

*Pășind prin istorie. Imagini ale trecutului
în pictura românească modernă**

Alexandru ISTRATE

Cuvinte cheie: *călătorie, pictură, istorie, ruine*

Despre ce vorbim

Lumea românească a descoperit târziu rostul și mirajul călătoriei. Curiozitatea noastră încearcă să discearnă modalitățile prin care ruinele, vechile zidiri au reușit să contureze imagini veridice despre trecut, să devoaleze frânturi din istorie pe șevalet. Nu atribuim ruinei, necondiționat, iluzia măririi de altădată. Căutăm trecutul nefiind bântuiți de utopia încredințării lui doar a faptelor bune, lăsându-ne libertatea de a-l bănuși uneori de neșansă, de neacomodarea celor care l-au trăit întru împlinirea unui destin.

O astfel de analiză tinde să înțeleagă transformarea lectorului cărților de călătorie în autor, dar mai ales în artist. Să vedem care au fost pretextele inițierii peregrinărilor și maniera în care și-au prezentat impresiile de călătorie, cum au redat pictorii piatra pe coala de hârtie și pe pânză.

Cert este că un minim de lume se încăpățâna să dăinuie pe coama unui deal, pe marginea unor drumuri, pe ulițele satelor ori în vreo fundătură de târg, aducând în fiecare prezent amintiri răzlețe despre oameni și metehnele lor. Încă se mai vedeau temeliiile unor fortificații, așezăminte religioase, un rest din ceea ce fusese cândva spațiu al pioșeniei. Sentimentul ruinelor risipite în toate părțile încerca lumea românească. Într-o zonă lipsită de monumentalitate și grandoare, precum cea românească, orice veche zidire, ruină, fie și o movilă de pământ era legată de un cântec, o legendă de un nume de viteaz¹. Piatra nu trebuia doar privită și citită, ea merita a fi ascultată, reprodușă, căutată în plângerile folclorului.

*Acest articol face parte din proiectul *Old constructions and ruins in Romanian Travel Literature (1830-1916)*, PNI-II-RU-PD-2012-3-00217.

¹ Alexandru Vlahuță, *România pitorească*, București, Editura Semne, 2008, p. 130.

Așa au apărut *excursiile pictorilor* și, nu mult mai târziu, *voiajul fotografic*, conferind scriiturii șansa de a fi mai atractivă pentru cititori². Imaginea, sentimentul redării lumii în oglindă, stabiile un echilibru între luciditate și sensibilitate, propunând un nou regim enunțativ, un alt orizont enciclopedic. Pentru unii călători, crochiurile și desenele fixate în fugă pe hârtie, fotografierea ruinei dădeau iluzia contemporaneității cu evenimentele importante la care construcția fusese martoră. Imaginea s-a transformat, în lipsa documentelor istorice, a relatărilor literare, într-o formă de acreditare a locului, propunând chiar și o altfel de legitimare istorică. Imaginile îi provocau pe acei oameni dispuși să asculte, seduși de mirajul experiențelor inedite.

Vorbim și de o schimbare de paradigmă. Decenii bune după 1800, ruina unei cetăți, ceea ce mai rămăsese din acele *locuri ale memoriei*, reprezentative pentru comunitățile publice, descoperiri a unor tezaururi și vestigii arheologice, erau atribuite exclusiv unei persoane ori familiei, unui sistem politico-administrativ sau religios. Imperceptibil, pe parcursul veacului, ele vor deveni subiecte de drept ale *patrimoniului național*. Cu ajutorul notelor de călătorie și a mapelor realizate pe parcursul lor putem lămurii, fie și parțial, nu doar transformarea dreptului de proprietate, ci și apetența pentru a lăsa istoriei șansa de a povesti și despre lucruri nu neapărat mai puțin importante, dar care au jucat cartea pierzătoare în vremuri. De pildă, Cezar Bolliac mărturisea în 1874 că de doar câțiva ani lumea românească se interesa de urmele civilizației dacice. Până atunci orice nu putea fi atribuit orizontului cultural roman era desconsiderat.

Pictura a reușit să mai surprindă o derulare semnificativă a veacului XIX. *Posesia personală* căpăta anvergura *zestrei naționale*. În reflecțiile voiajorilor și în reproducerile atinse de farmecul culorilor găsim cele dintâi atitudini militante pentru conservarea patrimoniului. În paginile cu tentă memorialistică era descrisă o bogăție culturală inaccesibilă majorității. Pentru ei spațiul străbătut putea fi asemuit, din nefericire, de prea multe ori, cu un câmp de ruine într-un prezent lipsit de orice miză. Acestea nu mai păstrau nimic din scenariile romantice ale începutului de secol XIX, devenind prilej de reflecție asupra vanității umane, a riscului pierderii orizontului identitar.

