

VICTOR IERONIM STOICHIȚĂ, *Efectul Pygmalion. De la Ovidiu la Hitchcock*, traducere din limba engleză de Delia Răzdolescu, Humanitas, București, 2011, 362 p., 121 il.

Odată cu cele două traduceri apărute în 2011 (*Efectul Pygmalion. De la Ovidiu la Hitchcock* și *Experiența vizionară în arta spaniolă a Secolului de Aur*) opera lui Victor Ieronim Stoichiță a devenit accesibilă publicului român în cvasi-integralitatea ei – cu excepția unor articole dispartate, mai vechi sau mai noi, incluse în varii volume colective sau în reviste de specialitate. Fără a fi fost riguros cronologic, programul (re)editărilor de până acum are meritul de a fi restituit, în spațiul unei singure limbi, coerența unui ansamblu ale cărui secțiuni inegale – „laboratorul” (studiile monografice despre Simone Martini, Duccio di Buoninsegna, Pontormo, Georges de la Tour sau Piet Mondrian) și „teoria” (cărțile publicate după 1990) – sunt separate de exilul ante-decembrist al autorului.

Experiența vizionară în arta spaniolă a Secolului de Aur – ultima carte tradusă, cu acribie și unitară autoritate, de Ruxandra Demetrescu și Anca Oroveanu – are deja o vârstă suficient de considerabilă (17 ani) încât recenzarea ei să pară anacronică. Ne mărginim, prin urmare, să semnalăm continuitatea cu lucrarea precedentă (*L’Instauration du tableau*, 1993 / *Meridiane*, 1999) în jurul meta-discursivității picturale, precum și locul încă necontestat în bibliografia ultimelor două decade. Celălalt volum, în schimb, cel mai recent publicat de Victor Ieronim Stoichiță (*The Pygmalion Effect: from Ovid to Hitchcock*, The University of Chicago Press, 2006) în traducerea exersată a Deliei Răzdolescu, merită o prezentare mai cuprinzătoare¹, chiar și cu un recul de câțiva ani, întrucât el marchează o etapă importantă, deopotrivă în parcursul intelectual al autorului și în evoluția metodologiei discursului despre artă.

Cea mai veche expresie literară a mitului lui Pygmalion, în jurul anului 8 d. Chr., îi aparține lui Ovidiu (*Metamorfoze*, X, 238-297), care descrie relația neobișnuită dintre un artizan și opera sa. Dezgustat de traiul impurelor Propetide (pe care, într-o simetrie simbolică a mitologiei ovidiene, Venus le pietrifică), sculptorul cipriot Pygmalion își înfrâneză orice imbold erotic, refugiindu-se în meșteșugul său. Treptat, însă, statueta pe care o sculptează – o fecioară „ce pare aieva” (*quam vivere credas*) – îl subjugă într-atât încât se lasă

¹ Cartea a avut parte, deja, de o cronică avizată: Ioana Măgureanu, *Pentru o antropologie istorică a simulacrului*, în *Dilemateca*, August 2011, p. 43.

antrenat într-un ritual al însuflețirii – prin vorbire, atingere, împodobire/inveșmântare – ce culminează, prin bunăvoința zeilor, cu metamorfozarea fildeșului în carne. Astfel, cu prețul dispariției operei de artă – care marchează, însă, apariția unui statut intermediar între obiectul inanimat și creatura însuflețită, anume cel al simulacrului – Pygmalion își dobândește fericirea conjugală, într-un scenariu al creației artistice cel puțin straniu, în care *corpul viu* înlocuiește *imaginea aparent „însuflețită”*².

Încă din Antichitatea clasică, mitologia artistică europeană a glosat abundent pe marginea atracției erotice mijlocite de imagine, de la tema originii picturii și până la mitul lui Narcis sau legenda portretizării lui Campaspe. În fiecare dintre aceste cazuri, pulsivitatea erotică devine motorul creației artistice: fiica olarului Dybutades circumscrie umbra *iubitului* său, Narcis *se înamorează* de propria imagine iar Campaspe devine, prin intermediul picturii, obiectul *pasiunii erotice* a lui Apelles. Ceea ce particularizează povestea artizanului cipriot, în schimb, este absența fizică a modelului – de vreme ce el plâsmuiește o fantasmă – care face ca sudura între *ars* și *eros* să fie perfectă. Stranietatea acestui mit decurge, prin urmare, din *eludarea imitației*, fundamentală pentru cultura vizuală occidentală până în „zorii Timpurilor Moderne”.

