

UNIVERSUL FAMILIEI ÎN PICTURA ROMÂNEASCĂ

Cornel CRĂCIUN

L'Univers de la famille dans la peinture roumaine

Le premier point d'intérêt interprétatif est signifié par les préliminaires de l'organisation du couple. Le motif édenique, qui trouve sa consolidation dans la Genèse, offre un admirable début pour notre recherche. La formation de la famille et la reconnaissance officielle de celle-ci devient valable par mariage. L'affermissement du couple se réalise par la naissance des descendants, le baptême des ceux-ci et la configuration binaire correspondantes: mère – enfant et rarement père-enfant.

De suite sont surprises les moments de la vie familiale partagés selon l'ambiance de cohabitation: rurale et urbaine. Très intéressantes sont les liaisons de famille qui s'ont été nées et qui se développent parmi les membres de cela. En ce cas nous parlons d'un conglomérat familial qui englobe du moins trois générations: les grands-parents, les parents et les enfants, respectivement toute la parenté de la ligne collatérale.

Familia reprezintă forma istorică de comunitate umană între membrii căreia există relații întemeiate pe consanguitate și înrudire. Ca nucleu social elementar, întemeiat prin căsătorie, familia unește pe soți (părinți) și pe descendenții acestora (copiii necăsătoriți) prin raporturi strânse de ordin biologic, economic și spiritual.¹

Pornind de la această definiție, ne propunem să analizăm modul în care a fost configurat universul familiei în pictura românească. Structura existențială umană, surprinsă în datele ei esențiale de către artistul amator Vasile Ioniță², prevede derularea unor segmente organizatorice cu relevanță temporală. Primul punct de interes interpretativ este semnificat prin preliminarea constituirii cuplului. Motivul edenic, ce-și găsește fundamentarea în geneza biblică, oferă un excelent start pentru investigația de față. Constituirea cuplului și recunoașterea oficială a existenței acestuia are loc prin căsătorie. Consolidarea cuplului se realizează prin nașterea urmașilor, botezul acestora și configurările binare corespondente: mamă-copil, respectiv, foarte rar, tată-copil.

În continuarea analizei vor fi surprinse momente de viață familială separate pe medii de conviețuire: rurală și urbană. Nu mai puțin interesante sunt legăturile de familie ce se nasc și evoluează între membrii acesteia. În acest caz vorbim despre un conglomérat familial ce cuprinde cel puțin trei generații: bunici, părinți și copii, respectiv celelalte rude colaterale aferente.

Investigația noastră urmărește să propună un subiect incitant, pe care să-l rezolve de o manieră selectiv orizontală și nicidecum exhaustivă. Tocmai de aceea exemplele vor fi relativ abundente, dar nu vom insista analitic prea *in extenso*. Dorim să oferim o panoramă a posibilelor dimensiuni ale unei cercetări de durată, nicidecum o finalizare superficială, grevată de ambiții deșarte și fără cuvenita acoperire științifică.

*

Problema originii ființei umane a fost interpretată, de către plasticieni, în termenii biblici și nu în cei ai evoluționismului. Trebuie să vedem în această atitudine o continuitate a demersului artistic ce se revendică din modelul ortodoxiei bizantine. “Domnul Dumnezeu a făcut pe om din țărâna pământului, i-a suflat în nări suflare de viață, și omul s-a făcut astfel un suflet viu”³, se spune în capitolul privitor la **Facerea omului**. Odată realizat spațiul edenic, s-a pus în discuție imposibilitatea traiului solitar: “Domnul Dumnezeu a zis: Nu este bine ca omul să fie singur; am să-i fac un ajutor potrivit pentru el”⁴.

Geneza tovarășului feminin este una exemplară pentru trăinicia ce urmează să consolideze cuplul omenesc: “Din coasta pe care o luase din om, Domnul Dumnezeu a făcut o femeie și a adus-

¹ Mic dicționar enciclopedic, ed. II, București, 1978, p. 368.

² Ciclul de lucrări intitulat **Nașterea, Căsătoria, Moartea**, care i-au adus premiul I la expoziția republicană din 1971, cf. Vasile Savonea, *Arta naivă în România*, București, 1980, p. 91.

³ **Genesa**, 1.7.

⁴ *Ibidem*, 2.18.

*o la om. Și omul a zis: Iată în sfârșit aceea care este os din oasele mele și carne din carnea mea! Ea se va numi femeie, pentru că a fost luată din om... De aceea, va lăsa omul pe tatăl său și pe mama sa, și se va lipi de nevasta sa, și se vor face un singur trup*⁵.

Păcatul lui Adam și al Evei, ispitiți de șarpele șiret, constituie primul subiect autentic abordat de pictorii români. Pierderea inocenței și a grației divine se soldează cu expulzarea din Paradis. Luând cunoștință de fragilitatea existenței lor și fiind obligați să se întrețină singuri, membrii cuplului arhetipal pornesc să cunoască și să populeze Pământul. Acesta este momentul generic reținut în lucrările lor de către Iosif KEBER, Romeo STORCK și Dem DEMETRESCU⁶, cu referință explicită la începuturile metaforice ale ideii de cuplu.

Oficializarea constituirii familie prin căsătorie este precedată de succesiunea momentelor cunoașterii, prieteniei și logodnei tinerilor. Clipele de muncă împreună dictate de derularea anotimpurilor, cu aplicație predilectă la agricultură, precum și secvențele de relaxare, concretizate în plimbări, reuniuni de grup (șezători, petreceri cu sau fără dansuri, obiceiuri de sărbători), alcătuiesc tot atâtea prilejuri propice pentru selectarea membrilor viitoarelor cupluri.

Căsătoria reprezintă uniunea legală, liber consimțită, între un bărbat și o femeie pentru întemeierea unei familii. Ea se concretizează în ceremonialul și petrecerea de nuntă. Fiind una dintre verigile componente ale apropierii ființei umane de divinitate, taina nunții se consumă într-o armonie sfielnică între cei doi miri⁷.

Atât în varianta creatorilor profesioniști, cât și în aceea a amatorilor, predilectă rămâne configurarea alaiului de nuntă din mediul rural⁸. Faptul semnalat se datorează persistenței unei tradiții etnografice cu profunde rădăcini istorice.

Dacă ar fi să segmentăm momentele importante ale derulării ceremonialului, vom găsi mereu în primplan persoana miresei. Astfel, Rodica MANIU se referă la mediul urban de proveniență socială în lucrarea **“Tânără în rochie de mireasă”**⁹. În replică, pictorii naivi se referă direct la mediul rural: Ion NIȚĂ NICODIN la **“Gătirea miresei”** (1972), iar Alexandru CHERECHEȘ la **“Primirea miresei”** (1976), ultimul artist citat fiind profund atașat arsenalului stilistic propriu iconarilor de la Nicula (jud.Cluj).

Căsnicia sau traiul în comun al soților se consumă la modul pozitiv doar prin nașterea de urmași. Referințele biblice sunt inevitabile și în acest caz, ele concretizându-se în taina botezului. Din această perspectivă, o lucrare emblematică este cea prezentată de către Arthur VERONA la ediția din anul 1929 a Salonului Oficial de pictură și sculptură. Intitulată **“Botez în Bucovina”**¹⁰, compoziția este focalizată asupra tinerei mame ce-și alintă ocrotitor odorul. Plasate sub lumina puternică a soarelui amiezii, personajele din primul plan se organizează simetric de-o parte și de alta a intrândului ușii: doi bărbați și o tânără mamă cu pruncul în stânga, alți doi bărbați și o fată, întoarsă cu spatele spre spectator, la dreapta. Atitudinea dominantă este aceea de pioasă reculegere ce premerge intrării în biserică pentru participarea, ca un grup solidar, la slujirea sfintei taine a botezului.

Motivul maternității, care semnifică cu certitudine consolidarea cuplului și sporirea rodnică a nucleului familial, este des întâlnit în pictura românească. Fie în varianta laică¹¹, fie în cea de

⁵ *Ibidem*, 2. 22-24.

