

OGLINDIRI ALE *DANSULUI MACABRU* ÎN IMAGINARUL ROMANTIC. REVIZITĂRI ALE TEMEI ÎN ARTA LUI ANTON FALGER ȘI GEORG KNEIPP

CRISTINA BOGDAN
Universitatea din București

Reflections of the *Danse macabre* in the romantic imaginary. Revisitations of the theme in the art of Anton Falger and Georg Kneipp. The study aims to elucidate the mechanisms that made it possible for the medieval *Danse Macabre* theme to reappear in the German Romantic art imagery, and to describe the characteristics of these late creations, starting from the examples provided by the works of Anton Falger and Georg Kneipp. The *autochthonization* undergone by the *Danse Macabre* (illustrated by Anton Falger's three cycles displayed in churches and mortuaries in his native land), a phenomenon by which the theme is situated in a particular time and space, is potentiated by the need for *individualization* – including one's own figure in the story told by means of images. Georg Kneipp chooses to insert, among the scenes of his *Danse Macabre*, an identity one (a self-portrait and the portraits of his relatives), reminding of the memorial panels in fashion during the 17th-18th centuries.

Keywords: *Danse macabre*, Anton Falger, Georg Kneipp, romantic imaginary.

Legătura subtilă dintre *imagine* și *moarte* ne apare lesne de înțeles, dacă ne gândim, pe urmele rafinatele demonstrații ale lui Hans Belting, la jocul ce se instituie între *prezență* și *absență* și la felul în care imaginea „umple” teritoriile devastate de moarte: „L'image s'offre à notre regard à la façon dont les morts se présentent à nous: dans l'absence”¹.

Imaginea se substituie întotdeauna unei realități care lipsește, încercând să pună mărturie despre ea. Moartea fiind *absența prin excelență*, este firesc ca ea să fie „acoperită” cu imagini, pentru a fi mai ușor de suportat și de acceptat. Deslușim aici un necesar gest substitutiv între „descompunerea morții” și „recompunerea prin imagine”², pentru generarea și perpetuarea fluxurilor memoriei.

Relația omului cu moartea (o realitate perceptibilă la nivel vizual numai prin intermediul „resturilor” care rămân în urma ei – *corpurile defuncților*) a constituit unul dintre motoarele cele mai puternice ale producției de imagini³. Mormintele,

¹ Hans Belting, *Pour une anthropologie des images*, trad. fr de Jean Torrent, Paris, Gallimard, 2004, p. 183.

² Régis Debray, *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident*, Paris, Gallimard, 1992, p. 38.

³ Hans Belting, *op. cit.*, p. 12.

sarcophagele, monumentele și măștile funerare, cimitirele și osuarele, iconografia macabră, fotografiile și albumele construite în jurul momentului dispariției și al ritului de priveghere, memorialele și cimitirele virtuale, paginile de Facebook (transformate în *locuri ale memoriei* celui dispărut) – toate atestă puterea *imaginii* de a capta și de a restitui ceva din identitatea defunctului.

De-a lungul timpului, imaginea a reușit „să păstreze” și să sedimenteze ceea ce moartea își propunea să ascundă vederii, să obnubileze, iar în momentele de maximă intensificare a prezenței morții imaginile au proliferat în mod firesc și ca o modalitate de exhibare (și, implicit, de exorcizare) a unor frici atavice.

Apariția *Dansurilor macabre* în iconografie a fost direct legată de situația devastatoare a marilor epidemii de ciumă, care au terorizat Europa începând cu veacul al XIV-lea, conducând și la instituirea unui tip de discurs religios, menit să pună în evidență contrastul dintre *efemeritatea trupului* și *veșnicia sufletului*.

Imaginat sub forma unui șir alternativ de personaje ecleziastice și laice (aranjate în ordine descrescătoare, dinspre mai marii lumii către cei umili, și însoțite la fiecare pas de dublul lor de dincolo de mormânt sau chiar de întruchiparea *Morții*), *Dansul macabru* este o oglindă a ordinii sociale de la un moment dat. Mesajul lui e simplu și direct: în fața deznodământului implacabil, toți oamenii sunt egali, indiferent de statutul social, faimă, bogăție, gen⁴ sau vârstă⁵.

Problema definirii, a stabilirii originii și a înțelegerii evoluției în timp și în spațiu a *Dansurilor macabre* i-a preocupat pe cercetătorii occidentali încă din veacul al XIX-lea (dar cu deosebită acuitate începând cu anii '70 ai secolului trecut), dovadă fiind numeroasele studii și monografii⁶ care au încercat să ofere răspunsuri competente întrebărilor referitoare la statutul și la filiația acestor creații artistice.

Ne vom opri în cele ce urmează asupra felului în care tema *Dansului macabru*, a cărei epocă de glorie se situează între secolele XV–XVII, pătrunde în imaginarul romantic și dă naștere unor variante specifice de interpretare, în funcție de opțiunile artiștilor care aleg să o figureze.

⁴ Inițial, *Dansurile macabre* au presupus segregarea de gen, dar ulterior personajele masculine și feminine s-au amestecat firesc în această horă a sfârșitului.

⁵ Multe dintre reprezentări se încheie cu imaginea pruncului smuls de *Moarte* din leagăn sau din brațele mamei.