La temelia investigației lui Victor Ieronim Stoichiță se află relația ambiguă, tensionată, dintre opera de artă și creatorul ei, centrată pe dialectica viață/animare – moarte/dispariție. Criza acestei relații este amplificată, cu deosebire de-a lungul modernității timpurii, și de contragerea scenariului clasic al producției artistice de la cei patru factori tradiționali (comanditar–artist–model–operă) la o ecuație cu doi termeni (artist–operă) ce păstrează, în schimb, o fertilitate ambiguă: artistul își este deopotrivă comitent, iar opera de artă transgresează raportul mimetic desființând, la limită, „modelul”. În fine, o altă observație esențială cu privire la opera artistică vizează suprimarea statutului de *obiect* și fixarea ei definitivă în regimul *imaginii*, odată cu muzeificarea artei și, în fapt, cu interdicția oricărui contact fizic. Această pendulare de la atingere la privire, în spațiul intermediar al simulacrului – explicit indicată în subtitlul edițiilor spaniolă și franceză (*Simulacros: el efecto Pigmalión: de Ovidio a Hitchcock*, Ediciones Siruela, 2006; *L'effet Pygmalion. Pour une anthropologie historique des simulacres*, Droz, Genève, 2008) – subîntinde, de altfel, întreaga demonstrație a cărții lui Victor Ieronim Stoichiță.

Ancheta desfășurată cronologic – de la Ovidiu la Hitchcock (sau invers, cu sedimentările culturale ale veacurilor trecute) – respinge din capul locului o acoperire exhaustivă, imposibilă de altfel, în favoarea exemplarității. Cele șapte capitole focalizează câteva cazuri, investigate în detaliu, prin intermediul cărora sunt reperate ipostazele animării operei de artă: textualitatea (Antichitate), vizualizarea (Evul Mediu), dialectica viață-moarte (Renaștere), racordul științific (secolul al XVIII-lea) sau dedublarea (sec. XIX-XX).

Primul capitol (*Modificări*, p. 13-30) este consacrat unei analize de ordin filologic, pornind de la fragmentul cuprins în *Metamorfozele* lui Ovidiu. Semnalând mai întâi ocurențele literare semnificativ apropiate de „cazul Pygmalion” (stadii mediatore între corp și statuie, precum „umărul de fildeș” al lui Pelops, „gâtul de fildeș” al lui Narcis sau natura incertă a lui Salmacis, de hermafrodit-statuie), precum și posteritatea fluctuantă a mitului pygmalionian, mai ales în textele patristice – Clement din Alexandria, Arnobius – în care accentul cade pe idolatrie, autorul atrage atenția asupra câtorva aspecte problematice: în primul rând materia din/în care sculptura este configurată – fildeșul – și, în directă relație, echivocitatea trecerii de la os (reminiscență a trupului descârnat, sinecdoacă a morții) la carne (cu întregul complex semantic al încarnării, nașterii, resurecției); în al doilea rând, ruptura de scară dintre artefact și entitatea în care se transformă, adeseori omisă în reluările ulterioare ale mitului, determinată de limitările materiei – prilej pentru un survol al tipologiilor statuarei de mici dimensiuni și pentru o rapidă discuție asupra articulării/mobilității unui astfel de artefact; în sfârșit, *crescendo*-ul animării formei, atât în dimensiunea sa gestual-tactilă – modelare, atingerea erotic-creatoare – cât și în felurile stadii ale materialității (fildeș-țeară-carne), reflectate caloric și cromatic (tranziția de la albul rece la trandafiriul cald).

