

## Un bucureștean „pas comme les autres”: sculptorul Ștefan Ionescu-Valbudea

dr. Liana IVAN-GHILIA

Unul din factorii metabolismului artistic european este permanentul conflict fertil dintre clasic și anticlasic - fie el gotic, baroc, romantic - între static și dinamic, între rigoarea canonului și magia formelor libere. Convingerea lui Theophile Gauthier, că „sculptura nu poate fi decât clasică”, avea să capete, după cum era de așteptat, un semn de punctuație interogativ, în secolul 19 - al ritmurilor accelerate, al mișcării sub impulsul unui tip de „nerăbdare” ontică - dominat de ideile tensiunii și energiei, după cum constatau exegeții ai artei între care Rene Huyghe (în celebra sa scriere, „L'Art et l'homme”).

„Fie că e vorba de politică, de economie, de stil de viață, de divertisment, de mișcare, observ că modernitatea capătă alura unei intoxicații. Trebuie fie să mărim doza, fie să schimbăm otrava. Tot mai avansat, tot mai intens, tot mai mare, tot mai rapid, tot mai nou. Acestea sunt exigențele ce corespund în mod necesar unei înăsprii a sensibilității”<sup>1</sup>. În condițiile descrise de Paul Valery serenitatea impersonală a volumelor academiste devenea din nou cu superficialitatea, cu rigorismul formal, cu sclavia și rutina, panteonul clasic însuși diluându-și semnificațiile drastice, gândul la eternitatea Ideii fiind deviat de torentul grijilor mărunte, generatoare ale noilor filosofii pragmatiste, pozitivistice, materialiste - cu toată utopia lor pernicioasă. Subiectele neoclasice deveneau desuete, ca și formulele lor vizuale. Marea lecție a Antichității își schimba conținutul. Epicentrul ce a zgduit academismul s-a situat chiar în Franța atât de atașată valorilor consacrate în sculptura secolului precedent, iar „revoluționarul” nu putea fi decât un „magician”. După cum afirma Jean Charbonneaux, Rodin a dus singura ofensiva sculpturii, în vreme ce, pentru pictură luptau o mulțime de artiști cu adevărat mari, contemporani cu el.”<sup>2</sup> Victoria lui Rodin asupra mentalității contemporanilor, cu toată efervescența polemică stărnită, se datorează, conform celor ce l-au cunoscut pe artistul francez, forței, tenacității, siguranței de sine neobișnuite, trăsături ce au impulsivat permanent activitatea celui ce a subminat suveranitatea - necontestată până la el - a gustului pentru volume „epuizate” prin finitudine, încremenite în rețelele evidențelor „ucigătoare” ale propriilor puteri de sugestie. Rodin era, de fapt, cel prin ochii căruia umanitatea avea să descopere un alt înțeles în frumusețea statuarei antice, un fel de concluzie, neașteptată, a atâtor secole de studiu asiduu al Antichității, iar simbolul noii viziuni nu era vreo statuie a lui Apollo, nici Laocoon, ci „torsul Belvedere”, cel despre care Michelangelo afirmase că îi fusese „profesor”. „L'Homme qui marche”, pentru realizarea căruia Rodin fusese acuzat de *impostură*, situează sculptura pe traiectoria ocultată a *non-finito-ului*, deși nuanțele acestuia variază, după opinia lui Wittkower: Rodin „descoperea că partea poate ține locul întregului(...) spre

<sup>1</sup> Paul Valery, apud Rene Huyghe, *Dialog cu vizibilul*, ed. Meridiane, București, 1981, p.

<sup>2</sup> Jean Charbonneaux, *La sculpture de Rodin* ed. Fernand Hazan, Paris, p.7

deosebire de Michelangelo, ale cărui lucrări neterminate erau doar neterminate.”<sup>3</sup> Totuși, refuzul lui Michelangelo de a restaura „torsul Belvedere” și, în plus, rafinamentul cu care nuanța, prin tratări diferite, părțile componente ale sculpturilor sale, nevoit sau voit nefinisate, vorbesc de la sine despre cât de bine a înțeles genialul italian sculptura greacă, iar similitudinile dintre cei doi titani se reflectă, poate, mai ales în modul cum se raportează - ambii - la *Adevărul* materializat în *Operă*, astfel încât, în ce privește „pietrele lor filosofale”, s-ar putea vorbi despre „legea Michelangelo-Rodin”, căci punctul lor comun este mai ales inteligentă. Sculptorul Jalea constata: „Gândirea în artă e cea mai de seamă caracteristică a sculpturii moderne și contemporane, a sfârșitului secolului al XIX-lea și începutului secolului al XX-lea și pe care Rodin a inspirat-o în gradul cel mai înalt.”<sup>4</sup>