Mulți dintre călători se desprindeau de reperele orientative oficiale, pentru a se perinda într-o geografie mitică. De la o literatură de călătorie standardizată se ajungea la o pluralitate de perspective personalizate.

² Vezi, Michel Makarius, *Ruines. Représentations dans l'art de la Renaissance à nos jours*, Paris, Flammarion, 2011; Marta Caraion, *Pour fixer la trace. Photographie, littérature et voyage au milieu du XIX^e siècle*, Genève, Droz, 2003.

Pictură, arhitectură, scriitură își primeau oaspeții. Acolo trăiau utopia reîntâlnirii cu eroii. Intrarea în catedralele gotice, în castele și cetăți nu îi aducea într-o zidire, ci îi reîntorcea într-un alt timp, într-un alt spațiu. Ruine, vechi orașe distruse erau puse pe harta lumii și de către arheologi și nu într-un joc imaginar. Relatările sumare erau compensate prin desenarea pieselor. În comparație cu alte timpuri istorice, medievalitatea în primul rând, antichitatea a profitat de șansa de a fi fixată pe șevalet în regim preferențial.

Filoanele intelectuale ale modernității erau reinterpretate prin intermediul cercetărilor arheologice. Documentația puneă întrebări, stârnea curiozități, neagreate până atunci de versiunile oficiale. Arheologia își articula propriul discurs, refractar la nuanțe, căutând precizia, separat de cel al istoricilor. Cei din urmă narau, în vreme ce arheologii prezentau obiecte vechi.

Pentru mulți dintre cei care poposeau în dreptul zidurilor, forma fizică, exteriorul reprezenta reperul principal. Doar câțiva citeau și în piatră aflându-i povestea. Un soi de compatibilitate se înfiripa între personalitatea călătorului și identitatea spațiului. Valoarea notelor de călătorie se revendică din cultura personajului, din calitatea lexicului, din capacitatea de a-și controla emoțiile, de a nu balansa mereu între extaz și agonie. Nostalgia istorică putea fi utilă atâta vreme cât nu altera decisiv reconstituirea. Acest tip de literatură este și un exercițiu al ideii de frontieră, aduce subiectul într-o altă lume. Din cărți voiajorul își nuanța percepții. Pe teren însă se confrunta cu argumentele noii realități.

Călătorii asociau construcțiilor repere cronologice, reconstituiau tipologii, găseau sens unor simboluri. Alături de știrile politice, de curiozitățile cotidiene, ruinele se înscriau pe lista subiectelor demne de interes pe agenda mai tuturor voiajorilor. Întruchipau acele locuri care permiteau călătorului să-și aleagă ce istorie vrea, ce momente din trecut îi plăceau mai mult. Călătorul era tot mai mult interesat să-și noteze aproape tot ceea ce îi stârnea interesul. Sunt sesizabile în lecturile călătoriei indiferența față de acele locuri lipsite de suvenir istorice, de tradiții și, implicit, de istorie. Cuvântului scris, mult mai amplu și convingător după 1800, precum și periegezelor arheologice li se adăugau imaginea.

Secolul XIX a denunțat tirania canoanelor. Antichității nu i s-a mai recunoscut privilegiul de fi unicul făuritor de idealuri artistice³. A fost nevoie însă de un interstițiu de adaptare. Chiar și tăcutele morminte păstrau ceea ce s-au definit a fi subiecte ale curiozității, pe care generațiile lumii

³Alois Riegl, *Le culte moderne des monuments. Sa nature, son origine*. Traduit et présenté par Jacques Boulet, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 58.

moderne aproape nu le mai înțelegea⁴. Din ele lua Dimitrie Papazoglu numeroase obiecte, precum minuscule busturi de chihlimbar, oglinzi mici cu diferite inscripțiuni, cutioare de parfumuri cu mozaicuri, inele de fier cu pietre prețioase sculptate, jucării de copii lucrate în lut ars, cărucioare, cai și păsările, instrumente de os și de bronz pentru lucrul damelor, frunze de cunună și nasturi de aur, șiruri de mărgelile cu diferite flori și culori foarte curioase, tortițe mici de cercei⁵. Și lumea de odinioară, când ar fi trăit ea se juca, făcea artă și era atentă la propriile veșminte.

Excursiile artistice în mărturiile de arhivă

Despre excursiile pictorilor și tablourile de inspirație istorică, cercetările istoriografice nu au construit povești de largă întindere. Majoritatea analizelor provin din expertiza istoriei artelor plastice, a criticilor revendicați din acest domeniu academic. Prin urmare, reîntoarcerea la sursele inedite nu este doar utilă, cât mai degrabă obligatorie.