⁶ Menționăm aici, în ordinea cronologică a apariției lor, doar câteva dintre cele mai semnificative lucrări dedicate problematicii *Dansurilor macabre*: G. Peignot, *Recherches historiques et littéraires sur les danses des morts et sur l'origine des cartes à jouer*, Dijon/Paris, Lagier, 1826; E.-H. Langlois, *Essai historique, philosophique et pittoresque sur les danses des morts*, Rouen, Lebrument, 1851; G. Kastner, *La Danse des morts*, Paris, Brandus, 1852; L. Dimier, *Les Danses macabres et l'Idée de la Mort dans l'Art Chrétien*, Paris, B. Bloud, 1902; H. Rosenfeld, *Der mittelalterliche Totentanz. Entstehung-Entwicklung-Bedeutung*, Köln, Böhlau-Verlag, 1954; H. Utzinger, B. Utzinger, *Itinéraires des Danses macabres*, Chartres, J. M. Garnier, 1996; V. Infantes, *Las Danzas de la Muerte. Génesis y desarrollo de un género medieval (siglos XIII–XVII)*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1997; André Corvisier, *Les Danses macabres*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998; U. Wunderlich, *Der Tanz in den Tod. Totentänze vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Freiburg, Eulen Verlag, 2001; F. Massip, L. Kovács, *El baile: conjuro ante la muerte. Presencia de lo macabro en la Danza y la Fiesta Popular*, CIOFF España, 2004.

La modul general, atitudinea Europei romantice față de tema analizată pare a fi contradictorie. Pe de o parte, afirmarea romantismului în spațiul francez coincide cu o diminuare⁷ a interesului pentru *Dansurile macabre*, dovadă fiind dispariția lor din inventarul de scene iconografice folosite la împodobirea bisericilor sau a capelelor de cimitir. Pe de altă parte, un număr semnificativ de scriitori⁸ de la sfârșitul veacului al XVIII-lea și din secolul următor sunt atrași irezistibil de tema morții și, în particular, de cea a *Dansurilor macabre*, redescoperită grație gravurilor lui Hans Holbein. Muzicieni de mare valoare, precum Franz Schubert⁹, Franz Liszt¹⁰, Camille Saint-Saëns, transpun în cheie sonoră¹¹ o idee preluată din domeniul literaturii sau al iconografiei. Reprezentările macabre își găsesc acum ilustrarea mai ales în arta din spațiul germanic. Bavaria, Tirolul și anumite cantoane elvețiene¹² găzduiesc – în frescele sau panourile de lemn ale capelelor de cimitir, în basoreliefurile ce ornează cupolele bisericilor, în diverse cicluri de tablouri în ulei sau de gravuri – imagini care propun o versiune nouă pentru un subiect desprins din universul vizual al medievalității.

Reînnoirea acestei teme în atenția artiștilor din perioada romantică a fost favorizată de mai mulți factori. Fascinația exercitată de medievalitate, „aspirația

⁷ André Corvisier, *Les Danses macabres*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998, p. 96.

⁸ O suită de scriitori se arată interesați de tema *Dansului macabru* și compun texte pornind de la ea. Titlurile sunt sugestive în acest sens: Matthias Claudius, *Der Tod und das Mädchen* (1775); Johann Wolfgang von Goethe, *Totentanz* (1815, compus însă în 1813); Gustave Flaubert, *La danse des morts* (1838); Charles Baudelaire, *Danse macabre* (1861), în *Tableaux parisiens* (XCVII); Henri Cazanlis, *La Danse Macabre* (1875) – text care va constitui punctul de plecare al poemului simfonic creat de Camille Saint-Saëns; Arthur Rimbaud, *Le bal des pendus* (1891) ș. a.

⁹ Franz Schubert a transpus în cheie muzicală mai multe poeme pe tema morții. Foarte cunoscute sunt cele două lieduri din 1817 – *Der Tod und das Mädchen* (după textul lui Matthias Claudius) și *Der Jüngling und der Tod* (după poemul mediocru al unuia dintre prietenii săi, Josef von Spaun), precum și faimosul cvartet în Re minor din 1824–1826, inspirat tot din creația lui Matthias Claudius.

¹⁰ O sursă de inspirație pentru al său *Totentanz* a fost fresca înfățișând *Triumful Morții* în *Campo Santo* din Pisa (oraș pe care l-a vizitat în 1838, în timpul unei călătorii în Italia, împreună cu iubita lui, contesa Marie d'Agoult).

¹¹ Pentru această tendință specific romantică de transpunere a imaginilor literare și plastice în muzică, vezi Tudor Vianu, *Romantismul ca formă de spirit*, în G. Călinescu, Matei Călinescu, Adrian Marino, Tudor Vianu, *Clasicism, romantism, baroc*, Cluj-Napoca, Dacia, 1971, p. 274: „toate artele romantice se muzicalizează – și muzica nu mai este pentru romantici una dintre arte, ci categoria tuturor. Rezolvirea în muzică a poeziei și a plastice este de altminteri un proces care încă nu s-a terminat, dar care începe în romantism, din nevoia de a pune chiar artele menite să exprime forma, în serviciul lipsei de formă și a neconținutei devenirii a sufletului romantic”.

