

ROLUL DIFUZIUNII VALORILOR ÎN FORMAREA IDENTITĂȚII CULTURALE: PRIMII NOȘTRI PICTORI

ȘTEFAN IONESCU

În loc de *motto*:

„Întrezărind posibilități neașteptate și neștiind încă ce soartă politică vor avea Principatele, spiritele trăiesc chinuite în neîncetata frământare dintre trecut și viitor. Ecoul Revoluției franceze ajunsese și la noi. Sub înrăurirea puternică a ideilor venite din Apus eram în căutarea unor principii proprii și a unor noi forme de civilizație.”¹

Values diffusion's role in shaping cultural identity: Our first painters.

I have chosen the special case of the 19th century art of painting in the *Romanian Danubian Countries* as this article's research theme in order to show that it represents a successful example of cultural diffusion and, at the same time, a special case of acculturation. I will demonstrate how much we owe to the occidentals, as well as how the cultural values that the foreigners have brought about have become rooted, as these foreigners remained here or as our young people who went to study in the great European cultural centers have returned home. By settling down here, all these artists, who at the beginning were just foreigners, prove at least two things: that there has been an exchange of cultural values which can be compared with those from the rest of Europe, as well as that our society was open to new things, and both parties knew and had the ability to bring into full play this openness.

Keywords: painting, acculturation, diffusionism, Chladek, Grigorescu, Szathmari.

Aflate într-o perioadă de căutări identitare și de accentuate incertitudini, îndeosebi către începutul celei de-a doua jumătăți a secolului al XIX-lea, „Principatele Dunărene” ale Moldovei și Țării Românești vor cunoaște o efervescență politică și culturală unice prin amploarea și efectele lor peste timp. Schimburile culturale cu țările din Apus, existente în forme mai reduse și până atunci, se dezvoltă și capătă un caracter permanent. În contextul slăbirii forțelor politice și militare ale imperiului Otoman și pe fondul războaielor acestuia cu Rusia, contactele comerciale cu țările occidentale se intensifică, fapt ce va conduce la o schimbare esențială de paradigmă,

¹ Teodora Voinescu, *Anton Chladek și începuturile picturii românești*, Imprimeria Națională, București, 1936, p. 5.

inclusiv în domeniul artelor. Se simte tot mai acut și la noi necesitatea formării unei noi elite, care să înțeleagă și să promoveze idealurile naționale. Personalități de anvergură, precum Gheorghe Asachi sau Ion Heliade Rădulescu, vor grupa în jurul lor o seamă de tineri, care, odată întorși de la studiile de peste hotare, unde se vor duce cu burse, vor deveni la rândul lor întemeietori de școală.

Să fi fost toate acestea doar o copie palidă a unor modele impuse de un nou curent, căruia, nici de această dată, nu aveam cum să-i rezistăm, un fel de anexare culturală, un efect al unui soi de difuzionism rigid pentru care există doar focare culturale și periiferiile lor? Să fi fost doar un bun exemplu de aculturație, în sens kroeberian, tare² („Kroeber observă că șocul cultural duce fie la asimilarea culturii mai slabe de către cea dominantă, fie la un *statu-quo* care, neexcluzând raporturile de dominanță, favorizează dezvoltarea în paralel a celor două entități”)? Și aceasta, chiar dacă însuși „conceptul de aculturație pune mai multe probleme decât rezolvă”³ Sau, mai degrabă, așa cum vom arăta, să fie vorba despre un alt tip de relație, despre un adevărat schimb de valori culturale și, deci, despre mai mult decât cele presupuse mai sus?

După cum se știe, difuzioniștii, al căror curent a apărut ca replică la metoda evoluționistă în descierea civilizațiilor și a culturilor generate de acestea, „și-au fondat teoriile pe faptul de netăgăduit că trăsăturile culturale călătoresc, că se transmit de pe un continent pe altul”⁴. În același timp, „Toate difuziunile presupun o serie sau un lanț de contacte. Ni le putem reprezenta ca pe un schimb între un donator (sau mai mulți) și un receptor (sau mai mulți). Cât privește capacitatea de a primi – fără a pomeni aici nimic și despre cea de a oferi, ori de a îngădui difuzarea unui factor de cultură – aceasta depinde în același timp de interesul și deschiderea eventualului beneficiar cât și de rezistențele pe care el le dezvoltă, mai mult sau mai puțin spontan, cu ocazia introducerii noilor caracteristici.”⁵

Cercetând istoria conceptului de aculturație, Melville Herskovits remarcă plurivalența de sensuri sub care acesta poate fi regăsit la diferiți cercetători, încercând, totodată, să filtreze o definiție care să fie în același timp corectă teoretic și justificabilă practic prin prisma cercetătorului de teren. Promotor al relativismului cultural, care accentuează rolul subiectivității în evaluarea valorilor, discursul lui Herskovits va fi mai nuanțat decât cel al colegilor săi germani, acordând un rol la fel de important fiecăreia dintre părțile implicate. Astfel, potrivit antropologului american, „aculturația reprezintă acel fenomen care apare atunci când grupuri sau

² „Alfred Kroeber (1876–1960) introduce pentru prima dată în științele sociale, în lucrarea *Anthropology: Culture Patterns and Processes*, această temă și deși subliniază influențele reciproce dintre culturi, îi atribuie o *indiscutabilă conotație peiorativă* [subl. mea]” Cf. ***, *Dictionnaire de sociologie*, Editura Albin Michel, Paris, 2007, p. 11.