⁶ Iosif KEBER, **Adam și Eva**, poziția nr. 131, p. 11, la *Salonul Oficial de pictură și sculptură*, București, 1926; Romeo STORCK, **Primii oameni**, *ibidem*, poziția nr.248, p.16; Dem DEMETRESCU, **Adam și Eva**, poziția nr. 58, p. 10, la *Salonul Oficial de pictură și sculptură*, București, 1927.

⁷ Horațiu DIMITRIU, **Taina nunții**, poziția nr. 53, p. 7, la *Salonul Oficial de pictură și sculptură*, București, 1925.

⁸ Nicolae BRANA, **Nuntă în sat**, poziția nr. 31, p. 13, la *Salonul Oficial de pictură și sculptură*, București, 1943; Arthur VERONA, **Nuntă în Moldova**; Anuța TITE, **Joc la nuntă** (1978); Ion Stan PĂTRAȘ, **Nuntă din Săpînța** (1973); Ghiță MITRĂCHIȚĂ, **Nuntă oltenească** (1969); Ion NIȚĂ NICODIN, **Nuntă la cămin** (1967); Cleopatra PROTOPOESCU, **Nuntă în Oaș** (1974); Ridica MANIU, **Nuntă țărănească**.

⁹ *Dobrogea și arta plastică*, Tulcea, 1993, il. 86, poziția 353.

¹⁰ Poziția nr. 216, p. 21, reprodusă în catalogul manifestării anuale naționale din 1929.

¹¹ Gheorghe SÎRBU, **Tânără mamă**, poziția nr. 159, p. 17, la *Salonul Oficial de pictură și sculptură*, București, 1927; Otto BRIESE, **Copil cu mamă**, poziția nr. 27, p. 9, *idem*, 1928; Ștefan DIMITRESCU, **Mama și copiii**, poziția nr.62, p.10, *idem*, 1929; Olga GRECEANU, **Maternitate**, poziția nr. 84, p. 12, *ibidem*; Mina BYCK-WEPPER, **Maternitate**, poziția nr. 33, p. 9, *idem*, 1932; Ion TIMAR, **Mama cu copilul**, poziția nr. 234, p. 22, *ibidem*; Șerban ZAINEA,

sorginte religioasă¹², compoziția surprinde legătura osmotică dintre personaje, cu accent pe nevoia de protecția, de continuitate neîntreruptă a ciclului existențial uman. Exemplare sunt lucrările dedicate de pictorul Ștefan DIMITRESCU amintitului motiv interpretativ. “**Maternitate**” (1930) se află în colecțiile Muzeului de Artă din Cluj-Napoca și grupează trei personaje: mama ce-și ține copilul adormit în poală, respectiv o fetiță așezată în imediata ei vecinătate. Personajele enumerate sunt surprinse într-o tipică atitudine de așteptare. Formele sunt precis conturate și se profilează pe zidul unei case. Coloritul este predominant cald, cu ușoare valorații ale brunului în carnația corpurilor. Întreaga configurare a feminității protectoare mărturisește o intensă stare de lasitudine, de imensă oboseală cvasi-metafizică¹³.

O altă “**Maternitate**”, expusă la Salonul Oficial de pictură și sculptură din 1933, reprezintă “cântecul de lebedă” al artistului menționat. Lucrarea semnifică un emoționant monument închinat dragostei materne, iubirii de oameni în general. Perfect echilibrată, construcția posedă o structură formală piramidală, marcată puternic de axele orizontale ale leagănului în care doarme pruncul. Deasupra acestuia se înalță ocrotitoare statura mamei plâsmuită din brunuri ale căror intensități coboară până la cele mai joase acorduri cromatice. Scena se proiectează pe fundalul unor dealuri dobrogene, aride și stâncoase, printre care se insinuează câteva căsuțe ale căror acoperișuri cărămizii înviorează universul coloristic diversificându-l, efecte stimulate și de petele verzi ale celor trei arbori ieșiți din asprimea acestui sol¹⁴.

Extrem de rar este reprezentată pictural legătura dintre tată și copil. Trebuie să intuim aici o constantă biologică a proliferării cuplului, conform căreia părinții îndeplinesc roluri bine precizate: mama – atașată de căminul pe care-l patronează și de urmașii cărora le dă naștere; tatăl – asigurând supraviețuirea și, eventual, prosperitatea familiei sale. Singurele exemple ale acestui mod de paginare interpretativă posedă certe conotații religioase: Lazăr ZIN, “**La Iisus**”¹⁵, respectiv Claudia MILLIAN, “**Tatăl și Fiul**”¹⁶.

*

Investigarea momentelor de viață derulate în mediul rural, ce fac directă referire la familie, poate fi perfect urmărită încă de la debutul modernizării picturii naționale. Clipele de muncă sunt deja prefigurate în creația lui Theodor AMAN, chiar dacă artistul citat insistă doar asupra preparativelor legate de plecarea la câmp¹⁷.

Nicolae GRIGORESCU a “comentat” travaliul desfășurat în lumea satului din perspectiva deplasării carelor trase de boi¹⁸. Personajele umane sunt destul de sumar conturate, sensul compozițional fiind transferat asupra efortului depus de animale pentru asigurarea subzistenței stăpânilor acestora.

Legat de mișcarea socialistă și reușind să impună tematica de relevanță socială, Octav BĂNCILĂ realizează o impresionantă galerie de personaje aflate în plin efort: “**Cosașul**”, “**Semănătorul**”, “**Țărani cu roaba**”, “**Fată torcând**”, “**Dimineața la sapă**” și “**Întoarcerea de la câmp**”. În toate cazurile menționate, referința la familie este mai mult decât evidentă.

Maternitate, poziția nr. 266, p.24, *ibidem*; Ștefan DIMITRESCU, **Maternitate**, poziția nr. 63, p. 10, *idem*, 1933; Max GAMBURD, **Maternitate**, poziția nr. 84, p.17, *idem*, 1939; Corneliu BABA, **Maternitate**, poziția nr. 19, p. 12, *idem*, 1941; Lucreția MIHAIL-SILION, **Maternitate**, poziția nr. 148, p. 20, *idem*, 1942; Vasile POPESCU, **Maternitate**, poziția nr. 199, p. 24, *ibidem*; Sirarpy TOROSIAN, **Maternitate**, poziția nr. 276, p. 34, *idem*, 1945.

Lor li se pot alătura compozițiile semnate de: Ștefan LUCHIAN – **Lăutul**; Camil RESSU – **Țărancă cu copil** (1910); **Maternitate** (1913-1915); **Țărancă cu copil** (1920-1921); Rudolf SCHWEITZER-CUMPĂNA, **Maternitate**; Ion Stan PĂTRAȘ, **Dragul mamei, Dumitraș** (1970); Mircea CORPODEAN, **Mamă cu copil** (1978).

¹² Olga GRECEANU, **Madona cu copilul**, poziția nr. 102, p. 17, la *Salonul Oficial de pictură și sculptură*, București, 1934; Ionel IOANID, **Maica Domnului**, poziția nr. 101, p. 18, *idem*, 1941; Arthur VERONA, **Fiul Fecioarei**, poziția nr. 288, p. 35, *idem*, 1945; respectiv **Maica Domnului** (1927).

¹³ Cornel CRĂCIUN, *Structuri ale imaginii în pictura românească interbelică*, Cluj-Napoca, 1998, p. 138.

¹⁴ Claudiu PARADAIS, *Ștefan Dimitrescu*, București, 1978, p.20. Vezi și Cornel CRĂCIUN, *op.cit.*, p. 139.

¹⁵ *Salonul Oficial de pictură și sculptură*, București, 1930, poziția nr. 239, p. 22, analiza lucrării în Cornel CRĂCIUN, *op.cit.*, p. 60.

¹⁶ *Salonul Oficial de pictură și sculptură*, București, 1932, poziția nr. 148, p. 16, reprodusă în catalog.

¹⁷ Compozițiile **Plecarea la câmp** și **Curte la țară**.