Cel dintâi pictor care a reușit să alcătuiască o mapă cu schițe crochiuri și desene reprezentând o parte din vechile edificii românești a fost Heinrich Trenk. Notorietatea în societatea românească și-a câștigat-o cu albumul despre monumentele din districtele Argeș și Râmnicu-Vâlcea finalizat până în 1862. Știm că în 6 aprilie 1860 predase deja ministerului un număr de optsprezece piese. Iar în 17 august 1860 Alexandru Odobescu înștiința pe ministrul cultelor și instrucțiunii publice că pictorul formase deja „un album de 125 bucăți în acuarelă și sepia”⁶. George Oprescu avansa, pentru întreaga-i carieră un număr de 148 de planșe⁷.

Criticul de artă nu a oferit nici o precizare asupra cifrei. Lămurirea a survenit în urma consultării documentelor de arhivă. Un referat intern înaintat către ministrul cultelor și instrucțiunii publice din 21 septembrie 1860 analiza intenția lui Alexandru Odobescu privind publicarea unui bogat album „folositor atât pentru istorie cât și pentru frumoasele arte”⁸. Astfel, Odobescu vorbea despre treizeci de planșe pentru Epsicopia de Argeș și schiturile care atârnavă de dânsa, un număr identic de imagini pentru mănăstirea Bistrița cu schiturile sale, douăzeci de planșe atât pentru episcopia Râmnic și mănăstirea Cozia, douăzeci și cinci de desene cu

⁴ Carmen Sylva, *Colțul penajilor mei*, vol. II. În românește, cuvânt introductiv și addenda de Dumitru Hîncu, București, Editura Vivaldi, 2002, p. 105.

⁵ Biblioteca Academiei Române, Manuscrise, Arhiva D. A. Papazoglu, III, Varia, f. nenum.

⁶ ANIC, fond M.C.I.P., dosar 120/1860, f. 88v.

⁷ George Oprescu, *Pictura românească în secolul XIX*. Cuvânt înainte de Mircea Popescu, București, Editura Meridiane, 1984, p. 85.

⁸ ANIC, fond M.C.I.P., dosar 121/1860, f. 20.

mănăstirile brâncovenești, zece cu mănăstirile Arnota și Govora, opt cu mănăstirile spitalelor și cinci cu cele închinat. Porovocarea era inedită. O sută douăzeci și opt de planșe reprezentau pariul recuperării secvențiale a patrimoniului românesc.

Munca lui Heinrich Trenk era apreciată, considerându-se că „a luat desene exacte a tuturor localităților ce a vizitat cum și a obiectelor arheologice ce s-au găsit prin acele mănăstiri”⁹. Și nu au fost puține și nici timpul îngăduitor. Arătând că planșele reproduceau fidel construcțiile și obiectele văzute, semnatul referatului susținea propunerea lui Odobescu, arătând că astfel putea scuti statul român de cheltuieli cu realizarea altor albume.

Discuțiile dintre pictorul Heinrich Trenk și oficialități nu au rămas fără urmări. Pictorul menționa că tablourile puteau fi făcute cu ulei pe hârtie cernită, altele cu acuarelă, altele cu sepia, dar și în tehnica tușului. Se arăta dispus să reducă prețul unui tablou la cinci galbeni și în fiecare lună să depună la minister zece lucrări¹⁰. Pânzele lui Trenk urmau a fi strânse, alături de cele comandate lui G. M. Tattarescu și inserate în cuprinsul unui album național¹¹.

Discuțiile purtate cu artiștii nu vizau doar prețul sau maniera de realizare a tablourilor. Reprezentantul ministerului vroia să se asigure că doar guvernul va avea dreptul de a publica operele în cauză „ca să nu se desfigureze prin copiere de speculanți ce se gândesc numai la interesul pecuniar”¹². Semnatul referatului nutrea speranța că albumul urma să stârnească un interes major în societatea românească, iar vânzarea lui să compenseze cheltuielile făcute cu realizarea sa.

Rezoluția consiliului de miniștri din douăzeci și șase septembrie 1860 aproba propunerea venită din partea ministerului cultelor și instrucțiunii publice, argumentând că albumul nu interesa doar prin prisma informațiilor istorice. Autoritățile erau încredințate că va contribui la „introducerea gustului artei picturii între tinerimea noastră”¹³. Una dintre condițiile impuse era păstrarea lucrărilor originale care compuneau albumul în patrimoniul muzeului național.

În contractul semnat de Heinrich Trenk cu ministerul cultelor și instrucțiunii publice, încheiat în 4 octombrie 1860, pictorul se angaja să le realizeze parte cu ulei pe hârtie cernită, parte cu acuarelă iar restul cu sepia. Onest, artistul recunoștea că proprietarul schițelor realizate în timpul

⁹ ANIC, fond M.C.I.P., dosar 121/1860, f. 20.

¹⁰ ANIC, fond M.C.I.P., dosar 121/1860, f. 20v.

¹¹ ANIC, fond M.C.I.P., dosar 121/1860, f. 20v.

¹² ANIC, fond M.C.I.P., dosar 121/1860, f. 21.