³ ***, *Dictionnaire de sociologie*, Editura Albin Michel, Paris, 2007, p. 11.

⁴ Robert Déliege, *O istorie a antropologiei*, Editura Cartier, Chișinău, 2007, p. 56.

⁵ ***, *Dictionnaire de sociologie*, ed. cit., p. 96.

indivizi aparținând unor culturi diferite ajung să intre în legături nemijlocite și de durată, de pe urma cărora se vor produce schimbări în tiparele culturale de origine, ale uneia sau al ambelor părți”, definiție nuanțată prin adăugarea precizării că „aculturația trebuie distinsă de schimbul intercultural, al cărei componentă este cât și de asimilare, a cărei etapă poate să fie uneori.”⁶

Rămâne, așadar, de văzut ce fel de situație se potrivește cazului aparte al Țărilor Dunărene de la jumătatea celui de-al XIX-lea secol. Pentru aceasta am ales spre analiză cazul relevant al artei picturii noastre din acea perioadă, întrucât, după cum se va vedea, reflectă în mod fidel tocmai evoluția fenomenelor sociale și culturale (aculturație și difuzionism) care ne interesează. Vom arăta cât de îndatorați le suntem, într-adevăr, occidentalilor, dar și cum valorile culturale pe care le-au colportat străinii s-au înrădăcinat, odată cu rămânerea lor aici și cu întoarcerea tinerilor plecați la studii în marile centre culturale europene. Prin stabilirea lor la noi, toți acești artiști, la început doar străini, dovedesc cel puțin două lucruri: că a existat un schimb de valori culturale comparabile ca valoare cu cele din restul Europei, cât și că (altfel la ce-ar mai fi rămas?) se găsea în societatea noastră o deschidere spre nou pe care au putut-o fructifica.

Și vom începe cu observația că, față de perioada mai nouă, „Operele și obiectele de artă executate în timpurile trecute, adică până pe la începutul secolului al XIX-lea, erau mai toate destinate bisericii și cultului. Ideea de plăcere estetică, de delectare senzuală, pe care o legăm astăzi de orice lucrare artistică, era cu totul străină de pictorul și de sculptorul de atunci [...] Astfel, peisajul și portretul, fără a lipsi cu desăvârșire, se înțelege la noi altfel decât la occidentali.”⁷ Învățătura artistică se deprindea de regulă pe lângă vreun meșter „zugrav”, care prelua comenzile Domnilor sau ale boierilor, la concurență cu meșterii străini mai renumiți, aflați întâmplător în trecere pe la noi sau „tocmiți” într-adins.

„Dar, alături de cei care ne cunosc vremelnice, întâlnim în prima jumătate a secolului al XIX-lea o altă categorie de artiști străini, de cari ne leagă mai mult decât o amintire trecătoare. Sunt pictorii ce vin și se stabilesc în țară, cari își câștigă cu timpul o clientelă, cari fondează familii și a căror nume trebuie să rămâie înscris în istoria picturii timpului, alături de al Românilor, contemporanii lor. Originari din Franța, Italia, Austria, Ungaria, Elveția sau Germania, ei aduc cu sine cunoștințele și practica unei arte dobândite fie în țara lor, fie în centre de cultură străine, unde își desăvârșiseră formația artistică.”⁸

Așadar, mai ales după cea de-a doua jumătate a secolului al XIX-lea, unii dintre pictorii străini, formați la școlile de afară și aflați în trecere prin Țările

⁶ Melville Herskovits, *Acculturation: the study of culture contact*, J.J. Augustin Publisher, New York, 1938, p. 10.

⁷ Gh. Oprescu, *Pictura românească în secolul al XIX-lea*, Fundația regală pentru literatură și artă, București, 1943, pp. 13 și 14.

⁸ Teodora Voinescu, *Anton Chladek și începuturile picturii românești*, Imprimeria Națională, București, 1936, p. 12.