Pentru „revoluționarea” sculpturii românești din veacul trecut, un singur artist n-a fost de-ajuns. Sămânța modernismului francez, aruncată în solul destul de arid al Principatelor, a dat roade lent, în timp. Conservatorismul selectiv românesc, în pofida deschiderilor sale spre Occident, asimila formulele academiste sau neoclasiche, formule utile, după aprecierea lui Ion Frunzetti, „școlirii gustului autohton încă în mare măsură medievalizat, la începutul secolului al XIX-lea, care abia acceptase pictura de șevalet, ademenită de foloasele portretisticii de aparat.”

„Sculptura românească pare o plantă răsărită de curând în pământul țării noastre” - scria, cu acuratețea-i cunoscută, Tudor Vianu.<sup>5</sup> „În trecutul istoric al poporului român nu găsim sculptură. În patrimoniul artistic al trecutului nu avem Sculptura, ca ramură artistică, pare a fi, mai mult decât alte arte, sub influența istorismului solid înrădăcinat în spațiul românesc, mai ales de la 1848. \O tradiție bine conturată de la mijlocul secolului al XIX - lea încoace fixa la noi limita valorilor culturii estetice în subsumarea lor unui ideal considerat dacă nu superior, în orice caz mai urgent, situând astfel întotdeauna dezbaterea problemelor pe terenul practicii sociale. (...) În lumina acestei situații specifice, decisive pentru procesul de dezvoltare al artei și gândirii estetice românești, trebuie privită selecția și asimilarea curentelor și ideilor estetice dominante în alte țări europene. Pragmatismul culturii artistice românești, subordonarea ei unui ideal educativ-social și național(...) o așază(...) pe poziții spirituale de altă structură decât ale artei europene occidentale.”<sup>6</sup> Remus Niclescu evidențiază faptul că, „din secolul al XIX-lea, odată cu însușirea treptată a stilului de viață al Occidentului, democratizarea în sens european a instituțiilor noastre a scos în primul plan al evidenței figura omului public, propus recunoștinței posterității”. Prin urmare era firească reticența publicului față de personalitatea artistică a lui Ștefan Ionescu Valbudea, cel bine integrat în tendințele înnoitoare, efervescente, din capitala Franței, dar rămase străine, îndepărtate, gustului românesc. „Ce înțelegere deosebită avea Valbudea! Cât discernământ a avut ca, la întretărierea de curente și tendințe născute în artă, să aleagă ceea ce era nou și abia mijit atunci. Această

<sup>3</sup> Rudolf Wittkower, *Sculptura*, ed. Meridiane, București, 1980, p.186.

<sup>4</sup> Ion Jalea, *Sculptorul Valbudea*, în S.C.I.A., nr.1-2/1957, p.209

<sup>5</sup> Tudor Vianu, *Sculptura românească*, în *Arta și tehnica grafică*, nr.4-5/1938, p.163.

<sup>6</sup> Amelia Pavel, *Ideii estetice europene și arta românească la răscruce de veac*, ed. Dacia, Cluj, 1972, p.29

<sup>7</sup> Remus Niclescu, *Începuturile sculpturii românești*, în S.C.I.A., nr.3-4/ 1954, p.163

ascuțită înțelegere nu au avut-o atunci atâția alți artiști francezi, începând cu profesorii săi. Nici pe departe n-a bănuit-o sculptorul Georgescu(..). În schimb, a avut-o mai târziu, Paciurea”<sup>8</sup>.

Discuția despre influențele și interferențele stilistice din evoluția artiștilor este, de multe ori, delicată. Cu certitudine, Alexandre Falguiere și Emmanuel Fremiet (despre care Petre Varussi, citat de Petre Oprea - în lucrarea sa „Cronicari și critici de artă plastică în presa bucureșteană” - scria că era un „distins sculptor, dar de animale”) nu aveau prea multe de transmis elevului lor înzestrat cu o personalitate mult mai puternică decât cea a maeștrilor săi, dar și dotat cu un tip aparte de sensibilitate și putere de înțelegere a posibilităților expresive ale materiei, sensibilitate și inteligență ce i-au permis să-și însușească tocmai acele tendințe incipiente pomenite de Jalea.