¹³ ANIC, fond M.C.I.P., dosar 121/1860, f. 27v.

pelerinajului era Alexandru Odobescu, sperând că va obține acordul acestuia pentru prelucrarea lor. Era nu doar un gest de probitate morală, dar și de recunoștință pentru cel care i-a deschis o carieră în societatea românească.

Într-un paragraf adăugat la finele contractului, pictorul se angaja să nu permită nimănui a face copii după tablourile în cauză, precum și „nici a face posibilă reproducerea lor prin fotografii, litografii sau alt fel”¹⁴. Statul își securiza investiția. Succesiunea predării operelor de artă probează nu doar seriozitatea pictorului dar și truda depusă pe parcursul călătoriei alături de Alexandru Odobescu.

Astfel, în 7 octombrie 1860 Heinrich Trenk depunea la minister un număr de cincisprezece tablouri¹⁵ solicitând să i se facă plata pentru ele, în valoare de șaptezeci și cinci de galbeni. Peste aproximativ o lună, în 11 noiembrie, prezenta alte douăsprezece pânze¹⁶. În 15 decembrie mai preda alte cincisprezece desene¹⁷. În lunile ianuarie și februarie din 1861, Trenk mai finaliza alte douăzeci de tablouri¹⁸: Bolnița de la mănăstirea Cozia; Schitul Stănișoara lângă Cozia; Schitul Sărăcinești, lângă Râmnicu Vâlcea; Familia postelnicului G. Cantacuzino din biserica de la Horez; Paraclisul mănăstirii Cozia; Schitul Comanca Bujoreanului, lângă Olănești; Desenul stofei din care a fost haina lui Mircea Voievod ce se pătrează la Cozia; Schitul Pătrunsa la obârșia Otăsăului; Epitaf cusut la Cozia de la 1396; Exteriorul bisericii de la Arnota; Schiturile Titireciul la Ocna Mare și Șerbăneștii Morunglav, lângă Drăgășani; Potir de argint la Curtea de Argeș; Cruce de lemn și argint și ferecătura mâinii Sf. Nifon la Curtea de Argeș; Schitul Flămânda pe Topolog; Neagoe Vodă și familia la biserica de la Curtea de Argeș; Schitul Turnu lângă Cozia; Mormântul Teofanei, mama lui Mihai Viteazul la Cozia; Radu Negru Voievod și doamna sa Ana din Biserica de la Curtea de Argeș; Pridvor și fântână în curtea mănăstirii Cozia; Schitul Dobrușa lângă Drăgășani. În aprilie mai aducea încă optsprezece bucăți: Biserica Domnească de la Curtea de Argeș; Cruce de botez la Episcopia de Râmnic și miruitoare la Sărăcinești; Brădetul, schit din districtul Argeș; Piatră monumentală și statuie în basorelief la Biserica Domnească din Curtea de Argeș; Fațadă și parte laterală a bisericii de la Flămânda pe Topolog; Rucavițe sau mânicuțe preotești la Govora; Iconostas de lemn sculptat și două ferestre de piatră la Cotmeana; Mormântul lui Neagoe Basarab voievod în Biserica Episcopiei de Argeș; Trei portrete de rude ale lui Matei Vodă Basarab, în biserica de la Arnota; Cornetul, văzut

¹⁴ ANIC, fond M.C.I.P., dosar 121/1860, f. 29v.

¹⁵ ANIC, fond M.C.I.P., dosar 121/1860, f. 45.

¹⁶ ANIC, fond M.C.I.P., dosar 121/1860, f. 51.

¹⁷ ANIC, fond M.C.I.P., dosar 121/1860, f. 59.

¹⁸ ANIC, fond M.C.I.P., dosar 121/1860, f. 65.

din josul mănăstirii, pe Olt; Surpatele și Mamu, două schituri de maici în districtul Vâlcea; Robaia, schit în districtul Argeș; Bădicenii, Costeștii, Vălenii și Bascovul, patru schituri de maici în districtul Argeș; Episcopia de Râmnic cu lunca Oltului, numită Troianul; Matei Vodă Basarab și doamna sa Elena în biserica de la Arnota; Cârligele, vedere peste Olt; Ușa bisericii la Cozia cu tronul de piatră ce se află alături; Tutana, mănăstire în districtul Argeș.

Piatră, stofă, metal, lemn prinseseră culoare pe șevalet, puneau pe hârtie traseele prin istorie ale românilor. Lista nu e impresionantă exclusiv prin numărul planșelor, copleșitor totuși, mai ales că nimeni nu se ocupase înainte cu reproduceri ale vechilor monumente. Parcurgând-o, reconstruim utopic drumurile care nu de puține ori se despărțeau de rutele poștalioanelor pentru a îndruma pașii voiajorilor spre locații nebănuite, spre zidiri și tot ce mai rămăseseră din ele, ascunse printre pâlcuri de pădure. Majoritatea lor, dacă erau pomenite în vreun hrisov, se datora vreunei pricini de hotărnicie și nu pentru că acolo ar fi fost cândva un eveniment demn de consemnat. Nedreptatea scrisului primea dreptul la recurs.