Române, încep să se stabilească în marile noastre orașe, în căutare de comenzi și recunoaștere socio-profesională. Atunci când nu erau din categoria celor care dispuneau de resurse financiare sau de scrisori de recomandare către vreo notabilitate, ei își făceau cunoscută prezența prin mici anunțuri publicate în ziarele vremii, dar și prin expoziții ad-hoc, amenajate în jurul propriilor locuințe modeste sau prin diversele târguri și bâlciuri la care nu se sfiau a se prezenta tocmai în acest scop. Cei care se decideau să se stabilească la noi, se instalau, la început, cu chirie, pe la mânăstiri, în gazdă pe la persoane particulare sau pe la cunoscuți. Ceilalți, până să se hotărască dacă pleacă sau rămân, trăgeau, ca simpli călători, pe la hoteluri și hanuri. În București, puteau fi găsiți mai ales la Hanul lui Simion Armeanul și la Hanul lui Manuk, cel din urmă celebru pentru atmosfera sa zgomotos-orientală, cu imensa-i curte interioară, ce găzduia laolaltă, într-un permanent du-te-vino, căruțe de marfă, negustori, clienți, slugi și argați, iar în câte vreun colț sau la vreunul dintre balcoanele galeriilor deschise de la etaj, o mică expoziție de desene și gravuri, ale câte vreunui pictor ce-și instalase acolo, temporar, „atelierul”.

Relația artistului cu publicul căpăta, astfel, vrând-nevrând, un specific al său, determinat de condițiile imediate la care existența supunea ambele părți contractante. Frumosul artistic devenea un bun cu statut aparte, creat și receptat ca răspuns la talmeș-balmeșul pitoresc pe care societatea vremii îl oferea. De la Gh. Oprescu, din *Pictura românească în secolul al XIX-lea*, aflăm că, mai apoi, odată stabiliți, artiștii „puneau la ferestre lucrările ce executau, pentru a atrage atenția trecătorilor. Acest chip patriarhal de a intra în contact între artist și public, nici în Apus nu dispăruse de prea multă vreme”, tot așa cum și obiceiul de a cutreiera bâlciurile periodice (*foires*) din Paris și din jurul Capitalei „era atunci acceptat cu voie bună de cei mai mari artiști”⁹; stare de lucruri, de altfel, confirmată și de criticul și istoricul de artă francez Robert Rey: „O imensă producție, în special de picturi și gravuri, răspundea unei imense cereri din partea publicului. Pentru câțiva bănuți, chiar și cei mai amărâți obișnuiau să-și cumpere obiecte cu care își împodobeau pereții. Erau pentru toate buzunarele; și indiferent de buzunar, toată lumea se lăsa pradă delicioaselor lor tentații.”¹⁰

Spre deosebire, însă, de Apus, la noi, această relație specială s-a păstrat mai multă vreme, grație, pe de o parte, intervenției mai târzii a autorității subordonatoare a statului, dar mai ales specificului acestei intervenții, care, în cazul nostru, a fost mai puțin intruzivă. Ba mai mult, paradoxal, tocmai întârzierea preluării ca atare a „spiritului epocii” s-a dovedit, din acest punct de vedere, de bun augur; în schimb, iată ce mărturisește și deplânge totodată Robert Rey, cu privire la artiști, oameni de rând și „spiritul epocii” în Occident: Dacă „până la Revoluție, mai tot omul își putea oferi în mod curent un tablou, ca delectare a simțurilor, dimpotrivă, *Rațiunea*,

⁹ Gh. Oprescu, *Pictura românească în secolul al XIX-lea*, ed. cit., p. 29.

¹⁰ Robert Rey, *La peinture moderne ou l'art sans métier*, Presses Universitaires de France, 1941, pp. 8–9.

pe care legislatorii Revoluției au dezlănțuit-o în stradă (în așteptarea momentului când o vor fi urcat pe un soclu, sub forma material condensată a unui idol de carton gipsat), a diminuat treptat, până la a face să dispară de tot acea receptivitatea naturală la frumos a omului simplu.”¹¹

Cum au difuzat valorile culturale și cum s-a format, treptat, la noi un gust nou pentru frumos? După cum am văzut, cel puțin în cazul artelor plastice, prin intermediul artiștilor străini, despre o parte reprezentativă vom vorbi mai jos. „Cultura (în sens larg) a avut pretutindeni de câștigat de pe urma schimburilor de valori dintre oameni”¹² și acest lucru s-a întâmplat și la noi.

Născut în 1795, la Gospic, lângă Zagreb, Carol Wallenstein (cunoscut din documnetele vremii și ca Valștein, Valštain sau Valșteiner) a fost unul dintre cei dintâi pictori străini stabiliți la București. Urmase, în paralel, la Viena, studii de științe naturale și de pictură, formându-se sub influența tradiționaliștilor neoclasici, care, pe atunci, încă mai dominau la *Academia de arte frumoase* din capitala Imperiului, în ciuda protestelor tot mai puternice ale prerafaeliților germani.