„O creațiune va fi cu atât mai adâncă, cu cât va anticipa mai mult. Deci, artistul este un anticipatorul, în privința adevărului științei.(...) Orice necunoscut este cercetat mai întâi de arte, ca de niște iscoade trimise înainte, mai pe urmă de știință, care înfățișează corpul de armată care pune stăpânire pe teren”<sup>9</sup>. Este remarcabilă subtilitatea afirmației lui Vasile Conta. Exact așa s-a întâmplat cu unul din cele mai însemnate domenii ale preocupărilor culturale de la sfârșitul veacului al XIX-lea - psihologia. În 1901, Henri Bergson declara: „A explora inconștientul, a cerceta în subsolul spiritului cu metode anume adaptate, aceasta va fi misiunea principală a veacului ce se deschide”<sup>10</sup>, iar artiștii erau, într-adevăr, pionierii aventurați în jungla necercetată a psihismului uman, căutându-i comorile încă ascunse (pentru spiritul „europen”, căci în Orient, ele erau străvechi subiecte de investigație!), înarmați cu instrumentele Romantismului. În cazul lui Valbudea, pe de o parte, exemplul lui Rodin - „purtătorul unui mesaj esențial fiindcă i-a declanșat propria personalitate”<sup>11</sup> (căci „exemplele de concepție ale lui Rodin îi dădeau lui Valbudea certitudinea unui drum de urmat. Pe acest drum, el a pornit cu mijloace proprii și potrivit firii și temperamentului său.”<sup>12</sup>) - iar pe de altă parte, voga problemelor de psihologie în Parisul unde „atenția concentrată asupra unor noi zone ale cunoașterii își făceau loc printre preocupările artiștilor și creau, de fapt, noi repere de gândire și selecție pentru contemporanii lui Valbudea.”<sup>13</sup> - au concurat în mod fericit la cristalizarea intențiilor artistice ale sculptorului român, cel care alesese frecventarea cursurilor de medicină, prelegirile lui Charcot și demonstrațiile practice ale acestuia, asupra bolilor nervoase, decis să speculeze relația mișcare-trăire-expresivitate-model. S-au născut astfel operele fundamentale ale sculptorului, „Mihai Nebunul” și „Speriatul”, ipostaze inedite în statuara românească a vremii: nu erau nici eroi ai istoriei, nici celebrități ale prezentului de-atunci, ci analize plastice ale unor stări de spirit. Călătoriile în Italia au determinat o atenuare a nervozității modelajului și a violențe posturilor

<sup>8</sup>. Ion Jalea, *op.cit.*, p. 210.

<sup>9</sup>. Vasile Conta, Frumosul, în *Contemporanul*, IV, 1885, p.479, apud Amelia Pavel, „50 de ani de la moartea sculptorului Ștefan Ionescu Valbudea, S.C.I.A.,nr. 1/1969, p.109.

<sup>10</sup>. apud Rene Huyghe, *op.cit.*, p.

<sup>11</sup>. Amelia Pavel, S.C.I.A., nr. 1, 1969,p.109

<sup>12</sup>. Ion Jalea, *op.cit.*, p.204

<sup>13</sup>. Adriana Botez, *Valbudea*, ed. Meridiane, București, 1982, p.16

selectate să ilustreze alte subiecte în creația lui Valbudea, investigații sculpturale cu slabe șanse de succes la publicul circumspect față de libertățile asumate de artist. Despre ciocnirea dintre tradiționalismul cerințelor artistice și novatorismul lucrărilor lui Valbudea stau măturie câteva texte - articole din presa vremii.