¹⁸ Compozițiile **În amurg**, **Care cu boi**, **Car cu boi** și **Car cu boi pe înserat**.

Sejururile repetate în satul Vlaici (jud.Olt), pe proprietatea cronicarului și colecționarului de artă Alexandru Bogdan-Pitești, îi permit lui Camil RESSU să realizeze o veritabilă “radiografie” a spațiului rural românesc. Departate de a idealiza modul de viață al țăranilor, așa cum preconizau adepții semănătorismului și “epigonii” grigorescieni, Camil RESSU oferă o imagine realistă a satului autohton la începutul secolului XX. El propune noi simboluri figurative culturale ce sunt fundamentate prin publicarea articolului-program intitulat “*Despre artă și artiști*”. Lucrările “**Semănătorii**”(1909) și “**La arat**”(1910) redimensionează relația ființei umane cu mediul înconjurător pe care trebuie să-l domine trudnic pentru a obține “pâinea cea de toate zilele”. “**Țărănci torcând**”(1911), “**La dezghiocatul porumbului**”(1915) și “**La strânsul recoltei**”(1921) surprind o altă dimensiune, mai puțin dramatică - dar la fel de atașantă, din continuitatea existențială campestră.

Ștefan DIMITRESCU și Dimitrie GHIAȚĂ sunt la fel de interesați să releve potențele universale umane ale mediului rural, pe care-l interpretează din perspective și cu mijloace de expresie particulare. În primul caz menționat, se detașează linia de evoluție portretistică ce se situează la nivelul lui Camil RESSU, al cărui exercițiu îl completează într-un mod fericit. Din perspectiva efortului lucrativ, surprins în plină desfășurare, se cuvine evidențiată o compoziție excelentă a lui Ștefan DIMITRESCU – “**Țărănci țesând la război**”. Accentul cade aici pe reprezentarea nuanțată a gesturilor, atitudinii și mișcării celor două personaje în detrimentul caracterizării psihologice ce domină – per ansamblu – creația pictorului moldovean.

Dimitrie GHIAȚĂ rămâne maestrul incontestabil al “târgurilor”¹⁹ ce intermediază schimbul de produse și informații în mediul rural. Personajele compozițiilor sale – cu deosebire cele feminine – demonstrează o insistență plină de vitalitate în atingerea scopurilor pecuniare pe care și le-au propus. Țăranii olteni au un aer de “familie” ce rezultă din transmiterea peste generații a “negustoriei”, pentru care străbat chiar distanțe mari cu produsele muncii lor agricole.

Un subiect aparte îl întâlnim în opera lui STOICA D.: anume cel legat de cultura viței de vie. Pentru prima oară în pictura românească au fost executate tablouri inspirate din munca viticultorilor: săpatul, legatul, stropitul, culesul viei, storsul strugurilor și pregătirea pivnițelor. Tratatate mai liber, într-o factură mai largă, aceste lucrări ce au ca personaj principal “familia” țărănească se impun atenției prin pitoresc, atmosferă și redarea culorii locale²⁰

În spațiul picturii naive autohtone putem aminti rezultatele obținute de artiștii țărani din Brusturi, comuna Hălmagiu (jud. Arad), anume: Ion NIȚĂ NICODIN – “**Sădirea pomilor**”(1971) și Petru MIHUȚ – “**Pregătirea magiunului**”(1975).

Clipele de relaxare sunt menite să contrapunteze activitatea depusă la câmp sau să consume capitalul de timp liber existent în viața familiei rurale. Multe lucrări sunt intitulate “**Odihnă la câmp**”, “**Repaus**” ori “**Prânz**” tocmai pentru a sugera tranziția dintre “reprizele” de lucru desfășurate de membrii unei comunități familiale.

Un bun punct de plecare în enunțarea datelor esențiale ale amintitului motiv îl poate reprezenta compoziția Theodor AMAN intitulată “**Popas la munca câmpului**”. O interpretare singulară, ca relevanță interpretativă, distingem și în creația lui Ștefan LUCHIAN. Ea se concretizează prin figurarea unui țăran ce prânzește – vezi tabloul “**La nămiezi**”. De asemenea, Ștefan POPESCU se dovedește sensibil în privința tematicii rurale ce trimite la motivul repausului în câmp prin lucrarea “**Odihnă pe câmp**”.

Artistul ce ilustrează cel mai bine ideea de refacere a forțelor după consumarea unui efort susținut a fost Camil RESSU. Opera sa este punctată de mai multe reveniri asupra motivului enunțat²¹, dar producția emblematică în acest sens s-a numit “**Odihna coșailor**”(1925). Personajele

¹⁹ Menționăm următoarele titluri semnificative din creația sa: **Târg, La margine de târg, La târg, Țărani la târgul de la Petroșani, Târguiala, Olteancă la piață, Țărănci la piață** (Hurezu), **Vânzătoare de fructe, Târg la Polovragi și La piață**.

²⁰ Cf. Paul REZEANU, *Stoica D.*, București, 1990, p. 25, ilustrată prin compoziția **Femei la legatul viei**, reproducerea nr. 46.

²¹ Vezi tablourile intitulate: **Prânzul pe câmp**(1915); **Țărani la prânz**(1926-1927); **Odihnă pe câmp**(1927-1928); **Familie de țărani**(1943-1944).

sunt reprezentate de aceiași muncitori ai gliei, de aceiași clăcași, cu fețele arse de soare și supte de neodihnă, cu trăsăturile colțuroase, cu îngândurare și tristețe în priviri. Ei sunt surprinși aici pe câmp, la amiază, odihnindu-se după munca desfășurată sub soarele arzător, fiind în așteptarea prânzului²².

Majoritatea compozițiilor grigoresciene, populate de care trase de boi, par să semnifice întoarcerea acasă de la munca câmpului sau de la târg. Mai pot fi atașate acestui motiv al revenirii spre propriul cămin și numeroasele turme de animale păzite de copiii familiilor de țărani. Un astfel de exemplu îl reprezintă lucrarea **“Întoarcerea de la pășune”**²³, în care trei personaje – o fată ce toarce, un băiat și o fetiță ce povestesc – pășesc alături de mica turmă de mioare. Întreaga acțiune se petrece într-un peisaj mirific, scăldat de un soare extrem de generos.

Puternic influențat de evenimentele anului 1907, pictorul Ștefan LUCHIAN ajunge să intuiască și să configureze artistic dimensiunea socială a mediului autohton. Imaginile databile în perioada răscoalelor țărănești sunt extrem de dureroase, ele impunând atenției chipurile unor oameni nebăgați până atunci în seamă, săraci și necunoscuți. Din această perspectivă, cu puternice motivații umanitare, trebuie înțeleasă și lucrarea **“După muncă, spre casă”**²⁴. Pe ulița unui târg se deplasează două personaje îmbrăcate în straie țărănești, probabil un cuplu, ce sunt încovoiate sub greutatea poverilor purtate în spate. O atitudine resemnată, ușor melancolică, rezumă o viață de privațiuni și de suferințe mereu înăbușite.

Pictura lui Octav BĂNCILĂ este cea a unui artist care sare etape, fiind interesat doar de obținerea efectului favorabil. Receptarea unui atare mesaj devine anevoioasă pentru cei mai mulți dintre spectatorii săi. Situat pe poziția observatorului, artistul redă un univers ce nu depășește granița purei vizualități, în care evenimentele sunt resimțite prin ricoșeu și nu prin participarea directă. Asumându-și statutul de pictor realist, el încearcă un fel de transpunere a realității imediate²⁵. Acest fapt este evident și în cadrul compoziției denumite **“Întoarcerea de la câmp”**. Privite din lateral stânga, cele trei personaje din tablou înaintează domol, fiind perfect profilate pe fundalul unui cer imens. Una dintre cele două femei poartă o greblă pe umărul drept, în timp ce al doilea personaj feminin alintă la piept un prunc adormit. La câțiva pași în urma lor vine un băiețel ce poartă și el o greblă pe umărul drept, nefiresc de mare pentru puterile lui, respectiv o traistă de merinde petrecută peste umărul stâng și o cană mare de apă, purtată cu grija cuvenită, în mâna stângă.