În 19 mai 1861 încă șaisprezece piese erau lăsate la minister: Schitul Ostrovu, într-o insulă în Olt; Schitul Brătășești, lângă Curtea de Argeș. Ruina Sem Nicorei la Curtea de Argeș; Peștera de la schitul Ezerul; Trivalea și Scănenii, metohe ale Coziei; Poarta schitului Scănenii; Armele lui Vasile Lupu, George I Racoți, prințul Transilvaniei, și doamna Elena soția lui Matei Vodă Basarab; Inoteștii lângă Râmnicu Vâlcea, metoh al Coziei; Interiorul bisericii de la Arnota; Mormântul lui Matei Basarab, la Arnota; Matei Vodă Basarab și doamna sa Elena, la Arnota; Cărți, cruci și copii de la Matei Vodă; Trei portrete de rude ale lui Matei Vodă; Schitul Borislăvești; Familia lui Constantin Vodă Brâncoveanul în biserica de la Horez; Icoană de la mănăstirea dintr-un lemn; Meșterii care au zidit mănăstirea Horez¹⁹.

O constatare. Nu avem nicăieri indicii care să ne lămurească gruparea planșelor. Perioadă istorică, areal geografic, afinități pentru vreun personaj ori calitatea vestigiului reprodus pot fi susceptibile de a stârni interes, nimic mai mult. Nicăieri Heinrich Trenk nu-și justifică opțiunile. Nici în scrierile cu tentă memorialistică ale lui Alexandru Odobescu literatul nu lasă să se întrevadă un plan al călătoriei. Hazardul făcea din nou istorie.

În 3 iulie 1861, Heinrich Trenk mai depunea șaisprezece desene destinate albumului arheologic și pitoresc²⁰: Mormântul lui Radu de la Afumați la Episcopia de Argeș; Cetățuia lui Țepeș la Căpățâneni; Ezerul, în districtul Vâlcea; Gravură dintr-o carte a lui Cantemir; Horezul; Sf. Ion de la

¹⁹ ANIC, fond M.C.I.P., dosar 121/1860, f. 78.

²⁰ ANIC, fond M.C.I.P., dosar 121/1860, f. 127.

Horez; Portret al lui Constantin Vodă Brâncoveanu; dveră și cârjă episcopală la Horez; Epitaf cusut cu mărgăritare la Horez; Chivot de aur la Horez; Gravură din timpul lui Matei Basarab; Mănăstirea dintr-un lemn; Biserița cea veche de la Mănăstirea dintr-un lemn; Coroana icoanei de la Mănăstirea dintr-un lemn; Fedeleșoiul²¹.

Alături de configurarea politicilor patrimoniale, travaliul lui Heinrich Trenk a contribuit la promovarea mișcării artistice din principat. Schițele și desenele realizate în timpul călătoriei din 1860 au determinat decidenții din minister să organizeze concursuri tematice cu subiecte istorice. La începutul anului 1861, în 3 februarie, era anunțat în „Monitorul Oficial” un premiu de trei sute de galbeni pentru realizarea unui tablou reprezentând lupta dintre Stroe Buzescu și nepotul hanului tătar la Teișani în 1604²². Celor care doreau să se înscrie în concurs li se oferea o sugestie. Să meargă la așezământul din Stănești unde se afla mormântul lui Stroe Buzescu. Pe piatra de mormânt, alături de o inscripție, erau sculptați „doi călăreți armați luptându-se cu săbiile. Unul din ei, ce are scris alături cu capul numele Stroe, străpunge pe celălalt ce poartă incipția Tătarul și care se pare a cădea de pe cal”²³. Doritorii erau anunțați că la ministerul cultelor se afla desenul lui Trenk din care se puteau inspira.

Printre cei care răspundeau propunerii ministeriale a fost și Dimitrie Papazoglu. Prezenta un proiect menit a asigura o cât mai bună realizare a tabloului. Astfel unul din cei mai buni desenatori, însoțit de un comisar desemnat de minister, să meargă la locul luptei. Acolo să studieze în amănunt toponimia locului: dealuri, văi, părâuri, șesuri, păduri bătrâne, câmpii, dar și costumele vechi păstrate de săteni. La rândul său, comisarul trebuia să vorbească cu oamenii mai în vârstă pentru a afla tradițiile și poveștile păstrate despre bătălia lui Stroe Buzescu.

În paralel, ministerul trebuia să alcătuiască un comitet însărcinat cu citirea istoriilor care au scris despre lupta din 1604, dar și cercetarea manuscriselor²⁴. Un alt grup trebuia să se ocupe cu cercetarea costumelor purtate în vremuri de români. Papazoglu avansa și o sugestie. Să se studieze cu mare atenție veșmăntele polone și ungurești pentru că în veacurile XV-XVI acestea erau la modă în Țările Române. Alte subiecte ale curiozității trebuiau să fie armele, gătelile caii, precum și planuri ale cetăților.