¹² Pentru o listă exhaustivă și detaliată a scenelor de *Dans macabru* din lumea germanică, vezi Uli Wunderlich, *op. cit.*, p. 140–143; site-ul creat de *Europäische Totentanz Vereinigung*, www.totentanz-online.de, precum și apendicele conținând inventarul scenelor macabre de până în veacul al XVIII-lea, ce însoțește articolul Mariei Giulia Aurigemma, *Nosce te ipsum: the representation of Death in the countries in the Germanic Area and the Netherlands*, în *Humana fragilitas. The Themes of Death in Europe from the 13th Century to the 18th Century*, (ed.) Alberto Tenenti, trad. din lb. it. în lb. engl. de Mary Rogers, Clusone, Ed. Circolo Culturale Baradello, 2002, p. 190–191.

spre genuin, auroral, existență nefalsificată”¹³ (care se traduce și prin nevoia de a descoperi și exploata resursele spiritualității populare, unde subiectul *Morții* și întruchipările ce-i dau contur ocupă un loc esențial), „simțul misterului”¹⁴ sunt doar câteva dintre elementele specifice gândirii romantice, care au facilitat redeschiderea unui subiect vechi, ce părea să-și fi epuizat forța atractivă. În secolul al XVIII-lea, o suită de scriitori germani, printre care G.E. Lessing și J.G. Herder¹⁵, a propus să se renunțe la mediievalele reprezentări înfricoșătoare ale *Morții* sau ale spectrelor de dincolo de mormânt, în favoarea unor imagini mai serene, pentru a diminua teama chinuitoare în fața trecerii. Scriitorul și jurnalistul Matthias Claudius a nuanțat ideea lor, pledând pentru o treptată acomodare cu *Moartea*, ce pornește chiar de la numele ce-i va fi alocat, pentru a o „îmblânzi” și transforma într-o prezență familiară – „*Freund Hein* (sau *Hain*)”. Astfel, chiar dacă personajul își păstrează aparența scheletică, joviala lui denumire este menită să tempereze spaima și să înlesnească familiarizarea cu o realitate de neocolit. Gravurile ce înfățișează scene de *Dans macabru* în secolul Luminilor în arealul germanic renunță la motivele tradiționale (de esență creștină), ce însoțeau în mod curent reprezentările: cuplul protopărinților – amintind, simbolic, de intrarea morții în lume, ca *plată a păcatului*; Arhanghelul ce-i izgonește pe Adam și Eva din Eden; figurările *Judecății de Apoi* sau ale infernului; imaginea predicatorului având rolul de a introduce în scenă întregul cortegiu macabru etc. În schimb, ele plusează în direcția moralizatoare: personajele sunt adesea amendate pentru comportamentele sau opțiunile lor de viață. Duritatea imaginilor denotă o pedagogie iluministă marcată de severitate: ea condamnă tot ceea ce ține de satisfacerea unor plăceri considerate a fi nepermise. Distracțiile specifice epocii (valsul, plimbarea cu balonul cu aer cald) sunt expuse și comentate cu malițiozitate în ciclul *Freund Heins Erscheinungen in Holbeins Manier* (1785), ale cărui gravuri au fost create de ilustratorul elvețian Johann Rudolf Schellenberg, pentru a însoți textele compuse de scriitorul german Johann Carl August Musäus¹⁶. Critica moravurilor atinge însă tonalitățile cele mai înalte ale cruzimii în gravurile semnate de Daniel Niklaus Chodowiecki (1780). Duritatea încifrată în scenele *Dansurile macabre* din perioada iluministă, brutalitatea reprezentărilor care nu oferă niciun soi de confort sufletesc privitorilor sunt, probabil, cauzele lipsei de interes a publicului și, implicit, de succes comercial. În mediile de cunoșcători însă, aceste creații au fost apreciate și, câteodată, folosite drept modele pentru artiștii romantici. Unele dintre ele (precum cel al polonezului D.N. Chodowiecki) au influențat viziunea pictorilor de mai târziu, deschizând drumul către o nouă etapă în conturarea semnificațiilor acestor creații artistice.

¹³ Paul Cornea, *Originile romantismului românesc. Spiritul public, mișcarea ideilor și literatura între 1780 și 1840*, ed. a II-a, București, Cartea Românească, 2008, p. 11.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ În lucrările din 1769 (G. E. Lessing) și, respectiv, 1774 (J. G. Herder), ce poartă același titlu – *Wie die Alten den Tod gebildet*.

¹⁶ Pentru detalii și reproduceri ale unor secvențe din ciclul de gravuri *Freund Heins Erscheinungen in Holbeins Manier*, vezi Uli Wunderlich, *op. cit.*, p. 98–99.

VIATA PRIVATĂ DIN TIROLUL VEACULUI AL XIX-LEA SUB AMENINȚAREA MORȚII

Un exemplar din *Königlich Grossbritannischen Historischen Genealogischen Calender für 1792*, în care erau inserate gravurile lui D.N. Chodowiecki, a ajuns în posesia pictorului tirolez Anton Falger (1791–1876), devenind sursa principală de inspirație pentru o serie de tablouri de mici dimensiuni, expuse în biserici și capele funerare din zona Lechtal: la Elbigenalp, Elmen și Schattwald. Pentru capela Sf. Martin a cimitirului din localitatea natală – Elbigenalp –, Anton Falger a pictat, în 1840, 18 tablouri în nuanțe pământii (sepia), dispuse pe două rânduri orizontale, fiecare cuprinzând câte 9 personaje surprinse în confruntarea cu scheletul care le obligă să părăsească lumea celor vii. Prin detaliile elementelor prezentate – decoruri, recuzită, vestimentație, posturi și gesturi specifice meseriilor sau îndeletnicirilor practicate de victime –, tablourile recompun secvențe din traiul cotidian al lumii pe care o evocă.

