulat "*Păstorul cel rău*", se întrepătrund inextricabil, dând naștere unei parabole inspirate după modelul celor din Scripturi, dar prezentate în termeni de exprimare specifici artelor vizuale. În acest caz particular, pictura încetează a fi poezie mută - așa cum propunea revista mișcării "*The Germ*" - transformându-se, în schimb, într-o predică tăcută, deși debordând -în același timp - de elocvență, datorită supra încărcăturii sale semantice extrem de diversă și accesibilă totodată. Indiferent însă de tematica abordată, este evidentă importanța centrală a imaginii feminine în desfășurarea discursului și articularea mesajului, aleasă de regulă din repertoriul literaturii, cu o evidentă preferință pentru dramaturgia shakesperiană și poemele lui Keats și Tennyson. Tipurile de personaje sunt însă întotdeauna conforme unor stereotipuri și clișee invariabile, care ne spun multe despre mentalitatea primei părți a victorianismului. Este evidentă aplicarea unei grile ce selectează doar figuri tinere, melancolice/nefericite, cu o marcată notă de fragilitate și care se văd supuse asalturilor unor pasiuni ori interese masculine pe care le înfruntă cu greutate sau în fața cărora clachează: Ofelia (*Hamlet*); Sylvia (*Doi tineri din Verona*); Isabela (*Măsură pentru măsură*); Isabela (*Vasul de busuioc*, Keats); Mariana, Isolda, Guinevere, Doamna din Shallott (Tennyson). Preferința pentru acest tip feminin nu este o inovație victoriană. După cum remarca André Maurois, în secolul al XVIII-lea, atât în Franța, cât și în Anglia, avem de a face cu un amestec de cinism, libertinaj și sentimentalism; dar

numai în legătură cu Anglia vorbea de o "revoluție sentimentală"<sup>16</sup>. Sentimentalismul - "această stare sufletească care face din tristețe un lux și din simpatie un scop"<sup>17</sup>, ce descoperă "farmecul echivoc al unui amestec de moralitate și senzualitate"<sup>18</sup> și avansează, printre altele, idealul candoarei și delicateții feminine - are o amploare surprinzătoare în insulele britanice, probabil ca răspuns la ecourile libertinajului Restaurației și la acutul misoginism în genul celui lansat de către Swift, căruia îi venea mai degrabă să creadă că femeile nu sunt "ființe omenești, ci mai curând un fel de specie cu puțin mai presus de maimuță, aceasta din urmă având de fapt mai multă ușurință la șmecherie, fiind și o vietate mai puțin primejdioasă și mai puțin costisitoare, iar cu timpul putând deveni un critic destul de bun în materie de catifele și brocarturi"<sup>19</sup>.

Astfel de considerații, precum și comediile frivole, după modelul lui Wycherley, ori scrierile cvasipornografice ale lui John Cleland ("*Memoirs of a Woman of Pleasure*"), nu sunt străine de amploarea pe care o ia neopuritanismul lui John Wesley și, de asemenea, cer un răspuns literar pe măsură, care să le atenueze influența asupra moravurilor vremii. În consecință, la mijlocul secolului al XVIII-lea, Samuel Richardson și Oliver Goldsmith impun gustului public romanul melodramatic, având ca personaje centrale tinere sărace, modeste și virtuozitate, hărțuite în mod paroxistic de bărbați imorali, de condiție socială superioară.

În esență, melodrama se bazează pe o structură triangulară (erionă-ticălos-erou), ale cărei puncte de reper sunt: inocența fragilă a eroinelor, joshnicia și desfrânarea ticăloșilor, curajul și sentimentele nobile ale eroilor<sup>20</sup>. În mod obișnuit, virtutea și eroina se suprapun până la confundare, una fiind personificarea celeilalte și constituindu-se în ax central al discursului melodramatic<sup>21</sup>. Oricât de lungă și întortocheată ar fi narațiunea, intriga poate fi rezumată - în genere - în câteva cuvinte: ticălosul face presiuni asupra eroinei, revenindu-i eroului rolul de a interveni și a o salva<sup>22</sup>. Ceea ce aduce nou romanul englez de secol XVIII este contopirea ticălosului cu eroul. Personajul masculin debutează ca ticălos, rămânând ca eroina - prin

<sup>16</sup> André Maurois, *op.cit.*, p. 191-199.

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 198.

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 197.

<sup>19</sup> Jonathan Swift, *Către o tânără domniță cu prilejul căsătoriei sale*, în "Călătoriile lui Gulliver; Povestea unui poloboc și alte satire", București, 1985, p. 512.

<sup>20</sup> Sonya Michel, "*Dorothea Dix, or the Voice of the Maniac*", în "Discourse", 17, No.2/Winter 1994-1995, p. 59.

<sup>21</sup> *Ibidem*.

<sup>22</sup> *Ibidem*.

rezistență pasivă - să îl transforme dintr-un senior tânăr, bogat și imoral, într-unul tânăr, bogat și virtuos, răsplata ei pentru diversele neplăceri îndurate cu consecvență fiind căsătoria legalizată.

Ne aflăm în fața a ceea ce s-ar putea numi "complexul Frumoasa și Bestia" în interpretarea unui pastor anglican din sudul insulelor britanice; este vorba bineînțeles de Samuel Richardson și primul său roman, "*Pamela*". Ce se întâmplă însă dacă eroina eșuează în tentativa ei de metamorfozare a Răului în Bine? Răspunsul îl formulează același Richardson în următoarea sa carte: ea este suprimată fizic, răscumpărându-și greșeala printr-o moarte timpurie. Alternativa Pamelei Andrews este Clarissa Harlowe.

Ideea principală se impune ca evidentă: în cazul unei sexualități cvasireprimată sau măcar controlate, femeia poate constitui un factor pozitiv, un agent transformator cu tentă misionară al masculinității brutale și nestăpânite. Controlul sexualității și corectitudinea - chiar rigidă - în raporturile de ordin sentimental, garantau deci o conștiință împăcată și, în mod subsecvent, o viață fericită în cadrul unui mariaj tradițional; fericirea fiind, după cum scria Marguerite Yourcenar, o temă ce plutea în aerul secolului al XVIII-lea, la fel cea a angoasei în zilele noastre<sup>23</sup>.

Cu toată exasperarea lui Fielding<sup>24</sup>, "*Pamela*" și, mai ales, "*Clarissa*", au avut un imens succes de public, iar "*Vicarul din Wakefield*" a devenit una dintre cărțile cele mai îndrăgite ale secolului al XIX-lea, în special pentru că se adaptau gusturilor și aspirațiilor claselor mijlocii. și cum clasele de mijloc sunt principalele protagoniste în epoca victoriană, constituindu-se într-o "aristocrație a moralei"<sup>25</sup>, ele își vor impune preferințele într-un mod care părea la un moment dat definitiv.

Teza unanim acceptată la ora actuală, de către bibliografia consacrată studiului societății victoriene, este aceea că mentalitatea primei părți a secolului al XIX-lea în legătură cu tipul feminin predilect și cu relațiile dintre sexe, era în mod vital condiționată de aspirațiile masculine ale vremii. Fata angelică, decorativă, pasivă, potențial supusă tuturor asalturilor exterioare, pasibilă de a fi victimizată în orice moment de către cei mai puternici și lipsiți de scrupule, decinecăsătorindu-se în mod stringent o protecție imediată, efectivă, permanentă - obținută de regulă prin căsătorie - era un tip ce convenea imaginației, orientării religioase și intereselor economice ale întreprinderilor vremii.

<sup>23</sup> Marguerite Yourcenar, *Creierul negru al lui Piranesi și alte eseuri*, București, 1996, p. 111.

<sup>24</sup> Pierre Dax, *Șapte secole de roman*, București, 1966, cap. Fielding și romanul comic, p. 130-154.

<sup>25</sup> "Dar există o clasă mijlocie superioară, mai jos decât cea aristocratică, fălindu-se că reprezintă o aristocrație a principiilor morale și influențând într-un grad înalt opinia publică, dacă nu dominând-o", vezi George Meredith, "*Diana din Crossways*", București, 1975, p. 141.

Prin căsătorie, femeie își pierdea orice drepturi asupra bunurilor sale materiale care treceau sub completa stăpânire a soțului. Chiar și în a doua jumătate a secolului, la 1868, o propunere de schimbare a legislației în favoarea soțiilor a produs mari agitații, fiind considerată "un atac la adresa unității familiei aflată sub suveranitatea soțului"<sup>26</sup>. Ideea pasivității feminine era mult încurajată, iar atunci când încercau să scape din "închisoarea lor domestică"<sup>27</sup>, reprezentantele clasei de mijloc se vedeau excluse de la majoritatea ocupațiilor, singurele profesii considerate respectabile fiind cele de învățătoare și - după "experimentul Nightingale" - de infirmieră.

Perioada victoriană este considerată, în mod curent, ca fiind timpul în care femeile sunt atât acut idealizate, cât și absolut clausturate în interiorul căminului, suferind de ceea ce Reinhardt Kuhn numește "plictiseală psihosomatică"<sup>28</sup>. În același timp, însă, apare ca mai mult decât evident faptul că tocmai această epocă este străbătută de un număr mai mare ca niciodată până atunci de excepționale figuri feminine, de la regina Victoria - personalitate puternică, dominând autoritar aproape tot secolul al XIX-lea - la Florence Nightingale, Lady Caroline Norton ori la acele femei "lipsite de scrupule în fața bărbaților, mergând până la a scrie cărți", cum le-ar fi numit Nietzsche - Elizabeth Gaskell; Charlotte, Emily și Anne Bronte; George Eliot; Elizabeth Barrett-Browning; Christina Rossetti - și le-am amintit aici doar pe cele mai cunoscute. Dacă afirmarea lor s-a datorat atmosferei vremii sau s-a făcut împotriva acesteia rămâne o problemă deschisă. Putem însă foarte bine să ne întrebăm dacă supralicitarea imaginii serafice și înduioșătoare din prima parte a victorianismului nu a fost cumva făcută cu bune intenții, ca un omagiu romantic adus tinerei suverane de către supușii săi ce se simțeau îndemnați a-și exercita loialitatea nu doar ca buni cetățeni, ci și ca gentlemani desăvârșiți. Inadecvarea finală a idealului propus la realitatea de fiecare zi, la fel ca și transformarea reginei dintr-o figură luminoasă, suplă, arborând rochii vaporoză, protejată (eventual și îndrumată) de un soț sobru și discret, într-o văduvă eternă, masivă, implacabilă și autosuficientă, încorsetată în veșminte complicate, ar putea explica într-o măsură, reacția resentimentară la adresa femeilor de la sfârșitul secolului, chiar dacă aceasta nu atinge cotele marcate de Nietzsche în Germania sau de orientarea naturalistă în Franța. Clișeul feminității candidă și neajutorate, înconjurată de răutăți și primejdii, va fi preluat rapid după 1837 de către marii romancieri

---

<sup>26</sup> S. G. C h e c k l a n d, *op.cit.*

<sup>27</sup> I b i d e m.

victorienii, ce îl vor vehicula cu bună credință până înspre 1850, când, fără să renunțe complet la el, vor începe prin a-l nuanța, urmând ca în timp să-i aducă serioase amendamente. Insistența asupra romanului vremii este absolut necesară deoarece ne aflăm într-un spațiu cultural logocentric organizat, în interiorul căruia, respectând tradiția Genezei, cuvântul are prioritate asupra imaginii, cea din urmă fiind doar o reprezentare a celui dintâi.

Este arhicunoscută tradiția britanică datând încă din secolul al XVIII-lea, din vremea doctorului Johnson, de a publica romanele în foileton, pe măsură ce erau scrise, stabindu-se astfel un contact extrem de strâns cu publicul cititor ale cărui reacții puteau fi foarte exact monitorizate, pe baza vânzărilor lunare, astfel încât narațiunea era adesea adaptată ori transformată în funcție de feed-back-ul receptat. După cum scria Steven Marcus, "în era dinaintea inventării sociologiei, romanul era un agent indispensabil în înțelegerea societății"<sup>29</sup>. Și cum pictura preraphaelită este strâns legată de contextul social al vremii sale, dacă nu chiar determinată de acesta, și cum o caracteristică de bază a societății victoriene este necesitatea imperioasă de a vizualiza metafore, imagini, stereotipuri literare devenite obsesive pentru o națiune "sophisticată verbal dar needucată din punct de vedere vizual"<sup>30</sup>, o scurtă zăbovire în peisajul romanului victorian se impune de la sine.

Dintre romancierii primei părți a victorianismului, profund interesați de avatarurile imaginii feminine, se detașează - în mod categoric - Dickens și surorile Bronte, lor alăturându-li-se uneori și Thackeray. Acesta din urmă, în "*Bâlciul deșertăciunilor*", prin opoziția pe care o creează între cele două eroine: una inteligentă, talentată, dar lipsită de scrupule; celaltă virtuoaasă și pasivă până la placiditatea cea mai plată, înregistrează o esențială percepție victoriană - cea a unui "înfricoșător spațiu deschis între minte și virtute, între intelect și caracter"<sup>31</sup>. Cât despre Dickens, acest scriitor care, "precum poezii epici timpurii, era în stare să confere invenției și mitului intensitatea realului și a istoriei"<sup>32</sup>, el a fost cel care a fixat la nivelul textului beletristic - vândut într-un tiraj imens - fantasmele feminine ale vremii. Este adevărat că a ajuns aici prin intermediul unui proces de sublimare a unei stranii și dureroase experiențe personale, dar la fel de adevărat se dovedește faptul că societatea a fost mai mult

<sup>28</sup> Apud Patricia Petro, "*After Shock/Between Boredom and History*", în "Discourse", 16, No.2/Winter 1993-1994, p. 94.

<sup>29</sup> Steven Marcus, "*Dickens from Pickwick to Dombey*", London, 1966, p. 77.

<sup>30</sup> Timothy Hilton, *op.cit.*, p. 50.

<sup>31</sup> Steven Marcus, *op.cit.*, p. 350.

<sup>32</sup> *Ibidem*, p. 148.



decât receptivă la sugestiile sale, dovedind astfel că prin intermediul imaginilor create se structurau mai exact anumite zone ale mentalului colectiv. Chiar dacă "necrofilia spirituală"<sup>33</sup>, evidențiată în "*Magazinul de antichități*" - unde nevroza autorului este extrem de frecvent manifestată -, se atenuază pe parcursul creației sale ulterioare, începând cu opera citată și cu "mitul lui Nell"<sup>34</sup>, Dickens dă la iveală o concepție direct inspirată din cea a lui Richardson, pe care însă o transfigurează la modul absolut - concepție ce va marca profund imaginarul vremii: cea a feminității *bune*, văzute ca un dar al lui Dumnezeu, continuă sursă de afecțiune, de iubire ce transgresează cadrul strâmt al sexualității<sup>35</sup>. Dar, cum "nimeni nu poartă până la capăt povara darului venit de sus"<sup>36</sup>, de regulă acesta - după un scurt și nefericit interludiu terestru - se întoarce de unde a plecat. Căminul natural al personajelor feminine zugrăvite de către Dickens până înspre 1850 este Cerul, singurul loc unde fericirea lor poate fi restabilită<sup>37</sup>, tentativele de introducere a unor happy-end-uri apărând - de regulă - ca neverosimile.

Iată cum este descrisă moartea lui Nell (care, în trecut fie spus, a reprezentat un adevărat doliu național pentru Anglia anului 1840): ea părea cufundată într-un "somn nespus de frumos și calm, eliberat de orice urmă de durere și minunat de privit. Părea o creatură proaspăt ieșită din mâna Domnului, așteptând răsuflarea dăătoare de viață"<sup>38</sup>. Ne este reprezentată de fapt Eva primordială, din vremea în care păcatul originar nu exista nici măcar ca intenție luciferică. Nell, Florence Dombey, într-o măsură și Dora "soția-copil", micuța Doritt, sunt toate fiice ale grației, dar grația lor este total pasivă, iar Eternitatea divină de la care derivă nu poate interveni niciodată în ajutorul lor<sup>39</sup>. Feminitatea spiritualizată se constituie aici într-o reprezentare a carității - *caritas* - suferind și îndurând totul, expresie atât a speranței, cât și a disperării<sup>40</sup>, acționând după o logică a sentimentelor, în opoziție cu masculinitatea brutală, activă, rațional analitică, sexualizată. În acest context dihotomic, rolul eroului (pozitiv) apare acut diminuat, ori total anulat.

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. 33.

<sup>34</sup> *Ibidem*, cap. The *Ibidem*, p. 33. Myth of Nell, p. 127-168.

<sup>35</sup> "Melodrama a contribuit la idealizarea și desexualizarea victoriană a femeii", vezi S o n y a M i c h e l, *op.cit.*, p. 59; "Accentuând vizual și dramatic mai degrabă spiritualitatea decât materialitatea femeii, erona melodramatică deviază atenția de la sexualitatea sa", cf. R o b e r t A l l e n, "Horrible Prettiness: Burlesque and American Culture", University of North Carolina, 1991, p. 87.

<sup>36</sup> G a b r i e l L i i c e a n u, "Despre limite", București, 1994, p. 122.

<sup>37</sup> S t e v e n M a r c u s, *op.cit.*, p. 147.

<sup>38</sup> *Ibidem*, p. 161.

<sup>39</sup> *Ibidem*, p. 352.

<sup>40</sup> *Ibidem*, p. 355.

Dacă imaginarul masculin insistă mult asupra feminității, subliniind că inteligența, pragmatismul ("*Bâlciul deșertăciunilor*"), ori sexualitatea ("*David Copperfield*") sunt anomalii ale acesteia, în replică, imaginarul feminin încearcă să pondereze, să apropie de realitate imaginea feminină, accentuând în schimb negativitatea distructivă a masculinității. Este vorba - cu precădere - de creația surorilor Bronte (Elizabeth Gaskell înscriindu-se într-o notă de realism mult mai echilibrat), creație ce realizează o breșă în desfășurarea de stereotipuri de până atunci, constituindu-se ca o reacție a feminității exasperate, ca un răspuns formulat într-o manieră impetuoasă, "celtică", plină de fantezie și tenebre, la imaginarul masculin al vremii. Bărbații victorienii doreau să vadă femeia ca pe o plantă ornamentală, ca pe o ființă delicată căreia o ușoară maladie îi sporea farmecul, având nevoie în mod imperios de a fi protejată. Fără a nega propriu-zis acest ideal, surorile Bronte susțin însă cu indignare, bazându-se probabil în mare măsură pe experiența lor personală (ele însele fiind fragile și atinse de tuberculoză), că mult vehiculata protecție se dovedește inefficientă când este vorba despre bărbatul mediu, iar în cazul bărbatului ieșit din obișnuit, pasional, aceasta ori este ambivalentă, ori lipsește cu desăvârșire, lăsând locul unei forțe malefice, distructive, cvasiluciferice.

La începutul secolului al XIX-lea, în cărțile semnate de Jane Austen, eroii masculini - ființe "egoiste în practică, dar nu și în principii"<sup>41</sup> - trec de obicei printr-un eveniment neplăcut, în urma căruia ajung să își extindă principiile și la nivelul comportamentului cotidian, suferind o serie de schimbări interioare, care îi aduc în armonie nu doar cu universul feminin, ci și cu ei înșiși în ultima instanță. Aceasta se întâmplă însă puțin după 1800, când raționalismul iluminist era încă operant.

Dacă la Jane Austen sunt suficiente lucruri relativ inofensive, ce nu lezează integritatea fizică a eroilor pentru a declanșa transformările pozitive și a crea condițiile unei căsătorii fericite, în cărțile - profund contaminate de romantism - ale surorilor Bronte, happy-end-urile sunt plătite scump. "Emily Bronte era nesociabilă ca o furtună la miez de noapte, iar Charlotte Bronte semăna cu ceva mai calm și mai domestic, o casă incendiată"<sup>42</sup>, scria Chesterton. Prima dintre ele nu oferă nici o șansă de slavare sufletului protagonistului masculin, în mod explicit asociat cu Satana pe tot parcursul cărții "*La răscruce de vânturi*", pe când cealaltă - în "*Jane Eyre*" - un best-seller al vremii și cea mai caracteristică realizare a autoarei, îl supune

<sup>41</sup> Jane Austen, "Pride and Prejudice", Penguin Books, 1985, p. 377.

<sup>42</sup> Gilbert Keith Chesterton, *Marii romancieri, în Pater, Chesterton, Eliot*, "Eseuri literare", București, 1966, p. 147.

încercărilor unui adevărat iad terestru, implicându-l într-un incendiu real, în urma căruia devine infirm, orb, desfigurat și sărac. Este prețul plătit pentru salvarea sa morală. Așa-zisul final fericit devine problematic în ambele cazuri. În "*La răscruce de vânturi*" nu poți decât să fii sceptic, cunoscând ereditatea, antecedentele protagoniștilor și strania lume în care ființează, iar în "*Jane Eyre*" Paradisul recuperat se dovedește a nu fi altceva decât un Purgatoriu cu șanse de perpetuare inclusiv în lumea de apoi. Cea mai puțin explozivă dintre surori - Anne - se situează pe coordonate oarecum asemănătoare în "*Chiriașa de la Wildfeld Hall*", preferând însă o notă mai net optimistă în final, când "ticălosul", nobilul imoral, moare - datorită exceselor sale, desigur - rămânând deschisă posibilitatea pentru eroină de a-și reface viața alături de un bărbat inofensiv și, ca o noutate pentru vremea respectivă, inferiro ei din punct de vedere al situației materiale. Este unanim recunoscută influența pe care a avut-o în zugrăvirea eroilor masculini din primele opere ale surorilor Bronte, în "Paradisul pierdut" - extrem de popularul poem al lui Milton<sup>43</sup> - în care se reliefează cu mare forță de expresie figura îngerului căzut, rebelul devenit Satan, un Prometeu negativ, răzvrătit împotriva Divinității nu din altruism, pentru emanciparea omenirii, ci dintr-un orgoliu exacerb și pură voință de putere - valori anticreștine prin excelență. Nu doar această idee - fixă - a masculinității opresive, văzută cu o pregnantă notă malignă, cât mai ales absența alternativei, a eroului activ-positiv, protector, îl face pe Thackeray să se întrebe: "de ce îi pun doamnele noastre romaniere pe bărbați să brutalizeze femeile?"<sup>44</sup>

Cu toate acestea, imaginea femnității victimizate, prea bună pentru lumea în care a fost trimisă, va deveni rapid și lait-motivul școlii engleze de pictură de la mijlocul secolului al XIX-lea. Să avem de-a face cu o codificare vizuală a "perversiunii scânteietoare și pulverizatoare în scânteii"<sup>45</sup>, despre care vorbea - prea categoric - Foucault? Ori cu reprezentarea unui complex colectiv de culpabilitate receptat la nivelul sensibilității masculine?<sup>46</sup> Ori cu o tentativă de sublimare a sentimentalismului clasei mijlocii prin apelul la experiența romantică și reveria neagră? Un lucru ne apare cu certitudine: fixația imaginarului victorian, exprimat atât în pictura prerafaelită, cât și în literatura vremii, asupra dualității Eros-Thanatos.

<sup>43</sup> Ileana Galea, "Victorianism & Literature", Cluj, 1994, p. 84.

<sup>44</sup> Apud C.K. Chesterton, *op.cit.*, p. 145.

<sup>45</sup> Michel Foucault, "Istoria sexualității", Timișoara, 1995, p. 39.

<sup>46</sup> "N-am să pun întrebarea cui se datora acest straniu și foarte local război al sexelor, pentru că nu știu ce să răspund. Mă simt prea aproape de realități ca să iau măcar în discuție explicația cu dreptul de vot sau chiar micile inegalități în legile maritale. Mai degrabă, aș spune că se explică prin neglijarea spiritului militar de către bărbați. Femeia simțea tulbure că riscul ei mortal continuă, iar al bărbatului nu. Dar în privința aceasta, nu știu nimic; și nici altcineva nu știe", cf. C.K. Chesterton, *op.cit.*, p. 147.

## SCULPTORII KARL ȘI CAROL STORCK - TATĂL ȘI FIUL

ADRIAN - SILVAN IONESCU

**ABSTRACT. The Sculptors Karl and Carol Stork - Father and Son.** Being active in Romania for some 100 years, Karl and Carol Storck - father and son - made possible to introduce in the Romanian milieu the art of tridimensional portrait and public monument, also elaborating a new style of funerary monuments. Pioneers of modern sculpture, passing over the barriers of the epoch, they quickened the transition between the traditional carving to the art of statue.

Karl Storck was born in 1826 in Hanau- duchy of Hessen-Nassau, an important jeweller's centre - goes as a jeweller journeyman to Paris, then in Bucharest where attracted by clay modeling decides becoming a sculptor. Before returnig for good in Romania, studies sculpture in München and Viena. At first in Romania, he decorates buildings such: the house of painter Theodor Aman, palace of prince Grigore șuțu and the fronton of Bucharest University. Gaining credits, he starts making public monument and portrait of important personalities, such as: the bust of prince Alexandru Ioan I, prince Carol I, princess Elisabeth, monument Mihail Cantacuzino, of princess Bălașa, *"The Romanian Piety"* and the series of the *"Independance"* monuments. His son, Carol Storck - born in 1854 - studies in Florence and Philadelphia (U.S.A). In 1880 comes back in Romania and starts by helping his father. He also makes a great number of funerary monuments: for painter Theodor Aman, for his father and for many german families in Bucharest. Also makes some public monuments: Carol Davilla or sculptures decorating the Palace of the Ministry of Justice.

Together, Karl and Carol Storck helped creation of the Romanian national sculpture.

Desfășurându-și activitatea în România pe o perioadă de aproape 100 de ani, sculptorii Storck au fost deosebit de activi, modelând gustul publicului și pregătindu-l pentru receptarea portretului tridimensional și a monumentului de for public. Ei au fost, de fapt, pionierii sculpturii moderne românești, depășind domeniul limitat al cerințelor de până atunci, de ornamentare a ancadramentelor de uși și ferestre sau de cruci și decor de pietre tombale, îndepărtându-se de simpla cioplitorie meșteșugărească în piatră și orientându-se spre statuaria de certă valoare estetică. Tot ei sunt cei care impun monumentul funerar, realizând în acest sens adevărate capodopere, diseminate în vechile cimitire ale țării.

Karl Storck s-a născut pe data de 21 mai 1826 în orașul Hanau din ducatul Hessen-Nassau, ca fiu al unui țesător prosper. Localitatea natală era un vechi centru de giuvaergii, așa că tânărul Karl este pregătit pentru această meserie lucrativă.

În spiritul tradiției medievale a breslelor, care nu validau un meșter decât după un stagiu serios de calificare în ateliere renumite, Karl petrece zece luni de perfecționare la Paris, în 1848. Izbucnirea revoluției îi întrerupe această perioadă de specializare. În 1849, este invitat de bijutierul Iosef Resch să vină la București pentru a lucra ca cizelator în atelierul său de mare renume. Așa ajunge Karl Storck în România ce-i va deveni, de atunci înainte, a doua patrie.

Spirit neliniștit, specific nativilor din zodia Gemenilor, Karl Storck nu va rămâne prea mult timp în serviciul lui Resch ci, atras de modelaj, se angajează în fabrica de stucatură a lui Moritz Fles, al cărui asociat va și deveni în scurt timp. Dar se desparte și de acesta pentru a-și înființa propria firmă, în 1855. Cu trei ani înainte, în 1852, se însurase cu Clara Ihm, o frumusețe blondă, blândă și delicată.

Nemulțumit de activitatea stereotipă, nespectaculoasă, a turnării ornamentelor în ghips și simțindu-și chemarea către marea sculptură, Karl Storck vinde atelierul și pleacă la Viena, apoi la München, unde va studia timp de un an și trei luni la Academia Regală de Arte. Din această perioadă se pastrează un caiet de studii în creion după ornamente arhitecturale din diverse stiluri, care stă mărturie a sârguinței cu care se pregătea pentru cariera viitoare. Mai târziu, vom recunoaște elemente din acest caiet în mormintele sale finite. Dar, resursele sale materiale nu îi permit să stea mai mult și, chemat de prietenii din București care îl asigurau de marile perspective ce se deschidea în România pentru talentul său, se întoarce la finele anului 1858.

Deschide, mai întâi, un atelier de sculptură în lemn și mobilier de lux, unde primește comenzi pentru iconostasul și stranele mănăstirilor Viforâta și Ghighiu. La cioplitorie este ajutat de Joseph Waibel, bun meseriaș, cu care va mai colabora și în alte situații. Karl Storck își crease deja un renume pentru lucrările sale de mare eleganță și acuratețe. De aceea, pentru prima participare a României la o manifestare de anvergură cum era Expoziția Universală de la Paris - din 1867 - i se comandă macheta bisericii episcopale de la Curtea de Argeș, pe care o realizează în cele mai mici amănunte, devenind una dintre atracțiile pavilionului țării noastre. Macheta se pastrează și astăzi în Muzeul Frederic Storck și Cecilia Cuțescu-Storck din București.

Pentru că, în Capitală, protipendada ori burghezii îmbogățiți începuseră să-și construiască locuințe fastuoase, în stil neoclasic ori eclectic, și era o mare cerere de ornamente arhitecturale, Karl Storck se asociază cu niște meșteri austrieci și deschide o fabrică de teracotă. Multe din casele acelei epoci erau ornamentate cu triglife, metope, cariatide și acroterii executate în acest stabiliment. Pictorul Theodor Aman apelează la serviciile lui Karl Storck, în 1869, când își decorează fatada casei de pe str. Clementei (azi, C.A.Rosetti nr.8) cu: urne și ornamente florale

pe coronament, meandre grecești sub cornișă, plăci decorative cu genii togate, semne masonice, efigiile în medalion ale lui Tițian și Michelangelo, capiteluri și acroterii iar, în cheia arcului de deasupra intrării, capul lui Neptun, cu barbă și plete bogate - ce poate fi și un portret al stăpânului casei, căruia sculptorul deja îi făcuse un bust în 1859, ca o revanșă amicală la portretul în ulei realizat de acesta. De altfel, cei doi artiști au fost legați de o statornică prietenie ce s-a concretizat și într-o lungă colaborare la școala de Belle-Arte, pe care Aman o fondase în 1864, și la care Karl Storck a susținut, până la moarte, catedrele de sculptură și perspectivă.

Alte decorațiuni, de data aceasta interioare, execută pentru palatul din București al prințului Grigore șuțu: stucatura plafonului mării sufragerii de la parter și bogata ramă a impozantei oglinzi de pe scara de onoare ce este centrată, la coronament, de portretul soției proprietarului - principesa Irina șuțu. Nobilele și delicatele trăsături ale acesteia au fost cioplite în marmură albă, în 1863, iar medalionul a fost încastrat între vrejurile și volutele poleite ale oglinzii. Este posibil ca și stema de pe fațada Palatului șuțu să fie tot opera lui Karl Storck. Acest blazon i-a creat multe neplăceri lui Grigore șuțu, autoritățile contestându-i dreptul de a-l arbora atâta vreme cât nu era domnitor al țării. Dar el se obstina să îl păstreze, până când poliția lui Cuza Vodă a intervenit energic și l-a acoperit.

Va vinde și fabrica de teracotă pentru a se dedica, exclusiv, sculpturii. În 1862, Eforia școalelor îi comandă ornamentarea frontonului Universității, ale cărei lucrări de construcție se apropiau de sfârșit, sub conducerea arhitectului Alexandru Orăscu. Tema alegoriei era "*Minerva încoronând științele și artele*" și se compunea din 19 personaje, perfect încadrate forme date, în stilul neoclasic cerut de edificiu. Grupul statuar a fost cioplit în piatră de Rusciuk, în colaborare cu Joseph Waibel, și a fost terminat la termenul stabilit, în 1862. În același an, Karl Storck contractează și execuția vulturului central ce trebuia să surmonteze frontonul, a două acroterii și a șase capiteluri pentru colonada ionică. La această lucrare a fost ajutat de tânărul sculptor Paul Focșeneanu, unul dintre primii săi elevi de la școala de Belle-Arte. Acest decor monumental al fațadei Universității a fost, multă vreme, mândria Capitalei. Din păcate, a fost distrus în timpul bombardamentelor aviației americane din 1944, iar puținele fragmente salvate sunt păstrate în curtea Muzeului Frederic Storck și Cecilia Cuțescu-Storck, într-un aranjament care încearcă să dea o idee asupra măreției scenelor inițiale.

În 1864, soția sa, Clara, moare. Dintre cei patru copii pe care îi avuseseră împreună nu supraviețuise decât Carol, care va deveni și el sculptor. În 1866, se recăsătorește cu Frederike Ollescher, o săsoaică energică din Brașov, cu care va avea nouă copii.



Frontonul Universității îl consacrase definitiv pe Karl Storck. De acum înainte, va primi comenzi tot mai importante și onorante. În 1865, realizează busturile principelui domnitor Alexandru Ioan I și al principesei Elena Cuza, pe care le prezintă la Expozițiunea Artiștilor în viață. Fiind făcute din material perisabil - ghips - ambele au dispărut. În 1866 și 1867, dăltuiește în marmură bustul principelui Carol I, iar în 1869 pe cel al tinerei sale soții - principesa Elisabeta de Wied. La Expoziția Universală de la Paris, pe lângă macheta bisericii episcopale de la Curtea de Argeș, Karl Storck trimite busturile Împăratului Napoleon III și al domnitorului Carol I, cioplite în sare - una dintre importante bogății ale pământului românesc.

În 1869, lui Storck îi este comandat monumentul spătarului Mihail Cantacuzino, fondatorul Spitalului Colțea, în a cărui curte a fost plasat - în preajma bisericii cu același nume, pe care tot el o ctitorise. Pentru veșmântul marelui boier filantrop, sculptorul se documentase cu multă minuțiozitate spre a realiza o tratare veridică. Spătarul este redat în figură întreagă, într-o atitudine mândră, sigură de el, gravă și plină de forță, fără a fi emfatică. El poartă costumul specific boierilor veliți ce urma moda constantinopolitană: giubea cu guler lat de blană de samur și bordură la fel, cu brandenburguri și mari nasturi de argint pe piept, anterior de cutnie strâns cu un bogat brâu din șal de cașmir în care are înfipt un hanger și pe cap un gugiuman tot de samur. Își sprijină mâinile de garda sabiei de paradă, bătută în pietre scumpe.

Poetul Dimitrie Bolintineanu murise în 1872 iar, cinci ani mai târziu, Ministerul Cultelor și Instrucțiunii Publice îi comandă lui Karl Storck un monument funerar, destinat a fi plasat la mormântul acestuia din satul natal: Bolintinul din Vale. Sculptorul face un deviz însoțit de o schiță, pe care le prezintă ministerului spre aprobare, în 18 martie 1877. Aceasta figura o cruce simplă, cu o ghirlandă între brațe ce avea să străjuiască lespedea funerară care purta în medalion efigia poetului, cu două ramuri de lauri la bază. În răstimpul scurs de atunci și până acum, configurația mormântului s-a schimbat, placa fiind astăzi încastrată în peretele absidei altarului bisericii comunei. În 1888, Carol Storck - fiul lui Karl - adaugă un bust în bronz al poetului, plasat în curtea bisericii, precum și o construcție amintind de un templu grecesc, cu fronton decorat cu palmete, surmontat de o cruce, menit să fie loc de odihnă pentru toți membrii familiei Bolintineanu. Asemenea pergole de filiație antică erau obișnuite în epocă - pentru Mario Coloni, Karl Storck executase, la cimitirul bellu, o asemenea construcție cu patru coloane ionice și fronton sub care era așezată statuia defunctei, figură întreagă, îmbrăcată într-o elegantă rochie cu crinolină. Din păcate, trecerea ineluctabilă a timpului și neglijența oamenilor, a lăsat urme de neșters pe asemenea monumente sortite eternității.