Desenatorul trebuia să copieze de pe mormânt cu precizie chipurile lui Stroe Buzescu și al tătarului. După ele urmau să se facă cele din tablou.

²¹ ANIC, fond M.C.I.P., dosar 121/1860, f. 128.

²² Vezi ANIC, fond M.C.I.P., dosar 4/1861.

²³ ANIC, fond M.C.I.P., dosar 4/1861, f. 10v.

²⁴ ANIC, fond M.C.I.P., dosar 4/1861, f. 18.

Intenția lui Dimitrie Papazoglu proba atenția cuvenită pentru orice amănunt cu valoare istorică. Adevărul nu trebuia căutat doar în cărți.

La rândul său, maiorul Dimitrie Papazoglu propunea publicarea unui alt album în cuprinsul căruia să fie reproduse o sută patruzeci de schițe și tablouri²⁵ realizate cu prilejul misiunii primite de la minister în 29 ianuarie 1860. Gândea și două posibile formule de concretizare a intenției sale. Fie statul îi cumpăra întreaga colecție și o publica sub forma unui album asemenea celui lucrat de Trenk și Odobescu, fie guvernul se angaja să îi achiziționeze câte șase exemplare pentru fiecare tablou îngrijit de Papazoglu. Fixa și prețul, câte patru sfanți de exemplar²⁶. Decizia autorităților era pentru abonarea unui număr de șase copii pentru fiecare până plătindu-se prețul cerut de maior.

Un alt pictor preocupat de salvarea în imagine a trecutului a fost G. M. Tattarescu. Știm că în 2 iunie 1860 pictorul solicita finanțarea unei călătorii artistice „pe la toate mănăstirile din țară pământene și închinare, mari și mici spre a se copia tot ce se va găsi antic, costume, portrete, datini, căci timpul și neîngrijirea le distruge”²⁷. În urma acestui memoriu, ministrul dispunea în 15 iulie același an întocmirea unui referat, elaborat trei zile mai târziu, în 18 iulie, ce urma a fi înaintat Consiliului de Miniștri pentru finanțarea excursiei artistice lui G. M. Tattarescu. I se acordau cincizeci de galbeni, precum și asigurarea deplasării prin intermediul sistemului poștelor. Pictorul era însărcinat cu pregătirea unui *Album național*. I se promitea că la terminarea albumului, guvernul îi va răsplăti efortul.

Argumentația decidenților din minister recunoștea și o scăpare a deciziei luate în 29 ianuarie 1860 când se luase decizia trimerii a patru persoane, Dimitrie Papazoglu, Cezar Bolliac, Alexandru Odobescu și Alexandru Pelimon pentru a inventaria piesele cu valoare istorică, artistică păstrate pe la mănăstirile din țară și nu numai. Mai precis, abia peste câteva luni, autoritățile își dădeau seama că le-a „scăpat din vedere că pe lângă cei patru comisari de circumscripție să numească și câte un pictor care să copieze și să adune desene de costumele antice, de portrete, zidiri vechi, monumente și chiar puncte de vedere extraordinare și mai cu seamă acelea unde s-au săvârșit fapte străbune glorioase”²⁸.

Prin jurnalul Consiliului de Miniștri din 18 iulie G. M. Tattarescu primea tot ce avea nevoie pentru a începe un proiect atât de frumos, dar mai ales vital pentru societatea românească. G. M. Tattarescu era considerat „unul din tinerii indigeni ce au făcut studiile sale în pictură și a dat probe de

²⁵ ANIC, fond M.C.I.P., dosar 121/1860, f. 61.

²⁶ ANIC, fond M.C.I.P., dosar 121/1860, f. 61.

²⁷ ANIC, fond M.C.I.P., dosar 120/1860, f. 63.

²⁸ ANIC, fond M.C.I.P., dosar 120/1860, f. 64r-v.

capacitatea sa, considerând că chiar propunerea sa derivă dintr-un sentiment nobil și patriotic”²⁹. Lucrurile tergiversau, sezonul călătoriilor era la mijloc, fapt care l-a determinat pe G. M. Tattarescu să se adreseze în 28 iulie 1860 rugându-l pe ministru să îi dea galbenii promiși pentru a pleca în excursie. O miză importantă în susținerea campaniei artistice, exceptând *albumul național*, era constituirea unui fond de pânze, crochiuri, desene menite a fi incluse în viitorul apropiat în patrimoniul unei galerii naționale, dar și pentru a fi suport didactic în activităților școlilor de belle-arte de la București și Iași.

Acestea sunt doar câteva dintre peregrinările redescoperite în filele de arhivă. Textul și imaginea s-au completat fericit în cazurile de față, spre deosebire de călătoriile lui Carol Pop de Szathmary, Amedeo Preziosi de la care avem picturi istorice dar prea puține mărturii din vreme.