Nu se mai respectă, ca în reprezentările medievale, ordinea ierarhică a celor care sunt antrenați în hora sfârșitului. Întâlnim un singur exponent al sferei religioase – *Papa* –, așadar nu mai poate fi vorba despre o alternanță între actorii ecleziastici și mireni. Numele actanților este pictat deasupra fiecărui tablou în parte, cu litere de culoare maroniu-roșcat. Șirul superior cuprinde, în ordine de la stânga la dreapta, următoarele personaje: *Papa* / *Regele* / *Pictorul* / *Judecătorul* / *Burghezul* / *Soldatul* / *Copilul* / *Mama* / *Medicul*, în timp ce pe rândul inferior sunt așezați: *Copilandrul* / *Mireasa* / *Bunica* / *Țăranul* / *Bogătașul* / *Cerșetorul* / *Criminalul* / *Servitoarea* / *Groparul* (figura 1).

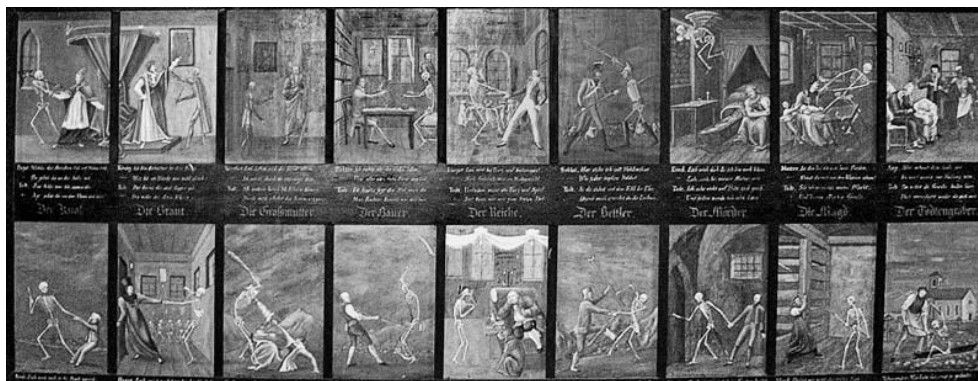


Figura 1

Atitudinea celor (încă) vii este de apărare îndârjită și refuz; în câteva secvențe, protagoniștii se luptă din toate puterile pentru a se sustrage musafirului nepoftit. Înarmați cu ustensile specifice profesiei sau muncilor îndeplinite, personajele se

forțează să respingă atacul scheletului, confruntarea câștigând astfel în dramatism. La rândul lor, aparițiile macabre sunt înzestrate cu arme (sabie, săgeată, bătă, coasă, furcă ș. a.), pe care le mănuiesc abil împotriva victimelor. Uneori, lupta pare a fi aproape egală, muritorii ripostând vehement pentru a îndepărta înfricoșătoarea apariție (*Soldatul, Țăranul, Cerșetorul, Servitoarea, Groparul*). Însă textele însoțitoare nu lasă loc dubiilor în privința „soluționării” conflictului. Mesajul lor e simplu și direct: nimeni nu se poate sustrage imperativului trecerii. Spre deosebire de creațiile medievale, inițiativa conversațională revine aici ființei umane. Dialogul este structurat în două părți, a câte două versuri fiecare. Omul se străduiește să-și convingă adversarul să-l mai lase măcar un timp, invocând diverse argumente, cerșind îndurare, oferind ceva în schimb sau încercând să-l redirectioneze către alt destinatar. (Ex: **Grossmutter**: „*Lass mich noch da, nim and're hier. Und lasse noch erzählen dir.*”¹⁷) (figura 2).

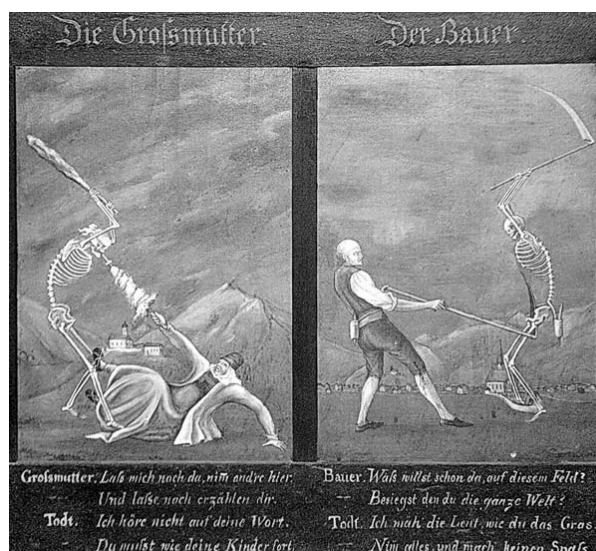


Figura 2

Dacă în *Dansurile macabre* medievale personajele erau cel mai adesea prezentate frontal, ca într-un portret, într-o atitudine de uimire încremenită, incapabile să schițeze gesturi de revoltă, în pictura lui Anton Falger ele sunt trasate din profil, în mișcare, contorsionându-se, luptând să se elibereze din strânsoarea Morții. Doar

¹⁷ Această redirectionare a mesagerului *trecerii* către un alt destinatar decât cel vizat poate fi întâlnită într-o suită de creații folclorice, încheigate în jurul aceleiași teme, în care omul bătrân, sperându-se de imaginea înfricoșătoare a *Morții*, o „îndrumă” către o altă ființă, de regulă mai tânără și marcată de însemnele sănătății, ale vieții în plenitudinea ei. Pentru detalii și exemple, vezi Tudor Pamfile, *Mitologia românească*, București, Allfa, 1997, p. 313.

câteva sunt așezate (*Judecătorul*, la masa de lucru; *Mama* pe un scaun, cu un prunc în brațe și alt copil lângă ea; *Bogatul*, într-un fotoliu confortabil), restul fiind înfățișate în poziție verticală, față-n față cu macabru atacator¹⁸.