Primele redactări iconografice, laolaltă cu surplusul textual pe care-l ilustrează, constituie obiectul celui de-al doilea capitol (*Amplificări*, p.31-75). Este vorba de un corpus de anluminuri ce însoțesc, în felurite manuscrise, partea finală din *Le Roman de la Rose*, în care Jean de Meun amplifică istoria lui Pygmalion de la 55 la 369 de versuri. Această versiune, în care codul erotic medieval este grefat pe *ars amatoria* ovidiană, complică ritualul transgresării materiei atât prin alternanța îmbrăcare/dezbrăcare cât mai ales prin intervenția muzicii – catalizator, în gândirea medievală, al uniunii dintre corp și suflet. Însă cea mai semnificativă mutație în istoria mitului, înregistrată în Evul Mediu, este înlocuirea scenariului haptic (atingerea, modelarea) cu cel scopic, în care privirea constituie preambulul acțiunii erotice – de unde și importanța acordată văzului, atât în textul medieval, cât și în analiza autorului.

² Cel mai vechi exemplu de imagine aparent „însuflețită”, temei al suscitării iluzionismului, îl reprezintă strugurii pictați de Zeuxis care, potrivit lui Pliniu cel Bătrân, ar fi înșelat un stol de păsări. În varii forme, această anecdotă este frecvent reluată în literatura artistică a modernității timpurii.

Cel de-al treilea capitol (*Variațiuni*, p. 76-110) atinge finalmente, în regimul artei, problema imaginii quasi-vivante, în cadrul mai larg al disputei (*paragone*) dintre pictură și sculptură. În cultura figurativă a Renașterii, în care *mimesis*-ul deține un rol structurant, figura lui Pygmalion are o conotație negativă, mai cu seamă în oglinda exemplului lui Apelles – pomenit de Giorgio Vasari – care o câștigă pe Campaspe (*maraviglioso bello e vivo dono*) cu prețul portretului pe care i-l face (*virtuosissima et eccelentissima opera*). Raritatea reprezentărilor mitului pygmalionian în această epocă reflectă dificultatea asimilării lui, determinată din raportul transgresiv dintre artificiu și natură – creația artistică nu imită creatura reală, ci se identifică de-a dreptul cu ea. Cazul lui Pippo del Fabro – descris de Vasari, în ediția a doua, din 1568, a *Vieților* – ilustrează elocvent dispariția simbolică a modelului în operă: ales de Jacopo Sansovino drept model pentru Bacchus, ajunge să se identifice cu zeitatea pentru care poza, pierzându-și în final viața.

Problematica dublului este abordată în capitolul al patrulea (*Dubluri*, p. 111-151), deopotrivă în literatură și pictură. De data aceasta, registrele în care se mișcă discursul autorului relevă mai curând contiguitatea complexă între creație și creatură, decât identitatea dintre ele. Pornind de la aluzia lui Stesichoros cu privire la înlocuirea Elenei din Troia cu o copie statuară (*eidolon*) înșelătoare, trecând prin *topos*-ul clasic al sintezei operate de Zeuxis (cele cinci fecioare din Crotona) pentru figurarea aceluiași personaj, tema dublului se distribuie, în secolele XVI-XVII, într-o complicată tramă intertextuală în care se regăsesc madrigalurile compuse de Gianbattista Marino sau episodul final din *The Winter's Tale* de William Shakespeare. Această conexiune ambiguă între corp și statuie devine, într-un tablou erudit pictat în 1535 de Maarten van Heemskerck, pretextul unui subtil joc de corespondențe între Venus și Elena, respectiv Michelangelo și Rafael – în contextul, mai larg, al disputei dintre sculptură și pictură.

Capitolul al cincilea (*Statuia nervoasă*, p. 152-221) semnaleză recrudescența mitului statuii vivante în veacul luminilor – epoca cea mai fertilă în iconografia pygmalioniană – cu o semnificativă deplasare a strategiilor animării dinspre artă (divină) către știință (umană). Mai importantă decât simptomele animării descrise de Ovidiu (puls, înroșire etc.) pare a fi acum mișcarea corporală, concentrată într-un metaforic pas „dincolo”, „în afară”. La nivelul opereii artistice, cazurile analizate de Victor Ieronim Stoichiță – tablourile pictate de Jean Roux și Sebastiano Ricci, grupul statuar al lui Etienne-Maurice Falconet etc. – vădesc preocuparea artiștilor de a crea relee interne, proprii pentru tematizarea circulației energiilor și a relației dintre corp și suflet.