Un asemenea monument, ajuns de nerecunoscut, este cel sculptat, cu atâta har, de artist pentru a păstra memoria micuței principese Maria - unicul vlăstar al domnitorului Carol I și al principesei Elisabeta, dispărută la numai 4 ani în urma unei scarlatine. Karl Storck o redase atât de naturală, pe patul ei de suferință, cu câteva floricele de primăvară strânse în pumnișorul firav, încât îndurerata mamă a exclamat: "Nu plângeți, ea n-a murit, ci doarme" - cuvinte ce au fost apoi înscrise pe soclu. Azi, această mică bijuterie în marmură este de nerecunoscut, cu mâinile, picioarele și capul zdrobite, fiind recongnoscibile doar cutele draperiei, măiestrit cioplite. A dispărut, la fel, și mausoleul din parcul palatului Cotroceni, care adăpostea această impresionantă sculptură.

Alte monumente funerare, aflate în Cimitirul Bellu din București, au avut șansa să se păstreze mai bine și să fie și astăzi impozante, la fel ca în vremea când au fost ridicate: cel al lui Scarlat Petrovici Armis este o elegantă construcție în stil neogotic, cu stâlpi fasciculați, fleuroane și felche, între care este plasat bustul defunctului, totul fiind situat pe un soclu masiv, cu muluri diferite și panouri decorate cu arcaturi oarbe și ghirlande - parte din repertoriul ornamental amintește schițele din caietul de studii; monumentul Elisabetei Pulieva este străjuit de un majestuos înger cu aripile desfăcute, ce ține în mână o crenguță, alăturat soclului pe care se află medalionul cu efigia unui copil, încadrat de motive vegetale, iar în partea superioară având un brâu ornamentat cu trandafiri și panglici; generalul Alexandru Solomon odihnește în curtea bisericii Ghica-Tei sub un soclu cu ghirlande, trofee și pilaștrii corintici pe care se află medalionul cu portretul său în uniformă de mare ținută, înconjurat de o cunună de lauri, totul fiind surmontat de o urnă cu draperie și o coroană de trandafiri; la colțuri sunt plasate două genii funerare, antichizante. Complexitatea acestor monumente nu poate exclude, însă, grandoarea unora mult mai simple, precum cel al lui C.A.Rosetti, redus doar la bustul marelui gazetar și bărbat de stat, în dimensiuni naturale.

Alte monumente defor public îi vor fi comandate maestrului Karl Storck în deceniul al nouălea al secolului: cel al Domniței Bălașa, fiica lui Constantin Brâncoveanu, plasată inițial în curtea Spitalului Brâncovenesc dar, după demolarea acestuia în 1984, mutată în fața bisericii din apropiere, care poartă numele fiicei domnitorului. Sculptura face parte din aceeași familie cu aceea a spătarului Cantacuzino, specificul costumului fiind urmărit cu multă atenție. Domnița apare figură întreagă, îmbrăcată cu un biniș îmblănit peste rochia cu horbotă la decolteu, strânsă în talie de o centură cu paftale bogate și având pe cap un mic gugiuman de blană prețioasă, ornamentat cu un surguci din nestemate ce prinde o pană de struț. Figura cu

trăsături delicate poartă în ea dulceața vârstei tinere. În mână ține hrisovul pe care e schițată fațada lăcașului de cult al cărui nume i l-a dat. O compoziție de mare efect, prin duișia scenei ce o immortaliza, a fost "*Pietatea română*" sau "*Mama răniților*", ce o reprezenta pe principesa Elisabeta dând primul ajutor unui soldat căzut pe câmpul de luptă în timpul Războiului de Independență. Lucrarea, în marmură, a fost prezentată la Expozițiunea Artiștilor în viața din anul 1881 și, apoi, oferită Casei Regale de către Societățile ofițerilor pentru alinarea suferințelor în războiul din 1877-1878. Din păcate, și această operă a lui Karl Storck a dispărut. În 1882 este dezvelit monumentul Anei Davilla, în curtea Azilului Elena Doamna, pe care blânda soție a generalului doctor Carol Davilla l-a inițiat și de care s-a ocupat îndeaproape, până la moarte. Frumoasa Anica Davilla este îmbrăcată în portul popular care îi era atât de drag și pe care îl folosea adesea, atât la recepțiile de la Palat, cât și în zilele de sărbătoare, la Golești, în mijlocul familie, când asista la hora ce se întindea în fața conacului. Cu un gest matern, ea arată calea spre azil unei micuțe orfane se se strânge, timidă, lângă poala ei. Compoziția, încheată și spectaculoasă din toate părțile - fără a fi neglijat spatele, uimește prin detaliile de-a dreptul tactile ale decorului costumului: catrința de lână plină de ornamente cusute cu fir metalic, ciucurii brâului, cămașa cu altiță și marama de borangic, ea însăși brodată și terminată cu o delicată dantelărie realizată prin traforare. Această statuie a fost ridicată prin colectă publică, la sugestia unui comitet de doamne din înalta societate, care o cunoscuseră și o stimaseră pe Ana Davilla. La mărirea schiței, Karl Storck a fost ajutat de fiul său, Carol, revenit din Statele Unite, iar cioplirea în marmură a fost făcută de Karl Teutsch.

Mai toate ultimele comenzi primite de Karl Storck vor fi rodul colaborării cu fiul său. Așa a fost și statuia Protopopului Tudor, comandată de primarul Capitalei Protopopescu-Pake pentru școala Profesională de Fete, pe care o fondase acest slujitor al bisericii. Preotul este prezentat figură întreagă, cu anteriu și potcap, făcând un gest elocvent cu mâna. Poza este plină de vigoare, denotând o personalitate puternică și hotărâtă.

Pentru comemorarea jertfei soldaților români căzuți pe câmpurile de luptă de la Rahova și Smârdan, artistul primește comanda monumentelor Independenței. Acestea vor fi constituite din câte o coloană de granit de 9 metri înălțime, pe care era plasată statuia colosală a României Eliberatoare, din bronz. Dezvelirea lor va avea loc în 1885. Unul din ele - cel de la Smârdan - a dispărut fără urmă, fiind dinamitat de către trupele bulgare în timpul primului război mondial, acestea fiindu-ne inamice la aceea dată. Aceste ultime monumente îl solicită foarte mult pe Karl Storck, obligându-l să facă mai multe deplasări la fața locului în vederea amplasamentului.

Cu sănătatea șubrezită, sculptorul contractează o puternică răceală ce se transformă în congestie pulmonară ce-i va fi fatală, el dându-și sfârșitul pe 30 martie 1887.

Carol Storck se naște la București, la 10 mai 1854. Se dedică și el sculpturii, avându-l ca prim profesor pe tatăl său; apoi, trimis la Florența, studiază cu Augusto Rivalta, între 1870 și 1876. În ultimele luni petrecute în Italia, face cunoștință cu o americană bogată, Mary Gilpin care, descriindu-i marile posibilități de afirmare în Statele Unite, îl determină să traverseze Oceanul. În toamna anului 1876, tânărul Storck se afla la Philadelphia. Dar grija maternă pe care i-o arătase până atunci doamna Gilpin se transformă într-o relație dominatoare, de stăpân-slugă, pe care el nu o poate suporta și se retrage de sub tutela ei. Cu o mină deschisă și un comportament îndatoritor, își face repede noi prieteni. Bătrânul gravor John Sartain îi devine unul dintre protectori, recomandându-l colecționarilor dispuși să-i achiziționeze lucrările în teracotă pe care începuse să le execute. Între cei doi începe un intens schimb de corespondență, ce va continua și după întoarcerea tânărului în patrie. Având relații în cercurile universitare, Sartain îl prezintă rectorului Universității Pennsylvania pentru a face bustul unuia dintre fondatorii acestui lăcaș de cultură. Strănepotul profesorului dr. William Smith, Horace H. Smith, dorea ca bustul înaintașului său să fie din bronz dar, într-una dintre scrisori, Sartain își sfătuiește prietenul să insiste a-l ciopli în marmură. Schița în ghips va fi expusă la expoziția din 1879 a Academiei de arte Frumoase. Se înscrie și el la cursurile acestei academii, unde îl are ca profesor pe celebrul pictor și sculptor Thomas Eakins (1844-1916). Între cei doi se leagă o prietenie bazată pe stimă reciprocă. Storck chiar îl ajută cu niște bani, pe care maestrul îi returnează însoțit de o foarte amabilă scrisoare, redactată în franceză.

Se împrietenește și cu mulți artiști de vârsta lui. Philadelphia fiind un puternic centru de colonizare germană, Storck devine unul dintre animatorii vieții sociale a acestora. Este inițiatorul unei societăți a artiștilor de limba germană, al cărei statut îl redactează și îl semnează primul. Pe pagina de titlu a acestei "Constitution des Künstler Vereins von Philadelphia" apare o gravură cu un pictor în costum de Renaștere germană care, cu paleta și pensula în mână, scrie titlul societății sub o arcadă la baza căreia se află un scut ce poartă culorile Prusiei și ale Statelor Unite în cele două cartiere ale lui. Firi sentimentale, camarazii din frăția artistică îi dăruiesc, înainte de întoarcerea acasă, poezii în nemțește, frumos caligrafiate în caractere gotice, caricaturi și desene cu accent biografic, spre a-i ura drum bun și a-i înveseli orele de singurătate din timpul călătoriei. În America, Carol Storck se preocupase și de gravură, devenind membru în "Societatea acvafortiștilor din Philadelphia" - numită uneori și "Clubul de gravură" -, a cărei

cotizație anuală de 2 dolari o plătește puțin înainte de repatriere, așa cum o arată chitanța primită de la Stephen Ferris pe 14 iulie 1880.

În vara aceluia an, Karl Storck își recheamă fiul în țară pentru a-l ajuta la importante comenzi pe care le primise, așa cum s-a văzut mai înainte: Domnița Bălașa, Ana Davilla, Protopopul Tudor. Pictorul Leon Delachaux, cu care fusese în relații foarte strânse, locuind chiar în casa acestuia câțva timp, îi scria adesea, cerându-i sfaturi în privința lucrărilor mai recente, ale căror schițe le și dădea în epistole. Admirabil portretist, Carol Storck a fost solicitat să immortalizeze trăsăturile unor personalități politice, militare sau culturale trecute în neființă. A ajuns astfel un maestru necontestat al statuarei funerare, lucrările lui înnobilând cimitirele din Capitală (Bellu ortodox, catolic și evanghelic; Sf.Vineri; Reînvierea; Armenesc) și din provincie (Craiova, Balș, Turnu Severin, Caracal, etc.).

În 1892, la un an de la moartea maestrului Aman, Carol Storck execută un bust al acestuia, folosind o fotografie din ultimii ani de viață. Trăsăturile pictorului denotă suferință și oboseală; expresia nu mai este mândră și aristocratică, așa cum se autoportretiza în tinerețe și la maturitate, ori cum poza la fotograf, ca un personaj renascentist, ci tristă și gânditoare. Lucrarea a rămas doar la stadiul de ghips, în trei exemplare: la Muzeul Theodor Aman, la Academia de Arte și la Muzeul Național de Artă. Abia în 1992, a fost turnată în bronz și așezată la locul de odihnă al părintelui picturii moderne românești, împlinind astfel și visul văduvei sale, Anetta Th. Aman, care făcuse eforturi deosebite în cei 35 de ani cât îi supraviețuise maestrului, de a-i omagia memoria printr-o statuie. În 1903, ea îi solicită lui Carol Storck să facă o schiță pentru un monument dedicat soțului ei. Macheta din teracotă, aflată la Muzeul Aman, îl reprezintă pe artist în picioare, cu paleta și penelul în mână, îmbrăcat în haina sa de lucru din catifea neagră, strânsă la mijloc cu un brâu roșu de mătase, într-o atitudine elegantă de senior al artelor, așa cum îi plăcuse maestrului să rămână în conștiința contemporanilor și a viitorimii.

Pentru monumentul funerar al tatălui său, Carol Storck dăltuiește în 1889 bustul acestuia, cu multă sensibilitate și dragoste, reprezentându-și părintele la vârsta maturității viguroase, aruncând o privire penetrantă pe sub arcadele puternice. Pe soclu, imediat sub bust, apare un ecuson cu însemne masonice. Pe latura dreaptă a soclului este încastrată efigia mamei sale, Clara, iar pe cealaltă, cea a mamei vitrege, Frederike, realizată de fratele său, Frederic Storck. Pentru membrii comunității germane din București, Carol Storck a fost principalul autor de monumente funerare. Familia Witting și-a comandat unul foarte impozant, cu un

fronton surmontat de o cruce masivă. Sub o arcadă puternică, susținută de două coloane scurte, este plasat bustul lui Traugott Witting, a cărui marmură albă se decupează pe un fond mozaicat, gri. Figura este senină, luminată de un zâmbet fin, ușor ironic. Pentru familia Luther a fost ridicată o construcție cu o cupolă elegantă, casetată în interior și sprijinită pe coloane corintice, totul înconjurat cu un garduleț din fier forjat. Pe cupolă se înalță un înger cu trâmbița la buze. Pe o mare placă de marmură neagră sunt săpate numele defuncților, în slove aurite. În mijlocul spațiului sunt așezate busturile celebrului fabricant de bere Erhardt Luther și al soției sale Sophie, lucrate în 1892 și, respectiv 1899. Dar nu toți își puteau permite edificii de asemenea anvergură: mormântul lui Gustav Adolf Rietz este străjuit de o simplă stelă funerară, în care este încastrată efigia sa, iar în partea superioară apar însemnele masonice (echer, compas și mistrie înconjurată de șapte steluțe). Charlotte Brock are la căpatâi un soclu foarte simplu, pe care este așezată o urnă acoperită cu o draperie care cade în falduri moi - simbol al tristeții la părăsirea lumii pământești. În coprul soclului a fost așezat un medalion cu efigia defunctei unde, pentru a se sparge simetria obositoare, a fost plasat un buchetel de trandafiri în afara ramei ovale. Pentru propria familie, Carol Storck a sculptat o lespede încărcată de simboluri: în registrul superior este efigia soției, Bertha, născută Zeidner, purtată de un îngerăș dolofan ce zboară printre trandafiri, margarete și panselle, iar la bază este un foarte expresiv autoportret, în relief plat, unde sculptorul s-a reprezentat întristat și copleșit de griji, cu fruntea plecată în palmă, încadrat de doi șerpi chtonieni ce se ridică de lângă ramuri de laur și iederă. De la frumosul natural la cel artistic este doar un pas pentru că, în jurul mormântului a crescut, din abundență, iedera ce poate fi văzută și dăltuită în piatră. Ansamblul funerar dedicat generalului Mihail Rasty este deosebit de elocvent pentru meseria armelor: alături de bustul bravului general, cu o frumoasă barbă revărsată pe pieptul uniformei pline de decorații se află o natură statică formată din mantaua, chipiul, sabia (acum parțial deteriorată) și mânușile bătrânului soldat, aruncate cu un gest firesc, de parcă posesorul abia s-a dezbrăcat de ele.

O capodoperă o constituie "*Mama îndurerată*" de la mormântul familiei Izvoranu: tânăra femeie, îngenunchiată în fața crucii, este cufundată în meditație. Ea este integral drapată - prilej pentru artist de a-și demonstra măiestria în redarea materialelor textile moi. Chipiul, umbrit de marginea veșmântului îndoliat, are trăsături delicate, marcate însă de o funciară tristețe. La acest sentiment contribuie și cei câțiva trandafiri presărați pe lespede din fața frumoasei jelitoare - unii sunt abia îmbobociți, în vreme ce alții sunt deja desfăcuți și păliți, la fel ca și efemeritatea vieții.



Aflate în cimitire, aceste opere de mare valoare ale lui Carol Storck sunt poate mai greu accesibile publicului larg. Dar, pietonul bucureștean, oricât de grăbit ar fi el, nu-i pot fi necunoscute lucrările de for public ale acestui important sculptor. Una dintre ele este impozantul monument în bronz al generalului doctor Carol Davilla, ridicat în 1903 în fața Facultății de Medicină. Davilla este prezentat într-o poză marțială, proprie lui, în uniformă de mare ținută, privind trufaș înainte. Chipiul și-l ține într-o mână, la spate, iar în cealaltă, sprijinită pe garda spadei, ține un rotul. Trăsăturile lui ascuțite, severe, denotă forță, siguranță și ambiție. Fațada Palatului de Justiție, construit în stilul renașterii franceze, între 1890-1895, este decorată cu mai multe sculpturi alegorice între care patru sunt semnate de Carol Storck: Forța, Elocința, Vigilența și Vigoarea. Toate sunt figuri clasice, drapate în toge sau tunici ample, surprinse în atitudini sugestive pentru ceea ce reprezentau. Prin opera lor, Karl și Carol Storck au introdus și impus monumentul de for public și funerar în arta românească. Obișnuind publicul cu plastica figurativă tridimensională și, astfel, contribuind esențial la punerea bazelor și dezvoltarea sculpturii naționale moderne.

## BIBLIOGRAFIE

1. Bezviconi, Gheorghe, *Necropola Capitalei*, Institutul de Istorie "Nicolae Iorga", București, 1972.
2. Brezianu, Barbu, *Karl Storck*, ESPLA, București, 1955.
3. Ionescu, Adrian-Silvan, *Dinastia Storck*, în catalogul expoziției "*Sculptorii Storck: Karl, Carol și Frederic*", Muzeul de Istorie și Artă al municipiului București, București, 1992.
4. Idem, *O lucrare de tinerețe a lui Carol Storck la Philadelphia*, în "*Paideia*", nr.2/1995.
5. Ispir, Mihai, *Clasicismul în arta românească*, Meridiane, București, 1984.
6. Idem, *Carol Storck at the Pennsylvanian Academy of the Fine Arts*, în "*Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*", tome XXIII/1986.
7. Mihalache, Marin, *Sculptorii Storck*, Meridiane, București, 1975.
8. Nedelcu, George P., *Din viața lui Karl Storck*, în "*Studii și Cercetări de Istoria Artei*", nr.1/1970.
9. Idem, *A Romanian Sculptor in America (1876-1880)*, în "*Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*", tom XII/1975.
10. Oprea, Petre, *Sculptorul Karl Storck, autorul frontonului vechiului palat al Universității din București*, în "*Arhitectura*", nr.3/1988.
11. Idem, *Instituții publice bucureștene cu sculpturi de Carol Storck*, în "*Arhitectura*", nr.2/1989.
12. Oprea, G., *Sculptura românească*, ed.II, Meridiane, București, 1965.
13. Oroveanu, Mihai, *Considerații asupra statuarei funerare din Cimitirul șerban Vodă -București*, lucrare de diplomă, Institutul de arte Plastice "N. Grigorescu", București, 1970.
14. Ott, Günther, *Sculptorii din familia Storck*, Academia Română, Publicațiile fondului "Elena Simu", V. Imprimeria Națională, București, 1940.

## ARTIȘTII PLASTICI MINORITARI ÎN ROMÂNIA INTERBELICĂ

CORNEL CRĂCIUN

**RÉSUMÉ. Les Plasticiens Minoritaires en Roumanie Pendant L'entre - Deux - Guerres.** La position de l'Etat roumain par rapport aux artistes minoritaires a été la même que pour les roumains. Cette attitude résulte, évidemment, du contenu de la législation du profil, aussi bien que de l'analyse des possibilités de participation aux expositions nationales et des prix obtenus. À plus forte raison, les grandes créateurs comme: Theodor Pallady, Francisc șirato, Jean Al.Steriadi, Nicolae Dărăscu, Friedrich Storck, Arthur Verona et Iosif Iser ont prennent partie aux manifestations organisées par l'officialité en étrangere où aux expositions internationales de Barcelona (1929), Paris (1937) et New York (1939). Les résultats ont été à la mesure de leurs talent et ont été portés à la connaissance du public, au moins partiellement, lors même que les choses sont passé.

Nous avons constatés une certaine rétentions en ce qui concerne les ethniques hongrois - mais seulement pour les manifestations hébergés par Bucharest. Par rapport, les autres ethnies ont cherchés d'être tant mieux représentés aux reunions annuelles du domaine. Effectivement, chaque ethnie a beneficié des ses portes-paroles. Ainsi ont été: Iosif Iser, Iosif R., Nicolae Vermont, Marcel Iancu et Max Hermann Maxy pour les juifs; Francisc șirato, Friedrich Storck, Oscar Han, Hans Eder, Hans Mattis-Teutsch et Hans Hermann pour les allemands; Fekete Iosif, Littesky Andrei, Rubletzky Geza et Iakob Andrei pour les hongrois; Camil Ressu, Pericle Capidan, Alexandru et Adina-Paula Moscu, Mathei C.Cantacuzino et Tache Papatriandafil pour les roumains de Macédoine; Alexandru Ciucurencu, Costantin Baraschi, Boris Caragea et Milița Petrașcu pour les slaves; Hrandt Avachian et Partog Vartanian pour les arméniens. Selon toute apparence la liste est longue et pleine des noms du premier plan. On peut ajouté ça par autres artistes, comme: Theodor Pallady, Jean Al.Steriadi, Nicolae Dărăscu, Arthur et Paul Verona (d'origine dalmatique, père et fils), Henri Catargi, Tasso Marchini, Emilian Céline et Micaela Eleutheriade. En bref, une veritable histoire de l'art roumaine par l'entremise des platiciens minoritaires qui ont veçus et travaillés dans notre pays.

Une prochaine synthèse de l'art roumaine devrait tenir compte, sans doute, d'une integration plus constructive des groups ethniques dans le plan général du profil. Plus des monographies, plus des informations obtenus grâce soit aux efforts individuels, soit aux travaux en équipe, on apporteront une clarification à beaucoup des questions qu'existent encore par rapport à l'époque.

Lucrarea pe care o supunem atenției potențialilor subiecți interesați se dorește, în intenția noastră, o dezirabilă trecere în revistă a stadiului problemei. Fără a urmări o tratare exhaustivă a temei enunțate, vom schița un tablou, prin forța împrejurărilor pasibil de o ulterioară revenire și îmbunătățire, suficient de sumar al subiectului atât de incitant al manifestării forțelor plastice ale unor etnii minoritare într-un stat democratic - așa cum s-a prezentat România pe durata anilor interbelici.

Planul pe care l-am întocmit, în paralel cu parcurgerea bibliografiei ce stă la baza întreprinderii noastre, urmărește să evidențieze liniile generale de dezvoltare ale plasticii minoritare plecând de la cadrul legislativ asigurat domeniului de referință. Familiarizarea cu problematica în sine ne-a "obligat" să gândim tratarea ulterioară, ținând cont de "distribuția" artiștilor în Capitală și în marile orașe ale provinciei. Un alt tronson interpretativ se va axa pe realizările efective, având ca punct de reper participarea la marile expoziții de grup ale anilor '20-'30 - respectiv Saloanele Oficiale găzduite de orașul București și întâlnirile organizate în Bistrița, Brașov, Cluj și Timișoara. Din această trecere în revistă nu vor lipsi referirile la marile "nume" ale plasticii de extract minoritar - atât în funcție de analizele exegetice ale epocii, cât și de fixarea în timp a dimensiunilor personalității acestora la scară națională. Deoarece posedăm mai multe informații asupra activității artiștilor evrei și germani, prezența respectivilor va fi cu mult mai sesizabilă. Asta nu înseamnă că vor lipsi cu desăvârșire trimerile la "vârfurile" plasticii maghiare, slave, bulgare ori armene. Așa cum asertat deja, dată fiind documentația încă incompletă, ne găsim într-o situație relativ delicată: de a expune ceea ce știm sau de a aștepta o eventualitate ulterioară. Am optat pentru prima alternativă din nevoia de clarificare, chiar și parțială, a acestui subiect atât de pasionant. Pentru a completa imaginea, ne-am rezervat un spațiu destul de consistent analizei fenomenului exegetic vis-à-vis de prestațiile plasticienilor minoritari. În fine, concluziile ce se deduc cu prisosință din parcurgerea unui atare material fac obiectul unui alt segment al lucrării de față. Actualitatea unei asemenea abordări tematice se impune de la sine. Trebuie să mai atragem atenția asupra unui fapt relevant: rândurile ce urmează încearcă să refacă evoluția domeniului din perspectiva, oarecum restrânsă, a Statului și a etniei române. Acolo unde deținem informații din mediul minoritar - cazul germanilor - am putut completa și rotunji analiza pe care ne-am propus-o. Rămâne ca studiile ulterioare și completări binevenite să ajute la edificarea întregului ansamblu.

Anii imediat următori Marii Uniri din 1 Decembrie 1918 au fost destul de tensionați în ceea ce privește recunoașterea prevederilor tratatelor de pace ce au consfințit încheierea primei conflagrații mondiale și trasarea noii hărți geo-politice a Europei. Proximitatea unor state puternice - precum Uniunea Sovietică și Ungaria - ce nu se puteau împăca cu noua "arhitectură" europeană, avea să greveze multă vreme asupra poziției noului stat român constituit conform celor mai democratice prevederi internaționale ale epocii. Sunt binecunoscute din literatura de specialitate - și nu stă în intenția noastră să insistăm - diferendele cu statul maghiar în problema

optanților și, pe durata deceniului patru, ale graniței de vest a țării noastre, odată cu accentuarea mișcării revizioniste la scară europeană. Nici cu Uniunea Sovietică legăturile n-au fost lipsite de asperități, atât în legătură cu Basarabia, cât și datorită "exodului" de agenți comuniști ce se infiltrau în România. Pretențiile statului român față de acești vecini extrem de activi s-au restrâns la domeniul cultural - în cazul Ungariei, respectiv la cel economic - vezi retrocedarea, nici astăzi rezolvată (!), a tezaurului refugiat pe teritoriul rusesc în condițiile primului război mondial. Grație eforturilor depuse de ministerul de resort și, în primul rând, ale istoricului de artă Coriolan Petranu<sup>1</sup>, problema cu partea maghiară a fost rezolvată pozitiv.

Am parcurs legislația perioadei pentru a surprinde situația rezervată culturii și, în speță, domeniului plastic. În deplină cunoștință de cauză putem afirma că prevederile tuturor legilor și regulamentelor epocii nu fac absolut nici o discriminare între etnicii români și cei aparținători etniilor minoritare. Principiile unei veritabile democrații au funcționat în cazul sectorului plastic interbelic. Ele au fost violate doar în vara anului 1940, atunci când - în condițiile desfășurării conflagrației mondiale și a intrării României în sistemul politico-militar al Axei - a fost edictat "*Decretul-Lege privitor la starea juridică a locuitorilor evrei din România*"<sup>2</sup>. Pe durata anilor 1940-1944, artiștii plastici de origine evreiască au avut domiciliul obligatoriu și nu au putut expune oficial - nici individual, nici în grup. În ciuda acestor obstrucții, au existat și aici excepții memorabile: este suficient să menționăm cazul expoziției lui Iser din 1943<sup>3</sup>.

Regulamentele succesive ale Saloanelor Oficiale interbelice<sup>4</sup> au statuat deplina egalitate între toți artiștii națiunii, fapt ce s-a reflectat în participarea masivă și de bună calitate a plasticienilor minoritari la aceste veritabile concursuri de prim-plan ale domeniului.

<sup>1</sup> Coriolan Petranu, "*Revendicările artistice ale Transilvaniei*", Arad, 1925, p.

<sup>2</sup> Înregistrat sub nr. 2650 în "Monitorul Oficial", CVIII, nr. 183/9 august 1940, partea I, p. 4079-4086.

<sup>3</sup> Cf. Ionel Jianu, "*Amintiri din activitatea mea editorială*", în volumul "Un om, o viață, un destin. Ionel Jianu și opera lui", București, 1991, p. 169.

<sup>4</sup> "Regulament pentru Salonul Oficial/3 martie 1925", în "Monitorul Oficial", nr. 49/3 martie 1925, vezi Constantin Hamangiu, "Codul general al României", București, vol. XIII-XIV/1922-1925, p. 1014-1018; "Regulament pentru Salonul de desen și gravură/17 iunie 1928", în "Monitorul Oficial", nr. 131/17 iunie 1928, *ibidem*, vol. XV-XVI/1926-1929, p. 1186-1188; "Regulament pentru Salonul Oficial/15 mai 1929", în "Monitorul Oficial", nr. 104/15 mai 1929, *ibidem*, vol. XVII/1929, p. 493-497; "Regulament pentru organizarea și funcționarea Salonului Oficial/21 februarie 1935", în "Monitorul Oficial", nr. 44/21 februarie 1935, *ibidem*, vol. XXIII/1935, p. 100-103; "Regulament pentru decernarea Marilor premii Naționale pentru artele plastice/20 mai 1937", în "Monitorul Oficial", nr. 114/20 mai 1937, *ibidem*, vol. XXV/1937, p. 1310-1311; "Regulament pentru organizarea și funcționarea Salonului Oficial de Toamnă/10 iulie 1937", în "Monitorul Oficial", nr. 156/10 iulie 1937, *ibidem*, vol. XXV/II 1937, p. 1504-1507.

Componența juriilor, distribuția premiilor, comentariile elogioase din presa timpului, toate dovedesc o perfectă funcționare a principiilor democratice europene în România interbelică. Chiar dacă spațiul literar și al confruntărilor de idei pe durata deceniului patru nu a fost ocolit de accente antisemite<sup>5</sup>, arta și-a preservat dreptul la un dialog benefic în virtutea mesajului și a conținutului ei esențialmente universal. Artiștii au fost interesați de meseria pe care o practicau, de lupta cu propriile limite, și nu s-au pretat la delațiuni - așa cum se vor petrece lucrurile în timpul regimului comunist instaurat după cel de-al doilea război mondial. Solidaritatea de breaslă a fost mult mai puternică decât orice tentație de sorginte extremistă.

Artiștii ce aparțin etniilor minoritare s-au implicat plener în viața plastică a perioadei interbelice la nivel organizatoric. Atât în București, cât și în provincie, ei fac parte din grupuri și asociații profesionale, funcționează ca și cadre didactice în învățământul mediu și superior, ca organizatori de școli particulare. Spre a da câteva exemple relevante, vom lua ca punct de plecare constituirea asociației plastice "*Tinerimea Artistică*"<sup>6</sup>, la finele anului 1900. Din consiliul de conducere al acesteia făceau parte pictorii Kimon Loghi, Nicolae Vermont, Constantin Artachino și Arthur Verona, respectiv sculptorul Friedrich Storck. Chiar dacă scopurile ei s-au diluat odată cu trecerea anilor, respectiva asociație s-a bucurat de o viață extrem de lungă (a funcționat până în 1947) și a consacrat o seamă de artiști de prim-plan.

În primăvara anului 1918 se crează, la Iași, "*Arta Română*"<sup>7</sup> ca o reacție la adresa artei oficiale practicate de "*Tinerimea Artistică*". Majoritatea membrilor fondatori proveneau din lotul celor 36 de artiști mobilizați - în 1917 - pe lângă Marele Cartier General al armatei române. Printre cei mai însemnați plasticieni ce au expus în cadrul acestei asociații de numărău: Camil Ressu, Nicolae Dărăscu, Iosif Iser, Theodor Pallady și Francisc Țirato - toți cu o ascendență familială ce-i plasa în categoria etniilor minoritare.

"*Grupul Celor Patru*"<sup>8</sup> avea în componență doi plasticieni minoritari - i-am numit aici pe Francisc Țirato și pe Oscar Han. Nu mai credem că este cazul să insistăm asupra seriozității și importanței de model pe care a reprezentat-o această asociere ce avea la bază afinități intelectuale de netăgăduit.

<sup>5</sup> Vezi pentru acest subiect lucrarea lui Z. O r n e a, "*Anii treizeci. Extrema dreaptă românească*", București, 1995.

<sup>6</sup> Informații condensate despre această societate artistică în C o n s t a n t i n P r u t, "*Dicționar de artă modernă*", București, 1982, p. 444.

<sup>7</sup> Date despre respectiva grupare în articolul lui B a r b u B r e z i a n u, "*Gruparea ARTA ROMÂN® (1918-1926)*", în "S.C.I.A.", Seria Artă Plastică, tom 11, nr. 1/1964, p. 144-151.

<sup>8</sup> Informații sumare la C o n s t a n t i n P r u t, *op.cit.*, p. 179.

Mișcarea de avangardă românească a fost controlată - cu autoritate - de către artiști de etnie minoritară, în speță de către plasticienii evrei: Marcel Iancu, Max Herman Maxy, Victor Brauner, respectiv germanii: Hans Eder și Hans Mattis-Teutsch<sup>9</sup>. Lor li se poate alătura prestația sculptoriței Milița Petrașcu<sup>10</sup>.

În fine, pentru a încheia această sumară enunțare a participării artiștilor minoritari la viața de asociație găzduită de orașul București, trebuie să ne referim și la activitatea supergrupului constituit în anul 1937 sub titulatura "*Arta*". Între membrii fondatori ai respectivei forme de coalizare artistică a esenței plastice autohtone<sup>11</sup> îi regăsim pe Camil Ressu, Nicolae Dărăscu și Iosif Iser. Pe parcursul anilor de funcționare (5 expoziții în intervalul 1937-1947), mai activează Jean Al. Steriadi și Henri Catargi.

În provincie se constată o polarizare a elementului artistic minoritar, funcție de zona de preponderență culturală și demografică. Astfel, la Brașov se concentrează etnia germană - în strânsă legătură cu funcționarea excelentei reviste "*Klingsor*", ce apare pe durata anilor 1924-1939. Rezultatul direct al situației enunțate este reprezentat de expoziția artiștilor de etnie germană, găzduită de orașul de sub Tâmpa, în mai 1937. Un alt centru transilvan - Bistrița - va organiza o manifestare similară în anul 1928.

În ceea ce privește etnia maghiară, aceasta își diseminează sfera de influență pornind de la școala băimăreană, continuând cu Satu Mare, Tg. Mureș și Oradea, pentru a încheia în Cluj. Spațiul bănățean este, de asemenea, destul de bine populat cu plasticieni de etnie maghiară - cu deosebire Aradul și, într-o măsură ceva mai mică, Timișoara. Metropola bănățeană semnifică un veritabil exemplu de conlucrare etnică, alături de plasticieni români și maghiari evoluând și germani (șvabi). Expozițiile de grup din provincie - deținem în acest sens date concludente privitoare la Cluj și Timișoara - erau gândite, din start, ca niște profitabile formule de cooperare intelectuală între practicanții aceluiași tip de exprimare artistică.