Ca și sculptura, jurnalismul și critica de artă constituiau noutăți adoptate din aceeași modă occidentală ce a schimbat radical cutumele românești. Chiar de la debuturi, presa românească făcea loc, spre onoarea ei, cronicilor plastice dedicate mai ales expozițiilor de artiști în viață - premiere, la rândul lor, în cotidianul cultural al Capitalei din a doua jumătate a secolului 19. Petre Oprea distingea câteva etape în evoluția cronicii plastice, în perioada de început: prima, cea a informației artistice cu rol publicitar (1821 - 1864), a doua, a cronicarilor de artă amatori - perioadă marcată de formarea Pinacotecii, Academiei de Belle Arte, inaugurării „Expozițiilor artiștilor în viață”(1865 - 1877), - următoarea, a tranziției spre critica profesionistă (1878 - 1889) și, în sfârșit, cea a debutului criticii de artă propriu-zise (1890 - 1900). Primii cronicari scriu mai ales din „datoria de a informa pe larg opinia publică despre conținutul educativ-artistic al expozițiilor”, iar în subsidiar și nu întotdeauna cu pricepere, pentru a emite păreri asupra valorii exponatelor.(...) La baza criteriilor de judecată stăteau considerente apreciative sentimentale și nu arareori părtinitoare, în funcție de relația cronicarului cu artistul, sau de relația acestuia cu partidul ce subvenționa ziarul respectiv.”<sup>14</sup> Articolele-document oferă valoroase informații despre fluctuațiile carierelor de artiști (ale căror debuturi sunt primite cu laude, pentru ca finalurile să le fie umbrite, adesea, de noile talente recent afirmate -Tătărescu a fost detronat de Aman care, la rândul său, s-a văzut eclipsat de Grigorescu etc.), despre titluri de lucrări atestând, uneori, opere dispărute, despre climatul cultural, revelând concepții și situații interesante. De exemplu, Gr.H.Grânda opina că artistul, „pentru demnitatea lui și pentru respectul artei” trebuie „să ridice pe public la el și nu să se coboare la public”<sup>15</sup> - atitudine ideală dar riscată, deoarece, „păcătuind” prin ermetism, artiști valoroși s-au văzut respinși din primul plan al rampei culturale, în situația în care , din punctul de vedere al comenzii și finanțării, poziția artei pare să fi fost, la noi, încă de pe atunci, labilă. După războiul din 1877 - explică Petre Oprea - lipsa fondurilor a constituit un pretext pentru scăderea sprijinului venit din partea statului, supliniit neadecvat de colecționari, după puterile lor materiale și culturale. „Gustul artistic mediocru al amatorilor ocazionali și dorința lor de a cumpăra picturi și sculpturi cât mai ieftin, i-au determinat, pe de-o parte, să cultive tot ce era de slabă calitate artistică, iar pe de altă parte, să impulsioneze academismul și diletantismul”<sup>16</sup>.

Cu apreciazabilă luciditate, Iuliu Roșca milita pentru încurajarea sculpturii lui Ștefan Ionescu-Valbudea. Elogiind medaliile obținute de acesta și de Ioan Georgescu la Expoziția Universală de la Paris, din 1889, cronicarul înțelegea actul de „încurajare din

<sup>14</sup>..Petre Oprea, *Cronicari și critici de artă plastică în presa bucureșteană*, ed. Litera, București, 1980, p.21-22

<sup>15</sup>..Gr.H.Grânda, în *Tribuna*, apud Petre Oprea, op.cit.,p.46.

<sup>16</sup>..Petre Oprea, op.cit., p.56.

partea juriului sau răsplata meritată pentru operele sculptorilor români.”<sup>17</sup> „Noi trebuie să ne simțim mândri de succesul lor și cu atât mai mândri cu cât, îndreptându-ne privirea cu numai cinci ani înapoi, am constatat-o, că înainte de această epocă nu numai că nici unui Român nu-i venise ideea (sic!) de a îmbrățișa cariera de statuar, dar ceia-ce este mai de mirat e că nici chiar vreun unui statuar strein nu-i venise ideea de a se stabili la noi și de a face cel puțin Busturi, astfel cum cu mulți ani mai înainte, pictori streini: germani, italieni, francezi ori în trecere or stabiliți definitiv în țară la noi au lăsat multe din operele lor care serviră de model acelora dintre români care îmbrățișaseră de atunci arta picturii.”<sup>18</sup> „Cine are coragiul să îmbrățișeze această frumoasă ramură a artelor plastice, fără îndoială că o va face numai și numai pentru iubirea artei - era de părere Ștefan Ciocârlan - ce-va (sic!) mai mult: în aste vremuri, de anemie și descurajare, e o mulțumire a mai întâlni oameni, ce încă posedă focul sacru.(...)La noi, când e vorba de artă, e lipsă mare de bani și mai avem îndrăsneala să ne mirăm, când ni se strigă pe toate tonurile, că în toate facem progrese, numai în artă stăm pe loc.”<sup>19</sup> Mai ales că, așa cum mărturisise amar același Ș. Ciocârlan, „sculptura nu prea are aerul să fie prețuită la noi.”<sup>20</sup>