“Întoarcerea de la târg”²⁶ de Francisc ȘIRATO reprezintă o posibilă replică evolutivă la compoziția **“Întâlnirea”**²⁷. Acesta este sensul analizei efectuate de Mihai Ispir în monografia dedicată artistului: *“Ceea ce este, în “Întâlnirea”, expansiune cosmică, efuziune a “sentimentului”, redevine stabil, cumpănit, temeinic așezat în cea de a doua mare sinteză...”* **“Întoarcerea de la târg”**, datând din 1926. *Figurile nu mai sunt proiectate aici într-un ritm universal, reconstituind un gest oarecum declarativ, ci solid ancorate la suprafața solului, deși destăinuie, încă mai intens poate, aceeași viziune antropocentrică... Dacă “Întoarcerea de la târg” mai păstrează un reziduu “teoretic”, acesta se definește în confruntarea dintre subiectul literar și subiectul pictural. Primul implică deplasarea. Cel de-al doilea, celebrând, în fapt, atitudinea “pasivă”, monumentalitatea, nemișcarea, le convertește în demersul ceremonial al celor două țărânci, primind contrapunctul luminii...”*²⁸.

Momentul cinei vine ca o concluzie a întregii activități zilnice, atunci când întreaga familie se adună în jurul mesei pentru a celebra trecerea spre repausul reconfortant al somnului. Exemplele pe

²² Theodor ENESCU, *C.Ressu*, București, 1984, p. 78.

²³ Grigorescu, București, 1978, argument introductiv, cronologie, antologie de texte și de reproduceri datorate lui George Sorin MOVILEANU, il. 109.

²⁴ Ioan ALEXANDRU, *Luchian*, București, 1978, il. 22; Valentin CIUCĂ, *Luchian*, București, 1984, il. 15.

²⁵ Ruxandra DREPTU, *Băncilă*, București, 1987, p. 32, il. 39.

²⁶ *Salonul Oficial de pictură și sculptură*, București, 1926, poziția nr. 264, p. 17. Lucrarea este reprodusă sub forma unui studiu în Mihai ISPIR, *Șirato*, Meridiane, București, 1979, il. 14.

²⁷ *Salonul Oficial de pictură și sculptură*, București, 1924, poziția nr.158, p.13.

²⁸ Mihai ISPIR, *op.cit.*, pp. 32-33.

care le vom comenta provin din opera lui Octav BĂNCILĂ, respectiv din cea a lui Ștefan DIMITRESCU.

“Cina”²⁹, în interpretarea lui Octav BĂNCILĂ, este axată pe figurarea unui cuplu de bătrâni. Așezați pe o laviță, de o parte și de alta a mesei joase, bărbatul și femeia mănâncă în tăcere, iluminați de flăcările ce vin din vatra căminului. Desculți și trudiți, ei se servesc pe rând dintr-o strachină și rup din pâinea așezată alături de aceasta. Elementul anecdotic îl reprezintă pisica din planul inferior care-i privește cu răbdare, așteptându-și porția ei de mâncare.

Ștefan DIMITRESCU obține o perspectivă apropiată cadrajului cinematografic într-o prezentare ușor plonjantă. Lucrarea, expusă la Salonul Oficial din anul 1924³⁰, cuprinde un număr de patru personaje grupate în jurul unei mese modeste: tatăl, mama, fiica și fiul mezin. Gesturile cu care părinții desfășoară ritualul servirii cinei sunt extrem de lente. Ele traduc de minune starea de oboseală acumulată în zile și zile de trudă pe câmp și în gospodărie, regăsindu-se în resemnarea capetelor plecate spre rugăciunea premergătoare mesei propriu-zise.

Compoziția “Interior țărănesc”³¹ conține doar elementele de recuzită ale derulării cinei țărănești: masa cu trei picioare, vasele și vesela, lavița și scaunele, scoarța de pe perete, traista cu înflorituri alese și tolba, cuptorul din fundal cu găleata de lângă acesta, sticla de pe prichiciul cuptorului. Ea s-ar fi putut numi, foarte bine, și “Înainte de cină”, anunțând – prin inventarul enumerat – prezența umană ce populează interiorul locuinței din lucrarea deja analizată.

Înainte de a considera încheiat segmentul interpretativ dedicat servirii mesei în mediul rural, trebuie să menționăm două exemple semnificative ce provin din plastica creatorilor amatori autohtoni. Doljanul Ghiță MITRĂCHIȚĂ ne propune o tentativă ideologizantă de figurare picturală în lucrarea intitulată “Țărani la masă în trecut și azi”(1968). Revendicându-se din tradiția zugravilor populari, autorul își segmentează spațiul compozițional printr-o linie puternică de contur ce delimitează două registre: cel din dreapta semnifică trecutul, în vreme ce în stânga avem de-a face cu prezentul democrației socialiste. Masa țăranilor, așternută în grădina din fața casei, grupează în jurul ei doi bărbați și o femeie cu un copil în brațe, un câine și o pisică ghemuită pe gardul pridvorului. În replică, cuplul “țăranilor” din anii socialismului se desfășoară la o masă abundentă, ce se inspiră copios din modelul referențial urban. Hainele soților, sticla de sifon ce tronează pe masă, televizorul și tablourile de pe pereți mărturisesc adoptarea unor modele străine mentalității rurale, dar perfect asimilate discursului politic ideologizat ce preconiza apropierea satului de oraș. Ce a rezultat din acest metisaj poate fi urmărit, de data aceasta nu într-o cheie parodică – așa cum a procedat pictorul naiv, în evoluția mediului rural autohton la debutul mileniului trei...

Pictura țăranului-miner Petru MIHUȚ, cel mai interesant urmaș al lui Ion NIȚĂ-NICODIN, se concentrează asupra întâmplărilor cotidiene sau a celor cu valoare de eveniment sărbătoresc din lumea satului. Din astfel de motive de inspirație, el extrage pilde pe care le fabulează cu tâlc, așa cum procedează și în compoziția “Rai și iad”(1976). La o primă impresie putem fi induși în eroare de titulatura tabloului, căci acesta surprinde o realitate extrem de comună pentru derularea existenței umane. Astfel, “*armonia unei familii numeroase, petrecând în ograda din fața casei, este alăturată unei colibe sărăcicioase, în care doi bătrâni își sting bătrânețile însingurați, lipsiți de gălăgia luminoasă a nepoților din jur. Bineînțeles că între cele două părți, cu morală diferită ale tabloului, curge un pârâu involburat peste care o punte îngustă nu reușește să unească nimic din ceea ce el desparte atât de tranșant*”³²

Momentele de așteptare și reculegere pioasă alternează, în lumea satului, cu cele ale veseliei sărbătorești. În prima ipostază avem de-a face cu grupuri de țărani concepute în poziționări statice ce preliminează situații existențiale laice ori religioase, iar cea de a doua surprinde derularea petrecerilor cu sau fără dansuri populare.

²⁹ Ruxandra DREPTU, *op.cit.*, il. 44.

³⁰ *Salonul Oficial de pictură și sculptură*, București, 1924, poziția nr. 56, p. 8, reproducă în catalog.

³¹ Claudiu PARADAIS, *op.cit.*, il. 73.

³² Cf. Victor Ernest MAȘEK, *Arta naivă*, București, 1989, p. 175.

“**O adunare de țărani**”³³, tabloul lui Octav BĂNCILĂ, surprinde clipele de relaxare ale unui grup de bărbați strânși în jurul unei mese întinse în livada unei gospodării rurale.

Compoziția lui Rudolf SCHWEITZER-CUMPĂNA, intitulată “**Trudiți**”(1928)³⁴, este axată pe reprezentarea fizionomică și comportamentală a trei personaje așezate. Încadrată de doi țărani bătrâni, o femeie cu broboadă albă își sprijină, protectoare, coșul încărcat cu legume și fructe pe care le-a adus pentru a le vinde la piață. Țăranul din dreapta ei are capul acoperit de o pălărie, ținându-și ochii închiși și mâinile sprijinite pe genunchi. Celălalt țăran, cu capul aplecat în piept, frământă ceva între degetele palmelor adunate înaintea.