<sup>9</sup> Vezi pentru acest subiect C o r n e l C r ă c i u n, "*Curentele de avangardă în pictura românească interbelică*", în volumul "*Pagini de artă modernă și contemporană*", Oradea, 1996, p. 122-142.

<sup>10</sup> Informații despre acest subiect la S i m o n a N i s t o r, "*Milița Petrașcu*", București, 1973 și P e t r u V i n t i l ă, "*Milița*", București, 1972.

<sup>11</sup> Informații la C o n s t a n t i n P r u t, *op.cit.*, p. 28-29.



Salonul de artă ardelean din Cluj<sup>12</sup> - organizat prin eforturile deosebite depuse de colonelul Gheorghe Bacaloglu în anul 1921 - reprezintă nu numai un cap de serie în evoluția domeniului, ci și o certă reușită ce a avut putere de model. Ne face o deosebită plăcere să reamintim cuvintele scrise cu acel prilej de către poetul clujean Emil Isac, inspector pentru Transilvania al ministerului de resort: "...Este cea dintâi încercare de a dovedi că artele frumoase stau deasupra tendințelor politice și că oricare produs artistic este un prețios element de progres al unui Stat modern. Azi publicul va putea vedea, că oameni de grai deosebit au un singur ideal comun: de a servi interesele superioare ale artei..."<sup>13</sup> Dacă luăm în considerare componența comitetului de inițiativă<sup>14</sup> și a juriului de examinare al lucrărilor expuse<sup>15</sup>, avem un nou exemplu despre spiritul tolerant, de concordanță ideatică, care a stat la baza acestui moment antologic. Trecerea în revistă a numelor artiștilor prezenți pe simezele clujene - cantitativ și calitativ<sup>16</sup> - relevă o perfectă corespondență între tinerețea României întregite și posibilitățile oarecum limitate, până la data aceea, de formare locală a plasticienilor de etnie română.

Din motive de ordin obiectiv, permanetizarea anuala a manifestării nu a fost posibilă, așa încât a doua expoziție masivă are loc abia în anul 1930. Găzduită tot de orașul someșan, cea de a doua ediție a salonului de artă ardeleană înregistrează importante mutații aduse odată

<sup>12</sup> Vezi pentru comentariul acestei manifestări un fragment al studiului semnat de istoricul de artă clujean M i r c e a Ț o c a, "În spiritul umanismului militant", din volumul "șase decenii de plastică românească militantă", Cluj-Napoca, 1981, p. 66-67.

<sup>13</sup> "Collegium Artificium Transylvanicorum, Cluj, MDCCCXXI, II, 23", Catalog. Textul este cuprins în pasajul introductiv intitulat "Salonul de artă Ardeleană", p. 1.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 5. Președinte: Colonel Gh. Bacaloglu; Membrii: Emil Isac, Aurel Popp, Ioan Dragu, Grof Nemes Andras, Havas Bela, Kovacs Jenő, Dr. Gheorghe Leon, Viola Kornel.

<sup>15</sup> *Ibidem*. Colonel Gh. Bacaloglu, Thorma Janos, Emil Isac, Marin Ștefănescu, Viola Kornel, Aurel Popp; Secretarii: Leon Gheorghiu și Daday Gerő.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 30-32. Dintre artiștii maghiari au expus: Acs Ferenc, Abkonovics Béla, Bárat Mór, Boldizsár István, Börtsök Samu, Berde Amália, Csoma Ilona, Csikes Anti, Daday Gerő, Deák Sándor, Demeter Róbert, Egly Sári, Ferenczy Noémi, Folyovits Miklós, Ferenczy Béni, Ferenczy Valér, Hájos Károly, Havas Béla, Iritz Sándor, Jeddy Sándor, Juhász Ernő, Klein József, Kőszeghy Mária, Krizsán János, Jupeczki Albert, Kovács Félix, Lázár György, Litteczky Endre, Maczalik Alfréd, Marthy Pál, Mikes Odön, Marschlek Béla, Mund Hugo, Moll Elémer, Mikola András, Nagy Sándor, Nagy Oszkár, Nemay Ferenc, Grof Nemes András, Nándory Simon, Paal Albert, Pozsony Jenő, Rubleczy Géza, Rátz Péter, Réthy Károly, Szolnai Sándor, Szabó Vera, Szenes Fülöp, Timár M., Tóth Gyula, Tibor Ernő, Grof Teleky Géza, Udvardy Géza, Ziffer Sándor, Zolnay Géza; dintre cei români: Dimitriu Bârlad, Nicolae Brașoveanu, Elisabeta Latinca, Octavian Bobletec, C. Codrian, Anastase Demian, C. Flaviu Domșa, Gheorghe Florian, Cornel Minișan, Nicolae Oarța, Aurel Popp, Dominic Pop, Ioan Pop, Eugen Pascu, Elena Popea; dintre cei germani: H. Bielz, Ana Dörschlag, Lotte Goldschmiedt, C. Lenhard, Trude Schullerus, Hildegard Schieb. Au mai expus: Nicolae Cabadaieff, Pericle Capidan și N. Miriam.

cu înființarea Academiei de arte Frumoase, tot aici, în 1925<sup>17</sup>. Tinerii artiști români au acum ocazia să se formeze la un nivel competitiv, fără a mai fi nevoiți să plece la București, ori la Budaosta. Talentele native autohtone au posibilitatea binevenită de a se valida, iar, printr-o firească respectare naturală și nu oficilaizată a structurii demografice, se alcătuieste un puternic nucleu românesc. Explicația ar putea rezida, în parte, și într-o continuare a liniei formative pentru tinerii plasticieni maghiari fie la Budapesta, fie la Baia Mare. Asta nu înseamnă că etniile minoritare lipsesc cu desăvârșire de pe băncile instituției de învățământ superior clujene<sup>18</sup>. Chiar dacă lipsesc cadrele didactice de etnie maghiară - vezi în această situație prezența compensatorie a profesorului Alexandru Popp, rectorul instituției, format și activ vreme de mulți ani la Budapesta - acest lucru nu poate fi pus pe seama unei lipse de colaborare din partea oficialității române. Credem, și este perfect plauzibil, cămarii artiști maghiari au preferat să-și continue colaborarea cu școala băimăreană - unde aveau deja o tradiție bine statuată - sau au deschis propriile lor școli particulare<sup>19</sup>. Din acest ultim punct de vedere trebuie să recunoaștem supremația inițiativelor pornite din mediul artistic maghiar. Revenind la expoziția anului 1930, înregistrăm o afluență mult mai temperată comparativ cu prima ediție și un evident echilibru al participărilor între români și maghiari. Ca un fapt pozitiv, poate fi amintită și prezența plasticienilor germani<sup>20</sup>, într-o configurație cantitativă ce amintește ediția precedentă.

Anul 1939 este unul deosebit de important din perspectiva evaluării travaliului plastic românesc desfășurat în decursul celor două decenii scurse de la înfăptuirea Marii Uniri din 1 Decembrie 1918. Cu ocazia derulării adunării generale anuale a ASTREI la Cluj se organizează și o cuprinzătoare expoziție de artă plastică<sup>21</sup>.

<sup>17</sup> Vezi pentru acest subiect studiul lui N e g o i ț ă L ă p t o i u "Școala de Arte Frumoase din Cluj și Timișoara", în volumul "Pagini de artă modernă și contemporană", Oradea, 1996, p. 95-121.

<sup>18</sup> Cităm, într-o ordine alfabetică, numele următorilor artiști ce s-au format aici: Brosz Irma, Ferenczy Iulia, Hájos Emeric, Incze János, Király-Ciupe Maria, Mohy Sándor, Tasso Marchini, Szervátiusz Jenő și Tollas Iúlia, cf. N e g o i ț ă L ă p t o i u, *op.cit.*

<sup>19</sup> Vezi studiul lui M u r á d i n J e n ö, "Școli clujene de pictură", în volumul "Pagini de artă modernă și contemporană", Oradea, 1996, p. 85-94.

<sup>20</sup> Din "Catalogul expoziției artiștilor plastici ardeleni - Cluj, 30 noiembrie- 6 decembrie 1930", rezultă că au expus următorii artiști de etnie germană: Heinrich Schunn, Walter Widmann, Hans Mattis-Teutsch și Fritz Kimm.

<sup>21</sup> Vezi pentru aceasta M i r c e a Ț o c a, *art.cit.*, p. 69-70.

Fapt notabil, alături de cei mai semnificativi plasticieni de etnie românească, expun și doi artiști minoritari: Pericle Capidan<sup>22</sup> și regreatul Tasso Marchini<sup>23</sup>.

Cele mai importante manifestări expoziționale colective bănățene au loc în Timișoara pe durata anilor 1923, 1930 și 1935. Prima dintre ele are loc la debutul toamnei anului 1923 și este ocazionată de adunarea generală a ASTREI ce se ține în metropola regiunii. Cu acest prilej se prezintă publicului vizitator un număr de peste 300 de lucrări, printre artiștii ce se remarcă cu amintita ocazie numărându-se și slovacul Oscar Szuhanek, respectiv sculptorul maghiar Rubleczky Géza<sup>24</sup>.

Salonul Artelor Bănățene, vernisat la 14 decembrie 1930, prilejuiește o amplă panoramă a nivelului artistic atins de practicanții locali ai domeniului de referință. și de această dată, printre cei remarcați se situează același Oscar Szuhanek<sup>25</sup>.

O a doua ediție a respectivului salon se poate organiza abia după un interval de 5 ani. Noutatea pe care o aduce - omagierea marilor plasticieni bănățeni din secolul XIX și din debutul secolului XX - este suplimentată de o consistentă participare a artiștilor minoritari din regiune: pictorii Julius Podlipny (cadru didactic al Academiei de Arte Frumoase din Timișoara); frații Franz (vicepreședinte al Breslei Artiștilor Plastici din Banat, creată în 3 decembrie 1931), Andreas și Rudolf Ferch; respectiv sculptorii Ferdinand Gallas și Sebastian Rotschingk<sup>26</sup>.

Majoritatea artiștilor minoritari ce au participat la Saloanele Oficiale interbelice locuiau în Capitală, lucru firesc dacă ne gândim la ponderea pe care o asigura acest centru cultural.<sup>27</sup> Foarte bine reprezentați erau plasticienii de origine evreiască<sup>28</sup>, cei cu ascendență slavă<sup>29</sup> sau germană<sup>30</sup>.

<sup>22</sup> Vezi catalogul "Expoziția de artă plastică ardeleană 1919-1939", Colegiul academic "Regele Carol II", Cluj, 1939, pozițiile 18: "țărăncuță" și 19: "Macedoneancă", p. 4.

<sup>23</sup> *Ibidem*, pozițiile 48: "Peisaj"; 49: "Portretul doamnei Ladea"; 50: "Peisaj din Maramureș"; 51: "Peisaj din Arco" și 52: "Fetiță", p. 5.

<sup>24</sup> C o r n e l C r ă c i u n, "Considerații privind arta plastică la Timișoara în anii interbelici", în "Tribuna", VII, nr.16/20-26 aprilie 1995, p. 11.

<sup>25</sup> *Ibidem*.

<sup>26</sup> *Ibidem*.

<sup>27</sup> Dintr-o statistică sui-generis, pe care ne-am luat permisiunea s-o întocmim, rezultă următoarea situație în domeniu: dintr-un total de 428 de artiști minoritari - 253 au domiciliat în București, 152 în principalele orașe din provincie, 18 au pendulat între Capitală și provincie iar alți 5 domiciliau peste hotare în momentul când și-au prezentat lucrările la Saloanele Oficiale.

<sup>28</sup> Un număr de 29 de expozanți constanți, de o bună și foarte bună valoare în spațiul plasticii autohtone.

<sup>29</sup> Un număr de 31 de artiști ce pot fi încadrați în categoria enunțată mai sus.

<sup>30</sup> Un număr de 43 de artiști cu expuneri constante.

Maghiarii erau concentrați în provincie și, fapt demn de a fi relevat, s-au manifestat destul de "timid" vis-à-vis de aceste manifestări anuale de profil. Nu ne propunem acum o explicație a acestui fenomen, dar credem că doreau să de producă într-o zonă geografică unde dețineau o pondere apreciabilă. Ei nu au lipsit de la amintitele expoziții - dovadă și premiile ce au răsplătit calitatea prestațiilor unor artiști maghiari<sup>31</sup> - dar, repetăm, prezența lor a fost cu mult sub nivelul cantitativ și calitativ al domeniului. În aceste condiții, plasticienii de etnie evreiască se vor situa în prim-plan printr-o prezență în bloc.

Am preferat să comentăm fiecare etnie separat, având în vedere și posibilitatea de a-i evidenția artiștii reprezentativi ai perioadei. De aceea, vom începe printr-un grupaj consacrat plasticienilor evrei.

Leaderul de vârstă al artiștilor evrei este Nicolae Vermont, pe numele său adevărat Grünberg. Sunt binecunoscute etapele formării sale și, mai ales, influența pe care a jucat-o în devenirea sa modelul lui Nicolae Grigorescu - prieten intim cu tatăl artistului citat<sup>32</sup>. Foarte bun desenator<sup>33</sup>, travaliul său se derula într-un ritm extrem de rapid. Portretele au reprezentat, de-a lungul întregii sale cariere ce însumează peste 30 de ani<sup>34</sup>, domeniul predilect de exprimare - cel în care a cunoscut succesele ce l-au impus în lumea plasticii autohtone. Prezența sa pe simezele Saloanelor Oficiale interbelice este pasageră - el expunând doar o singură dată, în anul 1924. Situația își are posibilă ei explicație, având în vedere concesiile făcute gustului public după încheierea primului război mondial și până la decesul din 1932. În schimb, el este un activ expozant al societății Ateneul Român, unde participă la toate cele 4 ediții de la finele deceniului trei și începutul deceniului patru. Încununarea carierei s-a produs cu ocazia expoziției internaționale de la Barcelona (1929), atunci când a obținut Marele Premiu cu lucrarea "*La pian*"<sup>35</sup>.

Într-o a doua generație, cea a artiștilor născuți pe durata deceniului nouă al secolului al XIX-lea, se plasează doi mari creatori: în primul rând Iosif Iser, respectiv Samuel Mützner. Iser face parte, indiscutabil, din cercul foarte select al elitei plasticii românești interbelice.

<sup>31</sup> Fekete Iosif cu premii în anii 1929, 1931, 1932 și 1933; Gallas Ferdinand în anii 1928 și 1931; Szervátiusz Jenő în 1929 și Iakob Andrei în 1932.

<sup>32</sup> Cf. A n g e l a V r a n c e a, "*N. Vermont*", București, 1956, p. 8.

<sup>33</sup> Vezi cap. IV - "Gravura" - în monografia semnată de A m e l i a P a v e l și R a d u I o n e s c u, "*N. Vermont*", București, 1958, p. 93-117.

<sup>34</sup> *Ibidem*, p. 36 și urm.

<sup>35</sup> A n g e l a V r a n c e a, *op.cit.*, p. 38.

Temperament dinamic și orgolios, el este unul dintre cei mai fecunzi plasticieni autohtoni și printre cei mai valoroși peisagiști. Dacă la baza întregii sale creații stă ideea de conflict, acest lucru este extrem de evident în modul de concepere a compozițiilor - vezi cu deosebire peisagistica sa umanizată - și în independența pe care și-o asumă cu privire la actul de creație propriu-zis. A muncit poate mai mult decât oricare alt mare reprezentant al domeniului de referință, s-a înverșunat într-o luptă continuă cu secretele meseriei, a fost deosebit de înzestrat atât ca pictor, cât și ca desenator. Poate numai Pallady a mai avut aceeași seniorială percepție a rostului și valorii artistului în societate. Prezența sa la Saloanele Oficiale este extrem de redusă, având în vedere marile sale potențe creatoare, dar echilibrată<sup>36</sup>. În ciuda unei creații de excepție, Iser nu a fost recompensat cu vreun premiu oficial pe durata anilor interbelici. La Paris, cu ocazia expoziției internaționale a anului 1937, i s-a acordat Marele Premiu...

Samuel Mütznner este unul dintre cei mai autorizați practicanți ai neoimpresionismului<sup>37</sup> în mediul românesc. A călătorit extrem de mult, ajungând în periplurile sale până în cele mai îndepărtate regiuni vizitate de un plastician din România în prima jumătate a secolului XX<sup>38</sup>. Bineînțeles, a fost atras de mirajul peisajului, gen pe care l-a practicat cu cele mai bune rezultate posibile. Pe durata anilor interbelici a petrecut multe veri la Balcic, fiind unul dintre cei mai fideli artiști ce au redat în creația lor acest motiv. În paralel, pe durata deceniului patru, se arată interesat de posibilitățile interpretative ale naturii statice. Participant activ la Salonul Oficial de pictură și sculptură - dovadă cele 7 prezențe în anii interbelici -, Mütznner se bucură de un real prestigiu, dacă ar fi să amintim aici doar lucrările achiziționate de juriul amintitei manifestări, în anii 1924 și 1936<sup>39</sup>. O a treia generație îi grupează pe plasticienii născuți în ultimul deceniu al secolului XIX: Nutzi Acontz, Mina Byck-Wepper, Iosif R., Marcel Iancu,

<sup>36</sup> Iosif Iser ia parte la trei ediții ale Salonului Oficial de pictură și sculptură - în anii 1924, 1928 și 1940, respectiv la trei ediții ale Salonului Oficial de Toamnă - în anii 1928, 1929 și 1936.

<sup>37</sup> Viorica Andrescu, "Samuel Mütznner", București, 1974, p. 5.

<sup>38</sup> Între anii 1908-1910 lucrează cu Monet la Giverny; în 1910 pleacă la Alger, unde frecventează cursurile Noii Academii de Pictură; după 1912 voiajează în Japonia, China, Coreea, Filipine, India și Ceylon; în aprilie 1916 vernisează o expoziție la galeria "Louis Ralston și Fiul" din New York; între 1916-1919 poate fi găsit în Venezuela, de unde se deplasează, pentru a expune, în 1917 la New York și San Juan (Porto Rico), în 1918 la Caracas, iar în 1919 la Philadelphia și, din nou, la New York!

<sup>39</sup> Prin procesul verbal nr. 10/1924 al Direcției Generale a Artelor se confirmă lista celor 12 lucrări selecționate și cumpărate în ședința juriului din 2 iunie 1924. Printre acestea figura și lucrarea lui Mütznner - "La lanterna de piatră" - evaluată la 30.000 lei; cf. D.G.A.S., "Fondul Ministerul Cultelor și Artelor", dosar 120/1924, fila 1. În anul 1936 i se achiziționează lucrarea "Peisagiu", pentru suma de 6.000 lei; cf. D.G.A.S., "Fondul Ministerul Instrucțiunii, Cultelor și Artelor", dosar 43/1936, fila 61.

Max Herman Maxy și M.W.Arnold. Toți cei citați vor juca un rol important, fie în evoluția unui anume gen de interpretare (grafic la Iosif R.), al unei tematici (peisagistic la Nutzi Acontz), al unei tehnici (acuarela în cazul lui M.W.Arnold), ori a mișcării de avangardă - vezi Marcel Iancu și Max Herman Maxy<sup>40</sup>. Categorie, cel mai activ dintre cei enumerați - din punctul strict de vedere al participării calitative la Saloanele Oficiale - a fost Iosif R<sup>41</sup>. Din datele pe care le deținem la ora actuală, rezultă ca a fost și cel mai bine apreciat - vezi premiul din 1931, obținut la Salonul Oficial de pictură și sculptură<sup>42</sup>, respectiv premiul "Palade" din 1933 la Salonul Oficial de Toamnă (grafică)<sup>43</sup>. De altfel, aprecierile unor critici de prestigiu îl plasează în fruntea mișcării grafice interbelice<sup>44</sup>. Armonia și echilibrul proprii unui talent ambivalent (a urmat studii simultane de muzică, arhitectură și grafică)<sup>45</sup> i-au asigurat, printr-un travaliu permanent și consistent, un loc incontestabil în galeria personalităților interbelice. A excelat în peisagistică, din această perspectivă contribuția sa fiind una esențială în recuperarea imaginii Bucureștiului acelor ani.

O figură prea puțin cunoscută este aceea a pictoriței și graficienei Mina Byck-Wepper. Prezentă - cu o singură excepție - la toate Saloanele Oficiale de pictură și sculptură interbelice, ea stabilește un veritabil record în materie. Prestația ei este susținută de un travaliu similar la manifestarea dedicată artelor grafice. Personalitatea ei se poate completa, la modul cel mai fericit, prin intermediul graficii ilustrate pe care o susține vreme de mulți ani în paginile revistei "*Adevărul literar și artistic*"<sup>46</sup>. Nutzi Acontz și Mendel Wechsler Arnold s-au format ca artiști la Iași, pe durata celui de-al doilea deceniu al secolului XX. Pasiunea lor comună pentru călătorii

<sup>40</sup> Cornel Crăciun, "*Curențe de avangardă...*", p. 124 și urm.

<sup>41</sup> A luat parte la Salonul Oficial de pictură și sculptură în anii 1926, 1929, 1930, 1931, 1932, 1933, 1934, 1935, 1936, 1937, 1938, 1939 și 1940; respectiv la Salonul Oficial de Toamnă în edițiile 1928, 1929, 1930, 1931, 1932, 1933, 1934, 1935, 1936, 1938 și 1939.

<sup>42</sup> Cf. Proces-Verbal nr. 11/16 aprilie 1931, vezi D.G.A.S., "Fondul Ministerul Instrucțiunii și Cultelor", dosar 31/1931, fila 43.

<sup>43</sup> Radu Ionescu, "*R. Iosif*", București, 1969, f.p.

<sup>44</sup> Al. Tzigara-Samurcaș, "*Manifestări artistice îmbucurătoare*", în "*Convorbiri Literare*", 67, nr. 5/mai 1934, p. 456, menționa: "... După dispariția artistului Canisius, care cunoștea toate tainele diferitelor feluri de gravuri, d-l Iosif este astăzi singurul maestru în această specialitate grafică..."; Radu Ionescu, *op.cit.*, aprecia și el: "... R. Canisius, înrudit uneori cu Iosif, este mult mai puțin servit de înzestrarea artistică a acestuia. Prin spontaneitatea și cursivitatea exprimării sentimentelor suntem tentați a-l situa, sub acest raport, în apropierea lui Steriadi".

<sup>45</sup> Radu Ionescu, *op.cit.*

<sup>46</sup> Vezi, cu deosebire, anii 1924-1927. Pentru cunoașterea evoluției artistei informații în albumul "*Pictori evrei din România 1848-1948*" studiu introductiv și selecția materialului ilustrativ de Amelia Pavei, București, 1996, p. 8 și 35.



s-a materializat într-o serie impresionantă de peisaje, gen pe care l-au cultivat de predilecție. Așa cum afirmam deja, Arnold a manifestat un plus semnificativ în privința acuarelei - domeniu în care a avut puțini "rivali" cu realizări similare - și a marinelor. Cei doi artiști se vor întâlni și pe simeze - în anul 1936 - atunci când vor expune alături de un al mare artist minoritar, Boris Caragea, la galeria bucureșteană Hasefer<sup>47</sup>. Prezențele lor la Salonul Oficial de pictură și sculptură sunt reținute de critica de specialitate. Dacă lui Nutzi Acontz i se retrage - în condiții neelucidate - propunerea de atribuire a premiului "Anastase Simu" pentru anul 1931 în favoarea lui George Zlotescu<sup>48</sup>, Arnold va fi recompensat cu premiul tinerilor pe anul 1934<sup>49</sup>. Spre deosebire de Arnold care nu a expus la Salonul Oficial de Toamnă, Nutzi Acontz a fost o prezență constantă pe simezele acestei manifestări - dovadă sigură a unui talent complex.

Marcel Iancu și Max Herman Maxy sunt fondatorii efectivi ai mișcării de avangardă interbelice în mediul autohton. Plasticieni multilaterali - Iancu are pregătire de arhitect<sup>50</sup> iar Maxy a activat ca designer și decorator -, cei doi s-au implicat în constituirea și buna funcționare a mișcării de avangardă pe care au reușit s-o plaseze la un bun nivel european<sup>51</sup>. "Concurența" permanentă între cei doi artiști privind controlul asupra mișcării și-a demonstrat roadele nu numai în apariția unor publicații de specialitate - revistele "*Contimporanul*", "*Integral*", "*Unu*", "*Alge*" -, ci, mai ales, în organizarea expozițiilor internaționale din anii 1924 și 1935.<sup>52</sup> Ambii artiști au participat numai la Salonul Oficial de pictură și sculptură<sup>53</sup>, lucru puțin restrictiv având în vedere buna dotație pentru desen pe care au probat-o în repetate rânduri. Un alt practicant al avangardismului, dar în termeni mult mai temperați, a fost și Henri Daniel. Temporal, el face parte din generația analizată și s-a evidențiat - mai ales - grație talentului său de grafician. În fapt, prezențele sale la Saloanele Oficiale de specialitate probează această preferință, deja enunțată<sup>54</sup>.

<sup>47</sup> Cf. Georgeta Peleanu, "*Nutzi Acontz*", București, 1970, p. 19.

<sup>48</sup> *Ibidem*, p. 7.

<sup>49</sup> Cf. biografiei înserate în prefața catalogului întocmit de Georgeta Peleanu cu ocazia expoziției retrospective din 1970, găzduite de Muzeul de Artă al R.S.R.

<sup>50</sup> Vezi Simona Nistor, *op.cit.*, p. 11.

<sup>51</sup> Cornel Crăciun, "*Curențe de avangardă...*", p. 126 și urm.

<sup>52</sup> *Ibidem*.

<sup>53</sup> Marcel Iancu la edițiile 1924, 1925, 1930, 1931 și 1932; Max Herman Maxy la cele din anii 1924, 1925, 1930, 1931, 1932, 1936 și 1940.

<sup>54</sup> Prezent la Salonul Oficial de Toamnă în edițiile 1928, 1929, 1930, 1932, 1933 și 1935.

Într-o a patra linie de evoluție se pot încadra artiștii: Victor Brauner, Arnold Chencinski, Cogan șneer, Viorel Herșcovici, Marc Rafalovici și Israel Triester. Cei enumerați au în comun faptul că aparțin unei generații născute în primul deceniu al secolului XX, validându-se cu ocazia expozițiilor de grup interbelice. Figura cea mai cunoscută este, indiscutabil, aceea a lui Victor Brauner. Implicat și el în destinul mișcării avangardiste autohtone - dar nu la nivelul celor doi fondatori -, va evolua pe durata anilor '20 de la un expresionism cu tangențe constructiviste spre suprarealismul ce-i va aduce celebritatea. Activitatea lui pe plan național se restrânge la intervalul deceniului trei<sup>55</sup>, el stabilindu-se apoi la Paris.

Arnold Chencinski este cel mai important sculptor de etnie evreiască din anii interbelici. Se cunosc relativ puține lucruri despre el, de aceea prezentarea lui este dificilă. S-a născut probabil în împrejurimile Bistriței, dacă ne conducem după numele artistic: BORGÓ PRUND, pe care l-a adoptat la un moment dat. Participant consecvent la Salonul Oficial de specialitate, el și-a văzut încununată eforturile prin câștigarea unui important premiu la ediția anului 1928<sup>56</sup>.

Cogan șneer a activat la Chișinău, unde a profesat în cadrul Academiei de Arte Frumoase. Din acest punct de vedere, el a fost unul dintre cei mai "celebrii" reprezentanți ai curentului artistic basarabean - alături de sculptorul Alexandru Plămădeală (director-adjunct al Academiei de Arte Frumoase), de graficianul și scenograful Theodor Kiriacoff, de pictorii Auguste Baillayre-Ballier, Mihail Berezovski și Grigore Fiurer. Prezențele lui Cogan șneer la Saloanele Oficiale bucureștene au fost constante și de bună calitate<sup>57</sup>.

Nu putem încheia considerațiile consacrate plasticienilor de etnie evreiască, fără a-l pomeni pe Samuel Perahim. Debutant, la numai 15 ani (!), în paginile revistei "*Unu*"<sup>58</sup> - el se va afirma complet până la jumătatea deceniului patru: prima expoziție personală în aprilie 1932 (la doar 17 ani!), participarea la edițiile 1933-1934 ale Salonului Oficial de Toamnă și, în 1935, la cel de pictură și sculptură. Practicant al suprarealismului în mediul românesc - Brauner era deja stabilit în Franța, - Perahim nu a luat parte la nici o expoziție de grup a mișcării avangardiste autohtone (!). În schimb, după cel de-al doilea război mondial se va "revanșa" - fiind unul dintre corifeii realismului socialist.

<sup>55</sup> Cf. S a r a n e A l e x a n d r i a n, "*Les Dessins Magiques de Victor Brauner*", Paris, 1965, p. 11-13.

<sup>56</sup> Premiul "Anastase Simu" pentru sculptură, cf. Proces-Verbal nr. 6/1928, D.G.A.S., "Fondul Ministerul Cultelor și Artelor. Direcția Generală a Artelor", dosar 129/1928, fila 14.

<sup>57</sup> A luat parte la Salonul Oficial de pictură și sculptură în anii 1924, 1925, 1926, 1927, 1928, 1929, 1931 și 1936; respectiv la Salonul Oficial de Toamnă în anii 1930, 1934, 1936, 1937, 1938 și 1939.

<sup>58</sup> C o r n e l C r ă c i u n, "*Curentele de avangardă...*", p. 137.

Etnia germană este, la rândul ei, extrem de bine reprezentată la nivelul expozițional de grup național anual. Chiar dacă marile nume ezită să se producă cu respectivele prilejuri, plasticienii de origine germană vor fi mult mai activi decât, spre exemplu, colegii lor maghiari. O posibilă explicație ar putea consta în faptul că mulți dintre ei domiciliază, pe durata anilor '20-'30, în București. În plus, mediul suficient de conservativ al respectivei etnii găsește suficiente motive valabile pentru o colaborare eficientă cu oficialitatea românească.

Ca punct de plecare în analiza noastră ne-am luat permisiunea să utilizăm excelentul studiu al lui Viktor Roth, pe care acesta-l consacără plasticii germane din Ardeal. Cu ocazia comemorării a zece ani de la Marea Unire din 1 Decembrie 1918, el publică "*Zece ani de artă săsească ardeleană*"<sup>59</sup> - unde trece în revistă numele deja afirmate la finele deceniului trei. Dintre cei 21 de plasticieni cuprinși în amintita producție exegetică, doar 8 au expus la Saloanele Oficiale interbelice. Începând cu decanul de vârstă al generației de artiști în viață la acea dată - care era brașoveanul Friedrich Miess<sup>60</sup> - și încheind cu bănățeanul Emil Lenhardt<sup>61</sup>, ne găsim în prezența elitei plasticii regionale.

Într-o ordine strict alfabetică, primul nume care se cuvine menționat este cel al pictorului și graficianului Richard Canisius. Prezent la două dintre edițiile Salonului Oficial de pictură și sculptură, respectiv la patru ale celui de grafică, el se impune ca un constant expozant la Ateneul Român<sup>62</sup>. Apreciat, pe drept cuvânt, ca un excelent grafician, Canisius impune o veritabilă linie de conduită vis-à-vis de abordarea tehnicilor desenului. În acest domeniu are un puternic "concurrent" în persoana lui Hans Hermann, respectiv demni continuator - prin activitatea depusă - pe W.Siegfried.

Hans Eder reprezintă o figură cvasilegendară în privința domeniului de referință. Creația sa de excepție, concentrată în jurul figurii umane și a subiectului religios pe care l-a cultivat programatic, îl plasează în prim-planul artiștilor de etnie germană din România anilor interbelici. Alături de Oscar Han, Friedrich Storck și Francisc șirato, este recompensat pentru participările sale la Salonul Oficial de pictură și sculptură prin achiziționarea - în anul 1926 - a

<sup>59</sup> În "Transilvania, Banatul, Crișana, Maramureșul 1918-1928", vol.II, București, 1929, p. 1243-1254.

<sup>60</sup> Avea 74 de ani la data editării lucrării. *Ibidem*, p. 1244.

<sup>61</sup> *Ibidem*, p. 1254.

<sup>62</sup> A expus la Salonul Oficial de pictură și sculptură în anii 1924 și 1929; la Salonul Oficial de Toamnă în edițiile 1928, 1929, 1931 și 1932; respectiv la Salonul Ateneului Român în 1928, 1929, 1931 și 1932.

lucrării "*Sat de munte*"<sup>63</sup>. A expus destul de puțin și la intervale mari de timp<sup>64</sup>. A preferat să rămână legat de orașul Brașov, chiar în detrimentul unei posibile spectaculoase cariere bucureștene. Practicant autentic al expresionismului în mediul autohton, Hans Eder s-a impus în cadrul mișcării de avangardă mai puțin ca organizator, cât în calitate de autor.

Hans Hermann este al doilea artist mare suprafață al etniei germane ce a domiciliat pe durata anilor interbelici în provincie, respectiv la Sibiu. Peisagist cu mari resurse interpretative, desenator și grafician, artistul se simte la fel de bine atunci când panoramează imaginea unui univers epurat de prezența omenească sau când caută și reține pentru eternitate poezia discretă a mediului urban ori rural săsesc transilvan. Continuator al unei tradiții seculare realiste - pe care o rezolvă în cheie proprie - situația lui aparține îngăduie să ne gândim la o posibilă paralelă cu un reprezentant al etniei maghiare, respectiv Gy Szabo Béla. Participarea sa la Saloanele Oficiale este extrem de echilibrată<sup>65</sup>, chiar dacă nu se bucură de o recompensă publică.

Hans Mattis-Teutsch este, fără îndoială, artistul german din România cel mai bine cunoscut și cotate peste hotare de-a lungul perioadei interbelice. Atașat idealurilor avangardiste pe tărâm plastic și adept al filosofiei marxiste în teritoriul practicii socio-politice a timpului, artistul se dovedește egal de bine dotat pentru pictură, ca și pentru sculptură. Cele două participări la Salonul Oficial de specialitate se consumă la mare distanță temporală - avem deja o constantă valabilă pentru marii creatori germani din provincie ! - și traduc o modificare substanțială în modul de abordare a structurii compoziționale, fapt reținut și de diferențele mari înregistrate în câmpul de incursiune tematică. Lucrările expuse la ediția din 1924 continuă, cu succes, linia de exprimare expresionist-lirică a ciclului "*Flori sufletești*" - printr-o dinamică acuzată a inserției spațiale și o potențare a acordurilor cromatice directe. Atât în producțiile picturale, cât și în cele sculptate în lemn - materialul preferat de lucru al artistului - sunt evidente calitățile de constructor care știe să-și protejeze spațiul în fața asaltului forțelor invadante ale

<sup>63</sup> Cf. Proces-Verbal nr. 7/1926, poziția 7, pentru suma de 60.000 lei. D.G.A.S., "Fondul Ministerului Cultelor și Artelor. Direcția Generală a Artelor", dosar 116/1925 (?), fila 4.