După ce trece prin Brașov, unde își continuă studiile, se stabilește temporar la Craiova, căsătorindu-se cu o româncă din Slatina și începând să dea lecții de desen și de pictură. Îl regăsim în 1829, la 35 de ani, aflat în serviciul Eforiei Școalelor, iar apoi ca profesor de desen la Colegiul Sava. De pe urma sa a rămas o seamă de lucrări, cele mai multe comenzi din partea mai-marilor vremii, cum ar fi *Întoarcerea Prințului Știrbei din Viena*, portrete ale prinților Știrbei și Ghica, dar și câteva tablouri cu caracter istoric, dintre care cel mai cunoscut este *Lupta de la Călugăreni a lui Mihai Viteazul*. Deși nu foarte apreciat ca pictor, lui i se datorează descoperirea câtorva talente, printre care Vasile Mateescu și Theodor Aman. A editat, de asemenea, o broșură intitulată *Elemente de desen și de arhitectură*, iar numele său se leagă de înființarea primei colecții de opere de artă, pe care a numit-o „muzeu”, în care adunase laolaltă, la Colegiul Sava, o serie de mulaje și reproduceri după artiști italieni, reprezentând personaje ale vremii sau vechi Domni români. Se spune că, vizitând, printre alții, expoziția, consulul rus s-a declarat mulțumit, indicând însă că are o singură dezamăgire: aceea de a nu fi regăsit nicăieri portretul ilustrului țar Nicolai Pavlovici; drept care, în mare grabă, Wallenstein execută și așază la loc de cinste respectivul portret, fiind una dintre puținele opere ce s-au păstrat de la el.

Puține sunt, de altfel, lucrările din această perioadă care pot fi precis atribuite pictorilor ce s-au oprit pentru mai multă sau mai puțină vreme prin Țările Române, situație cauzată, în mare măsură, și de lipsa documentelor scrise cu privire la trecerea lor, cum ar fi actele oficiale sau scrierile memorialistice, dar și răspândirii în afara granițelor a operelor, cele mai multe executate sub forma desenelor sau

¹¹ *Ibidem*, pp. 11–12.

¹² „Culturile se dezvoltă mai ales prin împrumuturi datorate contactelor spontane. Civilizația noastră însăși este, într-o mai mare măsură decât celelalte, un complex de trăsături împrumutate” [R.H. Lowie, citat de Melville Herskovits în *Cultural relativism*, Vintage Books Edition, New York, 1973, p. 7].

acuarelelor pe carton. Ar putea fi, totuși, enumerate câteva nume, precum Raffet (înruit ca stil cu Szathmari), Michel Bouquet, Ch. Doussault, August Lancelot sau Mandoville, ultimul celebru pentru miniaturile sale, în arta producerii cărora avea să îl inspire pe Chladek.

Unul dintre pictorii talentați, după șederea de câțiva ani în Muntenia, din a căruia operă ne-au rămas în țară mai multe tablouri frumoase, dar mai ales crearea unui început de școală portretistică la noi, a fost Niculae Barabas, născut în secuime, în 1810, la Marcoș, județul Trei Scaune. Și-a început studiile la Aiud, unde învață româna, dovedindu-se de mic foarte talentat la desen. Ia contact cu marea artă vizitând colecția Brukenthal și perfecționându-se, apoi, la Academia din Viena, unde se instruieste în stilul clasic, stil pe care ulterior îl va completa cu un anume romantism original, ajungând să fie considerat în Ungaria drept unul dintre cei mai de seamă reprezentanți ai generației sale.

Despre viața și activitatea lui se cunosc destule amănunte, grație mai ales jurnalelor detaliate pe care le-a ținut. Din cuprinsul acestora aflăm că, fiind la Sibiu, în luna mai a anului 1831, la invitația câtorva boieri români, se hotărăște să plece la București, unde, după cum însuși mărturisește, spera că „voi putea câștiga bani cu arta mea”. Spre a se putea face mai ușor primit în cercurile ofițerimii ruse de la București, învață franceza și italiana. Cât despre zișii boieri români care l-au invitat în Muntenia, aceștia, ce-i drept, l-au primit, „i-au dat dulceață”, dar nu l-au recomandat nimănui mai departe. Întâmplarea face să-l întâlnească pe Aga Iancu Filipescu, care, bucurându-se de aprecierea generalului guvernator Kiseleff, îl introduce în cercurile bucureștene cele mai înalte. La cererea înalților demnitari și a familiilor lor, Barabas va picta o întreagă galerie de portrete, aproximativ 120 de tablouri, printre care vreo zece reprezentându-l, la cererea diverșilor prieteni și cunoscuți, pe însuși generalul guvernator.

Pe lângă această adevărată frescă socială în culori (din care o parte se mai păstrează la Muzeul de artă din Budapesta), Barabas ne-a mai lăsat și un foarte expresiv tablou de moravuri, sub forma însemnărilor sale despre bunele și relele vieții de zi cu zi. Surprinzând oameni și obiceiuri, descrierile lui ne zădăresc în fața ochilor minții paradoxala inerție a unei civilizații aflate într-o mișcare, tot mereu mai grăbită, dinspre Orient spre Occident. Sugestive în acest sens sunt prezentarea modei radereii bărbilor la boieri, „care le dădea *un cap de o rară frumusețe*, pentru ca să-și puie de acord obrazul cu veșmintele franceze” și descrierea unor scene, precum cea în care „odată, la o recepție” vreo zece boieri, toți cu jobenele pe cap și în fracuri, stau turcește, pe jos, lângă scaunele nefolosite, venite din Apus¹³.