Scenariul de reprezentare (în locul celui de producție), vizând deopotrivă înscenarea opereii de sculptură și (re)prezentarea modelului, constituie materia explorată de cel de-al șaselea capitol (*Fotografie/sculptură*, p. 222-249). Trecută prin filtrul (scopic) al ședinței de poză, nuditatea feminină capătă „puritatea rigidă a marmurei” – lasă să se întrevadă un pasaj din *Manette Salomon* (1867) de Edmont și Jules de Goncourt. În secolul al XIX-lea, o dată cu posibilitățile aparatului de fotografiat, această metaforă sculpturală poate fi abil speculată, după cum aflăm din interpretarea setului de fotografii luate de Louis Bonnard (1887) în atelierul artistului Jean-Léon Gérôme. În seria imaginilor înfățișând lucrarea „Omphale”, contemplată simultan de creator și de modelul său, înscenarea fotografică produce o ingenioasă accentuare a monumentalității: în fotografie, lucrarea de mici dimensiuni apare în mărime naturală recuperând, din versiunea ovidiană a legendei, ruptura de scară între model și statueta.

În fine, cel din urmă capitol (*Copia originală*, p. 250-280) prospectează limitele virtuale ale „efectului Pygmalion”, cu un pas dincolo de fotografie, însă și dincoace de „evul media”. Analiza atentă a filmului *Vertigo* (1958) de Alfred Hitchcock pune în lumină recurența unor complexe semantice pygmalioniene, atât la nivelul narațiunii filmice propriu-zise, cât și în plan metafictional, de vreme ce acest film (despre simulacru) este el însuși un producător de simulacre, iar conexiunii complicate dintre personajele Scottie (James Stewart) și Judy/Madelaine (Kim Novak) îi corespunde, simetric, relația sinuoasă dintre regizorul Alfred Hitchcock și actrița Kim Novak. Intriga filmului dezvăluie treptat o problematică a simulacrii, ce include dialectica dispariție (Madelaine)–aparitie (Judy), tema dublului sau ritualul fasonării cosmetice. În plus, referința contextuală la păpușa Barbie, lansată în epoca turnării filmului, și mai cu seamă la bruiajul programatic dintre „mic” și „mare” (copilărie/maturitate; figurină/femeie etc.), readuce în prim plan motivul statuetei de fildeș sculptată de Pygmalion.

Această carte, rod al unei îndelungate gestații³ – după cum mărturisește autorul însuși – este un exemplu de erudiție bine orientată, în care varietatea deconcertantă a bibliografiei sprijină o lectură complexă a temei

³ Se cuvine să amintim, în pregătirea acestui volum, și setul de conferințe susținute, între altele, în martie 2004, în cadrul New Europe College din București.

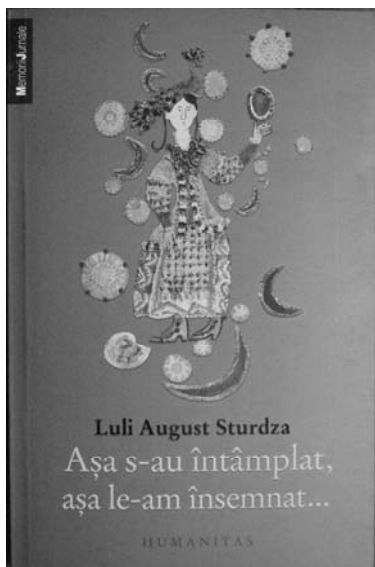
abordate, din nenumărate unghiuri și la multiple niveluri de interpretare. Chiar dacă unele dintre (sub)capitolele acestui volum au fost publicate independent, ca studii autonome⁴, unitatea ansamblului nu este afectată. În plus, stilul rafinat⁵, dar mai ales știința „regizării” discursului și o îndelung exersată subtilitate salvează textul de la clasificarea rigidă în categoria „istoria artei”, făcându-l accesibil unui public larg.