<sup>64</sup> La Salonul Oficial de pictură și sculptură a expus în edițiile 1926, 1931 și 1938. În privința expozițiilor sale bucureștene există o netă diferență între opiniile formulate de monograful său Mihai Nădăn - ce le plasează în anii 1924, 1926 și 1929 (vezi "Hans Eder", București, 1973, p. 29) -, respectiv pictorul și criticul de artă Tache Sorocanu, ce vorbește despre doar două manifestări - în 1927 și 1937 - cf. "Expoziția Hans Eder", în "Adevărul literar și artistic", XVI, nr. 884/14 noiembrie 1937, p. 2.

<sup>65</sup> A luat parte la Salonul Oficial de pictură și sculptură în anii 1934, 1935, 1936 și 1938; respectiv la Salonul Oficial de Toamnă în edițiile 1935, 1936, 1937 și 1938. La finele anului 1937 este prezent pe simezele bucureștene cu o expoziție îndelung comentată, vezi (Sorocanu), "Expoziția Hans Hermann", în "Adevărul literar și artistic", XVI, nr. 888/12 decembrie 1937, p. 20.

unui posibil univers ostil. Apelul la realitate, la datele concretului, este net superior în operele expuse 11 ani mai târziu. Subtilul apel la o existență socială intuită respiră, calm, din aceste compoziții alimentate printr-o neîncetată și benefică revenire la esențe.

În ceea ce privește capitolul performant, el este susținut și priu două exemple feminine. Prima dintre ele este pictorița Georgeta Holban-Peters, care are la activ 15 prezențe la Salonul Oficial de pictură și sculptură. și în acest caz se poate vorbi despre o continuitate a efortului creator, care-și află resursele în tenacitatea proverbială a etniei germane. În fine, pe un al doilea plan se plasează Margot Grossman - ce însumează 10 prezențe la Salonul Oficial de pictură și sculptură.

Familia Storck a avut un rol extrem de important în dezvoltarea artei plastice în România pentru mai bine de un veac: din a doua jumătate a secolului XIX și până - practic prin urmașii activi - în prezent. Eșalonată pe trei generații - începând cu "bunicul" Karl, continuând cu unchiul Carol și cu tatăl Friedrich, pentru a încheia cu nepoții Romeo, Lita-Botez și Manuela-, ea și-a pus amprenta particulară asupra mediului bucureștean. Dacă mai adăugăm numelor deja citate și pe acela al soției lui Friedrich Storck - Cecilia Cuțescu<sup>66</sup> -, impresia unei veritabile "dinastii" plastice devine mult mai concludentă. Din această perspectivă putem alătura un exemplu similar prin exercițiul familiei Moscu - de origine aromânească -, respectiv a familiei Vermont: Nicolae și cele două fiice ale sale - Margareta și Zoe. Cel mai celebru reprezentant al familiei Storck a fost Friedrich, sculptor ca și tatăl și fratele său<sup>67</sup>. Membru al juriilor Saloanelor Oficiale, participant la 12 ediții ale competiției de profil, el s-a impus ca un excelent practician și un înzestrat cadru didactic al Academiei de Arte Frumoase din Capitală. Deși nu a fost recompensat cu vreo distincție la amintitele manifestări - spre deosebire de fiul său Romeo, premiat în 1927<sup>68</sup> -, el rămâne un nume de referință al domeniului artistic autohton interbelic.

Pe coordonate similare a evoluat un alt sculptor de etnie germană: Oscar Han. Cooptat, de la înființare, în celebrul "*Grup al celor Patru*", el se dovedește și un foarte dotat și incisiv critic de artă - la fel ca și colegii săi Nicolae Tonitza și Francisc Țirato. Punctul maxim al

<sup>66</sup> Căsătorită cu Friedrich Storck în anul 1909.

<sup>67</sup> Vezi pentru subiect Günther Ott, "*Sculptorii familiei Storck*", București, 1940; Maria Ligia Filotti, "*Friedrick Storck*", lucrare de licență, București, 1969; Marin Mihalach, "*Sculptorii Storck*", București, 1975.

<sup>68</sup> Alături de Elena Serova-Medrea, Paul Miracovici și Nicolae Stoica, a obținut un premiu de 10.000 de lei la ediția Salonului Oficial de pictură și sculptură, cf. Proces-Verbal nr. 3/1927, D.G.A.S., "Fondul Ministerului Cultelor și Artelor. Direcția Generală a Artelor", dosar 95/1927, fila 25.

creației și al celebrității este atins pe durata perioadei interbelice<sup>69</sup>, după care artistul începe să plătească un neașteptat tribut unei veritabile maniere interpretative.<sup>70</sup> A luat parte la 8 ediții ale Salonului Oficial de pictură și sculptură, fiind cu deosebire remarcat datorită grupului statuar "*Isus și Magdalena*" - expus la prima expoziție interbelică de profil<sup>71</sup>. Această operă, precum și lucrarea "*Elegie*" (1926), i-au fost reținute de către juriul prestigioasei manifestări pentru a intra în patrimoniul Statului<sup>72</sup>.

Tot în spațiul sculpturii se plasează alte contribuții notabile ale etnicilor germani: este vorba despre prestațiile lui Richard Hette, Oscar Schmist și Oscar Späthe. Primul dintre cei menționați a locuit și a creat în provincie - la Iași. Ceilalți doi au locuit în București și au făcut parte din generații diferite. Oscar Späthe a fost contemporan cu Friedrich Storck, fiind deja remarcat din debutul secolului XX. Creația sa ulterioară s-a situat pe coordonatele unui realism ce a frizat - uneori - componenta sa naturalistă. Oscar Schmidt a fost un fervent expozant al societății Ateneul Român, egalându-l ca performanță pe Richard Canisius.

Din rândul plasticienilor de origine germană se mai detașează figurile lui Iosif Keber - chiar dacă descendența sa germană este parțial discutabilă -, Richard Mayol, W.Siegfried, Iosif Steurer și Rudolf Schweitzer-Cumpăna. Cel mai cunoscut "membru" al cvintetului este ultimul citat. Peisagist și interpret al tematicii rurale, Schweitzer-Cumpăna se detașează de conaționali săi printr-o combustie coloristică deosebită, ce se suprapune peste un solid schelet componistic. Scenele din lumea satului românesc se întrepătrund într-o structurare ce reface imahinea reală, frustă, a unor existențe profund motivate uman. Deosebit de incitante, prin calitatea demersului plastic, sunt vedutele pariziene cu care se prezintă la Salonul Oficial din anul 1935. Din perspectiva recompensării actului artistic, Schweitzer-Cumpăna reprezintă un caz pozitiv datorită premiului obținut la ediția anului 1924<sup>73</sup>.

<sup>69</sup> Cf. Marin Mihaela, "*Oscar Han*", București, 1985, p. 82.

<sup>70</sup> Evidentă, mai ales, pe durata anilor supremației "realismului socialist".

<sup>71</sup> Dem.M. Popescu, "*Salonul Oficial*", în "Convorbiri Literare", 56, nr. 6/mai 1924, p. 481, se exprimă în termenii următori: "... Printre cele mai de seamă lucrări de sculptură prezentate, rămâne însă minunata bucată a unuia dintre cei mai sensibili artiști ai noștri: Isus și Magdalena (a) d-lui Han. Simbolismul rafinat și subtil care se desprinde din atitudinea personajilor e susținută de schela constructivă a liniilor complete dintr-un puternic sentiment al formei și a subiectului".

<sup>72</sup> Cf. Proces-Verbal nr. 7/1926, poziția 15, D.G.A.S., "Fondul Ministerul Cultelor și Artelor. Direcția Generală a Artelor", dosar 116/1925 (?), fila 4.

<sup>73</sup> *Ibidem*, dosar 923/1924, fila 437 - câștigător al unuia dintre premiile de 9.000 de lei.

Ne-am păstrat, intenționat, finalul considerațiilor privitoare la prestația artiștilor de etnie germană pentru o figură de prim-plan a plasticii românești - este vorba despre Francisc Șirato. Am socotit că el aparține acestei etnii luând în calcul ascendența sa șvăbească - precizată de unul dintre exegeții săi<sup>74</sup> - în ciuda numelui ce sugerează posibile plasări în "tabăra" maghiară a domeniului de referință. S-a scris mult despre acest plastician cerebral, deosebit de echilibrat în derularea carierei și în formularea judecăților de valoare asupra colegilor de breaslă. Membru al juriilor Saloanelor oficiale<sup>75</sup>, având lucrări reținute pentru colecțiile Statului<sup>76</sup> și, finalmente, apreciat pentru ansamblul operei sale de excepție cu Marele Premiu în anul 1946, Francisc Șirato se plasează în elita plasticii românești din toate timpurile.

Cel mai asiduu expozant la Saloanele Oficiale interbelice din partea etniei maghiare a fost sculptorul Fekete Iosif. Originar din Transilvania - născut la 15 iunie 1903 în Hunedoara<sup>77</sup> - el a studiat și, apoi, s-a stabilit definitiv în Capitală. Din această perspectivă, el face o figură aparte pentru etnia din care provine - majoritatea conașionalilor săi trăind și expunând în Ardeal. Fekete Iosif este o excepție și pentru că travaliul său insistent a fost recunoscut relativ repede și recompensat pe măsură - pentru cele 9 prezențe la Salonul Oficial de pictură și sculptură a primit 4 premii.<sup>78</sup> În plus, la Salonul de arhitectură și arte decorative al anului 1932 i se acordă premiul al II-lea pentru lucrările "*Capitel*" și "*Lampă*"<sup>79</sup>.

Dacă ne raportăm doar la capitolul recompenselor, am putea fi înclinați să apreciem că plastica maghiară se individualizează doar prin sculptorii pe care i-a produs!<sup>80</sup> Pictorii

<sup>74</sup> H o r i a H o r ș i a, "*Francisc Șirato*", București, 1964, p. 3 - familie de bănățeni ca origine (șvăbească). Spre deosebire, V a s i l e D r ă g u ț, "*Fr. Șirato*", București, 1956, p. 8, îi plasează ascendența "... dintr-o familie de țărani francezi, colonizați în Banat în secolul al XVIII-lea".

<sup>75</sup> În anii 1927, 1933 și 1934, pentru Salonul Oficial de pictură și sculptură; anii 1928-1930 și 1932-1934, pentru Salonul Oficial de Toamnă.

<sup>76</sup> În anul 1924, lucrarea "Întâlnirea", cf. Proces-Verbal nr. 10/1924, D.G.A.S., "Fondul Ministerul Cultelor și Artelor. Direcția Generală a Artelor", dosar 120/1924, fila 1; în anul 1926, "Întoarcerea de la târg", cf. Proces-Verbal nr. 7/1925, ibi d e m, dosar 116/1925, fila 4 (?); în anul 1929, "Fată lucrând filet", cf. Proces-Verbal nr. 4/1929, ibi d e m, dosar 104/1929, fila 94.

<sup>77</sup> Cf. M i r c e a Ț o c a, "*Iosif Fekete*", București, 1977, p. 9.

<sup>78</sup> *Ibidem*, p. 103. În anul 1929, pentru lucrarea "Diana"; în anul 1931, pentru "Sf. Francisc de Assisi"; în 1932, "Taurul" și în 1933 "Reliefulurile" pentru portalul Ministerului Justiției.

<sup>79</sup> *Ibidem*.

<sup>80</sup> Spre deosebire de marile "nume" ale picturii maghiare care au expus foarte rar - Thorma o dată; Nagy Imre de două ori; Szolnay de 3 ori; Ziffer o dată; Mohy de 2 ori; Hájos Emeric de 5 ori -, sculptorii au fost o prezență constantă: Fekete de 9 ori; Rubletzky de 7 ori; Iakob de 6 ori; Gallas de 4 ori; Szervacius de 4 ori; Kudelass de 3 ori.



importanți ai etniei maghiare din România interbelică ezită să expună la Saloanele Oficiale<sup>81</sup>, deși ei sunt prezenți la manifestările de profil clujene deja amintite în debutul studiului. Într-un posibil clasament - raportat la numărul de participări - Fekete Iosif ar fi urmat de pictorii Tibor Ernő, Littesky Andrei și Antál Fülöp, respectiv de sculptorii Rubletzky Géza și Iakob Andrei<sup>82</sup>. Fapt demn de a fi semnalat, prezența etnicilor maghiari - în ciuda talentelor de profil - la Salonul Oficial de Toamnă este aproape inexistentă!

În ceea ce privește prezența de grup a plasticienilor de origine maghiară pe simezele Capitalei în anii interbelici mai putem aduce două completări notabile. Prima dintre ele se consumă în primăvara anului 1931, este pusă sub înaltul patronaj al prințului Nicolae și se referă doar la artiștii din Ungaria<sup>83</sup>. Cea de a doua are loc după un interval de 8 ani și prilejuiește întâlnirea publicului bucureștean cu reprezentanții centrului de la Baia Mare<sup>84</sup>.

Din cunoștințele noastre, nu credem că s-a vorbit vreodată extrem de serios despre reprezentanții etniei aromânești din anii interbelici, în ciuda faptului că realizările lor sunt extrem de palpabile. Nici cu acest prilej - având în vedere caracterul de sinteză al studiului - nu vom putea intra în prea multe detalii. Acest travaliu, ce semnifică o necesitate pentru completarea imaginii ansamblului perioadei, ar urma să se producă într-un timp relativ scurt printr-o concentrată investigație și meditație exegetică. Pentru moment ne limităm să trasăm posibilele linii directoare ale viitoarei cercetări.

Într-o primă categorie de vârstă îi putem încadra pe Constantin Artachino și Pericle Capidan. Primul dintre ei este intim legat de debuturile "*Tinerimii Artistice*" și de evoluția plasticiei autohtone la trecerea dintre secolul XIX și XX. Coleg de generație cu Ștefan Luchian, Nicolae Vermont, Arthur Verona și Friedrich Storck, Constantin Artachino se va plasa pe coordonatele epigonismului grigorescian, fiind unul dintre plasticienii protejați de oficialitate.

<sup>81</sup> Spre exemplu: Szolnay este prezent la expozițiile clujene din 1921 și 1930; Nagy Imre la Salonul de Toamnă din 1933 și la expoziția clujeană din 1930; Thorma Sándor la Salonul Oficial de pictură și sculptură din 1925, unde este și membru al juriului, respectiv la expoziția clujeană din 1930, ș.a.m.d.

<sup>82</sup> Tibor Ernő cu 7 prezențe; Littesky Andrei cu 7 prezențe și activ la Cluj în 1921; Antál Fülöp cu 6 prezențe. Vezi situația sculptorilor în nota nr. 80.

<sup>83</sup> Organizată de Lazár Béla, directorul Muzeului Ernst din Budapesta, îi grupa pe plasticienii: Fenyves Adolf, Rippl-Ronai Iosif, Kunffy Ludovic, Glatz Oscar și Vaszary Ioan, cf. "Adevărul literar și artistic", X, nr. 54/3 mai 1931, p.3

<sup>84</sup> I d e m, XIX, nr. 956/2 aprilie 1939, p. 5, eveniment recenzat de T a c h e S o r o c e a n u în rubrica "*Cronica artistică*".

Creația sa nu este comparabilă cu cea a lui Luchian - spre exemplu -, dar se situează la cote valorice pozitive. Rolul său principal pare că s-a manifestat în învățământul superior de specialitate, pentru care a avut tactul pedagogic cerut unui atare act formativ. Prezența sa la saloanele Oficiale interbelice este puțin importantă, atât ca frecvență, cât și în planul consistenței. Pericle Capidan este un tipic reprezentant al academismului, grație temperamentului și studiilor urmate în mediul german. A excelat în portretistică, gen în care-și află un egal în persoana pictorului Alexandru Popp. Cariera sa îndelungată i-a permis să acumuleze o experiență de viață fără precedent în mediul autohton. Provenind dintr-o familie cu foarte bune rezultate intelectuale, el s-a implicat activ în viața expozițională a Clujului, atât prin intermediul numeroasele expoziții personale vernisate aproape anual, cât mai ales prin participarea la toate cele trei manifestări de grup interbelice amintite.

Camil Ressu este cel mai important artist de etnie aromână. Datele talentului său excepțional - cu deosebire în domeniul grafic -, tactul pedagogic și implicarea plenară în problemele sindicale ale domeniului, tot acest ansamblu l-a impus în prim-planul plasticii interbelice autohtone. Participările sale la Saloanele Oficiale de profil au fost puțin numeroase, mai mult decât atât - având în vedere dotația sa de desenator - ne surprinde lipsa completă de la manifestarea de specialitate (!). Pentru ansamblul operei, principiu care a funcționat de fapt în acordarea anuală a Marelui Premiu, este recompensat cu această distincție în anul 1940<sup>85</sup>. Este cea mai importantă recunoaștere interbelică pe plan național ce s-a acordat unui plastician de origine aromânească... În domeniul evidențierilor se cuvin citați pictorii Alexandru Moscu și Tache Papatriandafil, respectiv pictorița Titi Filionescu-Murnu. Familia Moscu are o reputație bine consolidată în lumea plasticii autohtone, atât din perspectivă numerică, cât și a calității demersului interpretativ. Alexandru este singurul bărbat (!) din respectiva formație - e adevărat că și cel mai galonat. În edițiile anilor 1926 și 1932 primește un premiu la Salonul Oficial de pictură și sculptură<sup>86</sup>, pentru ca în 1937 să fie încununat cu premiul salonului de grafică<sup>87</sup>.

<sup>85</sup> Vezi L a d m i s s A n d r e e s c u, "Laureații", în "Universul Literar", XLIX, nr. 23/1 iunie 1940, p. 1; D.G.A.S., "Fondul Ministerul Cultelor și Artelor. Direcția Artelor", Proces-Verbal nr. 24945/27 mai 1940, dosar 68/1940, fila 20.

<sup>86</sup> Premiul de 15.000 lei în anul 1926, cf. Proces-Verbal nr. 6/1926, D.G.A.S., "Fondul Ministerul Cultelor și Artelor. Direcția Generală a Artelor", dosar 137/1926, fila 10; respectiv premiul de 4.000 lei în anul 1932, i d e m, dosar 64/1932, fila 3.

<sup>87</sup> Premiul "Leon Gh.Palade", cf. situației centralizate din "Fondul Ministerul Cultelor și Artelor. Direcția Generală a Artelor", dosar 129/1928 (?), fila 9.

În spațiul graficii, el este secondat de către Adina-Paula Moscu (căsătorită Melinte), ce obține - în ciuda vârstei fragede - premiul anului 1929<sup>88</sup>. Tache Papatriandafil se înscrie în rândul celor mai activi participanți la Salonul Oficial de pictură și sculptură. Talentul său este rapid apreciat și recompensat pe măsură - cu trei premii: la edițiile din anii 1925, 1927 și 1928<sup>89</sup>. A excelat în genul portretistic, la fel ca și Camil Ressu ori Adina-Paula Moscu. Titi Filionescu-Murnu se înrudește cu o altă familie prestigioasă de intelectuali aromâni - comparabilă cu amintitele familii Capidan și Moscu. Prestația ei este situată la nivelul deceniului patru, are multe tangențe cu tematica religioasă și prezintă note particulare de duct și stare de spirit, ce-i individualizează creația și o fac ușor de recunoscut. A fost premiata pentru pictură în anul 1938, respectiv pentru desen în 1939<sup>90</sup>. Aceeași familie îi are în activitate - pe durata anilor interbelici - pe Ary Murnu și pe Ion Lucian Murnu, tată și fiu. Primul a fost un percutant grafician, vicepreședinte al Sindicatului Artiștilor Plastici în 1928, cu realizări notabile în spațiul ilustrației de revistă și de carte. Fiul său, un sculptor de serioasă formație ce s-a impus în anii celui de-al doilea război mondial, a fost recompensat cu premiul sectorului de specialitate, în anul 1938<sup>91</sup>. Referitor la etnia aromânilor ne mai rețin atenția prestațiile pictorului și graficianului Hristea Guguianu<sup>92</sup> și ale lui Pan Ioanid<sup>93</sup>.

O serie de plasticieni de origine slavă și-au găsit o afirmare avantajoasă în România interbelică. Din rândul acestora i-am selectat, în primul rând, pe sculptori - acesta fiind, de altfel, domeniul forte în care au excelat. Vom începe cu Milița Petrașcu, una dintre cele mai importante artiste plastice ale perioadei. Participantă activă la mișcarea de avangardă românească interbelică<sup>94</sup>, ea s-a detașat printr-o sensibilitate particulară și o abordare specifică a subiectului avut în vedere. O veritabilă galerie a intelectualității acelor ani poate sta mărturie pentru rolul jucat în cadrul domeniului de referință. Independentă și tenace, cultivată și debordantă, Milița Petrașcu a fixat un autentic prototip al femeii ce reușește prin

---

<sup>88</sup> *Ibidem.*

<sup>89</sup> I d e m, Proces-Verbal nr. 10/1925, dosar 114/1925, fila 9; Proces-Verbal nr. 3/1927, dosar 95/1927, fila 25; Proces-Verbal nr. 6/1928, dosar 129/1928, fila 14.

<sup>90</sup> I d e m, Proces-Verbal nr. 9/11 aprilie 1938, dosar 64/1938, fila 20; Premiile Fundației "Simu", dosar 129/1928 (?), fila 9.

<sup>91</sup> I d e m, Proces-Verbal nr.9/11 aprilie 1938, dosar 64/1938, fila 20.

<sup>92</sup> Cu 3 prezențe la Salonul Oficial de pictură și sculptură și 5 la cel de Toamnă.

<sup>93</sup> Cu 7 prezențe la Salonul Oficial de pictură și sculptură , 2 la cel de Toamnă și 4 la Ateneul Român.

<sup>94</sup> C o r n e l C r ă c i u n, "Curente de avangardă...", p. 127-128.

propriile-i forțe într-o lume condusă de bărbați. Premiile din anii 1924 și 1937 sunt reflexul acestei poziții intransigente, și nicidecum efectul unei atitudini complezante.

Claudia Cobizeva este o altă sculptoriță ce s-a situat în prim-planul acelor ani. Prezențele ei constante și selecte la Saloanele Oficiale i-au adus un binemeritat premiu în anul 1934. Constantin Baraschi și Boris Contzevitsch (Caragea) se găsesc într-un raport oarecum comparabil cu acela dintre Marcel Iancu și Max Herman Maxy, cu privire la avanagarda interbelică. Ambii extrem de talentați și de insistenți în demersul lor<sup>95</sup>, se vor impune opiniei publice prin creații, ca și prin premiile ce le vor răsplăti eforturile<sup>96</sup>. Elena Serova-Medrea, soția sculptorului Cornel Medrea, își va crea un univers propriu de forme și teme cu care se va individualiza independent de ilustra sa companie de viață. Premiile<sup>97</sup> n-o vor ocoli nici pe ea, consolidând o creație făcută să dureze în timp.

Sectorul de pictură este dominat de soții Alexandru Ciucurencu-Ana Asvadurova, așa cum cel grafic își află un tandem pe măsură în cuplul Gheorghe Ceglocoff-Tatiana Baillayre-Ceglocoff. Alexandru Ciucurencu este foarte bine cunoscut și apreciat, pe drept cuvânt, ca marea revelație a plasticii românești interbelice. Alături de Henri Catargi, Corneli Baba, Ion Țuculescu și Aurel Ciupe, el s-a impus în spațiul plasticii autohtone - justificând pe deplin toate speranțele puse în creația sa. La rândul său, Gheorghe Ceglocoff s-a impus rapid în artele grafice, atât ca membru al "*Grupului Grafic*", cât mai ales prin expozițiile și realizările proprii.

<sup>95</sup> Constantin Baraschi a expus de 16 ori (!) la Salonul Oficial de pictură și sculptură, respectiv o singură dată - în anul 1931 - la Ateneul Român. Boris Caragea a expus numai la 10 ediții ale manifestării de profil interbelice, fiind mai consistent apreciat pentru travaliul său.

<sup>96</sup> Constantin Baraschi a fost recompensat cu bursa de călătorie în străinătate pentru lucrarea "Antinea", prezentată în anul 1926, și cu bursa de studii în Franța pentru "Cap de fată" (bronz), în 1927. A mai obținut : medalia de aur pentru sculptură a expoziției internaționale de la Paris (1937) pentru "Tors"; premiul Academiei Române în 1938 pentru grupul statuar "Vasile Conta, Titu Maiorescu și A.D.Xenopol", plasat în fața Universității ieșene; medalia de argint la trienala milaneză pentru "Sf.Gheorghe" (1940), cf. R a o u l Ș o r b a n, "*Constantin Baraschi*", București, 1966, p. 81-82. Boris Caragea a fost recompensat cu premiul "Elena Simu" în anul 1927 - vezi D.G.A.S., "Fondul Ministerul Cultelor și Artelor. Direcția Generală a Artelor", Proces-Verbal nr.3/1927, dosar 95/1927, fila 25; cu premiul de 10.000 lei în 1928, i d e m, Proces-Verbal nr. 6/1928, dosar 129/1928, fila 14; premiul Ministerului Artelor în 1937, cf. A m e l i a P a v e l, "*Boris Caragea*", București, 1970, p. 14.

<sup>97</sup> Premiul de 10.000 lei în anul 1926, cf. D.G.A.S., "Fondul Ministerul Cultelor și Artelor. Direcția Generală a Artelor", Proces-Verbal nr. 6/1926, dosar 137/1926, fila 10; premiul de 10.000 lei în 1927, i d e m, Proces-Verbal nr. 3/1927, dosar 95/1927, fila 25; premiul de 5.000 lei în anul 1931, i d e m, Proces-Verbal nr. 11/16 aprilie 1931, dosar 31/1931, fila 43.

Ne mai rețin atenția prestațiile pictorițelor Risa Propst-Kraid<sup>98</sup>, Mandia Ullea<sup>99</sup> și Elena Vavilyna<sup>100</sup>. În cazul pictorilor, fără a avea ambiția de a epuiza subiectul, putem enumera încă cel puțin patru nume demne de a fi reținute: Mihail Gavrilov - un autentic poet al Deltei Dunării<sup>101</sup>, Theodor Kiriacoff<sup>102</sup>, Alexandru Poitevin-Skeletti<sup>103</sup> și Vasile Veslovschi<sup>104</sup>.

Un grup etnic bine reprezentat în perioada anilor interbelici este cel al armenilor. Prin forța împrejurărilor, el este extrem de compact și datorită faptului că marea amJORitate a artiștilor semnificativi sunt domiciliați în Capitală, de unde rezultă o posibilitate în plus de a se face remarcați. Un veritabil șef de promoție este, în cazul armenilor, pictorul și graficianul Hrandt Avachian. Figură aparte în lumea domeniului referențial, el face parte dintr-o familie de foarte bună condiție materială și intelectuală. Numeroasele sale prezențe pe simezele Saloanelor Oficiale sunt răsplătite prin premii<sup>105</sup> care-i consolidează situarea în elita plasticii autohtone. Partog Vartanian este un plastician care-i poate sta cu cinste alături, atât din perspectiva cantitativă<sup>106</sup>, cât - mai cu seamă - calitativă a demersului artistic. Un plus de prezență în cazul său poate fi semnalată în frecventarea acțiunilor expoziționale ale societății Ateneul Român.

Dumitru Sevastian și Lelia Urdarianu sunt alți doi posibili candidați la o situație de excepție în sânul comunității armenesti interbelice. Dacă Lelia Urdarianu se produce numai cu ocazia Salonului Oficial de pictură și sculptură, Dumitru Sevastian își probează datele unui talent mult mai cuprinzător - vezi cele 5 prezențe la Salonul de Toamnă. Dumitru Savargin este

<sup>98</sup> Cu 10 prezențe la Salonul Oficial de pictură și sculptură, respectiv 8 prezențe la Salonul Oficial de Toamnă.

<sup>99</sup> Cu 12 prezențe la Salonul Oficial de pictură și sculptură - premiul de 10.000 lei în anul 1929, cf. D.G.A.S., "Fondul Ministerul Cultelor și Artelor. Direcția Generală a Artelor", Proces-Verbal nr. 3/1929, dosar 104/1929, fila 93; respectiv 5 prezențe la Salonul Oficial de Toamnă.

<sup>100</sup> Cu 12 prezențe la Salonul Oficial de pictură și sculptură - premiul de încurajare materială de 10.000 lei în anul 1926, cf. D.G.A.S., "Fondul Ministerul Cultelor și Artelor. Direcția Generală a Artelor", dosar 137/1926, fila 21; respectiv 7 prezențe la Salonul Oficial de Toamnă și 2 la Ateneul Român.

<sup>101</sup> Cu câte 5 prezențe la Salonul Oficial de pictură și sculptură, respectiv la cel de Toamnă. premiul fundației "Simu" pentru desen în anul 1936, cf. D.G.A.S., "Fondul Ministerul Cultelor și Artelor. Direcția Generală a Artelor", dosar 129/1928, fila 9; premiul de 5.000 lei pentru pictură în anul 1937, i d e m, dosar 65/1937, fila 42.

<sup>102</sup> Cu 5 prezențe la Salonul Oficial de pictură și sculptură - premiul de 4.500 lei în anul 1924, cf. D.G.A.S., "Fondul Ministerul Cultelor și Artelor. Direcția Generală a Artelor", Proces-Verbal nr. 11/1924, dosar 120/1924, fila 2; premiul în anul 1925, i d e m, Proces-Verbal nr. 10/1925, dosar 114/1925, fila 9.

<sup>103</sup> Cu 6 prezențe la Salonul Oficial de pictură și sculptură, 7 la cel de Toamnă și 4 la Ateneul Român.

<sup>104</sup> Cu 7 prezențe la Salonul Oficial de pictură și sculptură.

<sup>105</sup> Premiul de încurajare materială - 5.000 lei - în anul 1926, cf. D.G.A.S., "Fondul Ministerul Cultelor și Artelor. Direcția Generală a Artelor", dosar 137/1926, fila 21; premiul de 10.000 lei în anul 1929, i d e m, Proces-Verbal nr. 3/1929, dosar 104/1929, fila 93.

<sup>106</sup> Cu 7 prezențe la Salonul Oficial de pictură și sculptură, 12 la cel de Toamnă și 3 la Ateneul Român.

un sculptor mai puțin recunoscut pe plan național, în schimb plin de succes - dacă luăm în considerare inserturile din presa vremii - la Paris!<sup>107</sup>

Într-o ultimă secțiune am păstrat o serie de artiști ce nu se încadrează în nici una dintre grupele etnice analizate anterior. Cu o ascendență intuit grecească se afirmă un trio de maximă greutate: Theodor Pallady, Jean Al.Steriadi și Nicolae Dărăscu. În primul caz, cel care ar părea cel mai senzațional ca plasare, ne-am bizuit pe trimerurile făcute de Mihai Ispir în debutul excelenței sale întreprinderi monografice<sup>108</sup>. Chiar dacă artistul s-a considerat în permanență român - lucru ce-i face o deosebită cinste - ne permitem această nuanțare cu privire la originea sa. Cu riscul de a fi vehement contestați, menținem afirmația făcută ceva mai sus. Artistul este atât de mediatizat, încât nu credem că mai are rost să insistăm asupra importanței sale în spațiul plasticii românești din toate timpurile. Vom aminti doar că a primit Marele Premiu pentru pictură al anului 1925.

Și în cazul lui Jean Al.Steriadi lucrurile esențiale s-au spus de mult, comentariile pe marginea bogatei sale creații fiind considerabile și deosebit de pertinente. Remarcăm aici consistența prezenței sale la ambele formule ale Salonului Oficial<sup>109</sup> și obținerea Marelui Premiu pentru pictură în anul 1930<sup>110</sup>. Nicolae Dărăscu s-a ținut de-o parte față de amintitele manifestări de grup, el preferând o existență cvasisolitară și o prezentare personală a evoluției unei cariere mereu în creștere. Adept al neoimpresionismului, ca și colegul său Steriadi, el și-a văzut răsplătite eforturile interpretative atunci când i s-a acordat Marele Premiu al anului 1946. Cu referire la aceeași linie de ascendență ne mai rețin atenția prestațiile arhitectului George Matei Cantacuzino<sup>111</sup>, ale lui Ion Pantazi<sup>112</sup> și Dumitru Pherekyde<sup>113</sup>.

<sup>107</sup> "Leul victorios" de G.Savargin e cel dintâi monument datorit unui artist român, care a fost primit la salonul din Paris", cf. "Adevărul literar și artistic", IX, nr. 441/19 mai 1929, p. 5; "George Savargin admis și anul acesta la Salonul Oficial din Paris cu busturile Dem.Dobrescu și I.Băicoianu (Directorul Băncii Naționale, n.n.)", i d e m, nr. 491/4 mai 1930, p. 5.

<sup>108</sup> M i h a i I s p i r, "Theodor Pallady", București, 1987, p. 7.

<sup>109</sup> Cu câte 10 prezențe la Salonul Oficial de pictură și sculptură, respectiv la cel de Toamnă.

<sup>110</sup> Vezi H. B l a z i a n, "Salonul Oficial", în "Adevărul literar și artistic", IX, nr. 491/4 mai 1930, p. 3.

<sup>111</sup> A totalizat 5 prezențe la Salonul Oficial de pictură și sculptură, respectiv 8 la cel de Toamnă.

<sup>112</sup> Cu 6 prezențe la Salonul Oficial de pictură și sculptură, respectiv distins cu premiul pentru sculptură la ediția 1934, cf. D.G.A.S., "Fondul Ministerul Instrucțiunii, Cultelor și Artelor. Inspectoratul Artelor", Proces-Verbal nr. 12/11 mai 1934, dosar 55/1934, fila 27.

<sup>113</sup> Cu 9 prezențe la Salonul Oficial de pictură și sculptură.

Henri Catargi se plasează într-o linie de conduită impregnată de exemplul lui Cézanne și de posibile influențe autohtone din partea lui Pallady. Trăvialul său, cu accente particulare în cazul naturii statice, l-a plasat într-o poziție de vârf a tinerei generații interbelice.

Etniile italiană și franceză își au proprii lor reprezentanți de frunte în persoanele lui Tasso Marchini, respectiv Jean Neylies. Primul dintre plasticienii menționați și-a desfășurat activitatea în Transilvania, de care s-a simțit legat sufletește și temperamental. Marele său talent nu s-a putut valida la maximum din cauza unei boli ce l-a răpus la o vârstă încă tânără. Oricum, așa cum afirmă specialiștii domeniului exegetic, el a reprezentat un veritabil model pentru generațiile de studenți din învățământul superior clujan și timișorean, atât prin calitatea demersului lui singular, cât și însușirile umane deosebite pe care le-a probat. Jean Neylies a fost destul de cunoscut în epoca printre concitadinii săi bucureșteni<sup>114</sup>, dar nu s-a bucurat de un tratament similar din partea posterității critice...

Două artiste de excepție vor încheia seria considerațiilor pe marginea prestațiilor plasticienilor de etnie minoritară din România interbelică. Sculptorița Céline Emilian s-a găsit, în permanență, printre protagoniștii Salonului Oficial de profil - semn sigur al unei dotații de excepție. Nici despre ea nu s-a scris prea mult, excepție făcând de obișnuitele note generale cu care erau gratulate personajele ce ieșeau în evidență la întâlnirile oficiale de grup anuale. și ea, precum alte creatoare de marcă, își așteaptă monograful care s-o repună în valoare<sup>115</sup>. Micaela Eleutheriade - a cărei ascendență grecească reiese din rezonanța numelui - s-a aflat printre animatoarele mișcării plastice feminine din perioada anilor interbelici. În ciuda tinereții ei pe durata deceniilor trei și patru, Micaela Eleutheriade și-a impus propria manieră interpretativă - fapt ce i-a adus și confirmarea potenței creatoare prin atribuirea unui premiu în anul 1931<sup>116</sup>.