După un an și jumătate petrecut la București, unde, până una-alta ajunsese să câștige destul de bine mulțumită artei sale portretistice, pictorul se întoarce în Ardeal, cu gândul de a reveni cândva în Muntenia. Însă, din cauza pătrunderii armatelor

¹³ Gh. Oprescu, *Pictura românească în secolul al XIX-lea*, op. cit., p. 34.

rusești, abandonează această idee și pleacă în Italia, spre a se stabili, mai apoi, definitiv, spre 1840, la Pesta. Din perioada petrecută la București, s-au păstrat mai multe tablouri, printre care un portret al lui N. Rosetti și câteva ale lui Kiseleff, dar și *Români sălișteni mergând la târg*, lucrare destul de mare ca dimensiuni și considerată de critici ca fiind una dintre capodoperele sale.

Cam în aceeași perioadă, în Moldova, diverși artiști, mai ales de origine italiană și germană, grupând în jurul lor un nucleu de tineri proaspăt întorși de la studii prin străinătate, vor începe să formeze, la inițiativa și cu susținerea lui Gheorghe Asachi, o școală propriu-zisă de artă, bazată pe specificul național. „Piatra de încercare” a tinerilor artiști, care erau selectați și trimiși să-și desăvârșească studiile la Academii din Viena, Roma sau München, o constituia meșteșugul litografiei, procedură ce urma să asigure, exploatând talentul celor pricepuți în arta desenului, o răspândire optimă (a se citi: în număr mare) a imaginilor mișcării culturale naționale. Deși lăudabil, demersul suferea de un oarecare neajuns, acela că lăsa în plan secund cultivarea valorilor artistice autentice, altele decât cele ce puteau fi utilizate și în scop patriotic.

Pe de altă parte, e limpede că fără imboldul dat de realizarea dezideratului național, fără mișcările culturale inițiate de un Asachi sau de un Heliade-Rădulescu, nu ar fi fost posibil să fie puse la lucru energiile necesare, atât materiale cât și spirituale, pentru un demers pe cât de necesar, pe atât de costisitor, ca acela al creării unei Școli naționale de artă. Acest lucru se va vedea mai bine odată cu întemeierea Academiei Mihăilene, în 1835, moment ce va însemna și o binevenită, deși treptată și întinsă în timp, schimbare de priorități în ceea ce privește relația politic-estetică. În acest context este numit profesor de desen al Academiei Mihăilene, Ioan Müller, care funcționase și la disciplina „desenul figurilor și zugrăviturei istorice”, a cărei predare fusese introdusă mai întâi la nivelul școlii secundare, cu începere din anul 1834. De pe urma lui Müller s-au păstrat mai multe litografii cu caracter istoric, dar și câteva realizate după desene ale francezului Rey, reprezentând (cu denumiri scrise în franceză) diverse vederi ale Iașiului, precum: *Eglise des Trois-Saints (Biserica Trei Ierarhi)*, *Vue générale à Kopo (Panorama Copoului)* sau *Vue dans la grand'rue (Vedere de pe strada mare)*.

După Müller, în postul de profesor de desen este numit cunoscutul Giovanni Schiavoni (tatăl său fiind de asemenea un renumit pictor italian al vremii), fost student al Academiei din Viena, autor al picturii din interiorul Catedralei din Iași, care pictură, însă, nu se mai păstrează din cauza prăbușirii între timp a acoperișului. Se păstrează, în schimb, mai multe portrete bine realizate, dintre care se evidențiază cel al lui Gheorghe Asachi în cabinetul său de lucru, înconjurat de cărți și stampe.

Ajuns în capitala Moldovei cu o trupă de actori francezi, născut în Italia, la 1802, amic al lui Mazzini și călător prin Orient, Livaditi sau Levaditi, deși nu foarte prețuit de Asachi, câștigă prietenia mai multor boieri români (Cantacuzino-Pășcanu, Ghica, Mavrocordat, Alecsandri), cărora le face portretele, fie în mărime

naturală, fie în miniatură. Era de asemenea muzicant și actor, jucând împreună cu soția sa în piese ale căror decoruri le realiza el însuși.

Una dintre cele mai importante personalități artistice ce a marcat a doua jumătate a secolului al XIX-lea, stabilite în cele din urmă pe meleaguri muntene, a fost maghiarul de origine cehă Anton Chladek. Deși fiu de sătean sărac, începe să studieze pictura la Milano, care pe atunci aparținea Austriei. Reîntors în localitatea natală, Elmer, își dă seama că nu poate trăi acolo doar pe baza veniturilor provenite din artă și decide să-și încerce norocul la Pesta și mai apoi la Viena, adevărata metropolă artistică a acelor vremi. Se familiarizează cu lucrările marilor artiști, studiindu-i pe Corregio, Tițian și pe măestrii olandezi din secolul al XVII-lea, dar și pe pictorii francezi din veacul al XVIII-lea.

În perioada cât se află la Pesta, desfășoară o intensă activitate, dând lecții particulare și pictând tablouri pe diverse teme, începând cu portrete și scene religioase și terminând cu reproduceri ale unor lucrări celebre. Devine cunoscut și apreciat, specializându-se îndeosebi în arta miniaturilor.