Lucrarea “**Lângă gară**”³⁵, expusă și încununată de un premiu la Salonul Oficial al anului 1930, marchează debutul public al lui Alexandru CIUCURENCU în lumea bună a picturii românești. Ea beneficiază de o analiză competentă din partea unuia dintre monografiile artistului, motiv pentru care reproducem textul respectiv în cele ce urmează: “...centrul și colțul din dreapta jos sunt ocupate de un țăran și de o țarancă așezați lângă un copac. În stânga, în picioare, o altă pereche, iar în planul mai îndepărtat o țarancă, o fetiță și un grup profilat pe un vagon de tren. În realitate, tabloul este un pretext pentru a prezenta câteva grupuri în atitudini diverse, accentul fiind pus pe volume, pe construcția solidă a lor, pe ritmul compozițional ce crește din primul plan pentru a se pierde undeva, în depărtare. Factura aspră a picturii, petele de un alb intens al cămășilor, ariditatea căutată a copacilor și chiar tipologia personajelor ne duc cu gândul la Ressu”³⁶.

O transpunere complexă a reprezentanților lumii rurale, transplantați în mediul unui mic târg maramureșean, ne oferă pictorul Traian BILȚIU-DĂNCUȘ. Cele două lucrări ale sale dedicate acestui subiect, diferite prin titlatură și prin numărul de personaje³⁷, surprind o tipologie umană bine precizată: cei doi tăietori de lemne, țăranul cu sapa ce doarme rezemat de trunchiul copacului plasat central, cele două țărânci cu velințe, fata cu coșul de fructe dus pe umăr. Întreaga compoziție – în ambele cazuri menționate - evoluează în jurul copacului contorsionat, ce crește viguros din solul bolovănos al uliței de târg precum o *axis mundi sui-generis*. Piesa pandant, cu referință explicită la mediul muncitoresc citadin, o vom întâlni în creația interbelică a pictorului Max Herman MAXY³⁸.

Pe o poziție intermediară, între așteptare și declanșarea petrecerii exuberante, se situează scenele de gen ce au ca fundal cârciuma. Compoziția lui Lascăr VOREL, denumită “**La cârciumă**”, poate fi asimilată ciclului peisajelor bistrițene din Moldova. Fără să insiste asupra fizionomiilor, VOREL construiește ansamblul peisagistic în care prezența umană este atent conținută³⁹.

Ștefan DIMITRESCU nu ne propune nici un tablou dominat de stări euforice, ci reconstituie universul rural din perspectiva respectării proverbialei buneicuințe a țăranului român. Un exemplu extrem de convingător îl constituie compoziția “**La un pahar de vin**”, o admirabilă scenă de interior magistral echilibrată, reprezentând patru țărani și o țarancă așezați în jurul unei mese pe care se află o garafă cu vin roșu. Brunurile și ocrurile calde ale podelei și ale ușii din stânga, continuate cu cele de pe sumanele țăranilor – culori frecvent și intens cultivate de pictor – creează o atmosferă intimă, în care personajele se simt foarte bine, minunându-se și amuzându-se de cele ce spun ele însele. Motivele populare, discret sugerate de pe bundița unuia dintre țărani și de pe ia țărâncii, conferă autenticitate scenei, luminând-o și înveselind-o cuviincios⁴⁰.

După 1930, lumea satului debordează în creația lui Dimitrie GHIAȚĂ. Țăranul nu este văzut însă în îndeletnicirile sale imediat productive – consideră una dintre exegetele operei sale. El nu

³³ Muzeul de artă Cluj-Napoca, *Catalog patrimonial*, 1977, poziția nr. 13, p. 14.

³⁴ *Salonul Oficial de pictură și sculptură*, București, 1928, poziția nr. 176, p. 19, reproducă în catalog.

³⁵ *Idem*, 1930, poziția nr. 37, p. 9, reproducă în catalog.

³⁶ Radu IONESCU, *Ciucurencu*, București, 1987, p. 12.

³⁷ Lucrarea **Șomeri pe ulițele Sighetului**(1939), în Muzeul de artă Cluj-Napoca, *Catalog patrimonial*, 1977, poziția nr. 14, p. 14; respectiv compoziția **Pe străzile Sighetului** prezentată la *Salonul Oficial de pictură și sculptură*, București, 1940, poziția nr. 36, p. 14, reproducă în catalog.

³⁸ Lucrarea se intitulează **Șomeri pe bancă în Cișmigiu**(1936), în Muzeul de artă Cluj-Napoca, *Catalog patrimonial*, 1977, poziția nr. 133, p. 53.

³⁹ Valentin CIUCĂ, *Lascăr Vorel*, București, 1982, p. 25.

⁴⁰ Claudiu PARADAIS, *op.cit.*, p. 15, il. 24.

mână carul cu boi, nu seamănă și nici nu ară pământul, nu strânge recolta. Țăranii lui GHIAȚĂ așteaptă la târg să-și vândă marfa, stau de vorbă, se tocnesc, petrec în cârciumi, joacă la horă, merg către biserică și se strâng în jurul ei sau prânzesc la marginea câmpului⁴¹.

O compoziție precum **“Întâlnire”**⁴², conține toate atributele ce i-au particularizat opera artistului în spațiul autohton de referință. Două țărănci, figurate cu spatele la public, stau așezate la o masă pe care tronează o garafă cu vin. Ele par a sărbătorii momentul revederii cu ocazia unui târg de țară. Costumația diferită tinde să semnifice o stare socială și existențială divergentă a celor două femei. Atitudinea lor calmă, de ușoară resemnare din pricina vicisitudinilor traiului aspru pe care-l suportă, vine să confirme trănicia sentimentelor ce le reunesc la un “pahar de vorbă”. Avem de-a face cu o aplicație atașantă a atitudinii de firească implicare afectivă a creatorului într-un mediu ce-i este atât de cunoscut: cel al satului românesc.

Munca colectivă benevolă pe care o efectuează țăranii, unii în folosul altora, este de obicei însoțită de o mică petrecere cu povestiri, glume și jocuri⁴³. Acesta este sensul explicit al compoziției prezentate de Remus TROTEANU la ediția din anul 1927 a Salonului Oficial de pictură și sculptură⁴⁴. Populată de trei tinere personaje feminine surprinse în atitudini diferite, lucrarea se revendică din decorativismul propriu interpretărilor cu tentă monumentală elaborat de pictorul Ion THEODORESCU-SION⁴⁵.

Același aer sărbătoresc se degajă și din lectura tabloului pictoriței Rezeda MOGA-DUMITRESCU, cea a fost prezentat la ediția din anul 1942 a Salonului Oficial de pictură și sculptură. Intitulat **“Muncă pentru cei plecați”**⁴⁶, tabloul face aluzie directă la derularea celui de-al doilea război mondial. Compoziția surprinde un interior de locuință țărănească în care se desfășoară o șezătoare⁴⁷ la care iau parte doar tinere fete. Gruparea atent elaborată a personajelor mărturisește seriozitatea plină de altruism a unui exercițiu lucrativ desfășurat în folosul tinerilor aflați pe front, acolo unde își pun în pericol viața iubirii sau poate viitorii soți ai tinerelor din imagine.

Sărbătorile rurale în aer liber sunt, în mod evident, mai numeroase și mai importante pentru derularea ritmului existențial. Fie că sunt legate de ciclul muncilor agrare, de respectarea zilei repausului duminical sau de evenimente familiale, secvențele sărbătorești surprind ceva inefabil din structura mental-volitivă a mediului uman menționat.