Cu excepția monografiei pe care i-a dedicat-o în anul 1930 Alexandru Busuioceanu<sup>117</sup>, Iser a fost unicul artist de etnie minoritară care s-a bucurat de o asemenea tratare pe durata anilor interbelici. Nici ceilalți mari creatori - ne gândim aici la Theodor Pallady, Jean Al. Steriadi, Nicolae Dărăscu, Hans Eder, Hans Mattis-Teutsch, Hans Hermann, Nicolae Vermont sau

<sup>114</sup> A participat de 6 ori la Salonul Oficial de pictură și sculptură, o singură dată (!) la cel de Toamnă și de 3 ori la Ateneul Român.

<sup>115</sup> Deși a luat parte la 15 ediții interbelice ale Salonului Oficial de pictură și sculptură, nu are încă o abordare analitică a creației.

<sup>116</sup> Unul din premiile de 5.000 lei, cf. D.G.A.S., "Fondul Ministerul Instrucțiunii și Cultelor. Direcția Artelor", Proces-Verbal nr. 11/16 aprilie 1931, dosar 31/1931, fila 43.

<sup>117</sup> Alexandru Busuioceanu, "Iser", colecția "Apollo", Craiova, 1930.



Camil Ressu - nu au intrat în "grațiile" specialiștilor decât în anii'40, iar unii dintre ei chiar mult mai târziu. Aceeași situație se înregistra cu referire la artiștii de etnie românească, doar Gheorghe Petrașcu fiind monografiat în anul 1940.

Vom încerca, în rândurile ce urmează, să comasăm informația exegetică referitoare la artiștii minoritari ai perioadei apelând doar la numele consacrate pentru fiecare grup etnic în parte.

Iosif Iser s-a bucurat de o atenție constantă din partea exegeților, dovadă sigură a calităților sale excepționale. Dintre interpretările monografice la care a fost supusă opera sa se cuvine să reținem pe cele semnate de Eugen Crăciun în 1945<sup>118</sup>, respectiv incursiunile lui Marin Mihalache din anii 1968 și 1982<sup>119</sup>. Nicolae Vermont a fost "descoperit" abia în anii'50, monografia de referință pentru evaluarea complexă a operei sale situându-se la nivelul anului 1958!<sup>120</sup> Samuel Mütznér și Iosif R. au beneficiat, fiecare, de câte o unică trecere în revistă a creației<sup>121</sup>. Situația este similară pentru Max Herman Maxy și particulară în cazurile lui Marcel Iancu și Victor Brauner.

Dintre plasticienii de etnie germană, de o atenție particulară s-au bucurat doar Francisc Șirato și Friedrich Storck<sup>122</sup>. Oscar Han, Hans Eder, Hans Mattis-Teutsch și Hans Hermann<sup>123</sup> se plasează pe o linie limitată la o unică luare de atitudine! Se pare că, din păcate, aceasta este situația general valabilă în majoritatea cazurilor unor artiști de renume...Ce să mai pomenim despre plasticienii de linia a doua, ori a treia?

O situație efectiv similară poate fi înregistrată în cazul etniei maghiare. Fekete Iosif, Moxy Sándor, Szolnai Sándor, Ziffer Sándor sau Szervatiusz Jenő<sup>124</sup> - adică o parte semnificativă a elitei epocii - au avut parte doar de câte o monografiere importantă. Asta dacă

<sup>118</sup> Eugen Crăciun, "Iser", București, 1945.

<sup>119</sup> Marin Mihalache, "Iser", București, 1968; ed. II-a, 1982.

<sup>120</sup> Amelia Pavel, Radu Ionescu, *op.cit.*

<sup>121</sup> Viorica Andreescu, *op.cit.*; Radu Ionescu, "R. Iosif", București, 1969.

<sup>122</sup> Petru Comarnescu, "Șirato", București, 1946; Horia Horăia, *op.cit.*; Vasile Drăguț, *op.cit.*; Dan Grigorescu, "Fr. Șirato", București, 1967; Mihai Ispir, "Șirato", București, 1979. - Günther Ott, *op.cit.*; Maria Ligia Filotti, *op.cit.*; Marin Mihalache, "Sculptorii Storck", București, 1975.

<sup>123</sup> Marin Mihalache, "Oscar Han", București, 1985; Mihai Nadin, *op.cit.*; Zoltan Banner, "Mattis-Teutsch", București, 1970; Iulius Bielz, "Hans Hermann", București, 1956.

<sup>124</sup> Mircea Țoca, "Iosif Fekete", București, 1977; Negoită Lăptoiu, "Alexandru Mohi", București, 1978; Muzeul de Artă, "Szolnai Sándor - Expoziție retrospectivă (1893-1950)", Cluj, 1958, text de Ditrói Ervin; Ștefan Borghida, "Alexandru Ziffer", București, 1968; Raoul Șorban, "Szervatiusz", București, 1966.

nu vrem să mai îndulcim situația prin înregistrarea studiilor introductive la cataloagele elaborate cu prilejul expozițiilor retrospective... Ce câmp imens de cercetare continuă să rămână aproape virgin în fața exegezei actuale!

Camil Ressu este cel mai cunoscut și analizat dintre plasticienii de origine aromânească. Din această perspectivă, studiul monografic pe care i l-a dedicat Theodor Enescu<sup>125</sup> rămâne un veritabil model de urmat în materie.

Alexandru Ciucurencu, Constatin Baraschi și Boris Caragea<sup>126</sup> sunt cei mai bine studiați dintre plasticienii de origine slavă. Dintre armeni, nici măcar Hrandt Avachian - care este un veritabil port-drapel al etniei sale - nu s-a bucurat de o monografiere rezonabilă.

Theodor Pallady, Jean Al. Steriadi, Nicolae Dărăscu și Henri Catargi<sup>127</sup> au avut parte de un tratament oarecum preferențial, în calitatea lor de plasticieni de top. Tasso Marchini și Micaela Eleutheriade<sup>128</sup> sunt și ei monografiați la limita inferioară a asigurării celebrității. De mirare, în atari condiții, cum de s-au perpetuat unele nume și legende...

Per ansamblu, pentru a concluziona spațiul istoriografic al studiului nostru, trebuie să ne declarăm total nemulțumiți de stadiul și calitatea întreprinderilor monografice. Dacă cineva crede că situația este cu mult mai bună în cazul etniei române nu are decât să verifice și va ajunge - mai mult ca sigur - la concluzii similare. Nici măcar cronicile de epocă nu au fost recenzate pentru foarte mulți dintre artiștii citați aici, ce să mai vorbim despre participarea lor la expozițiile naționale de grup sau la cele internaționale... Un plan de mare amplitudine trebuie gândit și pus cât mai curând în practică, fiindcă - iată - nu ne cunoaștem prea bine nici perioada

<sup>125</sup> Theodor Enescu, "C. Ressu", București, 1958; ed. II-a în 1984.

<sup>126</sup> Ionel Jianu, "Alexandru Ciucurencu", București, 1958; G. Oprescu, "Alexandru Ciucurencu", București, 1962; Dan Grigorescu, "Ciucurencu", București, 1965; Mircea Deac, "Alexandru Ciucurencu", București, 1977; Radu Ionescu, "Ciucurencu", București, 1987; Raoul Șorban "Constantin Baraschi", București, 1966; Amelia Pavel, "Boris Caragea", București, 1970.

<sup>127</sup> Ionel Jianu, "Pallady", București, 1944; K. H. Zambaccian, "Pallady", București, 1945; H. Blazian, "Pallady", București, 1958; Adina Nanu, "Theodor Pallady", București, 1962; Raoul Șorban, "Theodor Pallady", București, 1968, ed. II-a în 1975; Anatol Mândrescu, "Pallady", București, 1971; Mihai Ispir, *op.cit.* - G. Oprescu, "Jean Al. Steriadi", București, 1942, ed. II-a în 1943; G. Oprescu, Remus Niclescu, "Jean Alexandru Steriadi - desenator", București, 1961; Mircea Deac, "Jean Al. Steriadi", București, 1962; Gh. Poenaru, "Jean Al. Steriadi", București, 1964; Călin Dan, "Jean Al. Steriadi", București, 1988; - Vasile Drăguț, "Nicolae Dărăscu", București, 1966; Radu Ionescu, "Nicolae Dărăscu", București, 1987; - Iulian Mereuță, "Henri Catargi", București, 1971; Ștefan I. Nenițescu, "H.H. Catargi", Dresden, 1975; Alexandru Cebuc, "H.H. Catargi", București, 1987.

<sup>128</sup> Negoită Lăptoiu, "Tasso Marchini", București, 1984; - Ion Frunzetti, "Micaela Eleutheriade", București, 1967; Dan Grigorescu, "Micaela Eleutheriade", București, 1978.

interbelică, ce să mai vorbim despre sfârșitul secolului XIX și începutul secolului XX, ori anii comunismului...

Poziția Statului român față de artiștii ce au aparținut etniilor minoritare nu s-a deosebit cu nimic în comparație cu cea avută față de etnicii români. Acest lucru reiese cu pregnanță din conținutul legislației de profil, din analiza posibilităților de manifestare liberă la nivelul expozițiilor anuale și a premiilor obținute prin participare. Mai mult decât atât, marii creatori precum: Theodor Pallady, Francisc Șirato, Jean Al. Steriadi, Nicolae Dărăscu, Friedrich Storck, Arthur Verona, Iosif Iser, ș.a., au putut lua parte la expozițiile organizate de oficialitate în străinătate sau la expozițiile internaționale de la Barcelona (1929), Paris (1937) sau New York (1939). Rezultatele au fost pe măsura talentului lor și au fost precizate, cel puțin parțial, atunci când s-a vorbit despre etnia respectivă.

Cu o oarecare rezervă din partea etnicilor maghiari - valabilă doar pentru manifestările expoziționale găzduite de Capitală, celelalte etnii au căutat să fie cât mai bine reprezentate la întâlnirile anuale ale domeniului. Practic, fiecare etnie și-a stabilit în timp purtătorii de cuvânt. Așa au fost: Iosif Iser, Iosif R., Nicolae Vermont, Marcel Iancu și Max Herman Maxy pentru evrei; Francisc Șirato, Friedrich Storck, Oscar Han, Hans Eder, Hans Mattis-Teutsch și Hans Hermann pentru germani; Fekete Iosif, Littesky Andrei, Rubletzky Géza și Iakob Andrei pentru maghiari; Camil Ressu, Pericle Capidan, Alexandru și Adina-Paula Moscu, Tache Papatriadafil pentru aromâni; Alexandru Ciucurencu, Constantin Baraschi, Boris Caragea și Milița Petrașcu pentru slavi; Hrandt Avachian și Partog Vartanian pentru armeni. După cum se poate vedea lista este lungă și plină de nume ce au rezonanță. Acestora li se adaugă: Theodor Pallady, Jean Al. Steriadi, Nicolae Dărăscu, Arthur și Paul Verona (de origine dalmatină); Henri Catargi, Tasso Marchini, Emilian Céline și Micaela Eleutheriade. O veritabilă istorie a artei românești prin intermediul plasticienilor de alte etnii ce au trăit și s-au validat în țara noastră!

O viitoare sinteză a plasticiei autohtone ar trebui să țină seama, obligatoriu, de integrarea constructivă și plină de obiectivitate a tuturor grupurilor etnice în planul general al fenomenului de profil. Mai multe monografii, mai multe informații utile obținute fie prin cercetări individuale, fie prin studii de grup, vor aduce o binevenită clarificare a multor întrebări ce mai grevează asupra epocii în cauză. Ar fi bine pentru domeniul pe care-l servim și ar reprezenta un modest omagiu pentru artiștii - mai mult sau mai puțin celebri - ai unor generații dintre epocă de excepție: cea a anilor interbelici.

## REPREZENTĂRI SPAȚIALE ÎN PEISAGISTICA INTERBELICĂ A LUI THEODOR PALLADY

ADRIANA TOPÂRCEANU

**RÉSUMÉ. Des représentations spaciaces dans les paysages de Théodore Pallady pendant l'entre deux guerres!** Durant l'entre-deux-guerres se placent les réalisations de pointe du peintre Pallady, surtout en ce qui concerne la représentation des quatre dimensions de l'espace.

La réceptivité vis-à-vis de l'avangarde parisienne, si familière pour l'artiste, est quand-même nuancée et tempérée. Il poursuit un philon classiciste, qui lui permet d'écarter les excès, mais la routine et le banal aussi. On peut le considérer comme un adhérent des moyens d'expression raffinés, modernes. Pallady est "un cérébral attiré par l'exercice de l'abstraction" (E. Schileru), pour lequel l'image est *un seconde monde*, une "scénographie subjective du matériel" (O. Han). Les chercheurs ont identifié dans ces images des échos *symbolistes* (la version personnelle de "l'espace cloisonné" et de "l'espace alvéolaire"), ainsi que du *primitivisme* (Ștefan Nenițescu).

Les figures 1 et 2 font preuve d'une compréhension de la symétrie, en tant qu'harmonie des proportions et équilibre également. Le déploiement de l'espace en éventail et la combinaison des rythmes symétrique et dissymétrique sont visibles dans les figures 3, 4 et 5. Dans les vues de la Seine, Pallady introduit des méthodes subtiles pour dynamiser l'image et agrandir les dimensions du temps par mouvement: "l'embryon de rythmes", la *veduta*, la réflexion. La *veduta* prend l'acception *d'ouverture* pratiquée pour amplifier l'espace et pour passer d'un espace dans l'autre. La *reflexion* veut dire l'opposition "ici-au delà". La discontinuité spatiale fut transformée en cohérence et continuité.

Autorul ultimei sinteze de proporții privind creația lui Theodor Pallady, Mihai Ispir, apreciază trăsăturile stilistice ale etapei de creație până în 1917, repercutate majoritar în perioadele următoare: spargerea formei, fluenta și libertatea tușei, distorsiunile spațiului plastic, picturalitatea, barocul<sup>1</sup>.

Determinările picturii palladyene își au esența în climatul de emulație al innoirilor din atmosfera pariziană, familiară artistului. Dar, receptivitatea față de avangardă este sporadică și mult nuanțată; un filon dintotdeauna clasicist l-a ferit de excese, i-a dat o dreaptă măsură.

---

<sup>1</sup> Mihai Ispir, *Pallady*, Meridiane, București, 1987, p. 51.

Tonitza va recunoaște însă, că Pallady, fără voia lui, "a devansat sensibilitatea publicului nostru cu o bună jumătate de veac"<sup>2</sup>.

După numai cinci ani, același Tonitza va note: "Pallady este modernist, dar un modernist firesc, arta lui fiind expresia formală a unei sensibilități care a evoluat și s-a ascuțit, nesilit, în cursul a treizeci de ani de zilnice și uriașe eforturi, care l-au condus la victoria de azi asupra rutinei, a banalului și a prostului gust"<sup>3</sup>. Oscar Han nota, la rândul său, că opera lui Pallady nu este înțeleasă și apreciată de cei insuficient educați estetic, doar plasticienii de seamă o prețuiesc cum se cuvine"<sup>4</sup>.

A existat, ca urmare a unor păreri divergente privind încadrarea picturii sale, o dispută între adepții clasicismului și primitivismului modern. "Franchetea" și "brutalitatea tehnică" erau argumentele celor care îl includeau în a doua categorie. Formularea lui Ștefan Nenițescu se apropie, probabil, cel mai mult de adevăr: "Nu doar o juxtapunere a rafinementului și primitivismului, ci *primitivismul însuși ca rafinement întors*"<sup>5</sup>. Aparentele "stângăcii", abrevierile picturale sau ale gestului grafic, voința deformării, pot fi mai lesnicios atașate noțiunii de primitivism, așa cum o definește Nenițescu<sup>6</sup>. Datorită unor calități ca: seninătatea, armonia, staticul sau "nobilă ordonanță" a picturii, Pallady a fost socotit un *clasic* în accepția tipologiei stilistice. Ecou al răsfrângerilor simboliste (existente și nu doar presupuse), îi este considerată versiunea personală a "spațiului cloazonat" și a "spațiului alveolar"<sup>7</sup>.

Analizând într-un pertinent studiu, demersul rafinat intelectual al marelui pictor, Eugen Schileru considera ca emblematice pentru creația acestuia două aforisme. Primul este datorat lui Leonardo: *Pittura e cosa mentale*. Al doilea a fost enunțat de Georges Braque: *Iubesc regula care corectează emoția*<sup>8</sup>. Moștenirea lui Leonardo este precizată și nuanțată prin asimilarea învățăturilor conținute în opera lui Cézanne: apropierea de structurile compoziționale și de calitatea scrupulozității acesteia.

<sup>2</sup> N. N. T o n i t z a, Salonul Oficial. Sala Th. Pallady, în "Universul Literar", 16 mai 1926.

<sup>3</sup> I d e m, *Th. Pallady*, în "Curentul", 2 martie 1931, apud. N. N. T o n i t z a, *Scieri despre artă*, ed. II, Meridiane, București, 1964, p. 141.

<sup>4</sup> O s c a r H a n, *Expoziția Pallady*, în "Curentul", 9 aprilie 1933.

<sup>5</sup> A p u d M i h a i I s p i r, *op.cit.*, p. 53.

<sup>6</sup> *Ibidem*.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 37.

<sup>8</sup> E u g e n S c h i l e r u, *Scrisoare de dragoste*, Meridiane, București, 1971, p. 74.

Deformarea obiectelor, funcție discriminatorie a liniei, purifică plastic formele. Pornește întotdeauna de la real și ajunge prin transpoziții succesive ale realului, până la un stadiu pre-abstractizant. Desigur, între spațiul concret, real și cel plastic, există numeroase corespondențe și coincidențe, cu puncte de recuperare.



*Ilustrația 1*

*Ilustrația 2*

Stadiul pur senzorial este depășit și Pallady își "decantează senzațiile conform înclinației sale mai meditative, de cerebral tentat de exercițiul abstracției..."<sup>9</sup> "Imaginea nu e la Pallady un simplu depozit de senzori - sublinia și Oscar Han - ci o *lume secundă*, scenografie subiectivă a celei materiale"<sup>10</sup>. Primele cristalizări ale stilului din perioada interbelică se petrec în domeniul peisajului. Se vorbește de "estompă", de o atmosferă luministică mai rece, mai apăsătoare, de voința de a esențializa forma. "În peisaj cețurile simboliste se risipesc și se remarcă aspectul adunat, compact, centripet, compoziția tectonică ..." <sup>11</sup> Pallady a fost consecvent acestei

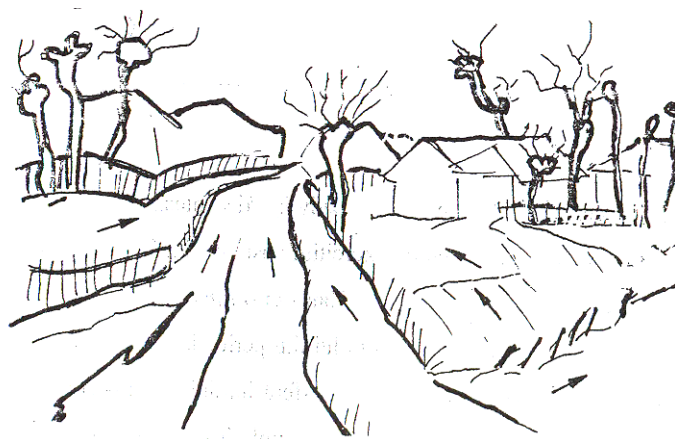
<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 77.

<sup>10</sup> Pinx (Oscar H A N), Pallady, în "Gândirea", mai 1923.

<sup>11</sup> Mihai Ispir, *op.cit.*, p. 52.

mărturisiri: "Am vrut să desenez mai frumos ca Leonardo da Vinci, să exprim frumosul nu prin materie, ca el, *ci prin armonie, prin ritm și corespondențe. (s.n.)...*"<sup>12</sup>

"Peisaj din Port-Cros" și "Copac" (fig. 2) sunt o dovadă a înțelegerii simetriei ca armonie a proporțiilor și echilibru. Prin simetrie - înțeles în sens larg sau restrâns - întotdeauna omul a încercat să cuprindă și să creeze ordine, frumusețe și perfecțiune<sup>13</sup>. Dar, spun cercetătorii, simetria bilaterală este foarte rar întâlnită, atât în natură cât și în artă (exceptând arta decorativă). Nu există simetrie bilaterală strictă, ci una atenuată, modificată, diluată, care din punct de vedere a percepției vizuale este înțeleasă drept asimetrie laterală. Deoarece, susține Arnheim, vizual, se manifestă printr-o repartizare inegală a greutateii și printr-un *vector dinamic* ce duce din partea stângă spre partea dreaptă a câmpului vizual. Fenomenul este greu de detectat la figurile geometrice (de exemplu, fațadele unei clădiri) dar este foarte marcat în pictură ...<sup>14</sup> Arnheim precizează la construcțiile prin simetrie/asimetrie laterală traseele de lectură: picturile se "citesc" de la stânga la dreapta. La Pallady, acest demers intelectual, de parcurgere a unor soluții genetice și mai puțin obișnuite este impus de un principiu de necesitate interioară, dar și este și un exercițiu de disciplină. Iar despre bunele rezultate, nu este prea mult să se spună că îmbină un înalt nivel de clasicitate cu o pronunțată expresivitate. și următoarele trei peisaje se păstrează pe terenul explorării simetriilor.

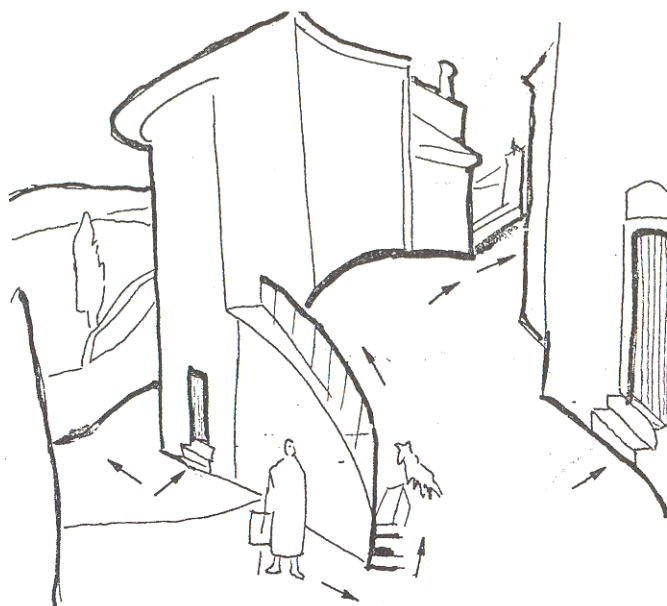


**Ilustrația 3**

<sup>12</sup> Theodor Pallady, *Jurnal*, Meridiane, București, 1966, p. 48.

<sup>13</sup> Hermann Weyl, *Simetria*, Științifică, București, 1966, p. 9-10.

<sup>14</sup> Rudolf Arnheim, *Arta și percepția vizuală. O psihologie a văzului creator*, Meridiane, București, 1979, p. 46-48.



*Ilustrația 4*

"Peisaj din Popești" (fig. 3) combină ritmul simetriei de translație (gardurile) corespunzător ritmului disimetric în spațiul plastic, cu ritmul asimetric. Atât intervalele de timp slabi și tari, cât și nucleele de ritm, prin dezordinea incifrată, dinamizează întreg spațiul. Acțiunea vectorială spre centrul compozițional (linii în evantai) este echilibrată de ritmurile dezvoltate prin aliniamentul de copaci, case, garduri, hașururi. Planurile înclinate și diferențele de planuri prin fracționarea spațiului sugerează discontinuitatea spațială. În "Stradă din Saint-Paul" (fig. 4) și "Peisaj din Saint-Paul" (fig. 5) două trasee diferite, decalate, pornesc din avanplan spre adâncime. Păstrând aproximativ aceeași tramă compozițională, reușește să contureze două tipuri de spațialitate. În primul peisaj spațiul se îndreaptă în profunzime prin două procedee propuse de artist. Urmărind un traseu curb (care generează spațiul curb) ascendent, sublimat și de direcția de deplasare a animalului. Apoi, spațiul alunecă pe panta cu traseu descendent (un alt spațiu curb) indicat și de omul în mișcare. Trei direcții verticale restabilesc echilibrul spațial aflat în balans de profunzime. În "Peisaj din Saint-Paul" survin câteva modificări: ambele trasee sunt descendente și ambele direcții de mers (om, animal), sunt orientate înspre observator/privitor. Acestor vectori direcționali li se adaugă un altul, dar de sens contrar, obținut prin obturarea totală a planului median. Se obține o spațialitate "à rebours".



*Ilustrația 5*

Spațiul se încheagă "sincopat", fragmentar, într-o tendință generală de dilatare și risipire. Desenul este pentru Pallady "o configurație vie". Îl înzestreață cu o scânteietoare eleganță și risipește o debordantă fantezie. Totul este permis: conturul care decupează forma, deformările care o construiesc și o fixează, conturul discontinuu cu "reveniri arborescente", sinuozități nervoase, hașururi dure, energice, estompe, ș.a. Scriitura lejeră și semnele grafice însoțite uneori de un halou sunt un dozaș eficient de sofisticare și prospețime. Dezvoltarea liniilor de adâncime în evantai, care formează săgeți, triunghiuri alungite cu arcuri ondulate, trasee sinuoase, sunt metode de creare a ritmului și a tensiunilor dinamice specifice desenelor. Foarte rar se întâlnesc și în picturi. De exemplu, în peisajul "**Muntele Saint-Victoire**" cu alte câteva variante, care sunt replici <în cheie personală> la vederile lui Cézanne.

Pictând podurile și cheiurile Senei ("**Senele**" lui Pallady), acest "pictor al sașietății intelectuale"<sup>15</sup> cum îl definea Al.Paleologu, "revenea la estetica efemerului, a unui *non-finit*, de care se apropiase cândva"<sup>16</sup> și care era semnul, "indiciul unei virtuale imagini mai spiritualizate a lucrurilor"<sup>17</sup>. Apreciind că în ce privește spațiul există în pictura lui Pallady mai multe etape, Eugen Schileru consideră că în "**Peisajele Senei**" sesizăm "mai precizate efectele de suprafață,

<sup>15</sup> Al. Paleologu, *Notă despre Th. Pallady*, în "Universul Literar", 27 iunie 1942.

<sup>16</sup> Mihai Ispir, *op.cit.*, p. 55.

<sup>17</sup> *Ibidem*.

adică decorative, o mai accentuată extensie în suprafața a spațiului pictural<sup>18</sup>. Artistul introduce în "Sene" ingenioase artificii de încadrare prin care contrazice stabilitatea modelului de compoziție tectonic. Orizontalele și verticalele sunt supuse unei sensibile corecții și creează sincope spațiale.

"Prezența deseori dominantă a acvaticului dezeroizează și intimizează"<sup>19</sup>. Spațiul devine uneori discontinuu, fragmentar. Odată cu replierea și expansiunea spațială pentru a transforma discontinuu în coerență și continuitate, se amplifică și dimensiunea timpului prin mișcare, prin durată. Metodele de dinamizare sunt de mare rafinament și spectaculozitate: ritmul, "embrionul de ritm", veduta, reflexia (univers reflexiv dominat de lumea oglinzilor). La "Vederile din Place Dauphine" va adăuga și "vederea din fereastră", relație particulară a spațiului interior cu cel exterior.

*Veduta* are accepțiunea de *deschidere* practică cu scopul de a amplifica spațiul și de a trece dintr-un spațiu într-altul. Măiestria artistului valorifică o varietate de situații, în care domină lumina din spatele acestor deschideri, umbra mai întunecată decât în celelalte planuri, sau raportul speculativ artistic între ele. În Renaștere, veduta se realizează prin decuparea unei ferestre în pereții laterali sau în peretele din arier-plan pentru a trece spre un alt spațiu, un spațiu al naturii. De multe ori, perspective monoculare succesive asigurau prin aceste deschideri o profunzime mai subtilă, deschideri care, în general, aduceau și lumină. Dacă întinderea inertă (un zid, un perete) este "găurită de goluri", numărul și întinderea nu contează, se crează "un embrion de ritm"<sup>20</sup>. Efectul acestui embrion de ritm, afirmă în continuare René Berger, "nu este numai provocarea activității privirii ci și, ceea ce este mai important, organizarea viziunii în durată"<sup>21</sup>. Cunoscându-l pe Matyla C.Ghyca "uomo universale" cum îl numea Mircea Eliade, "un prinț al esteticii" cum îl apreciază Solomon Marcus și ale sale celebre tratate despre ritm, apreciem că Pallady, acest *abstractor de chintesențe*<sup>22</sup> a dat o atenție sporită dinamizării prin ritm.

<sup>18</sup> Eugen Schileru, *op.cit.*, p. 80.

<sup>19</sup> Mihai Ispir, *op.cit.*, p. 53.

<sup>20</sup> René Berger, *Descoperirea picturii*, vol.III, Meridiane, București, 1973, p. 8.

<sup>21</sup> *Ibidem*.

<sup>22</sup> Eugen Schileru, *op.cit.*, p. 78.

Pentru că ritmul crează timp, iar semnificațiile timpului în accepțiunea sa reală și în percepția estetică, constituie o înaltă și performantă preocupare pentru Pallady. În cele șase "Sene" (fig. 6-11), excepție ultima, apare acel spațiu spart reprezentat prin deschiderile boltite ale podurilor.



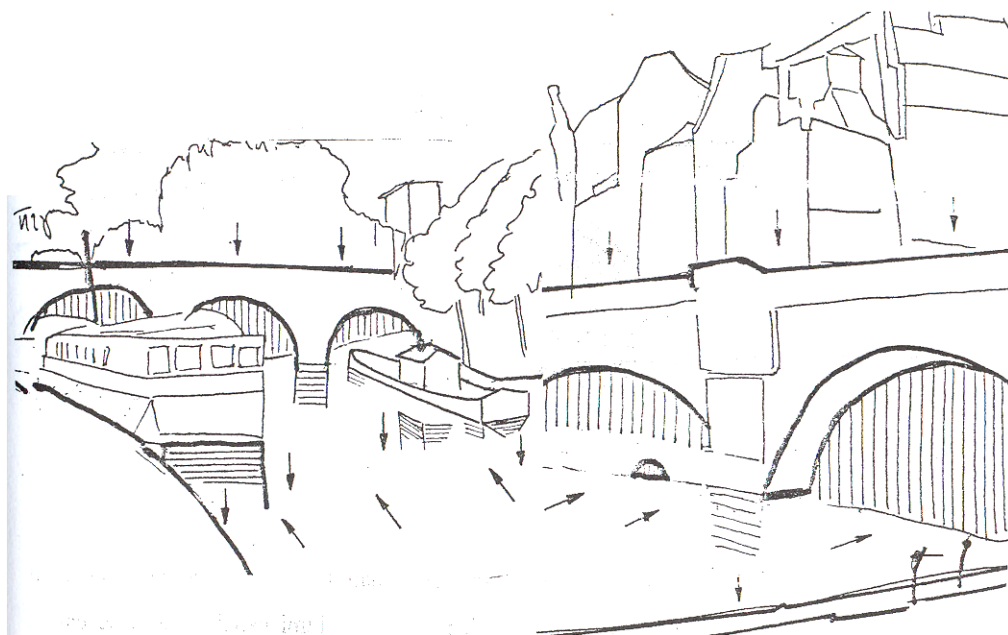
**Ilustrația 6**

În "Sene", atașamentul față de real îl împiedecă pe Pallady să distorsioneze perspectiva sau să apeleze la un racoursiu evident. Apelează la efectul cel mai general al ritmului, care în pictură este transformarea suprafeței în *spațiu-timp*<sup>23</sup>. Există și o tendință de "evanescenta a texturii realului"<sup>24</sup> rezultată din sensul modificării de adâncime, în fele de a vedea și a simți al pictorului, ce evoluează spre orizonturile sensibilității. A fost remarcat și efectul de planitate, care sugerează înrudiri cu tehnica picturii murale. Prin simplificări succesive se atenuază diferențele dintre planuri și se împlinește tendința spre bidimensionalitate. Dacă ne referim la oglindiri/reflectări considerăm opiniile unui cercetător de talie europeană, este vorba despre Victor Ieronim Stoichiță, de maximă relevanță, concizie și importanță. El pornește de la considerarea operei de artă drept o suprafață reflectantă, o imagine a lumii izolată în formă. "Sus și jos capătă valoarea opoziției *aici-dincolo*. Dincolo este însă văzut ca realitate. Este un spațiu "în sine" cu date fizice proprii. El are aceleași șanse picturale cu *aici*. *Dincolo*, nu este un spațiu imaginat, ci un spațiu existent. Dar este o existență mai palidă, mai vagă, mai fascinantă poate,

<sup>23</sup> René Berger, *op.cit.*, p. 17.

<sup>24</sup> Mihai Ispir, *Preliminarii la studiul relației culoare-apațiu la Pallady*, în "Arta", nr.5/1984.

decât spațiul lui *aici*<sup>25</sup>. "Arta la rândul ei, presupune reflectarea lui aici în dincolo, convertirea vieții în opusul ei: în formă"<sup>26</sup>. Această subtilă analiză a spațiului prin sugestiile compartimentării lui, *aici* și *dincolo* se constituie în analogii pentru modalitatea de a trece *printre* și *între* spații realizate prin *vedute*. Dar, pandant cu aceste investigații care păstrează în permanență o undă de mister ce dublează cercetarea, există formularea matematică: "Reflexia este acea aplicație a spațiului în el însuși"<sup>27</sup>.



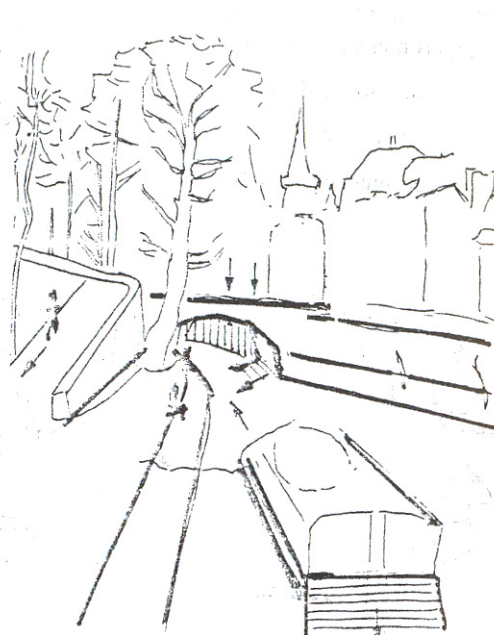
**Ilustrația 7**

**Ilustrația 8**

<sup>25</sup> Victor Ieronim Stoichiță, *Melancolia II*. Eseu despre Geoges de la Tour și migrația simbolurilor în secolul al XVIII-lea, în "S.C.I.A.", XXVII/1980, p. 120.