Metoda de investigație a autorului, în descendența iconologiei analitice specifice „Școlii de la Paris”, care i-a irigat cele mai importante cărți de până acum (*Instaurarea tabloului*, *Experiența vizionară în arta spaniolă a Secolului de Aur* și *Scurtă istorie a umbrei*) virează către antropologia culturală, dintr-o perspectivă post-structuralistă. Analiza fenomenului istoric printr-o grilă epistemologică în care Claude Lévi-Strauss și Alfred Gell se regăsesc alături de Michel Foucault, Gilles Deleuze sau Jean Baudrillard are meritul incontestabil de a oferi o nouă perspectivă asupra mecanismelor structurale (și structurante) ale artei. În același timp, tocmai pentru că vizează o unitate trans-istorică – formulată în cele douăzeci de teze concludive – aplicarea acestei metode comportă anumite vulnerabilități. Ar fi de menționat, între acestea, tocmai eterogenitatea corpusului de artefacte studiate – miniaturi, tablouri, statui, fotografii, film, păpușa Barbie – care plasează discursul între categoria „istoria artei” și cea a „studiilor vizuale”. De asemenea, unele conexiuni ingenioase lasă uneori insuficient acoperit contextul imediat al obiectului studiat, relativ la constrângerile de ordin tehnic ale artefactului, condițiile de comandă și de vizibilitate a operei de artă (variabile de la o epocă la alta) sau diferențele de statut (între o operă de artă și o jucărie)⁶.

Dincolo de asemenea inadvertențe, inevitabile în proiectul amplu al acestui tip de cercetare, esențială rămâne coerența teoriei lui Victor Ieronim Stoichiță, construită sistematic de la o carte la alta, precum și miza acesteia: un continuu periplu în jurul impalpabilului artei – metadiscursivitate, viziune, umbră, simulacru, „carnea picturii” etc.

Cosmin Ungureanu

LULI AUGUST STURDZA, *Așa s-au întâmplat, așa le-am însemnat...*, Ed. Humanitas, București, 2012, 246 p. + il.



Editura Humanitas a reeditat, în colecția Memorii-Jurnale un volum semnat de artista decoratoare Luli August Sturdza, *Așa s-au întâmplat, așa le-am însemnat...* (prima ediție a apărut la Editura Anima, București, 2001, prin strădania unor rude).

Cartea este o fericită împletire de memorialistică și literatură cu o substanțială doză de fantezie și o scriitură plăcută, captivantă. Este o carte despre adaptare și despre rezistență, despre gemete acoperite de hohote de râs pentru că autoarea a știut totdeauna cum să se ridice deasupra multelor încercări la care a supus-o viața făcând haz, jucându-se, uneori ironizând pe cei din jur ca și pe sine, dar cu o mare bonomie.

Autoarea s-a născut la București pe 24 ianuarie 1922 – motiv de constantă mândrie că văzuse lumina zilei la o dată istorică, Unirea Principatelor Române. Tatăl ei, Henri August Sikorski, era de origine poloneză dar se născuse în Oltenia și, deși doctor în drept de la Paris, s-a afirmat ca pionier al aeronauticii românești când, în 1907, a construit și experimentat un planor biplan, iar mai târziu s-a dedicat artelor decorative cizelând bijuterii din os de sepia și alte materiale netradiționale. Luli a studiat la Institutul de Arte Plastice „N. Grigorescu”, mai întâi muzeografia (1947-1949) iar apoi desenul animat (1961-1962), după o întrerupere de peste 10 ani cauzată de problemele cu securitatea când, urmărită fiind, a trebuit să se ascundă, să-și schimbe numele, să se mărite folosind un act

⁴ “Cavalier Beautiful Helen and Her Double in the “Galeria” by Cavalier Marino, in *RES: Anthropology and Aesthetics*, No. 46, Autumn, 2004; “La bella Elena e il suo doppio nella Galleria del Cavalier Arpino”, in Sebastian Schütze (a cura di), *Estetica barocca*, Roma, 2004; «Schritte, Knoten, Strömungen: zur Pygmalionikonographie in der Zeit der Aufklärung», in Ulrich Pfisterer und Anja Zimmermann (hrsg. von), *Animationen, Transgressionen*, Berlin, 2005; «Hitchcocks Pygmalion» in Victor I. Stoichita (hrsg. von), *Das Double*, Wiesbaden, 2006.