Ion VLASIU imaginează desfășurarea, în doi timpi succesivi, a unei zile de sărbătoare la țară. Lucrarea **“Duminica în sat”**⁴⁸ reprezintă un grup compact de tinere fete, îmbrăcate în costume populare de paradă – unele cu pălării de paie pe cap, aliniate pe fundalul unei case. Ele urmează să plece de aici fie la slujba liturgică din biserică satului, fie la hora din piața centrală. Al doilea moment, unul extrem de dinamic prin dezvoltarea coregrafică a corporalității umane, se consumă în compoziția **“Joc țărănesc”**⁴⁹. Asistăm la configurarea unui cult ritualic laicizat, cu rădăcini în păgânitatea ancestrală, ce permite protagoniștilor să-și exteriorizeze energiile biologice acumulate pe durata zilelor de muncă ale săptămânii.

Traian BILȚIU-DÂNCUȘ a fost un interpret inegalabil al mediului rural maramureșan, pe care l-a cunoscut din propria-i experiență. Creația sa oferă o vastă panoramă a spațiului țărănesc văzut în elementele evolutive esențiale. În legătură cu momentul sărbătoresc pe care-l analizăm acum, ne-au reținut atenția două compoziții expuse la ediții succesive ale Salonului Oficial de pictură și sculptură. Prima dintre ele, intitulată **“Pastorală maramureșană”**⁵⁰, surprinde momentul

⁴¹ Ioana VLASIU, *Ghiață*, București, 1985, p. 25.

⁴² *Ibidem*, il. 43.

⁴³ Cf. *Mic dicționar enciclopedic*, ed.II, București, 1978, p. 200.

⁴⁴ **Clacă**, poziția nr.182, p.19, reproducă în catalog.

⁴⁵ Vezi tablourile: **Străjerii**, la *Salonul Oficial de pictură și sculptură*, București, 1925, poziția nr. 238, p. 14, reproducă în catalog, și **Compoziție murală. Șipot**, *idem*, 1927, poziția nr. 175, p.19, reproducă în catalog.

⁴⁶ Poziția nr. 161, p. 21, lucrare reproducă în catalog.

⁴⁷ “Adunare restrânsă, la sate, mai ales în serile de iarnă, la care participanții lucrează pentru gazdă sau pentru ei înșiși și totodată petrec cântând, spunând povești, snoave și ghicitori”, cf. *Mic dicționar enciclopedic*, p. 944.

⁴⁸ *Salonul Oficial de pictură și sculptură*, București, 1942, poziția nr.267, p. 29, reproducă în catalog.

⁴⁹ *Ibidem*, poziția nr.268, p. 29.

⁵⁰ *Ibidem*, poziția nr.31, p. 12, reproducă în catalog.

de întâlnire al unor grupuri de țărani aflați pe podul de bârne ce traversează pârâul satului. Lucrarea amintită este extrem de interesantă din trei perspective complementare: ca “studiu de caz” etnografic; ca rezolvare compozițională ce include copiii, cuplurile de adulți și grupul de trei personaje din extrema stângă a imaginii; respectiv ca onestitate a cercetării fizionomice tipologice pentru spațiul rural maramureșean.

A doua lucrare semnată de Traian BILȚIU-DĂNCUȘ, denumită “**Sărbătorirea primei brazde**”⁵¹, oferă o amplă panoramă asupra satului maramureșean aflat la debutul primăverii. Compoziția se desfășoară pe trei planuri, care cresc progresiv spre fundalul dominat de turla ascuțită a bisericii de lemn. În registrul inferior, aproape de rama tabloului, sunt figurate personajele ce asistă la deplasarea lentă a cortegiului comemorativ. Planul al doilea, ce descrie o diagonală puternică, este deschis de grupul bărbaților ce avansează cântând, cu brațele înlănțuite ca pentru un dans alegoric. Urmează rapsozii populari și carul triumfal, tras de doi gospodari ce se substituie juncanilor, pe care tronează cel ce a deschis semănatul aceluși an. Al treilea plan este alcătuit din țărani ce urmează carul pe ulița principală a satului. Câteva femei stau adunate lângă gardul unei gospodării prospere, dacă avem în vedere masiva poartă populară maramureșeană ce-i domină intrarea. Dincolo de aspectul strict etnografic, pictorul reușește să redea întreaga dinamică semnificativă a sărbătorii ce marchează înstăpânirea primăverii în satul românesc.

Maestrul incontestabil al reprezentării imaginative sărbătorești a fost Theodor AMAN. Superficialitatea viziunii, dominate de un sentimentalism presemănătorist, îl individualizează în comparație cu contemporanii săi Nicolae GRIGORESCU și Ion ANDREESCU. Remarcile monografice ale lui Vasile Florea sunt semnificative în acest sens: “*Făcându-se interpretul momentelor de voieșie și entuziasm din viața țăranului, ocolind aspectele grave și triste ale muncii și traiului său greu, Aman l-a redat destul de unilateral. Tablourile lui sunt populate cu oameni pe deplin fericiți, trăind într-un fel de Arcadie bucolică; jucând (Horă la Aninoasa, Hora de peste Olt, Brăulețul), petrecând și glumind (Glume de peste Olt), bucurându-se de rodul pământului (După culesul viei)...în hore întâlnim manifestări colective de vitalitate, stări de plenitudine sufletească, de integrare în natură*”⁵².

Correspondentul interpretativ în spațiul reculegerii pioase, concepute ca moment esențialmente ritualic, apare în creația cu tematică rurală a lui Camil RESSU. Compozițiile sale: “**Linște pioasă**” (1910), “**În reculegere**” (1910), “**În rugăciune**” (1911) și “**Bătrân țăran cu fiica lui în biserică**” (1947), punctează traiectul dialogului ancestral dintre ființa umană și divinitate. Toate operele inspirate de comunitatea sătească din Vlaici (jud. Olt), în anii premergători primului război mondial, se detașează prin profunzimea observației de natură psihologică și etnografică.

Compoziția lucrării “**Linște pioasă**” se axează pe relevarea universului umanului. Nu există aici exprimată atracția pentru frumusețea fizică a figurilor. Avem de-a face cu două țăranici tinere, ce au fețele arse de soare, cu mâinile și picioarele înnegrite după truda câmpului. Personajele stau așezate lângă o troiță, ca semn sigur al unei pasivități asumate în cheie ritualic-existențială. Ochii lor au privirea scrutătoare, inteligentă, venind parcă din adâncurile unei rase vechi⁵³. “**În reculegere**” este un tablou în care figurează un grup de cinci săteni, legați atitudinal între ei prin sobrietatea poziționării, ce ascultă slujba în fața bisericii. “**În rugăciune**” reprezintă o scenă de interior în care primează capacitatea portretistică a pictorului, aptă să realizeze o evidentă diferențiere psihologic-fizionomică într-o compoziție de grup. În fine, “**Bătrân țăran cu fiica lui în biserică**” surprinde profunzimea relației consangvine pe fundalul smereniei conferite scenei de pătrunderea în lăcașul de cult. Înconjurându-i protector umerii, tatăl își conduce fiica, aflată la vârsta primelor opțiuni fundamentale, spre spațiul sacrosant în care rugăciunile sunt ascultate și dau rod bogat de înțelepciune. Lumânarea ținută de fată în mâna stângă are evidente conotații simbolice: ea decupează trăsăturile fizionomice și indică o posibilă cale de acces spre împlinirea existenței umane.

*

⁵¹ *Salonul Oficial de pictură și sculptură*, București, 1943, poziția nr.25, p. 12, reproducă în catalog.

⁵² Vasile FLOREA, *Th.Aman*, București, 1972, p. 36-37 și urm.

⁵³ Theodor ENESCU, *op.cit.*, p. 40 și urm.

Mediul urban de referință socială începe să fie investigat de către pictorii români abia la debutul secolului XX. Studiile de specialitate urmate în marile centre culturale europene de la finele secolului XIX, simpatiile nutrite față de ideile socialismului vehiculate de o elită intelectuală ancorată în realitățile vremii, propria sensibilitate creatoare, toate aceste argumente pot explica – în mare parte – existența acestei stări de fapt cu aplicare tematică urbană.