Lumea de dincolo trimite pe scena vieții mai multe tipuri de mesager: majoritatea sub formă de schelet și, doar în câteva tablouri – avându-i drept protagoniști pe *Rege*, *Pictor* și *Doctor* –, în ipostază de trupuri împlinite anatomic. Există și o variantă de schelet înaripat (care vine să-l răpească pe copil direct din leagăn), amintind de imaginile diavolilor din amplul tablou al *Judecății de Apoi*. Arta occidentală furniza suficiente tipare de figurare a *Morții înaripate*: în reprezentările luptelor la care este supus muribundul înainte de a-și da sufletul, din acele creații specifice *amurgului Evului Mediu*, cunoscute sub denumirea de *Artes Moriendi*, în decorația monumentelor funerare¹⁹ sau în *Triumfurile Morții*²⁰ din perioada barocă.

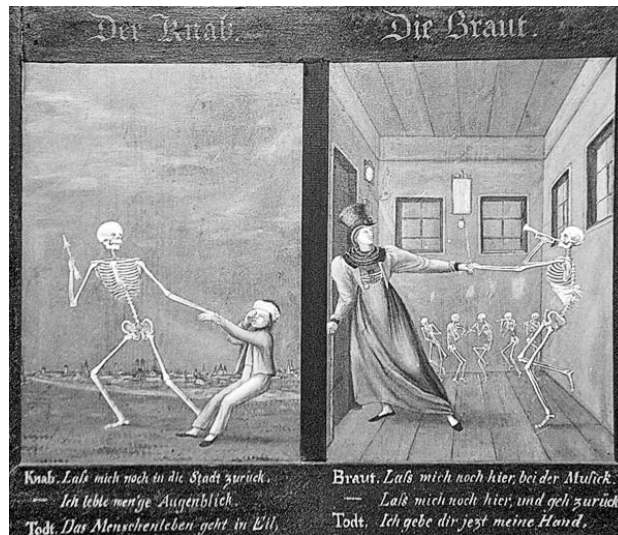


Figura 3

Uneori, în locul armelor, siluetele scheletice poartă în mâini instrumente muzicale (fapt ce sugerează influența iconografiei medievale din universul germanic). În

¹⁸ Există câteva situații în care personajele nu sunt situate față-n față. *Doctorul* (cel care se presupune că alungă, pentru un timp măcar, spectrul Morții din casele bolnavilor) este prins de braț, pe la spate, de un cadavru „în carne și oase”, care-l somează să-și abandoneze pacienții, pentru a-l urma. *Criminalul* este tras de mână de scheletul care descuie ușa temniței, iar *Copilul* este răpit din leagăn, în timpul somnului, de o înaripată apariție scheletică.

¹⁹ Un exemplu de marcă ne este oferit de lucrările lui Gian Lorenzo Bernini, *Mormântul lui Alessandro Valtrini* (1632) sau *Monumentul comemorativ în onoarea lui Ippolito Merenda* (1640–1641). Cf. Grigore Arbore, *Forma în viziune. Considerații asupra barocului*, București, Meridiane, 1984.

²⁰ De pildă, *Trionfo della Morte sulle potestà del mondo* (1679-1680), în biserica Sf. Martin din Alzano Lombardo. Pentru detalii și imagini, vezi A. Previtali, *Ognia omo more. Immagini macabre nella cultura bergamasca dal XV al XX secolo*, Clusone, Ed. Circolo Culturale Baradello, 1998, p. 19–21.

planul secund al secvenței dedicate *Miresei*, poate fi deslușită o formație alcătuită din cinci morți muzicanți²¹, iar replicile dialogului stabilesc analogia între muzica acestei lumi (**Braut**: „*Lass mich noch hier, bei der Musick. Lass mich noch hier, und geh züruck.*”) și cea a lumii de dincolo (**Todt**: „*Ich gebe dir jetzt meine Hand. Und bind' mit dir ein neues Band.*”) (figura 3).

Exemplul sugerat de gravurile lui N.D. Chodowiecki a fost adaptat la condițiile reale ale societății mijlocului de veac XIX, din Lechtal. Doica bătrână, adormită lângă leagănul sugarului răpit de înaripatul înger al Morții (prilej pentru a schița o critică subtilă la adresa părinților insuficient de vigilenți), este înlocuită cu o tânără (la fel de neatentă), costumată după moda locului. Peisajele de pe fundalul unora dintre secvențe (cele avându-i drept protagoniști pe *Bunică, Țăran, Cerșetor* sau *Gropar*) argumentează aceeași idee a procedurii autohtonizării. Pictorul tirolez coboară *Dansul macabru* în vremea lui și-l face accesibil privitorilor printr-o suită de detalii spațiale (peisajele montane, cu arhitectura specifică bisericilor și capelelor din zonă), vestimentare (îmbrăcămintea decupată din moda epocii) sau de îndeletniciri ale traiului cotidian. Sensibilizarea publicului spectator este cu atât mai evidentă: în siluetele antrenate de vârtejul morții ar putea fi lesne identificate ființe dragi, apropiate.

Discursul vizual nu mai mizează pe dimensiunea religioasă, căci trece sub tăcere simbolurile creștine ce conturau odinioară *frica* (izgonirea protopărinților din Rai, gura deschisă a Monstrului Leviathan, Râul de Foc al damnaților), dar și *speranța* dată de credința în miracolul Învierii (reprezentarea Crucii sau a lui Hristos Răstignit).