⁵ În cazul acestei cărți, scriitura însăși este un exemplu de „dedublare”: prima ediție, în limba engleză, reprezintă o traducere a manuscrisului în limba franceză, în vreme ce ediția franceză reprezintă o traducere a textului în limba engleză.

⁶ A se vedea recenzia foarte elaborată a lui Jan Blanc (2008), care indică tocmai punctele slabe ale demersului lui Victor Ieronim Stoichiță. Cf. <http://histara.sorbonne.fr/cr.php?cr=365> (accesat în 30 aprilie 2012).

de identitate fals și să trăiască, pierdută, în provincie. A lucrat și a expus în special la manifestările de arte decorative: ceramică, imprimeuri, broderie pe sac, pictură pe sticlă, panouri decorative. În tot ceea ce făcea era inventivă și jucăușă. Acest *spiritus iocosus* a constituit totdeauna motorul creației sale.

Era o persoană de o uimitoare vitalitate, cu o fantezie debordantă, cu vaste cunoștințe despre secolul al XIX-lea din care părea că se întoarce spre a înfrumuseța o lume mohorâtă de norii comunismului ce, în anii 70, păreau să fie atotstăpânitori. În acel întuneric opac, prin spiritul ei alert, prin voioșia și înclinația firească spre ludic, ea aducea în mediul celor ce o frecventau și o iubeau, o rază de lumină și o speranță că, totuși, cerul se va limpezi. Adesea, cu o locvacitate de actor dramatic, relata prietenilor și cunoștințelor, povestiri legate de figuri emblematice ale Bucureștilor și ale României ante și interbelice.

În calitatea sa de scenografă semna cu numele de Ioana Sturdza, deși intimii îi spuneau Luli. Înainte de colaborarea la ecranizările făcute de Franco-London Film după Mark Twain, din 1968 „Aventurile lui Tom Sawyer” și „Moartea lui Joe Indianul” (R: Mihai Iacob și Wolfgang Liebeneiner), mai lucrase la filmul muzical „Împușcături pe portativ” (1967, R: Cezar Grigoriu) iar peste un deceniu la „Elixirul tinereții” (1978, R: Gheorghe Naghi) și la o coproducție Franța-Germania-România după opera lui Jack London care, la noi, a rulat sub titlul de „Poarta Soarelui” dar, în celelalte țări a circulat sub alte nume „Das verschollene Inka-Gold”, „The Hussy” sau „L'or des Incas” (1978, R: Wolfgang Staudte).

Dar marea contribuție a lui Luli a fost adusă în două filme inspirate de opera lui Caragiale, pe care o iubea și o trăia, cu intensitate, ca într-un vis. Fusese o vreme angajată la Studioul Animafilm – pe care, cu ironie, îl rebotezase „Animal-film”. În 1963, regizorul Haralambie Boroș a ecranizat „Politică cu delicatese”. Era un film cu actori dar scenografia era integral pictată, în tonuri plate, decorative și cu o voită notă de naivism pe care o impusese Luli: firme strâmbe, scrise stângaci, de mână, străzi cu pavajul stricat, canaturi de uși și ferestre fără unghiuri drepte, pisici mustăcioase și cu ochii blânzi, umani. Între aceste desene evoluau, cu har, Dem Rădulescu, Rodica Tapalagă, Ștefan Mihăilescu-Brăila, Mișu Fotino, Horia Șerbănescu, Marius Pepino, Toma Caragiu, Puiu Călinescu etc. Pentru creația sa originală a fost distinsă cu premiul pentru plastică de film la Festivalul de la Oberhausen, în 1964. În 1976, Luli semnează un film de animație, de autor, pentru care a scris scenariul, a asigurat regia și a executat desenele: „Tren de plăcere”. De fapt, era un amestec între teatrul de umbre și lumini oriental și desenul animat european pentru că Luli folosea un gen nou, acela al siluetelor decupate la scara necesară, în funcție de poziția lor față de primul plan, și plasate pe diverse fundaluri de fotografii reale ale Sinaiei anilor 1900. Un voios dialog dintre real și virtual se realiza prin inserarea, printre desene, de pene, mânuși, bastoane, pălării, un telefon, un ceas, un chipiu. Pentru animarea planului secund, s-a gândit să apeleze la figuri cunoscute în epocă, frecvent întâlnite în stațiunea montană în timpul sezonului estival, când Curtea Regală se muta la Peleş: compozitorul George Enescu și micul său elev Yehudi Menuhin, pictorii Theodor Pallady și Jean Al. Steriadi, ministrul Ionel I.C. Brătianu și frații săi Dinu și Vintilă, toți bărboși, toți salutând cu același gest și în același timp, Principesa Maria și progeniturile ei regale în haine de vară, de marinari. Filmul a avut mare succes deși, în perioada respectivă, a rulat destul de rar și mai mult ca o completare la alte filme decât ca o operă independentă de mare valoare.