Este impresionant zelul cu care tinerele publicații înțelegeau să trezească interesul pentru artă și să lămurească rolul ei în viața unei națiuni, mai ales în contextul în care sectorul spiritualității pare să fi fost marginalizat. Tendința este semnalată încă de la 1848: „A sosit timpul, domnilor! când nu mai putem fi cu fala românilor nepătată și starea neperechiară fără de artiști.”<sup>21</sup> Situația nu se îmbunătățise nici în timpul lui Oscar Han: „Soarta marilor artiști a fost o neconținută pribegie prin viață; o neadaptare la moravurile urâte ale vremii lor și un lanț de dezamăgiri și de revolte (...) E greu să ceri unui puternic al vremii, oricât de iubitor de artă ar fi, să aibe obsesia creației, dărzenia în urmărirea ei, sentimentul constant și mistuitor al marelui creator, pentru realizarea operei lui. Cred că este și mai greu să aibe cineva înțelegere pentru destinul artistului, pentru ființa lui unică în vremea lui, în afară de linia mijlocie a semenilor săi, din care îndeobște fac parte și puternicii vremii. La noi, și chiar aiurea, oficialitatea, rutina și metodele lor de conducere nu pot depăși mijlociul. Artă înseamnă tocmai depășirea mijlociului; artă înseamnă aristocrație de sentiment și gândire, iar oficialitatea înseamnă oportunism și rutină.”<sup>22</sup> „Fenomenul artistic nu interesează. Nu prezintă caracter politic. E de natură cultural-artistică. Aparține unei lumi cu numire frivolă.”<sup>23</sup>

Drama artistului prea puțin înțelege definește destinul lui Valbudea, ocultat de comanditari, dar apreciat de presă. Sesizând, în lucrările lui Karl Storck, un „nu știu ce de înțepenire, lipsa de eleganță și de mlădiozitate,”<sup>24</sup> d'Alcobia observa, la Valbudea,

<sup>17</sup> „Iuliu Roșca, articolul „învingătorul”, în *Analele arhitecturii*, nr. 1/1890, p.5

<sup>18</sup> ..idem.

<sup>19</sup> „Ștefan Ciocârlan, „Câteva minute în atelierul lui Valbudea”, în *Analele arhitecturii*, nr. 11, 12/1892, p.201.

<sup>20</sup> ..idem.

<sup>21</sup> „Ion Costandea, în *Curierul românesc* 1848, apud Remus Niclescu, art. cit., S.C.I.A., nr.3-4/1954,p.117

<sup>22</sup> „Oscar Han, op.cit., p.164.

<sup>23</sup> ..idem, p.74.

<sup>24</sup> „d'Alcobia, apud Petre Oprea, op.cit.,p.62 (cronică la expoziția de la Stavropoleos, 1881).

un „talent natural”.<sup>25</sup> Atracția sculpturilor sale era destul de mare, pentru publiciști, încât să prilejuiască vizite în atelier, după cum atestă articolul din Cea mai frecvent menționată lucrare, care a întrunit sufragiile presei, a fost „Mihai Nebunul”, despre care scriu elogios Ciocârlan, Roșca și, mai ales Barbu Ștefănescu-Delavrancea. „Mihai Nebunul” și „Învingătorul” sunt, dintre operele sculptorului, „cele care personifică mai cu deosebire, natura talentului său”.<sup>26</sup> „Aici se văd calitățile elevului lui Falguiere”<sup>27</sup>, conchide oarecum surprinzător Ciocârlan, impresionat de numele maestrului celebru; cu mai multă acuitate, Iuliu Roșca înrudește lucrările lui Valbudea cu „statua lui Marsyas, grupul lui Laocoon de Agesandru, Milon de Croton de Puget, grupul Ugolin de Carpeaux. Acestea sunt, printre veacuri, rudele directe ale lui Mihai Nebunul și Învingătorului d-lui Valbudea.”<sup>28</sup>

Tudor Vianu descria opera astfel: „Ciudata statuă athletică a bărbatului care ne întuiește cu privirile-i pătrunzătoare, în timp ce din gura deschisă îi zboară imprecaziile și blestemele, manifestă prin tot patetismul înfățișării sale, o tendință romantică.”<sup>29</sup>

Iuliu Roșca analizează în paralel, trăsăturile statuilor și temperamentul artistului: „domnul Valbudea este atras, de preferință, către subiecte energice; Domniei-Sale îi place să reproducă în operele sale natura care suferă, cu formele contractate.”<sup>30</sup>

Despre „Învingătorul”, Iuliu Roșca notează: „un tors viguros, bine sprijinit pe gambe, cu brațele puternice”.<sup>31</sup> În detaliile anatomice, cronicarul sesizează inadvertențe ale proporțiilor: „dacă am intra în amănunțele diverselor părți (...) i s-ar putea cere (artistului) rectificarea unor părți, (...) micșorarea sau mărirea altora.