Colaborează la editarea unor almanahuri și reviste, ocupându-se de realizarea foarte popularelor, pe atunci, suplimente ale acestora, constând din felurite ilustrații și gravuri ce întruchipau, în principal, actori și cântăreți celebri. Îi cunoaște în aceste împrejurări pe Aloisiu Ioan Hora, din Ardeal, și pe Carol Popp de Szathmari, unul dintre autorii portretelor pe care Chladek le va reproduce spre a fi mai apoi multiplicat prin gravare. Este posibil ca prin intermediul celor doi să fi aflat pictorul despre plecarea din București a lui Barabas, cât și de dorința și disponibilitatea financiară a boierilor noștri de a-și comanda tablouri frumoase lucrate de mâna unor artiști recunoscuți. Astfel, pe la sfârșitul lui 1835, Chladek se stabilește la București, împreună cu cea de-a doua soție. Cu excepția lui Mondonville și a lui Wallenstein, concurența fiind neînsemnată, reușește să se integreze rapid, preluând și executând comenzi care mai de care mai variate, de la miniaturi în fildeș până la compoziții de mari dimensiuni, precum picturile murale pentru bisericile de la țară ale unor boieri, al căror prieten între timp devenise. Este apreciat atât pentru talentul său, cât și pentru manierele elegante, făcându-și un nume printre reprezentanții familiilor cu stare de la noi, cum ar fi Manu, Rioșeanu, Văcărescu sau Pleșoianu.

Colaborează, de asemenea, cu mai mulți artiști locali, contribuind la formarea câtorva dintre ei, printre care aveau ulterior să se remarcă frații Ghiță și Nicolae Grigorescu. Cu aceștia doi încheie chiar un contract pentru pictarea unei biserici, cel mai probabil fiind vorba despre Zamfira. În ceea ce-l privește pe Nicolae, pe care, pe la 1848, îl primise în ucenicie împreună cu fratele său, atâta vreme cât va trăi (se stinge în 1882) se va interesa de evoluția și succesele lui și „nu va înceta să-și amintească cu dragoste și să povestească cum a venit la el Grigorescu, să-i descrie caracterul, timiditatea și blândețea”¹⁴.

¹⁴ Teodora Voinescu, *Anton Chladek și începuturile picturii românești*, Imprimeria Națională, București, 1936, p. 26.

Specializat în miniaturi și portrete, în realizarea cărora dovedește o măiestrie deosebită, pictorul va trebui, mai ales spre sfârșitul vieții, să se axeze pe lucrări de mai mari dimensiuni, parte din cauza concurenței pe care începuse să o reprezinte dezvoltarea fotografiei, parte din cauza scăderii acuității vizuale cauzate de înaintarea în vârstă.

„Ne deprinsesem să pronunțăm împreună numele lui Chladek și pe cel al lui Carol Popp de Szathmary [Szathmari – n.m.] (sau Szatmari) (1812–1885). Îi simțeam aproape unul de altul prin spiritul lor, prin educația pe care o primiseră, prin vioiciunea și buna dispoziție a aceluiași temperament optimist¹⁵, mărturisește Gh. Oprescu în *Pictura românească în secolul al XIX-lea*. Într-adevăr, amândoi au fost artiști de talent, fiecare cu stilul său proaspăt și original, recunoscuți ca atare atât la noi, cât și dincolo de granițe, amândoi au călătorit mult și s-au format în străinătate și amândoi ajung să se stabilească la București. Spre deosebire de Chladek, față de care era cu douăzeci de ani mai tânăr, „Szathmary era mai impulsiv, mai plin de fantezie, mai frământat de gânduri și proiecte, mai fără astâmpăr, mai preocupat de chestii de practică picturală, adică, în fond, mai romantic”¹⁶, dar, în același timp, era și grăbit și neatent, acceptând, uneori, să se repete (așa cum, spune Gh. Oprescu, i se va întâmpla mai târziu și lui Grigorescu¹⁷), ba chiar semnând, după oarece retușuri, diverse lucrări de-ale elevilor săi.

Originar dintr-o familie înnobilită de împăratul Leopold I, la 1666, în care mulți dintre antecesori fuseseră preoți, Szathmari urmează el însuși studii teologice, pe care le întrerupe însă repede, rechemat acasă de părinți, spune-se în urma unei idile cu o tânără dintr-o familie nobilă românească. Hotărât să se dedice carierei artistice, pleacă la Roma, unde va rămâne până în 1834 și apoi la Viena, unde va studia cu Peter Fendi și Johann Treml, de la care deprinde tainele acuarelei, tehnica în care el însuși va excela. Apoi, o vreme, îl regăsim la Pesta, colaborând cu Chladek. După o perioadă petrecută din nou la Viena, merge la Paris, unde rămâne până în 1840, împărtășindu-se de noul suflu romantic ce-l avea în prim-plan pe Delacroix, autorul unor foarte apreciate schițe și acuarele însoțite de notițe de călătorie (adevărat „plain air”... antropologic, *avant la lettre*), realizate în timpul expediției franceze în Maroc, din 1832.