Octav BĂNCILĂ oferă un exemplu des vehiculat în literatura de specialitate cu referință directă la subiectul enunțat. Artistul trăiește momentul afirmării proletariatului autohton, cel din preajma anului 1900, odată cu apariția propriului organism politic: PSDMR (1893). În această conjunctură, pictorul menționat se solidarizează cu muncitorul, manifestându-și deschis aprehensiunea simpatetică prin redarea diferitelor aspecte ale muncii acestuia în compoziții sau printr-un număr considerabil de portrete. Scenele de lucru sunt redată cu o evidentă economie de date. Spațiul este restrâns la imediata apropiere a celui care-și desfășoară activitatea, focalizând în centrul tabloului ființa umană care domină energetic zona de interes. Octav BĂNCILĂ nu se lansează în compoziții de mare amploare, nu pătrunde în fabrici cu aglomerări de personaje, ci în mici ateliere meșteșugărești, reprezentând omul ca individualitate și nu colectivitatea căreia îi aparține⁵⁴. Îndeletnicirile oamenilor simpli, aflați la periferia societății, vor fi redată cu maximum de exactitate tipologică, precum în lucrările: “Croitorul”, “Cămătarul”, “Atelier de cismărie”, “Lemnarul”, “Peticarul” și “Femeie călcând rufele în curte”.

Moda pitoreștilor țigănci fusese declanșată de Nicolae GRIGORESCU, îndeosebi prin tabloul “**Țiganca de la Ghergani**”. Ștefan LUCHIAN oferă o remarcabilă replică prin compoziția “**Safta florăreasa**” (1895), producție ce impune ideea portretului interior⁵⁵. Pentru subiectul nostru este relevantă însă o altă compoziție, mult mai atașată tematicii lucrative în mediul urban, ce face trimiteri indirecte la funcționarea universului familiei pe coordonatele marginalității sociale. Lucrarea intitulată “**Florăreasa**”⁵⁶ reprezintă o femeie înconjurată de fragilele ei produse și așezată lângă zidul unei case care se profilează în plină lumină de zi. Figura, acoperită în mare parte de broboada intens colorată, transmite o stare de concentrare resemnată ce pare că și-a pus amprenta asupra unei existențe patronate – inevitabil – de fluctuațiile pieței. Producția de față se situează la antipodul prezentării spectaculare din “**Safta florăreasa**”, atât la nivel biologic, cât și la cel expresiv și existențial.

Lucrarea “**Spălătoreasă**” oferă, dincolo de indiscutabilele valențe artistice, un model interpretativ cu referință directă la mediul familial urban periferic. Ștefan LUCHIAN va fi urmat de o pleiadă de artiști români pe durata primei jumătăți a secolului XX, fie în varianta de exterior (cum este și cazul tabloului citat), fie în cea de interior⁵⁷. Aplecată asupra albiei în care săpunește intens rufele murdare, gospodina își îndeplinește – cu consecvență - rolul de protectoare a căminului familial. Transferul mental și situațional existent în compoziția “**Lăutul**” asigură posibilitatea completării benefice a relației existente în cadrul cuplului mamă-copil pe coordonatele intimismului.

În cazul lui Alexandru CIUCURENCU, figurarea celor două atitudini lucrative complementare – “**Spălătoreasă**” și “**Călcătoreasă**”⁵⁸ – are evidente fundamente filiale⁵⁹.

⁵⁴ Ruxandra DREPTU, *op.cit.*, p. 26-27.

⁵⁵ Valentin CIUCĂ, *Luchian*, București, 1984, p. 27.

⁵⁶ *Ibidem*, il. 14.

⁵⁷ Aurel CIUPE, **Spălătoreasa**, *Salonul Oficial de pictură și sculptură*, București., 1925, poziția nr. 51, p. 7; Pan IOANID, **Spălătoreasa**, *ibidem*, poziția nr. 93, p. 9; Liviu TECLU, **Spălătoreasa**, *ibidem*, poziția nr. 253, p. 15; Elena DIMITRIU-ZAPAN, **Spălătoreasa**, *idem*, 1945, poziția nr. 116, p. 23; Elisa REPETEANU, **Spălătoreasa**, *idem*, 1947, poziția nr. 163, p. 29; Alexandru CIUCURENCU, **Spălătoreasa**, în Radu IONESCU, *op.cit.*, il. 18, 19 și 34.

⁵⁸ Subiectul este mai puțin abordat, dar oferă aceleași date pozitive privind fixarea situației femeii în ansamblul universului familial. Ca exemple putem cita următoarele lucrări semnate de Octav BĂNCILĂ, “**Femeie călcând rufe în curte**” (1915), în Ruxandra DREPTU, *op.cit.*, il. 32; Laura COCEA-CORNESCU, “**Femeia la călcat**”, *Salonul Oficial de pictură și sculptură*, București, 1925, poziția nr. 32, p. 6; Ion OLTEANU, “**Călcătoreasa**”, *idem*, 1942, poziția nr. 180, p. 22, reprodusă în catalogul expoziției.

⁵⁹ Cf. Radu IONESCU, *op.cit.*, p. 30-31, vezi “**Călcătoreasa**” (1945), il. 20.

Un alt punct de reper în plastica românească, ce are referință la motivul avut în vedere, îl regăsim parcurgând opera timpurie a lui Jean Al. STERIADI. “**Chivuțele în Piața Mare**” (1904), “**Brișcari în Piața Mare**” (1905), “**Vânzătoare de dantelă**” (1907) și “**Hamali în port**” (1908) constituie contribuțiile sale majore la scena de gen cu substrat social. Membrii ai unei comunități marginale, personajele menționate mai sus ascund intimități familiale ale căror dimensiuni existențiale sunt schițate sumar. Lucrările amintite au fost receptate în moduri diferite de către critica artistică din epocă⁶⁰, respectiv de istoriografia ulterioară. Oricum, Jean Al. STERIADI nu a insistat pe această linie evolutivă, care nu se acomoda temperamentului și calităților plastice formulate pe durata anilor interbelici.

“**Fată lucrând filet**” (1929)⁶¹ are calitatea unui veritabil unicat în complexul operei lui Francisc ȘIRATO, ea anunțând suita de variațiuni pe teme de “travestiului”, siestei și meditației, de o manieră complementară celei profesate cu obstinență de către Theodor PALLADY. Motivul abordat – fata așezată la masă și concentrată asupra muncii sale - devine un simplu pretext pentru derularea unui întreg arsenal de mijloace definitorii ale structurii plastice. Privită din profil stânga, tână pare total absorbită de acțiunea căreia i s-a dedicat. Elementele de recuzită: scaunele, masa, corpul sobei din extremitatea dreaptă, sunt dispuse de o așa manieră – similar unei naturi statice – pentru a atrage atenția asupra personajului central. Lumina care se cerne în straturi subțiri, aproape egale în proiecția perspectivă a fundalului, îi scaldă chipul bine delimitat de casca părului bogat. Virtuozitatea tehnicii picturale se relevă în dispunerea tușelor transparente, inaugurând o modalitate expresivă ce se va finaliza, în timp, prin pulverizarea conturului formal. Atmosfera de intimitate este potențată de amplele volute circulare ale mesei, ale brațului stâng îndoit din cot și ale umărului cu prelungirea capului. Linia sinuoasă a corpului așezat și aplecat înainte sporește senzația de comprimare temporală. Privind această compoziție suntem absorbiți într-un spațiu privilegiat al amintirii, al căutării de sine⁶².

Tratarea motivului urban de relevanță familială, explicit sau subtil sugerată, cuprinde capitolul vast al momentelor de relaxare. Din perspectiva metodologică ce ne conduce investigația, putem distinge două modalități compoziționale predilecte: cea care evidențiază intimitatea interiorului populat de un unic personaj și cea care propune formule de socializare – concretizate în plimbări, reuniuni mondene și serate. Abordarea noastră va urma același traseu cronologic, punctând în text cu exemple valorice semnificative.