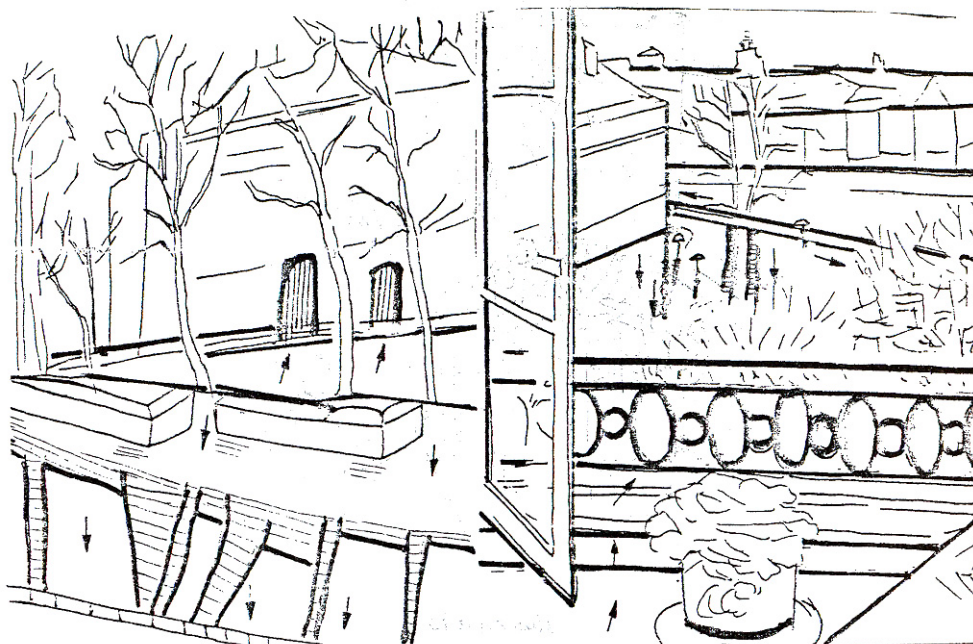
<sup>26</sup> *Ibidem*.

<sup>27</sup> Hermenn Weyl, *op.cit.*, p. 9. "Simetria bilaterală apare astfel ca primul caz al unui concept geometric de simetrie, care se referă la operații ca oglindirile și rotațiile"(s.n.). Simetriile dinamice, pornind de la aceasta și ajungând la forme deosebit de complexe, asigură operelor de artă armonie și frumusețe. Deoarece ele se bazează pe relațiile matematice ale spiralei logarotmice asupra numărului de aur și asupra "șirurilor Fibonacci". Simetria repetă forme identice sau prin dispunere identică. Asimetria se definește prin caracteristici opuse. René Berger scrie: "Deoarece prima trezește întotdeauna același ecou, ajunge repede până la insensibil, cea de a doua, netrezind nici un ecou, avem de fapt același rezultat. și una și cealaltă constituie limitele armoniei, care este în mod curent definită ca o unitate în varietate". În urma unor analize care demonstrează felul în care armonia incită direct să se exercite pentru a "reinventa" opera și felul în care trezește în noi forțele sensibilității. și concluzionează: "... constatăm că armonia are drept efect provocarea unei activizări a atenției, a afectivității și a spiritului, pe scurt a diferitelor părți din noi înșine, acestea intrând în joc nu succesiv ași nici sistematic cum s-ar putea crede în urma acestei analize, ci printr-o serie de demersuri simultane ai complementare". (R e n é B e r g e r, *op.cit.*, p. 22).

*Ilustrația 9**Ilustrația 10*

"**Ferestrele**" deschid o nouă problemă a abordării spațiului, redimensionând interesul pentru relația complexă interior/exterior, apropiat/depărtat, două lumi capabile de a se capta reciproc, completată cu apetitul pentru antinomie și dispută. În "**Place Dauphine**", "**Flori la fereastră**", ritmului ornamental desfășurat de feronerie i se adaugă distorsiunile transparenței la elementele văzute prin ochiul de sticlă. Acestui plan organizat prin transparența geamului i se alătură o zonă de umbră (umbră proprie și purtată) și reflectări în umedul asfaltului. Urmează o zonă însorită și reflectarea celor doi copaci pe suprafața umedă, dar luminată. În oglinda asfaltului creată de ploaie, nu există diferențe de reflectare între zonele de lumină și de umbră. "Pictorul supremei exigențe"<sup>28</sup>, cu știința și truda unui perfecționist realizează compoziții peisagistice în care totul este pus în valoare. Tensiunile vectoriale instaurate de puternicul dinamism al ritmurilor transformă observatorul contemplativ într-unul participativ.

<sup>28</sup> Micea Țoca, "Pictorul supremei exigențe", în "Tribuna", 1 septembrie 1966.



*Ilustrația 11*

*Ilustrația 12*

"**Place Dauphine**" (fig. 13) este compusă prin simplificările perspectivei, mai pronunțate decât în precedentul peisaj. Rostul acestor simplificări se descifrează în puterea de a transforma *nonfinitul* într-o stare de spirit (de sorginte simbolistă). "S-ar putea spune că iubirea lui Pallady pentru *nuanță* derivă la rândul-i din obsesia simbolistă a misterului. De aici și prescurtările, nuanțe ale formei, în desenul caselor sau copacilor redați schematic prin repezi și viguroase trăsături de penel. "**Place Dauphine**" este probabil unul din cele mai timpurii exemple de radicalizare a mijloacelor picturii ca efect al principiului nuanțării, ce-și pune pecetea și pe următoarele perioade ale creației palladyene. Se citește, în peisajul văzut de la fereastra atelierului, o latentă încordare între realitatea cunoscută prin intermediul formei și partea ei de *infini*<sup>29</sup>.

<sup>29</sup> Mihai Ispir, *Pallady*, p. 62.



*Ilustrația 13*

Privitor la cultul pentru formă, ca anvergură a sintezei despre care imensa bibliografie ne dă bogate și prețioase informații, reproducem cuvintele scrise de maestru în spatele desenului "**Café du port Cassis**": "Culoarea fără formă duce la o impresie instabilă. E, așa zicând partea senzuală, care fără sprijinul și controlul spiritului, al rațiunii, rămâne faptul pasager ce ne poate fermeca pe moment dar nu rezistă exigențelor duratei. Toate acestea, privind studiile făcute aici, în acest sud unde culoarea este exaltată de lumina orbitoare, unde totul este momentan, adică vulgară capcană în care se lasă prinsă animalitatea noastră"<sup>30</sup>. În arta românească din perioada interbelică Pallady a înaintat cel mai adânc "în explorarea fecunde legături dintre *structura imaginii și irealitatea ei*, dintre *pictura ca obiect și obiectul picturii*"<sup>31</sup>.

---

<sup>30</sup> Th. Pallady, *op.cit.*, p. 73.

<sup>31</sup> *Ibidem.*

## PICTURI DE NICOLAE TONITZA ÎN COLECȚIA CLUJEANĂ

PROF. MARIA FODOR

- STRUCTURI COMPOZIȚIONALE -

DANIELA GUI

### RÉSUMÉ. Peintures de Nicolae Tonitza dans la collection, Prof. Maria Fodor chez

**Cluj.** La collection Prof. Maria Fodor présente huit tableaux de très bonne qualité artistique du peintre Nicolae Tonitza, représentant des pièces de référence pour sa création. Correspondant aux sources d'informations consultées, bien que les peintures ne soient pas datées il résulte que trois d'entre elles: "*Le jeune clown*", "*Nu*" et "*Pivoines sur fond décoratif*" sont des créations de maturité. De nouveau trois autres toiles: "*Café-Balcic*", "*Étude pour Ali-Memet*" et "*Mosquée-Balcic*" appartiennent à la période dite japonaise. Pour l'oeuvre "*Les orphelins (Le souper des enfants)*" et pour l'esquisse peinte à l'huile "*Femme lisant*" les recherches spécialisées permettent de dater chronologiquement ces oeuvres dans une période plus large.

L'analyse de la structure de base de ces oeuvres révèle le mode de mise en scène de la géométrie pour mettre en évidence la logique naturelle qui unit la conception et l'exécution basées sur le sérieux du métier. Sous l'aspect spirituel on peut remarquer la tendance vers une forme fixe, classique, et le désir de trouver un centre de stabilité et la recherche de l'harmonie. La vision artistique est audacieuse et exprime l'aspiration vers un idéal humain par une beauté simple et par la réunion pleine de charme entre le réel et l'irréel.

Opera pictorului Nicolae Tonitza este reprezentată în colecția prof. Maria Fodor prin opt tablouri semnate, de foarte bună calitate artistică, constituind peise de referință pentru creația pictorului. Potrivit surselor de informație consultate, deși picturile nu sunt datate, reiese că trei dintre ele: "*Clownul cel tânăr*", "*Nud*" și "*Bujori pe fond decorativ*", sunt creații de maturitate, iar alte trei pânze: "*Cafenea-Balcic*", "*Studiu pentru Ali-Memet*" și "*Geamie-Balcic*", aparțin așa numitei perioade japonizante. Pentru lucrarea "*Orfanii*" (Cina copiilor) și pentru schița în ulei "*Femeie citind*" datele din bibliografia de specialitate permit încadrarea cronologică doar într-o perioadă mai largă. Cât privește proveniența, întrucât aceasta diferă pentru fiecare tablou și nu este menționată în *Catalogul Expoziției Nicolae N. Tonitza*, București, ianuarie-martie 1964, a putut fi doar parțial clarificată (vezi catalogul de la finele lucrării). Având în vedere frumusețea lucrărilor și originalitatea lor sensibilă, considerăm prezentarea acestora drept un prilej pentru delectarea ochiului și pentru aprofundarea valorii lor estetice.



Tonitza a fost preocupat de ființa umană, de trăirile ei intime, sufletul omenesc este izvorul artei sale. Când pictează omul, culoarea surprinde concis și cu naturalețe sentimente sau stări psihice oglindite în fizionomie ori vreo atitudine. Uneori ductul liniilor este imprimat cu tristețe, alteori reprezentarea emană melancolie și resemnare plină de poezie. Sub influența unei conștiințe tulburătoare, alege pentru începutul unui roman următoarele cuvinte: "Artist de ești, cu ochii urmărind năluca ta de frumusețe...", din care reiese credința sa într-un ideal estetic. Aflat printre cei care caută dincolo de materialitatea și evidența lucrurilor, pentru el realul este un fapt de care iei cunoștință pentru ca apoi să realizezi metamorfoza și să aspiți spre o imagine nouă aflată la hotarul dintre vizibil și invizibil. Trecerea acestui hotar implică simțirea profundă și conceptul lucid, astfel, dincolo de intuiția artistică elaborarea tinde mereu spre o realitate transfigurată.

Știm din experiență și ne-am obișnuit să privim un corp geometric ca pe ceva inert, totuși ne dăm seama că delimitarea unor forme în spațiu presupune un sens, iar asocierea lor ne poate permite să înțelegem o pictură. Într-o scrisoare către Emile Bernard, Cézanne afirma că poți "să tratezi natura cu ajutorul cilindrului, sferei, a conului...", însă viața interioară pe care o imprimă pictorul, redată în diversitatea ei, va fi cea care animă subiectul.

Pictat în perioada de maturitate, în "*Clownul cel tânăr*" (fig.1), organizarea plastică exprimă simbolic starea interioară tocmai prin trecerea de la abstract la forme însuflețite. Pânza ce ne interesează se încadrează în ciclul tablourilor cu saltimbanci, tragismul sugestiv al actorului de circ exprimă un aspect al condiției umane prin starea existențială pe care o redă. Culoarea așezată în suprafețe mari, densitatea tonurilor, omogenitatea pastei, ritmul și chiar o rimă a formelor, a culorilor, toate mijloacele picturale contribuie la exteriorizarea tristeții și a resemnării. Subiectul atinge rezonanța unei suferințe tăcute datorită relației dintre centre de echilibru secundare plasate în zona feței, poalei și a mâinilor în consens cu o tonalitate structurală de bază. Romanticii obțineau expresia de ansamblu apelând la tensiuni de factură dinamică, în cazul nostru compoziția geometrică și statică aparține spiritului clasic. Geometria determină structura adecvată intenției artistice și conferă lucrării o anumită expresie plastică.

În "*Clownul cel tânăr*" (fig.2), silueta acestuia, așezat pe scaun, oferă axa verticală a tabloului ce se împarte pe orizontală în trei porțiuni aproape egale. Geometrul și artistul își relevă coeziunea în permanenta împletire dintre curbele active și pasive. Registrul din mijloc combină cercul mingii, contur închis, cu arcuirea barei metalice, iar alături de personaj, de

celalată parte, cu speteaza scaunului precis desenată. Dar Tonitza simte tangența cu simetria prestabilită și intervine printr-o proeminență, apoi descrie marginea haine printr-un contur neregulat și eliberează forma. Caracterul unitar al structurii se menține în dialogul dintre ovalul perfect al feței și brațele prelungi a căror expresivitate profund armonioasă decurge grăitoare, nestânjenită de vecinătatea vreunui obiect (fig.3). Porțiunea superioară practic liberă se înscrie în ansamblul compozițional prin drpetunghiurilor bastoanelor în poziție oblică. O alternanță inventivă între rotund și rectiliniu - secțiunea cercului în corespondență cu ovalul feței și liniile drepte ale bastoanelor - clarifică semnificația existențială spre care tind elementele componente. Nu transpare oare în alternanța de la simetrie la asimetrie, chiar în mijlocul pânzei, unde este pieptul saltimbancului, incertitudinea sufletească a omului în căutarea unei sfere ideale a vieții?

Jocul formelor se contopește cu cel al dungilor colorate de pe cuvertură, îmbinarea acestora în tonuri reci și calde: verde-vișiniu, cărămiziu-verde-gălbui, în nuanțe sedimentate, degajă o atmosferă saturată. Aceeași senzație o inspiră haina de un galben dens ori șalul de un vinețiu păstos.

Trăsăturile saltimbancului marcate de culoare (vezi fig.1), amintesc poate de unele măști ale lui Ensor, dar spre deosebire de acestea, de obicei șarjate, aici chipul păstrează o destindere și limpezime. Forma alungită a ochilor negri, înconjurați de cearcăne maronii, nasul ce cade spre gura tristă și petele de fard roșu uitate pe față, subliniază expresia surprinsă cu sagacitate plastică.

Clownul rămâne omul-simbol, văzut după spectacol, poate după cortina vieții, astfel încât mesajul dobândește semnificația unei profunde nostalgii umane. Totuși, întâlnirea mâinilor, stânga înclinată peste care se așează dreapta aproape orizontală e ca un îndemn, resemnarea pare susținută de speranță.

Tristețea lirică și un fel de absență, de imponderabil, existente în portretistică și în peisaje, vor fi înlocuite în picturile cu flori de bucuria pe care o poate transmite surpriza revărsării energiei și inocența senină a naturii. "*Bujori pe fond decorativ*" (fig.4) degajă cu adevărat această impresie de detașare, beatitudine și emoție. Coloritul delicat pătruns de vibrație denotă gingășia artistului și măiestria în a transmite farmecul inedit al florii. Dezinvoltura cu care pictează forma și nuanțele bujorilor, ce ies în evidență pe fondul decorativ, transmite proștețime și crează o atmosferă optimistă însuflețită de lumina răspândită pe pânză. Rotunjimea corolelor umple centrul compoziției unde se întâlnește cu cele trei dungii, astfel, cele două mișcări de balans una în continuarea celeilalte parcă ar fi în rotire. Florile vapoaze

coboară de la stânga spre dreapta pentru ca draperia unduitoare din fundal să descrie concomitent o mișcare complementară în direcție opusă, traiectoriile lor se întâlnesc acolo unde dunga bej dispare sub frunze. Tăblia orizontală a mesei susține rotirea bujorilor, iar suprafața netedă a acesteia amplifică mișcarea ce continuă și dincolo de limitele cadrului. Succesiunea curbelor, formele dinamice în comunicare reciprocă realizează o mișcare simultană, timpul și spațiul coincid într-un cadru unitar. Curbele dungilor de pe draperie și cea a buchetului, ample și ascendente, demonstrează preferința stilistică pentru forme rotunde și mlădioase, pline de vitalitate (fig.5).

Corolele imaginate în frumusețea lor diafană pornesc de la bobocul de sus redus la un oval și se deschid treptat până la bujorul înflorit. Ciclul vieții vegetale își urmează cursul firesc din clipa îmbobocirii trecând prin momente de înflorire spre maturitatea feerică a petalelor ce se oferă luminii. Culorile în dégradé rafinat se atenuază de la coraiul florii ascunsă sus sub următoarea roză alburie până la alb cu transparențe gălbui. Nuanțarea cu umbre galben-verzui și cu transparențe încălzite de portocaliul polenului, petalele pictate parcă din arcuiri spontane de penel sunt pătrunse de comuniunea cu natura. Frunzele de un verde intens, succulent, relevă plasticitatea vegetalului.

Dungile din fundal acompaniază ansamblul cu rezonanțe cromatice predominante de brun, bej și vișiniu, între ele este intercalată o dungă verde contrastantă. Culoarea strălucitoare transfigurată poetic surprinde lirismul vital și energetic al naturii. Capacitatea creatoare contopește sub fluxul biologic cu picturalul și reliefează în prospețimea tonurilor cromatice, conștiința unei frumuseți cu resurse inepuizabile.

Uneori armonizările formei și culorii, impresionant de subtile, ating finețea miniaturilor ca în "*Nud*", iar folosirea tonurilor plate puțin albicioase apropie imaginea de vechile fresce. Spre deosebire de nudurile austere ale lui Pallady, situate în interioare decorative, nu dă importanță încăperii și realizează ambianța iar interesul său se oprește asupra calităților estetice. Pictura sa evoluează spre un realism care datorită conturului reliefează cu discreție formele, iar prin proporțiile corpului atinge o expresie clasică (fig.6).

Privirea este atrasă spre centrul unei nișe sugerată datorită perspectivei și a draperiilor grele de pe marginile tabloului care încadrează nudul. La spatele acestuia țesătura galbenă este o pată luminoasă pe peretele brun și încălzește catifeaua verde a draperiilor. Cerșaful alb are printre cute reflexe brune, roz și albastre ce îl preschimbă dintr-o suprafață plat imaculată într-o

melodie a undulărilor. Sub influența luminii de interior culoarea pielii este pictată cu ocru pe alocuri umbrit cu roz pal, trăsăturile feței sunt schițate cu finețe. Pensulația unduitoare și unitară, tonurile cromatice picturale, formele feminine redau imaginea unei expresivități nedivulgată în întregime.

Poziția capului întors pentru a putea fi văzut din față și din semiprofil, aura afectivă ce domnește pe pânză, înzestreață figura cu sensibilitate și trăire. Trupul înconjurat de spirala așternutului este ușor de parcă ar fi suspendat în spațiu. Simplitatea și veridicul, întrepătrunderea dintre material și imaterial, sintetizează împreună realitatea operei (fig.7). Situată paralelă a liniei umerilor cu cea a sânilor și a bazinului transmută organicul în armonie. Brațele îndreptate în jos nu găsesc propriu-zis un punct de sprijin în mâini, ci mai degrabă un centru al fluxului vital, cu atât mai mult cu cât ele se mulează în curba bustului și formează împreună un întreg. Dacă am continua cu privirea linia brațelor în sus, am observa aceeași situație paralelă față de draperiile grele, adevăratele linii de forță care concentrează atenția asupra simbolicii nudului. Afinitățile structurale se relevă, căderea draperiei, puțin rotunjită, aduce în față verticala relaxată a corpului într-o atitudine sfioasă. Compoziția statică, simetrică și echilibrată, abstractizează tema feminității. Formele mlădioase și rotunde, valoarea cromatică și cea a luminii, investesc cu spiritualitate și ne poartă cu gândul la pictura madonelor într-o variantă modernă, datorită sentimentului de duioșie.

Peisajele japonizante deconcertante prin farmecul lor firesc aduc vizibilul în atenția simțurilor în imagini stilizate imprimare de "...aspectele pe care sufletul...le dorește și le impune naturii" (cf.Nicolae Tonitza, "*Scriseri despre artă*", București, 1962, p.86). Lirismul lor este ca o poezie a luminii ce unduiește pe pânză, unele dintre ele ca "*Geamie-Balcic*" (fig.8) crează sugestia imensității elementelor naturii în comparație cu construcția făcută de mâna omului. Limpezimea perfect egală, spațiul ce se deschide în zare, apa mării unită cu orizontul îndepărtat par nesfârșite. O contopire a substanțelor fluide apa și aerul, imateriale și calme. Ca un contrast, mai în față, sunt reprezentate volumele masive ale casei și zidurilor. Lângă peretele din față casei a crescut o plantă verde, singurul semn de viață pe pământul uscat de căldura verii. Compoziția (fig.9) se prezintă în patru registre, în prim-plan cele trei linii se întâlnesc într-un centru perspectival situat chiar deasupra plantei sporindu-i semnificația, căci această îndreptare a privirii spre ea i-ar putea atribui însemnătatea unui simbol vital. Chiar în față se află zidul masiv din colțul drept al tabloului, apoi prim-planul amintit. Planurile următoare sunt marcate de

peretele ce coboară descriind o curbă lină și de casa din spate. În fundal marea împreună cu cerul sporesc senzația de destindere și pace ce domnește pe pânză.

Nuanțele de ocru cu tușe verzi, culoarea brună a pământului, cea a cărămizii maro-roșcată, frunzele de un verde intens au și un efect decorativ caracteristic pentru această etapă a operei lui Tonitza. Alăturate albastrul apei și verziul extrem de pal al cerului în plină lumină, primesc reflexe și transparențe neașteptate. Este un tablou ce exprimă prin simplitatea sa un sens al gratuității frumosului pe care-l putem întâlni în arta pentru artă. Atmosfera acestei imagini are ușurința și inocența care l-au fascinat pe maestru în priveliștile de la Balcic.

În "*Studiu pentru Ali-Memet*" calitatea de plutire și de vis imprimă reprezentării desprinsă de cotidian o emisie aparte atât de proprie artistului Tonitza (fig.10). Mesajul contemplativ solicită receptarea integrală a compoziției alcătuită din două planuri. În cel dintâi îl vedem pe Ali-Memet așezat la o masă gânditor, iar în planul din spate, printre case, un zid cu margine neregulată deasupra căruia se vede cerul. Totul este calculat matematic și dispus ordonat prin repartizarea a patru triunghiuri în fiecare porțiune, a căror vârfuri se întâlnesc și formează un centru străbătut cam pe la mijloc de o linie dreaptă ce separă planurile (fig.11). În partea de jos un triunghi isoscel îl încadrează pe Ali-Memet. Imaginea împărțită în două presupune o viziune constructivă îndrăzneță. Sesizăm o perspectivă obișnuită percepută de jos în sus, în adâncime, de-a lungul fragmentului de drum și o altă perspectivă plonjantă formată de zidul din fundal. Lateral se află unghiurile obtuze cu deschidere în porțiunea caselor direcționate spre capătul clădirii. Iată-ne în prezența unei asociații de planuri și unghiuri mult timp premeditată. Întâlnirea unghiului ascuțit ce urcă spre unghiul obtuz care cuprinde zidul și cerul, acest avânt neașteptat poate dincolo de înălțimile orizontului, e înrudit cu libertatea de mișcare a gândului creator.

Ambianța inundată de lumină planează într-un fel de imprecizie, volumele pierd din fermitatea, concretețea materială a formelor este estompată. Tonurile cromatice liniștitoare poartă privirea în consens sugestiv cu starea meditativă. Acordul complementar între cărămiziiul fesului și verdele împrăștiat cu galben al mesei este absorbit de pata deschisă a hârtiei albe. Haina maronie încălzește carnația pală. Zidăria este colorată în alb și brunul cu reflexe fin nuanțate, deasupra planează cerul azuriu. Opera de artă exprimă omul ca ființă spirituală. Ali-Memet este pătruns de liniște interioară, pierdut în gânduri, el se desprinde de cele din jur pentru a se lăsa în voia meditației. Triunghiul isoscel este un lăcaș al echilibrului ideal unde cugetul s-a

desprins spre infinit, căci deși centrul perspectivă este în fața ochilor pictorul ne lasă să înțelegem că nu putem ști unde se termină spațiul real dincolo de zid. Intenția sa este de redă o semnificație care datorită mijloacelor plastice atestă legea unității în diversitate și tinde spre elevație. Un ultim tablou al perioadei japonizante, "*Cafenea-Balcic*" ne cucerește prin farmecul pe care-l transmite și ne face părtași unei lumi reale și ireale cu iz oriental. Structura statică, dilatarea aerului sub soarele arzător crează un mediu în care palpabilitatea materiei picturale așternută în tușe egale devine mai evidentă. Caligrafia formelor, varietatea restrânsă a nuanțelor armonioase, bogăția inventivă și uimirea în fața motivului apropiat execuția de caracterul evocator al imaginii (fig.12). Observăm din nou sensibilitatea pictorului surprins de aer și lumină redându-le pe pânză fragilitatea ca pe un cristal în limpezimea văzduhului, dar într-un spirit diferit de efemerul picturii impresioniste. Pensulația modulată în funcție de luminozitatea uniformă netezește suprafețele picturii pătrunse de calm. Culorile plăcute vederii se succed în consens cu îmbinarea formelor de la copacii cu trunchiuri maro, ușor roșcat și frunzișul verde smarald sub care se află bancheta și scaunele în tonuri albastre, având în fundal peretele ivoire cretos, iar lângă acesta acoperișul cu țiglele parcă țesute din brunuri. În zare se vede cerul albastru senin.

Pânza se împarte în două planuri (fig.13). Formele sunt în mod firesc distribuite mai ales în primul plan printr-o alternanță a liniilor curbe cu cele drepte. Trunchiurile crubate ale copacilor au intercalate scaunele și banchete stabile și rectangulare, iar în partea dreaptă este gardul. Prin această alternanță se realizează un joc al verticalelor și orizontalelor ce include oarecare diversitate în acdrul compoziției. Copacul aplecat puțin a cărui coroană se întinde asupra casei scunde ca un umbrar, conduce privirea spre cele două scaune, mai joase decât gardul, apoi spre banchetă. După acest itinerar melodios al conturului și al formei privirea se înalță împreună cu trunchiul plâpând din stânga imaginii, pentru ca să se orpească asupra petei de cer de sub frunziș, decupată între perete și acoperiș. Apropiindu-se de muzică, pictura ne face părtași ai unei sfere armonice și uneori am putea bănuși că Tonitza trăiește nostalgia unui paradis pe care ar dori să-l creeze pe pânză.

Atras de naivitatea și puritatea copilăriei pictorul se regăsește și își exprimă cu fidelitate aspirațiile artistice. Într-un astfel de ciclu se înscrie scena de interior "*Orfanii*" (Cina copiilor) (fig.14). Ca un film cu derulare oprită, fixând pe ecran o imagine în curs de desfășurare, la fel poate fi surprins cu culori un detaliu din activitatea cotidiană. Este momentul imediat după ce

călcatul a fost lăsat deoparte pentru pregătirea cinei, în așteptarea întinericului serii becul irumpe și transformă încăperea într-o iradiere miraculoasă. O logică firească unește concepția și execuția, spectatorul va fi captivat.

Încăperea este descrisă plastic cu ajutorul petelor albe păstoase ale cearșafurilor alăturate unor suprafețe diferite colorate, ocrul ceva mai închis al primei mese, fierul de călcat albastru închis combinat cu puțin negru, brunului închis al lemnăriei patului și cel de la geam lasă să se vadă albastrul cerului nopții. Hăinițele fetițelor, rochia și fusta turcoise, bluza de un roșu mai pal și bobitele verzui de pe șorțuleț, animă contextul cromatic. Sub masă sunt două obiecte în tonuri complementare roșu-verde, reluate în bulinele feței de plapumă. Culoarea întinsă pe pânză cu pensulație mărunță și rotundă, cromatica dozată cu talent în pete de mărimi variate realizează unitatea interioară a picturii. Compoziția în culoare este susținută de structura geometrică.

Ni se va părea normal să vedem două mese cu obiecte adecvate călcatului și pregătirii cinei, dar să nu uităm că nici o trăsătură de penel sau alegere a obiectelor reprezentate nu este întâmplătoare în regia imaginii (fig.15). Cele două mese identice, determină prin suprafața lor regulată, dreptunghiulară, un nucleu geometric, fără a cădea în repetiție datorită diversității elementelor adecvate celor două acțiuni. Ceștile așezate simetric una față de cealaltă și în raport cu fierul de călcat anunță o variațiune pe temă, triunghiul alcătuit de ele constituie măsura și tonalitatea urmată de gama formelor (fig.16). Aceeași trecere de la aspectul regulat la cel neregulat, aceeași fugă de monotonie în comunicarea suprafețelor, fierul de călcat pe cearșaful lăsat la o parte cu marginea asimetrică și colțurile mesei, iar în celălalt plan ceștile așezate pe masă în raport cu siluetele înclinate ale fetițelor. De asemenea alternanțele închis (hașurat pe schemă) - deschis realizează o expresivitate estompată datorită contrastelor atenuate răspândite pe pânză. Tonitza nu aplează la patetic, îi preferă intimitatea sentimentului și vibrația sufletului.

Seriozitatea meșteșugului poate fi evidentă într-o schiță de culoare, presupusă din etapa de maturitate, cum e "*Femeie citind*" (fig.17). Personajul cu cartea pe genunchi are energia concentrată în privire și în mâini. Bustul și mai ales capul aplecat atrag atenția asupra cărții albe scoase în evidență pe fondul rochiei bleumarin. Prin intermediul interpretării plastice este stabilită comunicarea ochilor și a mâinilor cu cartea, în sens descendent ochii urmăresc textul iar în sens ascendent ca indiciu al activității mentale conștiente. Prezentă și concentrată femeia este pătrunsă de fluxul emotiv, ponderea volumelor figurii combinată cu pensulația plină de mișcare pe materialul ce acoperă fotoliul, imprimă vigoare și febră creatoare. Configurația specifică

(fig.18) semnaleză o scară de îngustime dinspre perete spre fotoliu și apoi spre personaj, fiecare cu dimensiune mai redusă decât cea dinainte, în mod corespunzător umerii și brațele sunt la distanțe egale față de linia mediană. O porțiune restrânsă, la stânga, împarte compoziția din fundal în dreptunghiuri și un patrat, proporționale pe scara de îngustime. Femeia puțin înclinată în față găsește sprijin în picioarele întrepruie la baza tabloului. Volumele se dezvoltă progresiv și redau fizicul pentru a ajunge la ovalul feței a cărei trăsături sunt trasate în câteva linii de culoare.

Interesul pentru lectură se poate remarca datorită umbrelor nuanțate care precizează expresia și datorită ochilor îndreptați spre filele cărții. Contrastul de lumină-umbră de pe obraji, cel dintre ocrul închis-roz pal, conferă acțiunii profunzime astfel încât cititul devine activitate a minții, "mirabila sămânță" a psihicului omenesc.

Spirit clasic Tonitza evită orice tulburare a formelor, este în căutarea seninătății și a sensurilor eternului în opera de artă. Unitatea spre care tinde desprinde din viață promisiuni de clam, de durată rotundă și desăvârșită. Între pictor și subiect, nucleul realului care se va împlini în reprezentarea plastică, se stabilește o corespondență completă ce reflectă aspirația sufletelor.

## CATALOG

**"Clownul cel tânăr"**; ulei pe carton; 0,700 x 0,600 m;

Semnat stânga sus cu brun "Tonitza", nedat

(1926-1927), proveniență: necunoscută;

Titlul a fost dat de artist în Expoziția "*Grupul celor patru*" 1927;

*Expoziții:*

Expoziția "*Grupul celor patru*", martie 1927, nr. cat. 49;

Expoziția de pictură și grafică Nicolae N.Tonitza, mai-iunie-iulie 1979, nr. cat. 98;

Expoziția retrospectivă Nicolae N.Tonitza, ianuarie-martie 1964, nr. cat. 114.

*Bibliografie și reproduceri:*

Leon Thevenin, "*La vie artistique-Société des Quatres*", în "*Indépendance Roumaine*", martie 1927; "*Universul Literar*", 24 iulie 1927 (reprodus); Raoul Șorban, "*Tonitza*", Meridiane, București, 1973, reproducere color, planșa 20.

**"Bujori pe fond decorativ"**, ulei pe carton; 0,394 x 0,500 m.

Semnat stânga jos cu negru "Tonitza"; nedat

(1927-1929); proveniență necunoscută;

*Expoziții:*

Expoziția retrospectivă Nicolae N. Tonitza, ianuarie-martie 1964, nr. cat. 182;

*Bibliografie și reproducere:*

Raoul Șorban, "*Tonitza*", Meridiane, București, 1973, reproducere color, planșa 43.

**"Nud"**; ulei pe carton; 1,000 x 0,690 m;

Semnat dreapta sus cu maron "Tonitza"; nedat

(1926-1928); proveniența colecția dr. Tamaș;

*Expoziții:*

Expoziția retrospectivă Nicolae N. Tonitza, ianuarie-martie 1964, nr. cat. 135;



Bibliografie și reproduceri:

K.H. Zambaccian, *"Amintiri despre Tonitza"*, în *"Lumină și Coloare"*, nr.2, decembrie 1946, reprodus p.13; Raoul Șorban, *"Tonitza"*, Meridiane, București, 1965, reproducere color, p.54.

**"Geamie-Balcic"**; ulei pe carton; 0,480 x 0,600 m;  
Semnat dreapta jos cu brun "Tonitza"; nedatat (1935-1936); proveniența necunoscută;

*Expoziții:*

Expoziția retrospectivă Nicolae N. Tonitza, ianuarie-martie 1964, nr.cat. 233.

**"Studiu pentru Ali-Memet"**; ulei pe carton; 0,575 x 0,480 m.

La mijloc jos cu maron, însemnare autografă: "Studiu pentru Ali-Memet" și semnătura "Tonitza"; nedatat (1933-1934); proveniența colecția Haravon;

*Expoziții:*

Expoziția retrospectivă Nicolae N.Tonitza, ianuarie-martie 1964, nr.cat. 221;

Bibliografie și reproduceri:

Eugen Crăciun, *"N.Tonitza, un poet al formelor"*, în *"Lumină și Coloare"*, nr. 2, decembrie 1946,

reprodus în p.8; K. H. Zambaccian, *"N. Tonitza"*, ESPLA, București, 1955, reprodus planșa XXXVIII; Raoul Șorban, *"Nicolae Tonitza"*, Meridiane, București, 1965, reproducere color, p. 68.

**"Cafenea-Balcic"**; ulei pe carton; 0,400 x 0,500 m;  
Semnat dreapta jos cu maron "Tonitza"; nedatat (1933-1934); proveniența necunoscută;

*Expoziții:*

Expoziția șirato, Han, Tonitza, 1934;  
Expoziția retrospectivă Nicolae N.Tonitza ianuarie-martie 1964, nr. cat. 220.