În cei câțiva ani de după 1840, Szathmary își construiește o solidă reputație, astfel că devine un fel de pictor oficial al domnilor munteni (urma să dețină, mai târziu, titlul de fotograf și pictor oficial al domnitorilor Al. Ioan Cuza și Carol I),

¹⁵ Gh. Oprescu, *Pictura românească în secolul al XIX-lea*, op. cit., p. 54.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ „Mâna alunecă atunci fără greutate, aproape mecanic, pe pânza întinsă, pentru redarea unor teme de zeci și de zeci de ori repetate, cu mici și neînsemnate variante: fete și neveste cu furca în brâu, tinere păstorițe cu oile lor, ciobănași cu câinele lângă ei, toate acele subiecte pe care cu greu le-am putea deosebi între ele, când aparțin unei aceleiași categorii. Ele constituie tristul tribut plătit de Grigorescu, pentru că, ajuns la celebritate, a avut slăbiciunea de a fi pe placul unor amatori fără discernământ” [Cf. George Oprescu, *Nicolae Grigorescu: maturitatea și ultimii ani*, Editura Meridiane, București, 1970, p. 37].

care îi comandă diverse lucrări cu caracter politic-omagial, dintre care, totuși, pe unele, deși plătite dinainte, nu le va onora sau le va onora parțial și tardiv, precum este cazul celor trei tablouri cerute de prințul Știrbei la 1850 sau, zece ani mai târziu, al celor 1000 de exemplare ale hărții Țării Românești, comandă a Consiliului de Miniștri.

În același timp, mai ales vara, artistul călătorește prin țară, cutreierând deopotrivă prin sate, prin munți și văi, cunoscând oameni și inspirându-se de la ei. „El a iubit și a simțit poporul nostru în toate manifestările lui. Optimist, ca și Grigorescu, el nu crede necesar, ca acesta, să învăluie realitatea într-un fel de poezie factică, schematizată prin prea numeroase repetiții. El se mulțumește cu ceea ce vede și nu adaogă dela dânsul decât interesul adânc pentru astfel de scene, și ce era necesar pentru ca, într’o compoziție, totul să contribuie la buna impresie generală”¹⁸. Încurajat de succesul pe care îl înregistrau producțiile tratând subiecte naționale, dar și peisajele, Szathmari realizează, în colaborare cu litograful Grassiany, o serie de albume cromolitografiate, cuprinzând reprezentări de costume populare sau „vederi” de pe la noi, dar și mai multe serii cu caracter politic, cum sunt cele ale carelor alegorice ce au defilat prin București a doua zi după încoronarea regelui Carol I, acestea din urmă finalizate abia între 1883 și 1885, plecând de la niște foarte amănunțite acuarele ale pictorului, care, împreună cu doi colaboratori, nu reușise să surprindă fotografic evenimentul, din cauză că ziua de 11 mai 1881 fusese o zi ploioasă.

De numele lui Carol Popp de Szathmari se leagă, de asemenea, și începuturile oficiale ale fotografiei românești, dagherotipia, sau „zugrăvitul cu raze de soare”, cum o descria mai pe înțeles presa vremii. Astfel, primul dagherotip cunoscut și folosit la noi în țară, cumpărat la îndemnul lui Petrache Poenaru, directorul Eforiei Școalelor, și-a început funcționarea în 1840, la Colegiul Sf. Sava, avându-l ca salariat pe Carol Popp de Szathmari, care, după trei sau patru ani, își va deschide propriul atelier: „A fost un incomparabil fotograf. Cutreierând țara-n lung și-n lat, dându-și perfect seama de tot ceea ce era pieritor în primitivismul nostru pitoresc, uneori din inițiativă proprie, alteori la îndemnul domnitorului Carol, sau spre a pregăti acestuia albumuri cu vederile cele mai tipice din țară, el ne-a lăsat nenumărate fotografii de persoane și de scene, unele de format mic sau mare, care toate sunt evocatoare, bine alese și mai îngrijit lucrate decât celelalte fotografii făcute la noi în țară”¹⁹. În 1854, în timpul războiului ruso-turc, și-a încărcat aparatul fotografic și laboratorul în căruță (pe atunci aparatele fotografice ajungeau să cântărească până la 15–20 de kilograme), executând fotografii de război între Oltenița și Silistra și devenind, în acest fel, *primul reporter de front din lume*. Participă și obține medalii la Expozițiile Universale de la Paris (1867) și Viena (1873), fiind recompensat cu importante distincții, conferite de suveranii Europei acelei vremi: împăratul Franz-Joseph al Austriei, Napoleon al III-lea, regina Victoria, regele Spaniei, regina Suediei.

¹⁸ Gh. Oprescu, *Pictura românească în secolul al XIX-lea, op. cit.*, p. 60.

¹⁹ George Potra, *Din Bucureștii de ieri*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1990, vol. II, p. 256.