Exigențele sale amintesc pretențiile antologice ale aceluși demnitar florentin care, conform relatării lui Giorgio Vasari, ceruse lui Michelangelo să modifice nasul lui „David”, presupus perfectibil: criticul simțea nevoia să-și echilibreze laudele cu un dram de severitate.

Mai puțin exigent, Șt. Ciocârlan menționează sacrificiile implicate de munca sculptorului și înscrie, pentru posteritate, denumirile lucrărilor pe care le surprinde în atelier, pentru realizarea cărora „inutil a mai spune că onorariul Ministerului este inferior cheltuielilor făcute de modestul autor.”<sup>33</sup> Problemelor financiare li se adăuga dificultatea găsirii modelelor. Printre titlurile de sculpturi: „copiii domnului Valbudea”, o țărancă în costum național - comandată pentru casa Monteoru (semnalată de Viorica Andreescu, în apropierea comunei Pleșoiu, Argeș, împreună cu perechea sa,

<sup>25</sup> ..Idem.

<sup>26</sup> ..Iuliu Roșca, art. cit., p.5.

<sup>27</sup> ..Ștefan Ciocârlan, op.cit., p. 201.

<sup>28</sup> ..Iuliu Roșca, op.cit., p.201.

<sup>29</sup> ..Tudor Vianu, op.cit., p.175.

<sup>30</sup> ..Iuliu Roșca, op.cit.,ă.5.

<sup>31</sup> ..idem.

<sup>32</sup> ..Ibidem.

<sup>33</sup> ..Șt. Ciocârlan, p.201.

executată de I.Georgescu<sup>34</sup>), „Știința”, comandată de Ministerul de Instrucțiune și nefinisată, din lipsă de fonduri, un bust al lui M. Kogălniceanu, care intrigă pe cronicar, pentru că personajului imortalizat îi lipsesc ochelarii, „Nimfa” - al doilea nud din creația lui Valbudea.

Cel mai patetic omagiu adus, în epocă, lui Valbudea, aparține, însă, importantului om de cultură care a fost Barbu Ștefănescu-Delavrancea, asiduu vizitator al saloanelor de artă plastică, despre care scrie cu iscusința știută a scriitorului. Spirit critic, greu de mulțumit, Delavrancea înfierează fără menajamente mediocritatea saloanelor oficiale, într-un stil ce amintește de Caragiale: „Peisaje, pagini istorice, drame de uliță, amintiri biblice, fantezii, goliciuni, eroi, bolnavi, animale, fructe și flori, colorit viu, viguros, sumbru, spălăcit, lumini și umbre hotărâte, vagi, electrice - realism, impresionism, clasicism, colorism, idilism - învărtiți această sferă încărcată de impresii, idei, dezgust, plăceri înaintea ochilor și poate va răsări în închipuire accl valvârtej, acea măsură a urgiei de culori ce-ți lasă salonul.”<sup>35</sup> Delavrancea ia în derâdere „stângăcia mulțimii care îndeobște admiră ce nu pricepe și ce pricepe trece cu vederea”<sup>36</sup> și, precum Diderot, altădată, simte nevoia de „a cumpăni mulțimea (...), droaia de spectatori, și în dreptul fiecărui grup, a însemna cam ce admiră și ce disprețuiește, în ce chip își exprimă gândurile(...) a dibui, într-un cuvânt, influența frumosului asupra fiecărei ocupațiuni, fiecărei clase.”<sup>37</sup> Nu numai publicul se constituie din diletanți, dar chiar artiștii înșiși: „La noi, artiștii sunt atât de rari, încât poți să-i numeri pe degete, și tot să mai rămâi câteva degete știrbite, pe vârful cărora să nu poți pune câte un nume de artist.”<sup>38</sup> Stilul clasicizant al lui Ioan Georgescu nu-i e pe plac; îl consideră pe sculptor „fabrică de capete de copii, de femei, de oameni celebri și de oameni ca toți oamenii, dar care au destule parale pentru a-și plăti fantezia unui portret în marmură(...) De sub degetele lui blânde nu ies decât opere Categoric, Valbudea este sculptorul preferat al lui Delavrancea, cel care a răspuns exact exigențelor, așteptărilor avocatului care-i pledează cauza. Valbudea înseamnă „o luptă continuă, o frământare extraordinară, o tortură desperată dupe dramatic, dupe anatomie, dupe durere acută și rareori câte o odihnă profundă și melancolică. La el, omul care suferă se apropie de culmea desperării, iar copilul care doarme este o pagină din melancolia omului care suferit.”<sup>39</sup> „Natura lui dramatică prin excelență nu-l împiedică d-a fi delicat și gingaș.”<sup>40</sup>