Succesiunea de mini-tablouri, amplasate pe peretele sudic al capelei funerare din Elbigenalp, reconstituie scene dintr-o posibilă istorie a vieții private din Lechtal-ul secolului al XIX-lea, descifrată prin lupa confruntării omului cu moartea.

Aceluiași artist i se datorează și tablourile cu scene de *Dans macabru* din bisericile situate în localități apropiate de Elbigenalp, la Elmen (1841) și Schattwald (1846). Asemănările compoziționale sunt evidente: picturile păstrează dimensiunile reduse, personajele ilustrează aproximativ aceleași condiții umane, surprinse în situații de viață similare, iar textele însoțitoare respectă structura duală: *afirmație* (rugămintă, întrebare) a omului și *răspuns* (fără posibilitate de contra-argumentare) al scheletului. Tendința de autohtonizare se manifestă și aici, prin elementele care descriu interioarele caselor sau vestimentația eroilor. Mai mult decât atât, în două dintre cele 12 tablouri păstrate în biserica „Sf. Wolfgang” din Schattwald, create de A. Falger la solicitarea frăției cu rol funerar „La moartea bună”²², este amintită

²¹ Această reprezentare a unei „formații” de morți muzicanți este preluată din repertoriul de scene cvasi-obligatorii ale *Dansurilor macabre* medievale sau baroce, din universul germanic. Vezi, de pildă, tabloul dedicat acestei scene de pe *Podul Morilor* din Luzern (împodobit cu panouri triumphiulare, datorate artistului Kaspar Meglinger, 1626–1635) sau cel pictat de Jacob von Wil (1610–1615), păstrat în *Palatul Guvernului Cantonal* din același oraș elvețian.

²² Întemeiată în Schattwald, în 1814, cf. Uli Wunderlich, *op. cit.*, p. 100.

denumirea localității²³. Dispuse pe două rânduri, panourile de lemn prezintă, de la stânga la dreapta, următoarea succesiune de personaje: *Copilul / Copilandrul / Soldatul / Episcopul / Tânăra / Orășeanca* (pe rândul superior); *Țăranul / Regele / Cerșetoarea / Cizmarul / Mama / Bunica* (pe rândul inferior). Replicile schimbate reflectă, în unele cazuri, mentalitatea sau practicile mai noi ale unor clase sociale. Orășeanca, de pildă, amintește de obiceiul de a merge, pe timpul verii, într-o stațiune de tratament (la băi), schițând astfel diferența de petrecere a anotimpurilor: „*Lass mich in Winter in der Stadt, Im Sommer reise ich ins Bad.*” (figura 4).



Figura 4

Cele trei *Dansuri macabre* semnate de Anton Falger sunt importante pentru că dau seama despre o schimbare de accent: scenele își pierd caracterul abstract, universal valabil (pe care îl aveau în perioada medievală), pentru a căpăta culoare locală, devenind mărturii ale unui timp și ale unui spațiu anume. Subiecții sunt selectați mai ales din rândul figurilor ușor de întâlnit la jumătatea veacului al XIX-lea în lumea orășelelor de munte din Tirol. Tendințele secularizante, atenția acordată detaliului de peisaj, de interior sau de vestimentație, introducerea unor personaje care pun mărturie pentru o suită de schimbări de mentalitate (*Medicul*, de pildă, ce putea fi întâlnit, încă din secolul al XVIII-lea, și în *ex-voto*-uri²⁴, ca dovadă a răspândirii încrederii în puterea curativă a meseriei sale) – sunt elemente care certifică o reinterpretare în spiritul vremii, la întretăierea dintre curentul romantic și

²³ Moartea îi adresează Țăranului următoarele cuvinte: „*Im Schattwald nim ich alle doch, Jetzt oder etwas später noch*”. Într-o altă scenă, Bunica imploră Moartea să-i mai îngăduie să viețuiască un timp în spațiul de origine, oferindu-i, în schimb, povești, precum Șeherezada: „*Fort! Fort! Lass mich in Schattwald hier, Und ich erzähle vieles dir*”.

²⁴ Pentru detalii, vezi Bernard Cousin, *Le Miracle et le quotidien. Les ex-voto provençaux images d'une société*, Aix-en-Provence, Ed. Sociétés, Mentalités, Cultures, 1983.

cel realist, a unei teme iconografice care-și lăsase în urmă epoca de maximă înflorire. În cea de-a doua jumătate a secolului al XIX-lea și în primele decenii ale veacului următor, *Dansul macabru* va accede către spațiul caricaturii, cu tentă revoluționară²⁵ sau politică²⁶.

PICTORUL ȘI FAMILIA SA „CAPTIVI” ÎN *DANSUL MACABRU*

Am încercat să arătăm anterior că în creațiile lui Anton Falger putem decela un soi de autohtonizare a *Dansului Macabru*, de îndepărtare de la caracteristicile generale (devenite stereotipe) ale reprezentărilor medievale. Cu câțiva ani înaintea scenelor pictate de el pentru câteva edificii religioase din regiunea natală, un alt artist de origine germană – Georg Kneipp (1793–1862), originar din Mainz – figura aceeași temă complexă în 40 de tablouri pictate în ulei (cu dimensiunea 112 × 169 cm). Demersul lui de apropiere a ideilor trasate merge chiar mai departe de ideea de autohtonizare (ce vizează, mai degrabă, o întreagă colectivitate), către cea de *individualizare*, căci artistul însuși devine protagonist într-unul dintre panouri. La mijlocul ultimului dintre cele 4 rânduri care conțin, fiecare, câte 10 panouri, se regăsește secvența în care pictorul autodidact a ales să-și insereze autoportretul, alături de portretul soției și cele ale copiilor. Legenda situată în partea inferioară a imaginii afirmă explicit identitatea personajelor reprezentate: „Contafacturen Margareta Feiden, Georg Kneipp, Eheliche hausfrau, samt ihrer Kinder ...”. (figura 5).