Propunerea lui P. Verussi

În Moldova aceleași perioade mișcarea artistică nu a fost trăită la o intensitate comparabilă cu ceea ce se petrecea de partea cealaltă a Milcovului. Îl amintim pe Gheorghe Panaiteanu-Bardasare, directorul Școlii de Belle-Arte și al pinacotecii din Iași. Călătoriile sale prin Moldova și Bucovina, începute undeva după 1865, au ajutat la popularizarea unor monumente istorice importante.

Interesul nostru privește însă o propunere lansată la mijlocul deceniului opt. În 10/22 iunie 1875 P. Verussi, profesor la Școala de Belle-Arte din Iași, înainta ministrului cultelor și instrucțiunii publice un memoriu în care solicita sprijin financiar pentru plecarea într-un voiaj pe la vechile edificii, biserici și mănăstiri „zugrăvite cu ctitori, după vechiul obicei portrete de Domni, Domnițe și alte persoane al căror nume se găsesc în istoria noastră”³⁰. P. Verussi își argumenta cererea prin pierderea iminentă a unui patrimoniu și așa înegrit de vremuri, deteriorat sau acoperit de picturile de dată mai recentă. Propunea și un plan: ministrul să desemneze un pictor de încredere care să meargă și să copieze, pe cât posibil, toate portretele din principatul de la est de Carpați. O ambiție utopică de vreme ce nicăieri nu exista o listă a picturilor interioare din Moldova. Nici chiar P. Verussi nu avansa vreo cifră, nu indica zidirile care ar fi meritat binemeritata atenție.

Ca tehnică de lucru, P. Verussi făcea următoarea recomandare: „Se va calchia portretul ce în urmă se va transporta pe carton și se va colora; aceasta va fi copia fidelă care va rămâne ca un fel de document; după aceasta pictorul va executa pe pânză în ulei, cu îndreptările trebuincioase din

²⁹ ANIC, fond M.C.I.P., dosar 120/1860, f. 65.

³⁰ ANIC, fond MCIP, dosar 121/1875, f. 43.

punctul de vedere al desenului și al anatomiei”³¹. Profesorul era fidel aceleiași metode aplicate și de Heinrich Trenk și Carol Pop de Szathmary sau Preziossi. Pretențiile țineau cont de circumstanțe legate de costurile deplasării, precum și de răgazul afectat fiecărui popas artistic.

Pretențiile față de posibilitățile doritori condiționau „să reproducă întocmai amănunțimile costumului care va fi ca o nouă lumină istorică, urmărindu-se din asemănarea portului cu acela al altor popoare legăturile de negoț și schimburi ce au putut avea cu ele”³². Detalii fizionomice, atenție la nuanțe și calitatea îmbrăcăminții erau doar câteva din așteptările investite în travaliul pictorului.

Proiectul nu era ușor de realizat. Inițiatorul gândea copierea a zece portrete în fiecare vară, estimând că în ritmul preconizat, travaliul să se întindă pe patru-cinci ani. Un calcul simplu ne arată că profesorul de la Școala de Belle-Arte din Iași estima o mapă însumând maxim cincizeci de planșe.

La finele lunii septembrie, în fiecare an, ministrul urma să primească atât cartonul, dar și pictura în ulei. P. Verussi avansa și un preț, trei sute de lei pentru fiecare portret, trei mii de lei seria de zece portrete planificate.

Una dintre marile mize era patrimonializarea istoriei. Tablourile urmau a fi expuse într-un muzeu. La finalul memoriului, P. Verussi își oferea serviciile în termenii prezentați.

Răspunsul lui Titu Maiorescu era favorabil, nu fără a pune patru condiții, dar nu de natură restrictivă: „1. De a nu se schimba nimic din portretele originale, chiar fiind greșite din punct de vedere al desenului și al anatomiei; 2. De a nu se întrebuița în anul acesta (n. n. 1875) decât 1800 lei, adică pentru șase portrete; 3. De a se însărcina D. Verussi să copieze asemenea și alte desene și picturi interesante fie ca ornamentică sau ca policromie sau în genere pentru arta noastră”³³. Citind recomandările ministrului este sesizabilă intenția diversificării subiectelor curiozității. Portretul devenea doar o componentă a unui ambițios program restitativ.

Rezoluția semnată de Titu Maiorescu se încheia cu cererea acestuia ca toate operele să fie depuse în pinacoteca Iașului. Angajamentul financiar al ministerului se va dovedi însă imposibil de onorat.

Profesorul și-a început treaba în Iași. Câteva luni mai târziu, în 17 septembrie 1875, P. Verussi trimitea la minister la primele pânze: Vasile Lupu cu familia, pictură din interiorul bisericii Trei Ierarhi, Alexandru Lăpușeanu vodă cu doamna Ruxandra, precum și Sultana, domniția, fiica

³¹ ANIC, fond MCIP, dosar 121/1875, f. 43.