Douăzeci și trei de ani mai târziu, pe când avea, deci, șaiszeci și cinci de ani, îl regăsim pe Szathmari din nou pe front, de această dată pe cel al Războiului de Independență, ocazie cu care realizează mai multe serii de fotografii artistice, publicate fie grupat în albumul *Souvenir din Resbelul 1877–1878*, fie în presa vremii, din țară ori din străinătate.

De asemenea, colaborează cu celebrul Matei Millo la punerea în scenă a unei piese de teatru în care regia de lumini (revenindu-i lui Szathmari) trebuia să producă pe scenă iluzia unor spirite în zbor. Înțelegând valoarea artistică, dar și miza succesului la public a lui Millo, Szathmari realizează o compoziție avându-i portretul în medalion, înconjurat de 16 imagini reprezentând tot atâtea roluri din repertoriul artistului, executând, astfel, „primele fotografii publicitare de la noi”²⁰.

Din toate acestea se vede că Szathmary a întreprins o adevărată operă de pionierat cultural, nu numai la noi în țară, ci și la nivel european, recunoscută, după cum am arătat, prin distincții conferite la cel mai înalt nivel, contribuind alături de ceilalți artiști veniți din străinătate, dar rămași pe la noi, la consolidarea identității și a școlii artistice românești.

Or, dacă „donatorii”²¹ (europeni) au avut într-adevăr forță, atunci nici „interesul și deschiderea” „beneficiarului” nu au lipsit. Ne-o demonstrează creșterea constantă și accelerată a cererii de artă, întinsă pe aproape o jumătate de secol, ne-o dovedește însăși convertirea „donatorilor” în „beneficiari”, dar și evoluția ulterioară a școlii românești de pictură, ajunsă, în timpul lui – și prin – Tonitza, spre exemplu, la acel nivel de evoluție la care te pui singur sub semnul întrebării, încercând să te redefinești. Și cum am putea rezuma mai bine toate acestea, decât prin cuvintele istoricului, colecționarului și iubitorului de artă, profesorul de la Academia de Belle Arte, George Oprescu? „Sociabil, primitor, Românul a avut totdeauna spiritul deschis, s-a lăsat pătruns de ce a considerat bun la vecini. Dotat pentru artă, ingenios, vioiu, el n-a fost niciodată un copist servil. El a transformat, a adaptat, a adăugat lucrului de împrumut anumite caractere, care îl schimbau în chip simțitor, îi dau un aspect românesc.”²²

De ce ne-am mai interesa astăzi de lucruri și oameni atât de vechi, de ce le-am mai căuta oare „printre tomuri brăcuite”?

Poate și pentru că, astfel, cu Wallenstein, cu Barabas, cu Schiavoni, cu Levaditi, cu Szathmary, cu Chladek, „ne întoarcem la începuturile timide și destul de modeste ale picturii românești din prima jumătate a veacului trecut. Mentalitatea

²⁰ Adrian Silviu Ionescu, *Universul lui Szathmari – Universalul Szathmari*, în Adina Rențea (coord.), *Carol Popp de Szathmari – pictor și fotograf*, Muzeul Național Cotroceni, [București], 2012, p. 28.

²¹ Vezi *supra*, nota infrapaginală 5.

²² George Oprescu, în *Introducere* la volumul Teodorei Voinescu, *Anton Chladek și începuturile picturii românești*, op. cit., p. 5.

publicului și condițiile de viață s-au schimbat, de atunci, considerabil. Azi [1936 – n.m.] avem o școală de artă, care se bucură de un prestigiu meritat, și la noi, și peste graniță. Dar tocmai de aceea origina școlii de azi trebuie să ne fie dragă.”²³

BIBLIOGRAFIE

- *** *Dictionnaire de sociologie*, 2007, Editura Albin Michel, Paris, 2007.
- Déliège, Robert, *O istorie a antropologiei* (trad. Ioan T. Biță), Editura Cartier, Chișinău, 2007.
- Herskovits, Melville, *Acculturation: the study of culture contact*, J.J. Augustin Publisher, New York, 1938.
- Herskovits, Melville, *Cultural relativism*, Vintage Books Edition, New York, 1973.
- Opreșcu, George, *Nicolae Grigorescu: maturitatea și ultimii ani*, Editura Meridiane, București, 1970.
- Opreșcu, Gh[eorghe], *Pictura românească în secolul al XIX-lea*, Fundația regală pentru literatură și artă, București, 1943.
- Potra, George, *Din Bucureștii de ieri*, Editura Științifică și Enciclopedică, vol. II, București, 1990.
- Rențea, Adina (coord.), *Carol Popp de Szathmari – pictor și fotograf*, Muzeul Național Cotroceni, [București], 2012.
- Rey, Robert, *La peinture moderne ou l'art sans métier*, Presses Universitaires de France, 1941.
- Voinescu, Teodora, *Anton Chladek și începuturile picturii românești*, Imprimeria Națională, București, 1936.

²³ Teodora Voinescu, *Anton Chladek și începuturile picturii românești*, op. cit., pp. 30–31.