**"Orfanii"** (Cina copiilor); ulei pe carton; 0,430 x 0,290 m;  
Semnat stânga sus cu brun "Tonitza"; nedatat; proveniența colecția Trembiski.

**"Femeie citind"**; ulei pe carton; 0,380 x 0,290 m;  
Semnat stânga sus cu brun "Tonitza"; nedatat; proveniența colecția dr. Dona cu titlul *"Femeia cu ciorapi negri"*;

*Expoziții:*

Expoziția de pictură și grafică Nicolae N.Tonitza mai-iunie-iulie 1979, nr. cat. 172.

## LISTA ILUSTRĂȚILOR

Fig.1 - *"Clownul cel tânăr"*

Fig.2 - *"Clownul cel tânăr"*, schemă compozițională

Fig.3 - *"Clownul cel tânăr"*, schemă compozițională

Fig.4 - *"Bujori pe fond decorativ"*

Fig.5 - *"Bujori pe fond decorativ"*, schemă compozițională

Fig.6 - *"Nud"*

Fig.7 - *"Nud"*, schemă compozițională

Fig.8 - *"Geamie-Balcic"*

Fig.9 - *"Geamie-Balcic"*, schemă compozițională

Fig.10 - *"Studiu pentru Ali-Memet"*

Fig.11 - *"Studiu pentru Ali-Memet"*, schemă compozițională

Fig.12 - *"Cafenea-Balcic"*

Fig.13 - *"Cafenea-Balcic"*, schemă compozițională

Fig.14 - *"Orfanii"* (Cina copiilor)

Fig.15 - *"Orfanii"*, schema compozițională

Fig.16 - *"Orfanii"*, schema compozițională

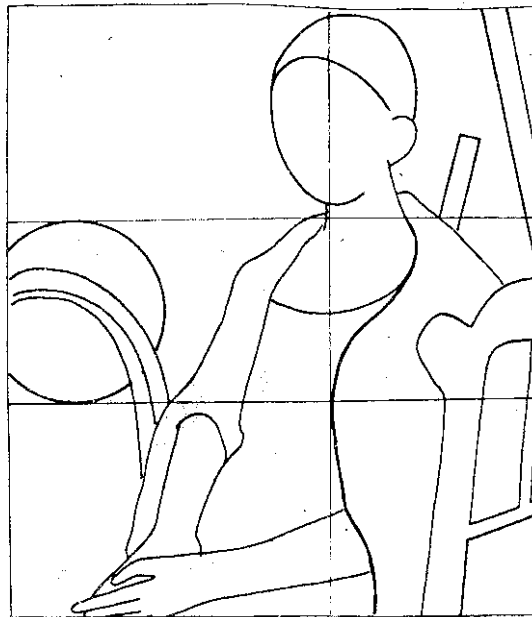
Fig.17 - *"Femeie citind"*

Fig.18 - *"Femeie citind"*, schema compozițională

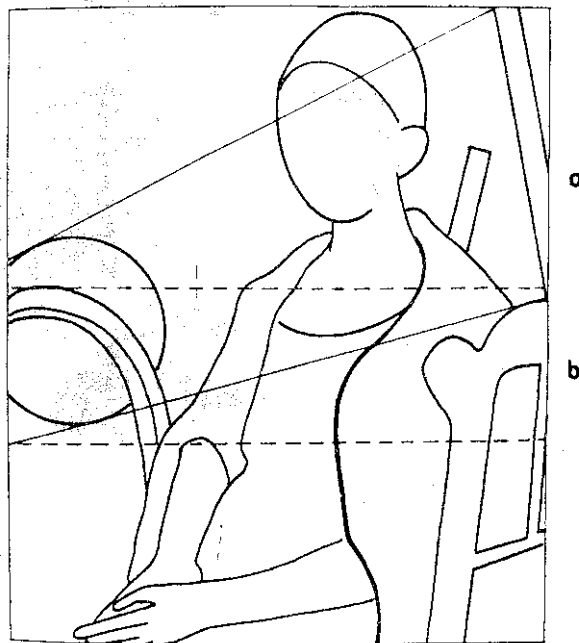
*ILUSTRĂȚII*



**Fig. 1 Clovnul cel tânăr.**



**Fig. 2 Clovnul cel tânăr.**  
Schemă compozițională.



**Fig. 3 Clovnul cel tânăr.**  
Schemă compozițională.



Fig. 4 Bujori pe fond decorativ.

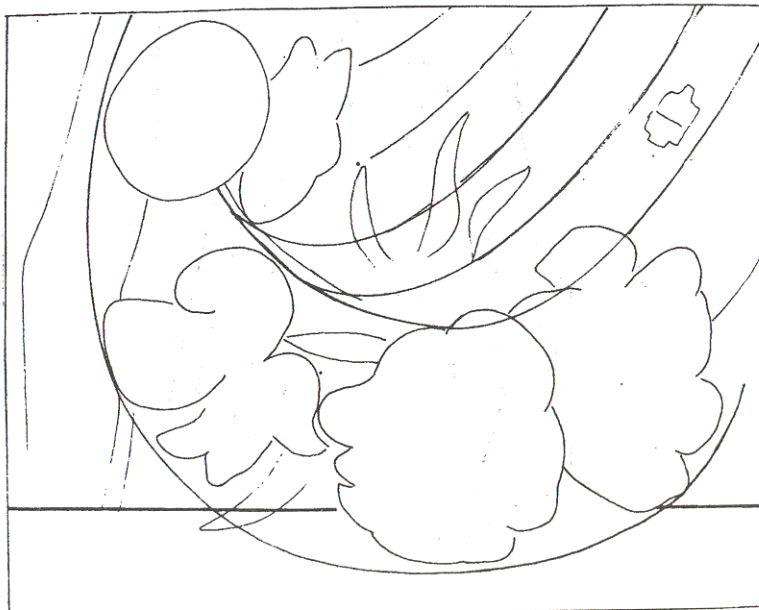


Fig. 5 Bujori pe fond decorativ.  
Schemă compozițională.



Fig. 6 Nud.

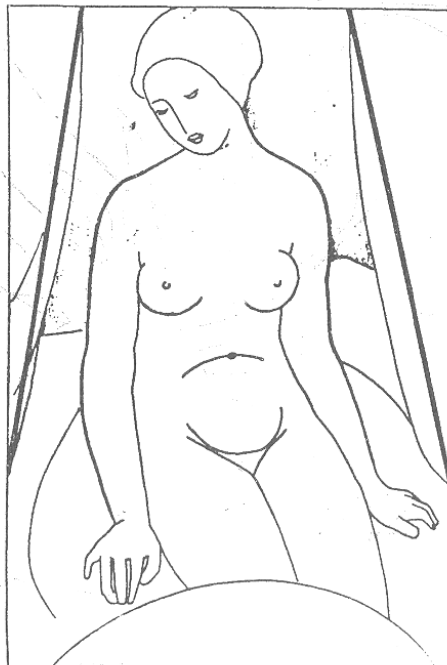


Fig. 7 Nud.  
Schemă compozițională.

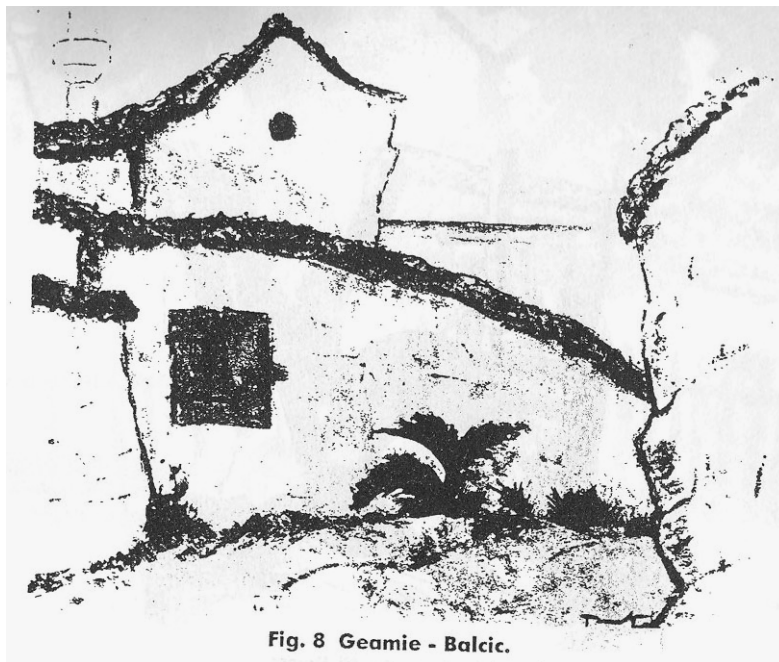


Fig. 8 Geamie - Balcic.

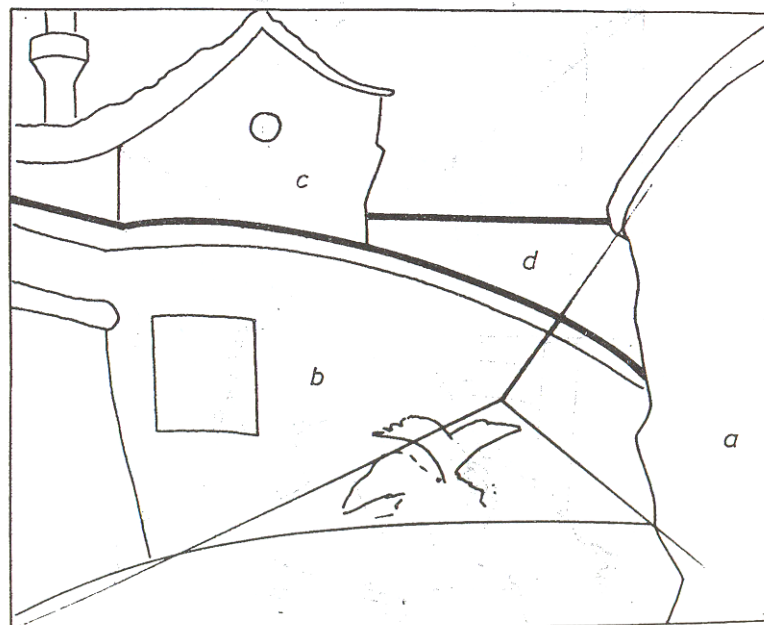


Fig. 9 Geamie - Balcic.  
Schemă compozițională.



Fig. 10 Studiu pentru Ali-Memet.

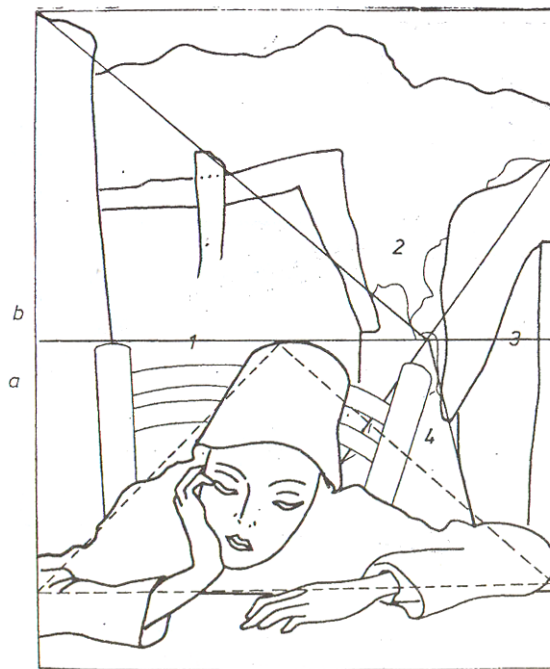


Fig. 11 Studiu pentru Ali-Memet.  
Schemă compozițională.





Fig. 12 Cafenea - Balcic.

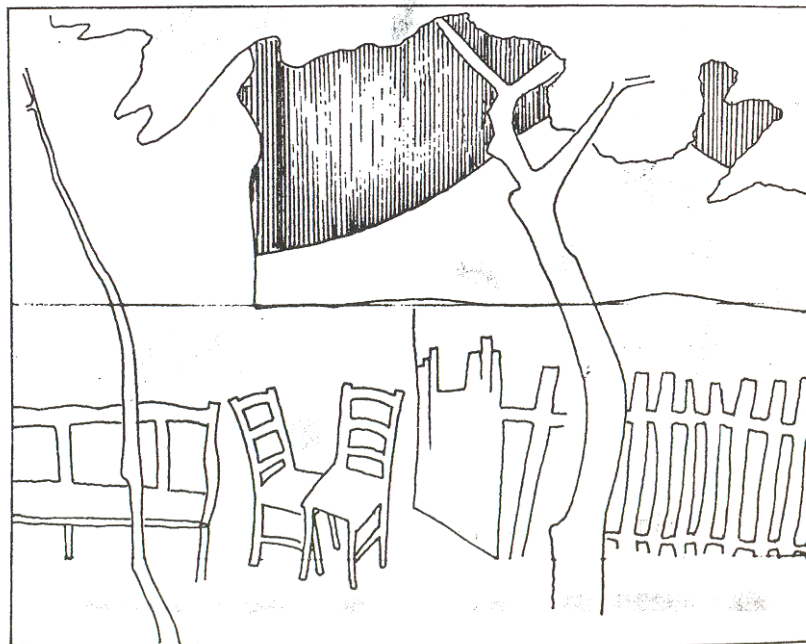


Fig. 13 Cafenea - Balcic.  
Schemă compozițională.





**Fig. 14 Orfanii ( Cina copiilor ).**



Fig. 15 Orfanii (Cina copiilor).  
Schemă compozițională.

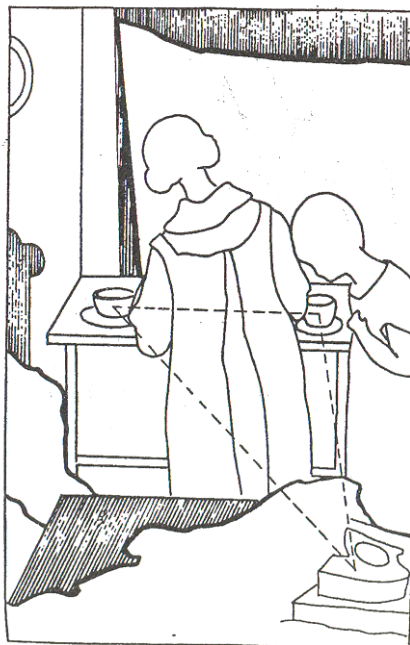


Fig. 16 Orfanii (Cina copiilor).  
Schemă compozițională.



Fig. 17 Femeie citind.



Fig. 18 Femeie citind.  
Schemă compozițională.

## IOAN BUDIU, PICTOR AL SATULUI TRANSILVAN

ALEXANDRA RUS

**RÉSUMÉE. Ioan Budiu, Peintre du Village de Transylvanie.** Ioan Budiu (1913-1967) est l'un de plus importantes artistes de Transylvanie. Il a étudié avec Camil Ressu a l'Academie de Beaux-Arts du Bucharest et reste, presque toute sa création, dans l'horizon des principes formulés par son professeur. Camil Ressu considère que la vie rustique est le plus importante source d'inspiration pour les peintres roumains.

L'originalité du langage plastique propre au Ioan Budiu est edifiée sur les esences de la vie rustique roumain et sur les racines arhaiques du village. L'image conçue pour ses paysages de Transylvanie a évoluée du niveau de la naration jousque essence de la vie rurale dans sa forte plénitude. Le monde devient le résultat du melange du cod cromatique archeique avec sa propre acception de la couleur et de la sagesse mentale du paysanne.

Uneori, există șansa rară pentru un specialist, ca prin cercetarea unei creații în toate ipostazele sale, a unui fond documentar și artistic inedit, să poată decela și pune în lumină etapele unui întreg proces pilduitor pentru o întreagă generație de artiști - proces poate prea puțin sau deloc cunoscut.

Creația lui Ioan Budiu, (1913-1967), și fondul documentar artistic inedit - păstrat în arhiva familiei din Cluj-Napoca și din Elveția și pus, cu generozitate, la dispoziția noastră - permite acest gen de evaluare.

Procesul creator, simptomatic pentru o întreagă generație de artiști, este rezultanta firească a situării ferme a artiștilor în orizontul etic al satului românesc, singurul capabil să înfrunte dogmatismul estetic oficializant. și dacă în cazul altor mari artiști din Transilvania activi în deceniile cinci și șase, acest proces poate fi cunoscut doar prin studierea operelor finite ce surprind etape intermediare ale procesului de orientare spre lumea satului, fondul inedit al pictorului Ioan Budiu ne permite accesul în laboratorul său de creație. Aici sunt păstrate toate notațiile sale, începând cu caietul de schițe din 1957, până la mapa cu portul popular din zona Pădurenilor (1964-1965).

Din studierea acestui fond putem observa că Ioan Budiu investighează consecvent, continuu de-a lungul a decenii, lumea satului transilvan cu ochiul etnografului, punctând documentar - prin schițe, desene, chiar fotografii - o arie întinsă a amintitului spațiu geografic. Această investigație o face fie singur sau în compania unor cunoscuți etnografi. Lumea satului transilvan este, pentru Ioan Budiu, sorgința descoperirii - prin imagine plastică - a legăturii organice dintre om și natură. Motivele pe care le vehiculează sunt capabile să evoce - prin imagine - semnificații de mult uitate, rădăcini ancestrale situate la nivelul tipului de sinteză a formei și a codului cromatic. În această devenire artistică, ipostazierea motivică revelează nu numai trăirea autentică a creatorului sau pecetea valorilor etice și estetice ale ruralului, ci poartă și amprenta originalității sale - care este una de esență, ce transformă clipa fericită a descoperirii plastice în rigoare și putere de stil.

Ioan Budiu s-a născut la 6 iunie 1913 în satul Măceu (jud.Hunedoara), într-o familie de țărani - Ioan și Maria<sup>1</sup> -, onești păstrători ai tradiției. După absolvirea școlii primare în satul natal, este remarcat de către Szente Béla ca având aptitudini deosebite și trimis la școala pedagogică din Deva (1924-1928). Aici, dirigintele său Ion Miha și, mai ales, profesorul-pictor Nicolae Irimie (1890-1971) - cunoscută personalitate hunedoareană -, îl sfătuiesc să urmeze mai departe pictura la Academia de Arte Frumoase din București.

După o perioadă de activitate ca învățător (1932-1938) în sate cu civilizații tradiționale puternice, ca: Almașul Mic, Ruși, Peșteni - experiență care-i consolidează dragostea pentru valorice rurale tradiționale -, din 1939 devine student la Academia de Arte Frumoase din Capitală. Are șansa de a studia în clasa de pictură condusă de Camil Ressu, iar desenul îi este predat de o altă personalitate a artei românești - sculptorul Corneliu Medrea. După șase ani de travaliu intens absolvă prestigioasa instituție în anul 1945<sup>2</sup>.

Putem observa deci că ascendența sa familială, formația sa sufletească și plastică se află sub orizontul satului românesc. Să nu uităm faptul că pictorul Camil Ressu este acela care pleda cu tărie ca "*subiectele*" din lumea rurală să fie văzute prin prisma concepției artistice a poporului din care face parte creatorul și căruia acesta îi datorează individualitatea sa<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Datorită amabilității soției artistului, Gyongyver Budiu, am cercetat arhiva familiei din Cluj-Napoca.

<sup>2</sup> Diploma de absolvire nr.454/iunie 1945, cf. arhivei familiei artistului din Cluj-Napoca.

<sup>3</sup> T h e o d o r E n e s c u, "C.Ressu", București, 1958, p. 25 și următoarele.

Camil Ressu era obsedat de "preocuparea de a realiza o școală națională de pictură care să-și tragă originile din arta populară, în care să se realizeze forme artistice care să știe să descifreze sufletul poporului"<sup>4</sup>. El își îndemna elevii să caute, să cerceteze, să iasă cu șevaletul și să facă schițe în sate, în care să se simtă adevărul și nu idila; să evoce satul într-o "enuțare francă", care presupune și o a doua etapă a procesului artistic în care să se vizeze simplificarea formelor liniilor și culorilor, să se realizeze o circumscriere de așa natură a obiectului viziunii, încât totul să concorde la cea mai mare expresie a subiectului tratat<sup>5</sup>. Pentru că - așa cum remarca Tudor Arghezi când se referea la Ressu - "el nu se simte străin și jilav în casa naturii și pensula lui nu face sofisme și limbuții. Creația profesorului său, ca și îndrumările acestuia, se referă esențial la raportul dintre sat și natură. Toți cei care l-au avut pe Ressu ca dascăl, dar mai ales l-au urmat ca exemplu artistic, au simțit o stare de prietenie față de natură, o nevoie de adevăr în relația organică a acesteia cu mediul autohton.

Acestei formații de excepție i se adaugă permanentele lecturi din Lucian Blaga. Imensa considerație față de acesta îl determină să-i graveze un portret în metal pe durata anului 1945<sup>6</sup>. Erudiția neobișnuită a pictorului Ioan Budiu<sup>7</sup> i-a adus numeroase și alese prietenii, dintre care rămâne exemplară cea cu profesorul Constantin Daicoviciu. Sunt de remarcat și solidele sale cunoștințe de artă plastică europeană, admirația sa deplină - simptomatică - față de Corot, Dobbigny și Signac, toți maeștrii recunoscuți ai peisajului campestru și ai compoziției integrate peisajului. Se păstrează în arhiva familiei, ca mărturie în acest sens, un caiet de notițe ce cuprinde comentarii și reflecții derulate pe mai multe decenii - document ce merită un studiu aparte.

Activitatea creatoare a lui Ioan Budiu s-a desfășurat pe câțiva vectori distincți. Cea mai puțin cunoscută parte a operei sale o reprezintă notația documentară, uneori vizând etnograficul, realizată de predilecție în Hațeg. Nu în puține ocazii el se arată interesat de ambianța rurală săsească sau de contaminarea dintre mediul românesc și cel săsesc - în ceea ce privește portul și obiceiurile. Notațiile sunt realizate în desen și acuarelă. Ele posedă o sobrietate caracteristică și fac dovada un spirit de observație incisiv, atent educat.

---

<sup>4</sup> *Ibidem*.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

<sup>6</sup> Un exemplar de artist se află în colecția familiei artistului din Cluj-Napoca.

<sup>7</sup> Lecturi consistente din Horațiu, Macrobius, Platon, Cicero, Pitagora, Ovidiu, Confucius, Dante, Goethe, Schopenhauer și Emerson, cf. fondului familiei artistului din Cluj-Napoca.

Este necesar să amintim: caietul de schițe din 1937, ce cuprinde scene din viața și ocupațiile tradiționale existente în satul său natal; mapele și desenele din anii 1945-1947, când lucrează în satele de pe malul Streiului și pe proprietatea viitoarei sale soții - la Bretea Streiului; seria de desene din Ilia și Strei (1950-1952); ciclul de sate săsești dezvoltat pe durata anilor 1956-1957; mapele cu portrete din Măceu (1958) sau din zona Petroșani (1960); seria și caietul de schițe cu momârlanii din Merișor (1961); mapa dedicată dansurilor populare din Hunedoara (1960-1962) sau mapa cu portul popular din zona Pădurenilor (1964-1965).

Rezultatul acestor studii aprofundate s-a materializat într-o carte, intitulată *"Dansuri populare din regiunea Hunedoara"*, editată la Deva în anul 1963<sup>8</sup>. Volumul conține desene realizate în ținutul Pădurenilor, Valea Mureșului și Valea Jiului. Spre exemplu, din ținutul Pădurenilor a immortalizat jocuri tradiționale, semnificative prin arhaicitatea lor, precum: "Spic de grâu"; "Ardeleana pe sub mână"; "De doi" sau "Brâul bătrânesc".

O altă direcție a activității sale s-a desfășurat în legătură cu pregătirea specială pentru pictura religioasă de rit ortodox. Evoluând în acest sens, Ioan Budiu a pictat biserici în frescă la Orăștie și în țara Hațegului (1945-1946 și, cu intermitențe, în deceniul șase). și aici se simte că, în cadrul oferit de tipicul erminiei, artistul încearcă să introducă ceva din "cuvinița" românească în fața Dumnezeirii, de ființare "întru" - cum ar spune C.Noica -, de tratare netă, armonioasă, a imaginii în frescă.

Ar fi nedrept însă să nu dăm locul cuvenit celei de-a treia direcții ce-i jalonează opera, orientare ce se întemeiază pe celelalte două: cea în care trăirea autentică transfigurează imaginea. Subiectul devine motiv plastic, iar mijloacele pictorului poartă amprenta de meconfundat a aderării la rădăcinile arhaice tradiționale românești, precum și pecetea intensității și originalității de gândire și simțire personale.

Referindu-ne doar la acea parte care se anexează "motivic" la lumea satului, nu putem să nu remarcăm - de fapt - că întreaga sa creație este tributară, dincolo de particularitatea sau singularitatea tipului de abordare al imaginii specific artistului, sintezei formale și codului cromatic autohton, în deplină consonanță cu frământările europene ale epocii. Interesant de remarcat că atât în grafică, acuarelă sau pictură - concomitent sau ulterior unei notații grafice rapide documentare - artistul realizează și piese de sine stătătoare.

---

<sup>8</sup> Realizată în colaborare cu Petre Agopian și Marin Badea.

Acestea manifestă tendințe de lărgire a planurilor în compoziție, de concentrare, de reducere a detaliilor la linii sumare sau modulate, vizând forme sintetice (vezi lucrările: "*Țărani din Hațeg*"; "*Pe malul Streiului*"; "*Desfăcutul porumbului*"). După 1952, motivul izvorât din lumea satului devine un refugiu, o eliberare de formula de reprezentare plastică oficială.

Ca pentru mulți alți artiști autentici, legați intrinsec de pământul transilvan, precum: Ion Vlasiu; Teodor Harșia sau Petre Abrudan; revigorarea artei românești se face prin apelare la motive din lumea satului, la bogăția și rafinamentul codului cromatic național, la sinteza și frumusețea compunerii planurilor. An de an, artistul simte mai profund sensurile benefice ale ambianței satului transilvan.

Se poate observa trecerea sa de la imaginea plastică a satului privit cu nostalgică aducere aminte - localitatea natală în diverse ipostaze -, la satul mitic aflat în comuniune cu natura (vezi peisajele din zona Sibiului sau din ținutul Pdurenilor), păstrător al tănuitelor ritualuri ce jalonează existența umană: mașterea, nunta și moartea. Se trece astfel la desenul "mare", care pornește de la ansamblu spre elemente, pe seama concentrării, a sublimării gradate a trăirii prin eliminarea treptată a detaliilor ne semnificative. Artistul este convins că ființele și lucrurile nu-și arată deplina valoare decât în forma lor primară, atunci când - debarasate de tot ceea ce nu este esențial - conving prin adevăr și frumusețe.

Spre deosebire de iubitul său mentor spiritual, care a fost Camil Ressu, artistul Ioan Budiu înlocuiește angularitatea și domolește ritmul energetic al suprafețelor. În pictură, lovitura de pensulă nu elimină conturul ci îl presupune; toate elementele sunt tratate cu aceeași atenție, iar unitatea este obținută prin integrarea acestora într-o compoziție ce vizează echilibrul și armonia. O lumină statică inundă imaginile sale; ea este obținută nu prin vibrații tonale ale tușelor, ci prin lărgirea "localităților" culorii locale. Lumina augmentează pregnanța formei plastice, iar imaginea devine metafora plastică a gândului și sentimentului artistului prin voința de sinteză. Umbrele sau luminile se alungesc sau devin mai largi; ele nu se risipesc în fragmente, ci capătă rolul de a face coerente și de a armoniza părțile.

Trăirea de o factură lirică aparte determină o muzicalizare a imaginii. Linia, culoarea și forma dobândesc o respirație mai largă, o anume cuviință și grandoare. Sobrietatea culorii - ce surprinde alăturări de galben/brun, verde închis, brunuri mocnite, griuri, negruri cu rare exultanțe cromatice - este în general mată, aptă să sugereze consistența materiei prin aglomerarea densă a tușelor.



ALEXANDRA RUS

Triada OM-SAT-NATURĂ este înțeleasă de către artist ca un tot unitar, plin de vitalitate, de energie benefică. Prin aplicarea creatoare a acestui crez, Ioan Budiu se integrează într-o constantă spirituală a artei românești dintotdeauna.

## SEPTUAGENARUL VASILE CRIȘAN

MIRCEA ȚOCA

**ABSTRACT. Vasile Crișan Septuagenarian.** Considering that exist in every artists life a moment of discovering the way from art making to creating art, the present article point the majors elements in painter Vasile Crișan's activity.

Recaling the most significant moments of his long and brilliant career, we are skessed the very important aims, topics and ideas of our protagonist. There is to be noticed in the artist life-time work an pictural experience of modern painting remade and fixed by his particular point of view, heading for the essence of painture.

Este un fapt bine cunoscut că, în viața fiecărui artist apar momente de răscruce, atunci când - într-un fel sau altul - se ajunge la descoperirea unor adevăruri fundamentale ce marchează întreaga evoluție următoare a acestuia și, uneori, întreaga ambianță unde își duce activitatea. Există, cu alte cuvinte, un moment al adevărului primordial, înspre care năzuiește creatorul prin tot ceea ce a făcut în trecut și pe care se va edifica potențialul viitor. Un astfel de moment s-a produs, spre exemplu, în viața lui Cézanne, atunci când artistul a avut revelația faptului că pictura trebuie să trăiască prin ea însăși, în afara tradiției și a conținutului anecdotic sau literar. Un alt moment semnificativ poate fi menționat în cariera lui Matisse, atunci când acesta a descoperit că obținerea celei mai depline libertăți de exprimare este legată de eliberarea culorii din blocajul mental impus de tradiție. În fine, Paul Klee s-a maturizat în sens artistic atunci când a înțeles adevărul că picturii contemporane i se poate asigura un cod al semnificațiilor de maximă elevație intelectuală.

Brâncuși - pentru a ilustra și o realitate din afara picturii - a deschis nu numai calea sintezei din propriul limbaj, ci a și trasat făgașul pentru evoluția ulterioară a domeniului la nivel universal atunci când a înțeles că - pentru a se adecva sensibilității veacului - arta de a ciopli și a modela trebuie să renunțe la pretenția de a copia sau de a mima mecanic formele naturii.

În opera lui Vasile Crișan un asemenea moment a fost legat de descoperirea, de revelația, că pânzele sale trebuie să exprime - înainte de toate - propriile sale adevăruri, nu pe acelea transmise de convenții sau oferite de un motiv sau altul din realitatea aparentă.

În cazul concret al compoziției "*Vacanța*" - lucrare care a declanșat procesul amintitei clarificări -, experiența translației imaginii prin scenografiile cele mai felurite l-a condus pe artist la o concluzie, trăită atunci ca o mare descoperire, iar apoi verificată pe parcurs de nenumărate ori: pentru a transmite, cu ajutorul imaginii, sentimentul de libertate și de bucurie, nu este nevoie de niște repere spațiale tradiționale, ba - mai mult - asemenea repere se pot dovedi, în ultima instanță, adevărate semne ale constrângerii și limitării. Aparent de cea mai desăvârșită simplitate, acest adevăr a însemnat pentru pictor un real câștig pe plan ideatic, în măsură să-i determine întreaga evoluție ulterioară. Din acel moment, interpretarea - în sens rigid, mecanic - a realității a încetat în mod definitiv să-l mai intereseze. Pe pânza la care lucra atunci, sentimentul vacanței - trăit de noi toți și pe care-l vor trăi la fel toate generațiile -, sentimentul libertății juvenile ce duce la descătușarea energiilor, cu alte cuvinte reflexul destinderii și al bucuriei dezlănțuite, sunt concentrate în semnul plastic stilizat al supleții trupului copilei surprins într-o mișcare de dans aproape ritualic. Redus la un sferoid ideal, capul este singurul element compozițional care se supune unei viziuni plastice rezultate din înregistrarea câtorva detalii fizionomice generice. Contrapunând totul tratării în suprafață unică a traseului brațelor se realizează o echivalare de mare pregnanță, dar și de mare individualitate, a unor energii fizice și psihice eliberate. Acestea izbucnesc într-un adevărat ritual de jubilarie, de afirmare spectaculoasă a bucuriei însăși de a trăi. Pe suprapunerii de brunuri și albastruri cu intensități felurite, stăvilite înspre laturi de irizările verdelui, în jurul siluetei de flacăra dezlănțuită a fetei, se mișcă - aidoma unui spiriduș - liniile de forță ce reverberează energia fizică și sufletească a personajului. Neterminat de concepții ale reprezentării clasice, spațiul oferit privirilor este unul fără de sfârșit. Or, ce suport mai potrivit se putea imagina pentru a transmite - cu ajutorul picturii - sentimentul deplin al libertății? "Atunci am avut - îmi mărturisea cândva artistul - senzația copleșitoare că descopăr ceva cu adevărat important în mine, am înțeles atunci că în fața inspirației mele și a dorinței de a-mi exprima propriile adevăruri nu se mai află nici un zăgaz, că pictura poate și trebuie să trăiască numai în funcție de ceea ce zămislește intuiția, sensibilitatea și gândirea pictorului".

Pornind de aici, fâgașul croit de artist s-a lărgit și a câștigat în profunzime, edificarea în timp a operei lui Vasile Crișan supunându-se unei viziuni unitare și unor procedee neschimbate ale figurării, indiferent de teme și de etapele devenirii. Din această cauză, în cele ce urmează, analiza noastră va insista mai puțin asupra cronologiei.

Vom încerca, în schimb, să urmărim și să prezentăm câteva opțiuni și orientări tematice, în măsură să contribuie la clarificarea aportului personal al creației sale.

Una dintre aceste teme, de mare anvergură și de cunoaștere a picturii noastre este - cum spuneam - aceea care continuă să păstreze antropomorfismul în centrul procedeelelor figurării. Omul rămâne pentru Vasile Crișan una dintre minunile lumii și - tocmai de aceea - pictorul socoate că nu-l poate ignora. În același timp, el nu se simte obligat să-l introducă sau să-l păstreze forțat ca parte componentă a compoziției. Artistului i s-a părut, astfel, că o cale de urmat ar fi putut să pornească de la a refuza - aidoma altor artiști contemporani lui - să mai recunoască dreptul anatomiei de a hotărî determinarea formelor antropomorfe ale limbajului pictural. Deși n-a ezitat să-l abordeze în câteva experimente de atelier, Vasile Crișan nu se simte pe deplin mulțumit de mânăuirea unui limbaj cu desăvârșire abstract, bazat pe reducții formale totale, golite - în fond - în întregime de conținut.