³² ANIC, fond MCIP, dosar 121/1875, f. 43v.

³³ ANIC, fond MCIP, dosar 121/1875, f. 43.

lor, aflate la mănăstirea Socola³⁴. P. Verussi arăta că în tablourile trimise se puteau observa opt portrete, dintre care cinci finisate doar pe o pânză. Solicita să i se elibereze suma de o mie opt sute de lei convenită în iunie. Decizia ministrului, Titu Maiorescu, survenită în primele zile din octombrie, încerca să respecte termenii colaborării, dar și să țină seama de constrângerile financiare. Astfel se dispunea biroului contabilității din minister eliberarea sumei de o mie opt sute de lei. Concomitent trebuia anunțat și pictorul că din acel moment nu i se va mai putea plăti pentru tablourile sale decât jumătate din prețul stabilit în iunie același an (1875). P. Verussi accepta modificarea angajamentului, prelungind astfel un proiect inedit în cultura românească.

În 8 martie 1877 P. Verussi îi scria ministrului, rugându-l să-i fixeze numărul portretelor ce trebuiau copiate, fără a solicita și precizări referitoare la ce picturi să lucreze. Pentru fiecare portret copiat, artistul cerea 150 de lei, la fel ca și în anul anterior, 1876, când predase șase portrete pentru care primise același preț (150 lei)³⁵. Rezoluția ministerială nu-i era favorabilă, copierea portretelor era oprită, ministerul neavând fondurile disponibile³⁶.

Dincolo de acest caz în care decizia întreruperii colaborării era corectă, atât din punct de vedere financiar, dar și ca urmare a aprecierii calității pânzelor semnate de P. Verussi, pictura istorică în a doua jumătate a secolului XIX a fost rezultatul exclusiv al pasiunilor personale și nicidecum expresia susținerii instituționale. E de ajuns să vedem ce se expunea în expozițiile organizate de pinacotecile din București și Iași pentru a vedea că tabloul de inspirație istorică românească nu era gustat în societatea autohtonă. În intervalul 1862-1866 la Iași nu era prezentate în cadrul expozițiilor nici o creație originală³⁷. Abia în 1867 apărea la secțiunea „Peisaje după natură” și *Cetatea Neamțului văzută din depărtare*³⁸. În 1871 erau reproduse în tehnica gravurei și xilografiei mănăstirile Bisericiani, Agapia, Secu sau *Eșirea din mormânt a lui Ștefan cel Mare*³⁹. Nici la concursurile cu premii organizate anual pretendenții la recunoașterea academică nu intrau în competiție cu pânze de inspirație istorică.

E greu de stabilit profilurile călătorilor care scriu și a scriitorilor care călătoresc, dacă voiajurile au curmat sau nu îndoieli, dar și ce era apreciat: valoarea istorică, calitatea artistică sau faptul că toate aceste zidiri încropeau o moștenire de care neamul românesc trebuia să fie mândru?

³⁴ ANIC, fond MCIP, dosar 121/1875, f. 79.

³⁵ ANIC, fond MCIP, dosar 130/1877, f. 35v.

³⁶ ANIC, fond MCIP, dosar 130/1877, f. 35.

³⁷ ANIC, fond MCIP, dosar 129/1873, f. 20-24.

³⁸ ANIC, fond MCIP, dosar 129/1873, f. 25.

³⁹ ANIC, fond MCIP, dosar 129/1873, f. 28.

Consultăm literatura de călătorie, privim stampe și desene nu doar pentru a culege impresii cu aparență de certitudini. Cu ajutorul lor întreținem o utopie, cea a reîntoarcerii în atmosfera secolului XIX, o perioadă în care românii își redescopereau mirați strămoșii, aplecând cu plăcere urechea la auzul unor legende fermecătoare. Ceea ce astăzi nouă ni se pare fabulație, în epocă a constituit un excelent pretext pentru reîntâlnirea cu înaintașii, pentru revitalizarea unor sentimente și crezuri identitare.

*Walking through history.
Images of the past in modern Romanian painting*

(Summary)

Keywords: *journey, painting, history, ruins*

Romanian cultural elite discovered too late the purpose and miraje of a journey. Our curiosity tries to discern the ways in which ruins and old wallings managed to shape truthful images of the past and to reveal glimpses of history. We do not ascribe unconditionally the illusion of former glory to ruins. We search for the past, as we're not haunted by the utopia of assigning it only good acts but free to suspect it of misfortune and noncompliance of those who have lived to fulfill a destiny.

Such an analysis tends to understand the transformation of travel books' reader in author and artist, particularly. Let us see which were the pretexts of initiation of wanderings and the manner in which they presented their impressions of travel, and how artists painted the rock on sheet and canvas.