Ea era cea mai calificată să execute scenografia acelor pelicule de animație pentru că întreaga sa creație plastică era subsumată unui grafism delicat, inspirat de codurile de poziționare ale modelelor din fotografiile de studio ale secolului XIX din care poseda o impresionantă colecție ce-i era material de studiu dar și subiect de brodare a unor amuzante narațiuni. Două dintre expozițiile sale deschise la București mimau produsul camerei obscure: cea din decembrie 1972 – ianuarie 1973 se intitula *De la Halley la Kohoutek – fotografii de mână necolorate*, iar cea din primăvara anului 1978, *Acei oameni minunați și mașinile lor zburătoare*. Sub aparenta ironizare a tarelor și tipurilor din „regimul burghezo-moșieresc”, a personajelor literaturii și dramaturgiei lui I.L. Caragiale, A. P. Cehov și Tudor Mușatescu, ea restituia o lume dispărută, pe care o iubea și o respecta. În tonuri sepia, apelând la tehnica maestrilor din vechime care foloseau *grisaille*, ea dădea viață pozelor de aparat și afirma existența unei clase sociale pe care revoluția proletară o rășluisese, împreună cu inteligența țării din care ea și familia ei făceau parte. Pe cea de-a doua a dedicat-o aviatorilor de la început de secol între care se număra și tatăl ei.

În 1978, Luli a decis să părăsească țara și, după un an petrecut la Londra, s-a stabilit în California, în mijlocul Cetății Filmului, la Los Angeles, unde s-a și stins, pe 29 iulie 2000. Acolo, prima sa specializare în muzeografie i-a fost de mare folos căci a inițiat, a organizat și condus un mic muzeu al Hollywood-ului. A luat legătura cu staruri de primă mărime ale cinematografului de altădată și, prin farmecul ei personal, a reușit să obțină importante donații de obiecte și documente de la Dorothy Lamour, Fred Astaire, Gloria

Swanson, Shirley Temple, Gene Kelly etc. Deși această activitate nu-i aducea un venit prea substanțial, o făcea, totuși, cu pasiunea și dăruirea-i caracteristică. Așa a ajuns să locuiască în luxuosa reședința a cântărețului și actorului de cinema Rudy Valée, să se împrietenească la cataramă cu el și cu tânăra sa soție devenind un membru al familiei, inclusiv o bună mamă pentru cățeei acestora – fapt relatat în paginile acestei cărți, în capitolul *În Hollywood*. Altă amintire din acel Paradis Terestru o reprezintă întâlnirea cu Jean Negulesco și trăirile estetice pe care le-a avut admirând valoroasa-i colecție de artă în care figurau opere de Rouault, Dubuffet și Picasso (*Un regizor român*).