Figurarea solitară se poate revendica din producția de gen a lui Theodor AMAN. Într-o primă postură reprezentatională pot fi încadrate poziționările portretistice feminine: “**Femeie în rochie neagră**” (1856), “**Odaliscă cu mandolină**”, “**După baie**”, “**O femeie privind un tablou pe șevalet**” și “**Femeie în interior**”⁶³. Distingem aici clar formulată încercarea unui artist autentic de a concilia, la modul favorabil, datele personale ale meșteșugului său creator cu “moda” produselor comandate de clientela burgheză a epocii. A doua modalitate componistică are evidente tangențe cu scenografia teatrală: redarea spațiului privat al atelierului pictorului, locuit sau chiar în lipsa personajului uman, posedă remarcabile calități rememorative⁶⁴. Pe această lungime de undă va evolua Theodor PALLADY, cu rezultate net superioare, în cea mai fastă perioadă de creație (incluzând aici interioarele și naturile moarte).

Octav BÂNCILĂ pare să prefere poziționarea personajului feminin în mediul natural⁶⁵, de o manieră ce depășește cu mult lecția secesionismului german, însușită pe durata studiilor de perfecționare, fiind conexasă lecției impresioniste.

⁶⁰ Pe o poziție de minimalizare a calităților artistului s-au situat C.I. Prodan, N. Petrașcu și Al.Tzigara-Samurcaș; pe una de partizanat artistic s-au plasat Mihai Dragomirescu, N.D.Coceș și Iosif Iser.

⁶¹ *Salonul Oficial de pictură și sculptură*, București, 1929, poziția nr. 198, p. 19, reprodusă în catalog.

⁶² Cornel CRĂCIUN, *op.cit.*, p. 96-97.

⁶³ Vasile FLOREA, *Th.Aman*, București, 1972, il. 18, 36, 50, 52 și 64.

⁶⁴ Compozițiile “**Primul atelier al artistului în anii de studii**” (1852), “**Al doilea atelier al artistului în anii de studii**” (1856); “**Interior**”, “**Atelierul mare al artistului**” (probabil din 1884), “**Frații Aman**” (probabil din 1885) și “**Autoportret**”, în *op.cit.*, il. 8, 9, 17, 19, 22 și 24.

⁶⁵ Ruxandra DREPTU, *op.cit.*, lucrările “**Femeie cu umbrela**” (1915), il. 58, respectiv “**Femeie cu pălărie**” (*În grădină*, 1914), il. 62.

Date aproape similare putem distinge în creația timpurie a lui Gheorghe PETRAȘCU. Plasate în peisaj, personajele sale apar ca niște statui inerte, realizate parcă din același material din care e alcătuit mediul ambiant. Ele sunt totdeauna femei și, de regulă, își fac apariția la malul mării⁶⁶, în costume de baie, în halate sau în toaletă de promenadă cu umbrele sau pălării cu boruri mari. Capodopera genului este reprezentată de tabloul **“Femei la mare”**, înfățișând două femei elegant îmbrăcate pozându-i pictorului direct pe plajă, pe fundalul unui țărnm stâncos⁶⁷.

Mult mai des decât în peisaje apar configurate personajele feminine în “interioarele” lui Gheorghe PETRAȘCU. Este vorba despre soția artistului, de fiica lui la diferite vârste, începând din copilărie, de unele rubedenii. Caracterizarea psihologică este sumară și mai totdeauna în defavoarea celei care pozează. Același lucru este valabil și în cazul nudurilor opulente pentru care i-a pozat soția⁶⁸. Reprezentarea subiectelor enunțate constituie, cel mai adesea, doar un pretext pentru desfășurările sale cromatice bogate ce i-au adus celebritatea și l-au individualizat în peisajul plastic autohton.

Pe durata anilor interbelici, Theodor PALLADY abordează consecvent motivul interiorului populat de personajul feminin ce evoluează în ambele variante de prezentare: costumată și nudă. Seriile interpretative ce iau naștere în acest fel demonstrează o puternică predominanță a intelectului, traductibilă în accentuarea elementului plastic și în apelurile – repetate – la valențele simbolice ale recuzitei. Cu foarte puține excepții, personajul figurat este relaționat unor grupaje de natură statică destinate să-i potențeze expresivitatea, transformându-le în puncte de rapel vizual. Indiferent de locul pe care-l ocupă în economia scenei, elementul de recuzită – fie el reprezentat prin piese de mobilier, vase, tablouri, fructe sau flori – capătă un rol similar ca importanță cu cel al ființei umane. Din perspectiva limbajului trupului, gestică adoptată de personajele feminine traduce inaccesibilitatea acestora, distanțarea lor ca efect al claustrării. Deși le putem admira, ele rămân captive în “cușca” imaginii făurite de artistul demiurg, precum niște holograme ale memoriei afective ale acestuia. De aici rezultă și obiectivitatea asumată de pictor pe durata întregii sale creații cu referință directă la acest subiect de analiză plastică⁶⁹.

Modulate în același spirit cu înmănușarea de obiecte ce creează o ambianță idealizată, nudurile realizate de Theodor PALLADY par a fi într-o continuă osmoză cu atmosfera interioarelor. Poziționarea corpului feminin urmează aici trei trasee de inserție spațială: în picioare, așezat (în fotoliu sau în șezlong) și întins pe pat. Elementele de decor – în multe cazuri reprezentând veritabile naturi statice – ocupă o importanță ideatică similară celei a ființei umane. Artistul spiritualizează sentimentul erotic pe care-l degajă trupurile expuse, ce se află sub zodia unui evident *spleen* existențial. De aceea nu interesează figurarea chipurilor, iar corporalitatea este domolită printr-o liniaritate cu sonorități simboliste⁷⁰. Femeile pe care le reprezintă pictorul nu s-au bucurat vreodată de bucuria maternității. Corpurile lor perfect arcuite, reflex al unui prototip fizic întruchipat de modelul favorit în anii interbelici (Yvonne Cousin), au ceva din sonoritatea delicată a bibelourilor de înaltă clasă. Ele se aseamănă cumva cu situația privilegiată a starurilor de cinema ori a fotomodelilor de azi: sunt admirate, dorite, dar rămân inaccesibile pentru majoritatea publicului masculin.

⁶⁶ Compozițiile: **“Femeie la malul mării”** (tuș, nedatată), **“Femei la mare”** (tuș și pastel, nedatată), **“La malul mării”** (aquaforte, 1931), **“Seara la mare”** (ulei, 1913), **“Femeie la mare”** (ulei, 1915), **“Dimineața pe plajă”** (ulei, 1927), **“Femeie la malul mării”** (ulei, 1930), **“Femei la malul mării”** (ulei, nedatată), **“Femeia cu umbrela”** (ulei, 1934). Vezi Vasile FLOREA, *Gheorghe Petrașcu*, București, 1989, ilustrațiile din text nr. 5, 6 și 13, respectiv ilustrațiile din afara textului nr. 16, 31, 52, 73, 92 și 97.

⁶⁷ Vasile FLOREA, *op.cit.*, p. 60.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 61. De exemplu: **“În atelier”** (1912), il. 21; **“Modelul”** (1912), il. 27; **“Două surori”** (1914), il. 39; **“Nud în interior”** (1927), il. 59; **“Portretul Marianeii”** (1924), il. 61; **“Interior”** il. 62; **“Pe gânduri”** (1926), il. 63; **“Femeie în galben”** (1927), il. 69; **“Interior cu femeie în alb”** (1931), il. 75; **“Interior cu femeie cosând”** (1923), il. 88; **“Interior cu femeie în roz”** (1927), il. 90; **“Femeie în halat albastru pe sofa”** (1935), il. 91, **“Femeie în interior”** il. 121; **“În convalescență”** (1939), il. 129; **“În atelier”** (1932), il. 131; **“L’Illustration de Noël”** (1933), il. 135.

⁶⁹ Cornel CRĂCIUN, *op.cit.*, p. 206.

⁷⁰ *Ibidem*, pp. 223-224.