Figura 5

²⁵ Un exemplu elocvent în acest sens este *Auch ein Totentanz aus dem Jahre 1848*, seria celor șase gravuri create de Alfred Rethel pentru a evoca în manieră ironică evenimentele revoluționare. Diferența fundamentală dintre imaginile propuse de el și *Dansurile macabre* medievale rezidă în atitudinea față de sfârșitul nivelator. Pentru Alfred Rethel, Moartea nu este o realitate egalizatoare decât în aparență.

²⁶ Cf. Uli Wunderlich, *op. cit.*, cap. „Politik, Krieg und Katastrophen im Totentanz”, p. 112–127.

Anton Falger se oprișe și el la figura *Pictorului*, incluzându-l în cel de-al treilea panou (de la stânga la dreapta) de pe rândul superior al imaginilor din capela Sf. Martin de la Elbigenalp. Surprins în atelier, în timpul lucrului la șevalet, Pictorul pare a fi întrucâtva resemnat în fața sfârșitului inevitabil. Îndreptându-se hotărât către el, scheletul îi întinde cu o mână nisiparnița, ca pentru a-i sugera că timpul lui pe pământ a luat sfârșit, în timp ce în cealaltă păstrează, ca pentru sine, o cunună de lauri (simbol al recunoașterii talentului artistului).

Modelul lui Georg Kneipp este însă preluat din scena întâlnirii dintre artist și Moarte, trasată de Hans Hug Kluber, artistul căruia consiliul orașului Basel i-a încredințat, în 1568, restaurarea picturilor murale din cimitirul dominicanilor. Din proprie inițiativă, acesta a adăugat în șirul de imagini secvența dedicată Pictorului, inexistentă în varianta inițială a *Dansului macabru* (datat circa 1440), datorat unui artist rămas anonim.

Alegerea lui G. Kneipp de a crea un tablou de familie în interiorul unui *Dans macabru* apropie scena de imagistica panourilor funerare, răspândite în arta occidentală a veacurilor XVII–XVIII. În plus, trasarea mai multor siluete scheletice, adresându-se fiecare separat personajelor prezente în tablou (Pictorului, soției lui și pruncului așezat în leagăn), sugerează ideea unui *Dans macabru* în miniatură, inclus într-o singură imagine. Nu putem stabili dacă tabloul funerar este aici o marcă a orgoliului creatorului sau un element de modestie, care sugerează înscrierea lui (și a celor dragi) în șirul nesfârșit al ființelor ce călătoresc înspre moarte (*homo moriturus*). Rămâne însă un element identitar mai puternic decât o semnătură și capabil să conserve amintirea, în aceeași manieră în care o făceau portretele votive. *Dansul macabru* nu mai este, în acest caz, doar o înșiruire abstractă de chipuri înscrise între granițele unor tipologii umane și sociale sau între contururile unor profesii. El devine o horă în care se prinde și cel care așterne povestea în imagini, invitându-l astfel pe privitor să se simtă și el parte din această curgere înspre teritoriile lumii de dincolo.

Cele 40 de tablouri (așezate câte 10 pe 4 rânduri), pictate de Georg Kneipp în 1834, înfățișează personaje aparținând tuturor claselor sociale, din mediul ecleziastic și laic, începând cu predicatorul pe care scheletul îl obligă să se întrerupă chiar în mijlocul unei predici. Lectura imaginilor (de la stânga la dreapta) ne propune un sens descendent al rangurilor sociale, dinspre împărat, rege și conte, către stareț și negustorul ambulant, încheindu-se cu bețivii, jucătorii de cărți și hoțul. Scenele conțin atât variante individuale ale întâlnirii cu spectrul necruțător, cât și variante colective (precum cele ce-i aduc în prim plan pe bețivi sau pe jucătorii de cărți, poate și pentru a evidenția caracterul general al unora dintre slăbiciunile omenești).

Pentru a acredita ideea că moartea survine fără a-i putea cunoaște momentul (*mors certa, hora incerta*), personajele sunt prezentate în timp ce săvârșesc diverse activități, în conformitate cu profesiile lor, iar sfârșitul îi surprinde într-o manieră ironică și necruțătoare: cămătarul, înconjurat de lăzile și sacii cu bani, în timp ce îi numără (figura 6), țăranul în vreme ce muncește câmpul sau hoțul în clipa atacului.



Figura 6

În dialogul versificat care însoțește fiecare reprezentare, moartea îi ordonă celui pe care a venit să-l ia să o urmeze, chiar dacă acesta încearcă, în diverse feluri, să i se opună.

Sunt inserate și secvențe care trimit la scena *Judecății de apoi*, precum și la cea a izgonirii din Rai (moment care marchează, simbolic, pătrunderea morții în lume). Dacă la nivelul replicilor, G. Kneipp urmează modelul *Dansului macabru* din cimitirul dominicanilor din Basel (astăzi dispărut), sub aspect vizual este influențat de gravurile lui Hans Holbein (create în jurul anului 1526, tot în Basel), publicate pentru prima dată la Lyon, în 1538, dar fără dialoguri versificate.