Dacă „Învingătorul” implică probleme de anatomie, dar încă revelează elevul de atelier, „Mihai Nebunul” vedește maturitatea artistului. Mihai Nebunul „e prima operă însemnată. Începe sculptura românească.(...) Poema durerii, într-un bloc de ghips(...) Simțul artistic a oprit la timp mâna lui Valbudea, ca să nu exagereze revolta mușchilor(...) Nu crez că va fi român care să nu se mândrească cu Mikael Nebunul”<sup>41</sup>

<sup>34</sup> „Viorica Andreescu, articolul „Sculpturi de Valbudea și Georgescu, redescoperite”, în S.C.I.A., nr.1/1966.

<sup>35</sup> Barbu Ștefănescu-Delavrancea, articol în România Literară, VIII, nr.1788,18 iunie, 1883.

<sup>36</sup> Idem.

<sup>37</sup> Ibidem.

<sup>38</sup> Barbu Ștefănescu-Delavrancea, articol în România literară, I, an 2, 23 septembrie 1884.

<sup>39</sup> Barbu Ștefănescu Delavrancea, art.cit.

<sup>40</sup> Idem.

<sup>41</sup> Ibidem.

În concluzie, Delavrancea încadrează, fără ezitare, pe Valbudea, în „marea familie a acelora care ard și se consumă pentru idealul artei.”<sup>42</sup>

„Artist care face parte din clasa gânditorilor de artă” - împlinea, peste ani, Jalea, portretul publicistic al lui Valbudea - „om de distincție rară, și de mare demnitate.”<sup>43</sup>

Având în vedere că „un popor nu trăiește prin avuția banului, ci prin avuția operelor”, cum cu înțelepciune cugeta Delavrancea, criticii sfârșitului de secol 19 și-au probat acuitatea intuiției, apreciind valoarea patrimonială a sculpturilor lui Valbudea, meritul lor fiind cu atât mai mare, cu cât stilul sculptorului era greu de asimilat într-un context conform celui înfățișat de Oscar Han ale cărui scrise, citite astăzi, denotă valențe aproape profetice: „În haosul politic de astăzi, când toate spiritele sunt prinse de nevroza parvenirii, când toate ușile se deschid celor ce bat cu violență pentru a căpăta situații nemeritate, când e posibil ca astăzi să fii lichea notorie și mâine să ocupi înalte comandamente, când economicul a ajuns să răvășească sufletul și să scoată instinctul de conservare deasupra oricărui ideal, există în societatea aceasta o comunitate de oameni, care nu sunt legați și organizați pe nici un principiu social, care răspund peste greutatea de tot felul, unei nevoi interioare de a crea, unui destin; sunt exponenții generațiilor, cei care realizează un material mai durabil decât cea mai splendidă existență umană, sunt artiștii. Într-înșii stă semnul că un popor are puterea să scrie o pagină în istorie.”<sup>44</sup>

**A Bucharestan „Pas Comme les Autres”:  
the Sculptor Ștefan Ionescu-Valbudea  
SUMMARY**

A truly original and dedicated Artist is neither unanimously agreed with, nor easily understood by the contemporaries.

Well integrated in the Occidental sculpture trends, Ștefan Ionescu-Valbudea found a rather reticent, refractory public in Bucharest. An interesting side of the matter was the positive part the newly-born Bucharestan press held in promoting the incontestable value of the sculptor's not very accessible works.

---

<sup>41</sup>...Ibidem.

<sup>42</sup>...Ibidem.

<sup>43</sup>...Jon Jalea, op.cit.,p.208.

<sup>44</sup>...Oscar Han, op.c it.,p83.