Aparținând, prin tot ceea ce simte și gândește, spațiului spiritual și ideatic românesc, om și creator al lumii noastre de azi, Vasile Crișan se simte chemat și îndreptățit să-l îmbogățească prin făurirea unei opere care să preia, să păstreze și să transmită privitorului ceva din atmosfera, ceva din zestrea de simțire și de raționalitate a străvechii culturi românești din partea de țară unde s-a născut și unde trăiește. Fascinat de făurirea unui limbaj în măsură să-i îngăduie comunicarea propriilor adevăruri contemporanilor săi de pe orice meridian, pictorul știe să extragă zăcămintele de esențialitate ale unui spațiu cultural și geografic mai puțin avut în vedere până în prezent. Aflat pe un traiect amenințat de riscuri pe care nu le ignoră, dar pe care n-ar dori și n-ar putea să-l părăsească, preocupat - de mulți ani - să catalizeze elemente lexicale unice, pictorul a avut - printre altele - marea satisfacție de a-și vedea recunoscută originalitatea limbajului în cadrul confruntărilor internaționale la care a participat. Critica și publicul de pe alte meridiane au reușit să descopere - fără dificultate - puternicele legături ale operei de azi a lui Vasile Crișan cu străvechea cultură autohtonă, faptul că imaginile zămislite de către el pe pânză reflectă coerent substanța însăși a spiritualității românești, esența acesteia și, într-un fel, diferențele specifice în raport cu alte teritorii ale culturii europene.

În puține cuvinte, dorința majoră a pictorului este aceea ca - beneficiind de mijloacele purificate ale picturii moderne europene și românești, ținând totodată seama de extinderea și de profunzimea proprii cunoașterii umane din zilele noastre - să recreeze pe pânză imagini prefigurate prin veacuri de concentrarea specifică a folclorului.

Cu alte cuvinte, în tot ceea ce a făcut în ultimele trei decenii, Vasile Crișan a urmărit să realizeze o suită de simboluri și un ansamblu de chintesențe plastice, picturale, înzestrate cu calitatea de a readuce la viață -în contemporaneitatea imediată - structuri făurite de străbuni în late contexte și în vremuri aparținând istoriei imemoriale. Având ambiția de a păstra viu - în acest mod - unul dintre izvoarele primordiale ale creației artistice românești din felurite domenii, Vasile Crișan se raliiază unei tradiții dintre cele mai glorioase ale culturii naționale, așa cum o dovedește - de pildă - statornica abordare a temei "*Zburătorului*".

În concepția lui Vasile Crișan, tema amintită este emblematică pentru năzuința continuă a umanității de a inova și de a inventa, dar și de a înălța și de a se rupe de contingent, cu alte cuvinte: de a depăși povara grea a teluricului, Prezent în destinul însuși al omului, zborul este năzuința cosmică prin excelență, dar și dorința de schimbare, generând un sentiment și o psihologie a înnoirii, alături de credința și de fervoarea acțiunii de descoperire și de luare în stăpânire a unor noi spații. Prețul plătit - o știm din legendele antichității - este dintre cele mai mari, mitica salvare prin dedublare, prin dobândirea unei ambigue identități secunde, constituindu-se pentru artist într-un pretext propriu-zis al elaborărilor picturale. Pierderea împovărătoarei determinări umane devine un memorabil prilej de valorificare filosofică a potențelor subiectului. Refuzând simpla ilustrare a unui mit -cum refuză orice modalitate de a se îndatora prea direct unei surse -, Vasile Crișan se folosește de motivul figurii "*Zburătorului*" pentru a crea și recrea, fără ostentare, o tipologie ale cărei semnificații sporesc gradat și se concentrează în timp.

Prezentate în câteva rânduri în expoziții - în serii ample ale au putut fi văzute și în străinătate: în Italia și Germania - lucrările lui Vasile Crișan pe această temă s-au bucurat de apreciere, au trezit interesul, stârnind fantezia și alimentând trăirile sufletești ale sutelor de privitori datorită felului cum sugerau chemări cosmice, precum și prin evidența optimismului funciar degajat chiar și în zugrăvirea ipostazelor celor mai dramatice, tragice chiar, ale zborului. Suita "*Zburătorilor*" zămisliți pe pânzele pictorului clujean rămân însă exemplare, în primul rând, datorită faptului că probează o neseacă evoluție a invențiunii formale. Pretext pentru artist de a călători cu ochii minții și ai sufletului - în deplină libertate - pe toate meridianele și prin toate erele devenirii și ascensiunii umane spre perfecțiune, abordarea temei zborului i-a ușurat ieșirea fără de întoarcere din lumea tiparelor consacrate.

Prilej de continuă reînnoire a surselor interioare ale fanteziei creatoare, ea l-a ajutat să descopere cât de fără limite se dovedesc a fi realitățile încă necercetate și neprelucrate plastic și, deci, neasumate până acum în mod lucid. Cu alte cuvinte, întors spre abisul din sine, punând în primul rând stăpânire pe acesta, Vasile Crișan a ajuns să descopere, să vrea și să poată scoate la viață - deci la nivelul vizibilului - forme care nu ne-au fost cunoscute anterior.

Cum procesul elaborării lor acoperă deja arcul de timp de aproape trei decenii, o judecată obiectivă în legătură cu aceste forme este azi posibil. Menite transpunerii perene a unei idei, năzuind înspre arhetipuri concentrând zăcăminte prețioase de gândire și de simțire străveche românească, elaborate cu rigoare și cu maximă concentrare a mijloacelor exprimării, evitând tot ceea ce ar putea sugera efemerul, formele definitorii ale picturii lui Vasile Crișan poartă semnele evidente ale capacității de a rezista în fața timpului. Într-un fel, cu aceste savante izvodiri, pictorul pășește pe urmele meșterilor anonimi din veac, mirajul imuabilului, al statornicului, al elaborării formale desăvârșite ca și criteriu și condiție a perenității fiind taina meșteșug coborâtă din comoara de adevăruri seculare ale iconografiei din vechime. În plus, ajuns la vârsta maturității desăvârșite și atot stăpânitoare în raport cu secretele meșteșugului, în seria "*Zburătorului*" - ca și în altele tratate concomitent în pictura sa - Vasile Crișan și-a dovedit măiestria neîntrecută și prin constanta reușită cu care a înzestrat fiecare lucrare cu un spațiu al ei, unde forma protagonistă trăiește maestuos și suveran.

Raporturile dintre forme și spațiu, precum și tipurile de echilibru asigurate componentelor imaginii, sunt de asemenea natură încât exclud - așa cum o face o frescă medievală sau o icoană țărănească - orice posibilitate nouă de intervenție sau amendare. Devenirea, geneza continuată, adâncirea procesului de cunoaștere, interpretare și exprimare sunt - cu toate acestea - implicate în cadrul larg al elaborării, întrucât fiecare imagine este în așa fel construită încât completa ei lectură și descifrare să presupună participarea activă a privitorului. Dealtfel, într-un interviu acordat lui Dumitru Dumitrașcu găsim - în acest sens - o grăitoare profesiune de credință a pictorului: "*Dacă cel care privește are nevoie, sufletește, el caută sugestionat sau ajutat de titlu (titlu pe care îl caut mult, abia după ce lucrarea e gata, în raport cu ceea ce îmi spune ea mie). În funcție de nevoile sale, de ce știe și simte, va găsi un sens sau altul. Iubitorul de artă devine și el un creator. Este poate o chestie mai delicată. Eu nu-mi permit să ofer o imagine gata făcută. Pentru asta el n-are nevoie de mine, și-o găsește și și-o alege singur. Ceea ce dau e o realitate și nu e o realitate.. Ceva din misterul sugerat de Blaga.*

*Realitatea n-a dispărut. Din ea s-a tras materialul efectiv. Elemente simple, aproape de nedescifrat, au puterea unei game bogate de trăiri. Rostul artistului e să ajungă la ceea ce ar trebui să fie - pentru el - sensul lucrurilor. Privitorul - dacă vrea și poate - trebuie și el să descopere acest drum și să dezlege imaginea".*

Experiența ne învață că este greu de închipuit un procedeu de identificare mai deplină a privitorului cu o lucrare de artă și o mai sigură păstrare - ca un prețios bun câștigat - a imaginii ultime a acesteia. Mai mult, în felul cum urmează una alteia în cuprinzătoarea serie, lucrările prelungesc și asigură totodată derivarea unor noi componente ale discursului plastic, o îmbogățire și o nuanțare a cuprinderii universului de idei și sentimente pe care acest discurs îl presupune cu fiecare nouă izvodire. Închipuind compoziții dinamice sau înfățișând figuri de o pregnantă și statică monumentalitate, purificând sunetul cristalin al unor armonii sau introducând contraste șocante, imaginile create de Vasile Crișan situează figura "*Zburătorului*" când în spații comprimate și abstractizante, de o severă și cenzurată - dar nu mai puțin tulburătoare - frumusețe, când în nesfârșite deschideri cosmice care, nouă cel puțin, ni se înfățișează drept una dintre cele mai fericite echivalențe plastice ale versului eminescian: "*Un cer de stele dedesupt,/Deasupra-i cer de stele...*"

Bântuit de neliniștea creației și invenției continue, pictorul experimentează și în această serie câteva tipuri fundamentale de structuri ale imaginii. Printre altele, mirajul sursei arhetipale rămâne viu - una dintre compozițiile cele mai inspirate fiind intitulată "*Simbol*" (expoziția județeană din 1969), care a fost publicată sub titlul "*Mai*". După toate probabilitățile, artistul a operat această schimbare de titlu pentru a evita orice echivoc în legătură cu programatica derivare a formei figurii centrale din cea arhaică a uneltei pentru bătut, cioplită în lemn. În raport cu asceza arhetipală determinată de destinația obiectului inspirator, sugestia antropomorficului este operată cu mijloace esențializate, prestanța de neuitat a formei fiind asigurată de compactețea câmpurilor verticale crescând înspre adâncimea care le absoarbe.

Cu impetuoasa înălțare a formei sculpturale - ca o coloană din vechime - a trupului în zbor și cu abisul celest întrezărit în forma circulară a unui astru ideal, precum și cu solemnă plutire a părților superioare ale formei protagoniste, compoziția "*Aripi*" (1979, Muzeul Național de Artă din Cluj-Napoca) este - la rândul ei - o metaforă a maestății și demnității zborului, precum și a desprinderii de teluric, care pornește de la forma arhetipală a unei troițe.

Un antropomorfic mai decantat, de o deconcertantă inventivitate, finisare și concomitență înzestrare cu detalii a formei, este definitoriu - în schimb - compozițiilor "*Zburători*" (1984-1985), caracterizate prin relevabila construcție tipologică ce simbolizează stări de categorică diversitate. Într-un câmp-spațiu purpuriu, corpul ușor triangular și aerodinamic al unui asemenea personaj devine mai degrabă o dovadă a dominării și stăpânirii atotputernice, datorită extensiei nestăvilite a aripilor. Zmeu îndurerat și conștient, chinuit de propria condiție imuabilă, în care a îmbătrânit în afara timpului - după cum ne sugerează albul greu din partea superioară a aripilor -, un alt asemenea personaj fantastic planează într-un cer cordial, ivit pe pânză în olivuri luminoase, cu inflexiuni calde, gălbui. Mai osmotică este simbioza omului-pasăre și mai acută prezența binară și concomitentă a realului și a fantasticului, a rostirii și sugestiei, în cazul unui "*Zburător*" cu ochi albi ca doi dreptunghiuri calcaroși, parcă înzestrat cu două perechi de aripi - cele din registrul superior dispunând de câte un minuscul ochi roșu.

Prevalența antropomorficului se poate încă constata în ampla expoziție personală deschisă de artist la Muzeul Național de Artă din Cluj-Napoca, în anul 1982. Alături de o picturalitate cu profunde și subtile acorduri, de o muzicalitate determinată de eliminarea aspectelor împovărătoare ale concretului, "*Troiță*" și "*Zmeu*" relevau un înalt grad de spiritualitate, datorită rigorii implacabile a construcției bazată pe o concepție care - în chip mirabil - se dovedește a fi, în egală măsură, a naturii și a sufletului. Prin felul cum sunt simplificate și esențializate în continuare tipare vechi ale formei, imaginile dobândesc o aură enigmatică, constituindu-se în mesageri ai lumii de adevăruri acumulate în percepția intimă a artistului. Colocviul cu această lume este stimulat tocmai de felul cum apar, în materia de preț din care se zămislesc pe pânză personaje fantastice, în nimbul elipsă al capului - fascinanți, pătrunzători și obsedanți - ochi de o intensitate expresivă, atrăgându-l pe privitor înspre adâncul universului de dincolo de aparență.

Sentimentul de libertate trăit de artist și optimista încredere că arta poate și trebuie să tindă înspre universalitate l-au determinat să se mențină pe teritoriul unei căutări mai ascetice a autenticității - spirituale și ideatice -, în măsură să potențeze la maximum coeficientul de durabilitate al formelor în ansambluri cromatice, al imaginilor și al lumilor zămislite de el. Cenzurându-și emoțiile, ca toți marii creatori, Vasile Crișan și-a pus înfăptuirile ultimilor ani sub semnul polarizării reflexiilor prilejuite de lungile sale drumuri imaginare prin istorie și - mai ales - prin succesiunea momentelor de devenire spirituală românească.



Produs al unei raționalități nelipsite de o veșnic vie luciditate critică și al trecerii printre filtrele unei superioare intelectualități, opera recentă a lui Vasile Crișan urmează un program consecvent de evitare intenționată și susținută a tot ceea ce ar putea însemna încă contact cu canoanele tradiționale ale figurării. Fondul ancestral al sensibilității și raționalității autohtone a reprezentat - și de această dată - fântâna cu apă vie a unor creații de deplină și captivantă originalitate și vitalitate.

Marea noutate a creației lui Vasile Crișan rezidă în faptul că nu se mai mulțumește să dea viață unor forme în manieră proprie, să genereze spații sau să însuflețească imagini cu o tipologie personală, ci este tot mai mult și mai adesea atras de dorința - aș îndrăzni să spun "vocația" - recreării unei lumi de personaje fabuloase, de ființe-neființe, aparținând dintotdeauna spațiului mitic și mitologic românesc. Este vorba - cum ușor se poate deduce - de o tot mai categorică prevalență a invențiunii, asociată statornic fantasticului perceput în accepțiunea de produs al unei matrice spirituale și culturale ce posedă cea mai reală determinare spațio-temporală.

Personificări ale forțelor și stărilor din natură, ispite ale locurilor și elentelor naturale, plăsmuiri ale unei fantezii colective multisekulare, zeități păgâne păstrând cel puțin o parte a substanței similiuane și lipsite în modul ce mai categoric - prin însăși geneza și fondul lor - de orice element mistic, personajele acestea fantastice care bântuie opera pictorului din ultimii ani se ivesc în condiții dramatice, ca mesageri ale unei anxietăți abisale. Purtătoare și generatoare de tensiune, în același timp ființe și fantome alcătuite din materie sau substanță spirituală - ce le conferă o hieratică și tulburătoare demnitate -, topind în ele esența unei întregi gândiri mitice ardelene, fie că se numeau: "*Spiriduș*", "*Nălucă*" (1982) sau "*Vâlva*" (1983), aceste reprezentări populau prima și singura expoziție a plasticianului la Cluj-Napoca. Așezându-se în prelungirea unei tradiții multisekulare, atestată încă de creațiile neoliticului -cum este cazul "*Horii de la Frumușica*" -, în același ansamblu expozițional excepțional putea fi întâlnită o scenă de "*Ritual străbun*" (1981) ce propunea personaje generate conform unor tipare geometrizzante pe plan bidimensional, surprinse în frenetica desfășurare a unui dans inițiativ. Scena este compusă pe orizontală, cu o creștere piramidală dinspre laturi spre personajul central, și prezintă o interesantă configurație cromatică: griuri-gălbui și alburii calcinate ce asigură o unitate spațială tulburătoare între portocaliul - înviorat de corole albe - al câmpului orizontal și cerul verzui, cu "ape" portocalii, din fundal.

Opera cea mai recentă a pictorului, cu toată lărgirea programului său tematic și ideatic, cu toate nuanțele și inflexiunile adăugate pe parcurs, și-a păstrat caracteristicile stilistice promovate în timp. În cadrul seriei "mitologice", unul dintre aspectele cele mai impresionante este semnificat de imaginarea portretizare monumentală înfățișând un personaj singular ca "*Zgrimițeșul*" (1984). Ca și în numeroase alte alcătuirii similare, sursa de inspirație a creatorului este reprezentată de o zonă folclorică mai puțin valorificată - așa cum este țara de Piatră a Munților Apuseni. Prezentând evidente analogii cu alți eroi imaginari din mitologia românească, "*Zgrimițeșul*" rămâne ancorat în spațiul de referință amintit. Caracterul său profund arhaic și însușirile sale primare - caracteristice unei mitologii primitive - sunt consecința conservării valorilor genuine ale folclorului într-o ambianța destinată izolării. Născocit de gândirea colectivă a poporului cu scopuri moralizatoare și educative, încărcat cu tot mai mult sens de către generațiile succesive și - deci - dobândindu-și fizionomia deplină prin timpul îndepărtat al unui anume moment din istoria civilizației noastre țărănești, "*Zgrimițeșul*" a rămas până în epoca modernă o prezență tutelară a universului rural din Munții Apuseni. Intangibil în fața altor nivele de cultură - de pildă cel creștin - ca un personaj fără vârstă, malefic prin felul în care stăpânește vânturile, prin modul în care provoacă dezastre, "*Zgrimițeșul*" poate fi înduplecat și îmblânzit de cei puternici și buni. Om atemporal și spirit al locului - un fel de "*spiritus loci*" înzestrat trptat cu atribute suverane în lumea imaginației locale - "*Zgrimițeșul*" ar putea constitui o temă ademenitoare, la prima vedere lipsită de dificultăți, dacă pictorul și-ar propune să așeze la baza întruchipării acestuia a canoanelor deja stabilite ori a iconografiei consacrate. Vasile Crișan nu s-a mulțumit cu atât și a vrut să-l transforme într-o materie picturală remarcabilă, într-un pretext de invenție, într-o sursă de adevăruri arhaice în stare să asigure și să susțină geneza unei imagini cu șansa de a supraviețui datorită adevărurilor depozitate, a inflexibilelor raporturi dintre elementele compoziționale, delimitarea formelor și alegerea culorilor. Descifrând posibile iconografii simbolice, intuind caracteristicile cele mai în măsură să trezească ecouri în mintea și în sufletul privitorului de azi și de mâine, dar și menținând permanent procesele genezei pe fondul vastelor sale cunoștințe despre cultura românească arhaică, Vasile Crișan a zămislit o imagine cu adevărat emblematică. Alcătuit din două jumătăți cu o geometrie primară, despicate adânc în partea superioară și asimetrice, cu ochii-găvane sugerând existența de dincolo de lumea noastră, acest portret fantasmatic este modelat în suprapuneri plastice păstoase.

Compoziția este izolată de fondul portocaliu - dens și mat - printr-un fel de țesătură îmbinând, bizar, sugestia organicului și anorganicului. Planul vertical pe care-l priectează această țesătură se susține prin dorința creatorului de a conferii ansamblului o veritabilă dimensiune a umanului.

Orice s-ar spune, Vasile Crișan este unul dintre puținii artiști contemporani care a refăcut - cu forțe și chinuri proprii, cum se confesa undeva - drumul deschis pentru prima oară de către Cézanne prin eliminarea anecdoticului și a prevalenței epicului din spațiul picturii. Prin înfăpturi, cum sunt cele menționate mai sus, prin valențele expresive și modernitatea sugestiilor topite într-o viziune spațială ca aceea din "*Ritual străbun*", credem că nu este hazardat să-l asociem pe artistul român lui Paul Cézanne, "care a năzuit către infinit, către universal, către absolut, prin intermediul picturalului autonom, al forțelor pure, al geometricului".

Jacques Paul, **Biserica și cultura în Occident - secolele IX-XII**, "Meridiane", București, 1996, 2 volume.

Apărută în seria "Artă și Religie" a prestigioasei edituri bucureștene, cartea istoricului francez Jacques Paul este o introspecție în spiritualitatea medievală a secolelor IX-XII.

Structurată în două volume subintitulate "*Sanctificarea ordinii temporale și spirituale*", respectiv "*Trezirea evanghelică și mentalitățile religioase*", lucrarea cuprinde trei părți.

Partea întâi prezintă o bibliografie orientativă, ce acoperă 874 de lucrări publicate, la care autorul face referire în notele din subsidiar.

Partea a doua cuprinde patru cărți reunite sub titlul generic de "*Stadiul cunoștințelor*", și parcurge perioada cuprinsă între Renașterea Carolingiană și cea din secolul al XII-lea. Autorul face o analiză minuțioasă și, în același timp, deosebit de pertinentă a legăturilor dintre viața religioasă și culturală în procesul evolutiv, marcat de convulsii, care a dus la reînnoirea bisericii și renașterea intelectuală din secolul XII. Accentul este pus pe aspectele legate de lumea ecleziastică, pe formele sale de organizare și raporturile cu lumea laică - în special cu feudalitatea. Privită retrospectiv, spiritualitatea medievală occidentală - marcată neîndoelnic de ofensiva de evanghelizare și apoi consolidare a catolicismului - relevă, la o mai atentă analiză, aspecte ale unui umanism religios bine atestat în aceste secole.

Henri Focillon, **Viața formelor**, ed. II-a, "Meridiane", București, 1995, 132 p.

O inițiativă salutară a Editurii Meridiane ne prilejuiește reîntâlnirea cu un text esențial pentru explicitarea metodei formaliste de interpretare a faptului artistic. Renumitul profesor francez - care beneficiază de o pertinentă prezentare din partea doamnei Viorica Guy Marica în prefața traducerii lucrării "*Arta Occidentului*", vol.I, Meridiane, București, 1974, p. 5-23 -s-a impus ca un veritabil creator de școală. Din această perspectivă, lectura textului privind "*Viața formelor*" este obligatorie pentru înțelegerea datelor fundamentale ce stau la baza formalismului. În cele cinci capitole ale

Este și meritul autorului de a surprinde și sintetiza aceste aspecte, prea puțin mediatizate, legate de căutările omului medieval în sensul cunoașterii pentru a ști.

Jacques Paul încearcă să aducă unele corecții caracterizărilor limitative enunțate până în prezent, parte din ele cu caracter dogmatic. Referitor la reforma pontificală - cunoscută sub numele de "Reforma gregoriană" - autorul remarcă efortul perseverent și susținut întreprins de șiruri succesive de papi și desăvârșit de Grigore VII-lea. Capitolele și paragrafele referitoare la tipurile de viață monastică, cu mișcările reformatoare care se răspândesc cu repeziciune pe tot parcursul secolului al X-lea ce sunt reluate perseverent în secolul XI, se disting prin caracterul sintetic și spiritul analitic pregnant.

Fluența discursului, susținută de un aparat critic necesar și suficient unei lecturări aprofundate, face ca lucrarea să se adreseze - în egală măsură - specialistului și amatorului interesat de istoria culturii.

**MIHAELA SANDA SALONTAI**

investigației sale sunt supuse atenției aspectele definitorii ale exteriorității artistice: lumea formelor per ansamblu și evoluția acesteia funcție de spațiu, materie, gândire și timp.

Fluența exprimării, calitatea termenilor utilizați și a exemplelor vehiculate nu pot decât să capteze atenția unui public dornic să participe la aventura descifrării resorturilor intime ale creației.

Ca și în prima ediție, textul menționat este însoțit de un excepțional eseu dedicat rolului mâinii în definitivarea actului creator. Publicat pentru prima oară în anul 1939, "*Elogiul mâinii*" nu și-a pierdut nimic din savoarea și puterea de convingere primordiale - semn sigur al valorii perene. Ideea de a trata acest organ receptor uman ca pe un instrument de creație prin excelență își demonstrează forța

sugestivă pe durata unui spațiu tipografic restrâns, utilizat însă cu maximum de competență.

Este fascinant de urmărit demonstrația propusă de autor, claritatea ideilor și pertinența exemplelor comentate. Toate acestea confirmă calitatea ideatică a demersului școlii franceze, explozia spirituală și siguranța structivă ce fundamentează digresiunea interpretativă.

**Pictori evrei din România 1848 - 1948**, studiu introductiv și selecția ilustrațiilor A m e l i a P a v e l, Hasefer, București, 1996.

Albumul prezintă activitatea a 31 de artiști evrei ce au lucrat în România pe parcursul unui secol, de la 1848 - momentul în care arta românească în tendințele europene moderne -și până în 1948. Textul este bilingv (română și engleză), fapt ce mărturisește intenția autoarei și a editurii bucureștene de a permite accesibilitatea acestuia pe plan internațional.

Așa cum mărturisește doamna Amelia Pavel, evreii au fost incluși împreună în lucrare nu pentru a ilustra un "specific etnic". Prin schițarea pe rând a activității artiștilor se încearcă să se arate că arta lor a fost profund integrată spațiului românesc de referință.

Începând deja cu momentul 1848, artiștii evrei au conștientizat aspirațiile artistice și sociale ale confrăților de etnie română. Pe durata anilor ce au urmat, ei au activat în grupări și asociații artistice naționale - "Ileana" sau "Tinerimea Artistică", la începutul secolului XX, în avangarda deceniilor trei și patru, în societatea "Arta".

Amelia Pavel atrage atenția asupra faptului că aproape toți artiștii antologați au făcut școală românească și studii de specialitate la Academii de Arte Frumoase din București și Iași. Fără a absolutiza, se poate vedea că în general destinele lor se aseamănă cu cele ale pictorilor români, temele pe care aceștia din urmă le abordează se regăsesc și la artiștii evrei. Evident, există și unele excepții, care vin - ca în cazul lui Arthur Segal - dinspre mediul familial, țin de educație și de contactele personale.

S-a spus că majoritatea artiștilor evrei au îmbrățișat cu precădere expresionismul "apt să dezvăluie, în lumea obiectelor, metaforele tainicului" (Werner Haftmann).

Ambele texte se recomandă prin seriozitatea și accesibilitatea textuală încorporată, oferind o imagine semnificativă asupra creației unuia dintre marii artizani ai istoriografiei artistice a secolului XX.

CORNEL CRĂCIUN

Amelia Pavel susține că la artiștii evrei care au avut o aplecare spre expresionism - ca de exemplu Iser, Iancu și Maxy - aceste manifestări vin dinspre "o opțiune estetică și nu implică anxietăți metafizice". Autoarea precizează de asemenea că orice încercare de definire a specificului național sau etnic în creația artistică, alta decât cea folclorică, duce la riscul unor speculații dincolo de individual și întâmplător. Se pot căuta, în schimb, unele influențe la nivel global.

Începând cu momentul 1848, reprezentat de Barbu Iscovescu și Constantin Daniel Rosenthal, artiștii de etnie evreiască sunt trecuți în revistă cronologic. Amelia Pavel le schițează activitatea și realizează conexiunile de rigoare cu formația lor de specialitate. Tratarea este inegală, fiind concentrată asupra "elitei". La final sunt prezentați pictorii evrei din Transilvania, specificându-se și legăturile puternice cu școala de la Baia Mare ce le-a marcat traiectul evolutiv.

Ilustrațiile - de foarte bună calitate - rezumă opera fiecăruia dintre artiștii cuprinși în album. Selecția operată de doamna Amelia Pavel caută să releve aspecte mai puțin cunoscute ale creației pictorilor în cauză.

Albumul are meritul de a evidenția locul (mai puțin rolul) pictorilor evrei în peisajul artei din România, în condițiile unei tăceri prelungite a istoriografiei de resort asupra acestui aspect. Se face astfel un prim pas spre recuperarea unor valori mai puțin cunoscute de publicul larg. O idee fertilă este aceea a includerii programatice a creației pictorilor evrei în cadrele unei modernități echilibrate, lipsite de excese, active în mediul românesc de referință. Plasticienii nu s-au distanțat de sprijinitorii artei de aici, contribuind alături de aceștia la crearea unui rafinat cult al locuinței.

VLAD ȚOCA

R u d o l f A r n h e i m, **Forța centrului vizual**, "Meridiane", București, 1995, 238 p.

Tentația cea mai mare pe care o resimți în prezența acestui nou text al istoricului de artă american este aceea a comparației cu o traducere anterioară din opera sa: "*Arta și percepția vizuală*", Meridiane, 1979, 490 p. Ambele sunt interpretările unui specialist în psihologia actului artistic, dedicate fenomenului receptării operei. Dacă în lucrarea "*Arta și percepția vizuală*", publicată prima oară în 1954, ni se propunea o extinsă analiză a fenomenului înțelegerii psihologiei văzului creator din perspectiva vehiculării a 10 termeni utilizați ca "martori", acum ne aflăm în prezența unui studiu aplicat la compoziție în artele vizuale.

Principala idee în jurul căreia își construiește întreaga argumentație a acestui relativ recent apărut volum, este cea a dialogului dintre centricitate și excentricitate. Vectorii ce animă spațiul interior al unei construcții sunt relaționați la evidența forței gravitaționale. Per ansamblu, demonstrația lui Arnheim poate fi ușor urmărită cu ajutorul unui bagaj minimal de noțiuni fizice și matematice. Dorința aceasta de tehnicizare a demersului interpretativ, prin care autorul își ia cuvenitele măsuri de "precauție" - sfârșind prin a se adresa unui cerc restrâns de inițiați -, pare să domine multe dintre excursurile exegetice contemporane. Claritatea ideilor și percutanța asociațiilor de imagini sunt sacrificate în folosul unui limbaj cvasiiermetic. Genul interpretativ al "*structurilor compoziționale*" se apropie de o veritabilă inginerie a faptului vizual.

**Pagini de artă modernă și contemporană**, volum de studii coordonat de C o r n e l C r ă c i u n și M i r c e a Ț o c a, Oradea, 1996, 317 p.

Volumul este închinat - la moment aniversar - prețuitului dascăl, istoric și critic de artă Viorica Guy Marica. Notabilul act de cultură se datorează strădaniilor a doi neobosiți colegi de breaslă - Cornel Crăciun și Mircea Țoca -, cărora li se alătură domnul Aurel Chiriac, directorul Muzeului țării Crișurilor din Oradea, care a avut un rol important în editarea acestuia. Domnul Cornel Crăciun *semnează* "*Bibliografia operei doamnei Viorica Guy Marica (1957-1994)*", ordonând cu acribie și spirit științific impresiionantul material ce cuprinde 226 de titluri.

Imaginea este descompusă în elemente geometrice, în cupluri de forțe și vectori formali, de așa manieră încât ai sentimentul că totul este translat pe calculator. Ce rămâne atunci din misterul creației, din intenționalitatea mesajului artistic?

Psihologia interpretării vizuale ne condamnă la cuantificare și memorare de serii aplicative? Se restrânge prin aceasta perspectiva interpretativă activă a actului formal și dreptul la unicitate al reprezentării individuale?

O lucrare se poate impune memoriei contemporanilor ei prin nouitatea abordării propuse, prin claritatea și tăria argumentelor uzitate sau prin întrebările cărora le dă naștere. Fie-ne îngăduit să plasăm creația de față în ultima categorie enumerată și să ne exprimăm disponibilitatea de înțelegere teoretică a metodei utilizate de autor, fără însă a ambiționa la experimentarea acesteia în practică.

Credința noastră este aceea că imaginea se poate preta unei interpretări mult mai avantajoase, ce derivă dintr-o perspectivă imagologică. Respectând travaliul depus de Rudolf Arnheim pentru verificarea ipotezelor sale de lucru, recomandăm lucrarea "*Forța centrului vizual*" tuturor celor interesați să se familiarizeze cu schema interpretativă a uneia dintre cele mai moderne linii de evoluție ale psihologiei artistice actuale.

CORNEL CRĂCIUN

Articolul ce deschide volumul omagial - "*O mare Doamnă a artelor plastice românești*" - este admirabil prin respectul și devoțiunea fostului student, prin comentariul inteligent, captivant, al domnului Mircea Țoca, care surprinde multiplele disponibilități ale personalității doamnei Viorica Guy Marica. Discursul elevului devenit coleg este pilduitor prin subtilitate și rigoare, prin felul în care relatează vastitatea culturii "asimilate organic și prelucrate creator", prin suplețea și precizia judecăților de valoare ori finețea și rigoarea comentariilor critice. În concluzie - afirmă profesorul Țoca -, "Pentru îmbinarea armonioasă, inspirată și fericită a atâtor calități rare, opera scrisă a Doamnei Marica alcătuiește un capitol major, de

binemeritat prestigiu, al istoriografiei de artă din România ultimei jumătăți de veac". Ediția mai cuprinde trei secțiuni: "Pictură", "Grafică și sculptură", "Teorie artistică". Reputați critici de artă, istorici și muzeografi din Iași, Cluj, Sibiu, Craiova, București, Timișoara și Oradea își aduc contribuția la împlinirea acestui act omagial prin studii ce demonstrează amplele dimensiuni ale fenomenului

**Dicționar de artă - Forme, tehnici, stiluri artistice**, coordonator M i r c e a P o p e s c u, vol. I, Literele A-M, "Meridiane", București, 1995, 294 p.

Avem de a face cu o abordare îndelung amânată în istoriografia românească de referință, care acum apare într-o primă și - să sperăm - posibil de îmbunătățit ediție. Colectivul de autori, direcționat de Mircea Popescu, a încercat să se acomodeze condițiilor actuale și să ne ofere un instrument de lucru ușor de folosit. Povestea transunerii în realitate a ideii poate fi urmărită în primele pagini, ce ne invită la clemență și înțelegere.

Trecând în revistă colectivul de autori descoperim nume cu "rezonanță" în spațiul autohton de specialitate. Cantitatea și calitatea efortului fiecărui membru se răsfrânge asupra rezultatului final al întreprinderii. În acest caz credem că numărul relativ mare de autori n-a reprezentat un atu, altfel dezirabil într-o acțiune de asemenea proporții, ci a diluat impresia de ansamblu. Nu ne prevalăm de dreptul la critică - oricine știe că e mult mai simplu să dai sfaturi decât să le transpui în realitate! - pentru a spori amărăciunea autorilor, ce transpare din cuvântul introductiv.

de cercetare în profunzime a fenomenului artistic, vizând epoca modernă și contemporană. ținuta de înalt profesionalism a acestor studii conferă volumului un autentic nivel de exemplaritate.

**ADRIANA TOPĂRCEANU**

Având în vedere spațiul temporal îndelungat de elaborare a dicționarului nu se explică - deși autorii își iau măsurile de precauție deja menționate! - lungimea unor texte informative sau lipsa unor termeni.

Singura scuză - trecând peste spațiul tipografic meschin și diferențele de "personalitate" existente între autori - ce poate fi acceptată este aceea a dificultăților de documentare.

Întotdeauna este dificil să faci operă de pionierat în grup. Condițiile de lucru nu sunt dintre cele mai favorabile, membrii colectivului se supun cu greutate unui travaliu în care trebuie să renunți la ambițiile personale, generozitatea "sponsorului" nu este comparabilă cu cantitatea de idealitate cheltuită de autori. În plus, o spunem cu tristețe, la noi nu se agreează ideea muncii în echipă. Impresia - falsă firește - impusă de practica a numeroase decenii e aceea a genialității individuale, pe metru pătrat. Disciplina - un termen cu rezonanțe occidentale - este greu de impus într-un teritoriu bântuit de genii carpatice. Deși călit în cele patru decenii de activitate - pentru care îi adresăm felicitările noastre -, domnul Mircea Popescu nu poate strunii un colectiv de mare competență, dar atât de diferit ca posibilități de exprimare și disponibilitate mentală.

**CORNEL CRĂCIUN**