Suntem, așadar, în fața unei teme care nu dispăre în timp, ci evoluează odată cu societatea pe care o înfățișează și creează variante noi în funcție de sensibilitatea artiștilor care aleg să o figureze și de contextul socio-cultural în care își desfășoară activitatea. Cele trei temporalități intrinseci ale obiectului estetic²⁷ – *repetiția* (sub presiunea canonului sau a arhetipului), *tradiția* (prin intermediul modelelor și al învățăturilor transmise) și *inovația* (ce presupune ruptura, nevoia de a ieși din tipare) – pot fi decelate cu ușurință atunci când analizăm reprezentările *Dansurilor macabre* din diverse perioade și spații culturale, urmărind traseele uneori simple, alteori complicate din jocul influențelor exercitate asupra unui creator.

Ceea ce luminează însă diferit, în ultimă instanță, tema înscrisă în durată lungă a istoriei, dincolo de viziunea proprie creatorului, este *privirea* în care se reflectă. Să ne reamintim de aserțiunea lui Régis Debray, potrivit căreia „imaginea

²⁷ Régis Debray, *op. cit.*, p.2 91.

își trage sensul din privire precum scrisul din lectură, iar acest sens nu este speculativ, ci practic”²⁸. Întrebarea firească este dacă privitorul actual mai este dispus să zăbovească pe marginea unor astfel de scene. Nu împărtășesc, în această privință, îngrijorarea exprimată de Régis Debray, în capitolul intitulat sugestiv *La mort en péril*²⁹, din volumul dedicat istoriei imaginii și privirii în Occident. Într-o succesiune de morți clamate public, după moartea lui Dumnezeu și cea a omului, *moartea morții* îi apare mediologului ca fiind o lovitură încă și mai puternică dată imaginației³⁰.

Însă, dacă observăm că lupta cu boala, cu răul, cu moartea în cele din urmă nu pare a avea sfârșit, înțelegem că atâta vreme cât ea va continua, imaginarul colectiv va avea din ce să se hrănească pentru a țese alte istorii și alte imagini în jurul *marii treceri*. Iar ochiul privitorului le va găzdui, cu o mai mică sau mai mare familiaritate, chiar dacă în procesul *transmitterii* nu va ajunge niciodată să primească exact ceea ce a fost trimis către el³¹.

BIBLIOGRAFIE

- BELTING, Hans, *Pour une anthropologie des images*, trad. din germană în franceză de Jean Torrent, Paris, Gallimard, 2004.
- CĂLINESCU, G., CĂLINESCU, Matei, MARINO, Adrian, VIANU, Tudor, *Clasicism, romantism, baroc*, Cluj-Napoca, Dacia, 1971.
- CORVISIER, André, *Les Danses macabres*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998.
- DEBRAY, Régis, *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident*, Paris, Gallimard, 1992.
- DEBRAY, Régis, *Transmettre*, Paris, Odile Jacob, 1997.
- DIMIER, L., *Les Danses macabres et l'Idée de la Mort dans l'Art Chrétien*, Paris, B. Bloud, 1902.
- PREVITALI, A., *Ognia omo more. Immagini macabre nella cultura bergamasca dal XV al XX secolo*, Clusone, Ed. Circolo Culturale Baradello, 1998.
- ROSENFELD, H., *Der mittelalterliche Totentanz. Entstehung-Entwicklung-Bedeutung*, Köln, Böhlau-Verlag, 1954.

²⁸ *Ibidem*, p.56: „L'image tire son sens du regard, comme l'écrit de la lecture, et ce sens n'est pas spéculatif mais pratique.”

²⁹ *Ibidem*, p. 46–51.

³⁰ *Ibidem*, p. 46–47: „Plus de monuments funéraires aujourd'hui, plus de statues ni de fresques dans les chambres des morts. Moins de malédiction, moins de conjuration. Avec les anciennes cérémonies du deuil et la liturgie publique des funérailles s'en sont allés de nos villes carnavales, fêtes et mascarades. Enlevez les squelettes de la vue, que reste-t-il à l'oeil? Un flux d'images, sans enjeu ni conséquence, que nous nommerons « visuel ». La « mort de Dieu » n'était qu'un épisode, la « mort de l'homme » une péripétie déjà plus grave. Fille des deux trépas précédents, la mort de la mort porterait un coup décisif à l'imagination.”

³¹ Régis Debray, *Transmettre*, Paris, Odile Jacob, 1997, p. 49: „Le transport transforme; le transporté est remodelé, métaphorisé, métabolisé par son transit (le destinataire reçoit une autre lettre que celle que le destinataire a glissée dans la boîte). *Traduttore, traditore*. Pas plus qu'hériter n'est recevoir (mais trier, réactiver, refondre), transmettre n'est transférer (une chose d'un point à un autre). C'est réinventer, donc altérer.”

-
- TENENTI, Alberto (ed.), *Humana fragilitas. The Themes of Death in Europe from the 13th Century to the 18th Century*, trad. din lb. it. în lb. engl. de Mary Rogers, Clusone, Ed. Circolo Culturale Baradello, 2002.
- UTZINGER, H., UTZINGER, B., *Itinéraires des Danses macabres*, Chartres, J. M. Garnier, 1996.
- WUNDERLICH, U., *Der Tanz in den Tod. Totentänze vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Freiburg, Eulen Verlag, 2001.