Cu spiritul ei șăgalnic, plin de colocvialitate, această carte postumă de note și memorii se adresează direct cititorului ca unui cunoscut, ca unui prieten drag. De la prima pagină te atrage prin sinceritatea ei deconcertantă, neobișnuită în zilele noastre pline de falsitate. Se întâlnesc în ea portretele și biografiile (uneori romanțate) ale strămoșilor și ale părinților (*Viaductele șoselei din defileul Jiului; ...Și alți Sikorski*) sau ale prietenilor dragi (*Monicăi* [Lovinescu]; *Măria Sa Alecu* [Paleologu]). Unele evocări sunt străbătute de o notă dramatică (*Lumina vine de la Răsărit; Martie 1977*), altele de fantastic, grotesc și macabru pe linia lui Edgar Poe, mai ales când rememorează dificultățile de a muta rămășițele pământești ale unei rude (*Sfântul Mișu*). Lumea filmului, pe care o cunoscut-o foarte bine, atât în țară cât și în Uzina de Vise a Americii este descrisă, cu umor și nostalgie în mai multe capitole (*Film documentar; Benzi rulante și o răsură; La nord de Los Angeles; Hollywood; În Hollywood*). Dragostea ei nețărnută pentru natură, pentru plante și animale punctează, cu duioșie, lungi pasaje din mai multe capitole (...*Către San Juan Capistrano; Două mii de colibri*). Vechiul București prinde viață în descrieri pline de har (*Pe Șoseaua Kiseleff*).

În anexă sunt date două portrete făcute lui Luli de Gabriela Dinescu Romalo și de Monica Lovinescu – ultima fiind o mișcătoare orație funebră. Volumul este abundent ilustrat cu desenele autoarei și cu pagini de manuscris, ele însele opere de artă în sine, frumos caligrafiate și totdeauna înnobilate cu ornamente năstrușnice. Într-un an se apucase să facă felicitări pentru diverse evenimente (nuntă, botez, an nou, aniversare de altă natură) spre a fi vândute la magazinele Fondului Plastic, în vederea augmentării bugetului firav. Din această suită au fost selectate majoritatea imaginilor din carte: *Pisica română II și Bismark (dulăul Papadopolinei) vă urează La mulți ani; Frumoasele mirese vă urează fericire; Promoția Dvs. Vă urează La mulți ani!; Sending Lots of Affection in your Direction; Pic-nic 1913; La patinaj; La curse; Suvenir de la Amara; Două rase pe cale de dispariție: doamna cu spleen și foxul lățos*. Este inserată și „firma” ei de *Pictor-Fotografu Român*, de care este aninată o medalie cu panglica ei broșată pe care, cu umorul și autoironia caracteristice, stă scris, în exergă „Nu am luat nece o medalie or premiu”. Aceste ilustrații au darul să suscite bună dispoziție și să completeze, în mod fericit, paginile scrise. În ambele moduri de expresie este decelabil spiritul stenic al autoarei.

Abia după ce Luli August Sturdza „a plecat” să-și întâlnească personajele, păsările și animalele dragi pe care le-a îngrijit și desenat, cu pasiune și devotament, au văzut lumina tiparului aceste scrieri hărăzite a ne descreți frunțile atunci când ea nu avea să mai fie cu noi. Este acesta gestul, plin de munificență, al unui suflet nobil care mereu s-a preocupat de binele sufletesc al aproapelui, fie el prieten vechi, fie un anonim ce i-ar fi putut deveni prieten. Să fim, cu toții, prietenii lui Luli, acum și totdeauna, citindu-i rândurile pline de optimism și umanitate!

Adrian-Silvan Ionescu

MARINA SABADOS, *Grigorescu la Agapia*, Editura Doxologia, Iași, 2012, 240 p., 207 ilustrații.

În studiul⁷ de referință asupra începuturilor lui Grigorescu, apărut în 1956, autorii, G. Oprescu și R. Niculescu, spun la un moment dat că picturii de la Agapia, momentul de apogeu al carierei de pictor religios a lui Grigorescu, ar merita să i se dedice o monografie. A fost nevoie să treacă mai mult de o jumătate de secol pentru ca un astfel de eveniment în istoria artei românești să aibă loc. Cartea recent apărută a Marinei Sabados dovedește din plin că tema Grigorescu nu este epuizată și că perspective diferite de cercetare luminează altfel opera grigoresciană și nu numai. Întreaga epocă a mijlocului de secol XIX și cea imediat precedentă este supusă unei priviri proaspete, primind un relief nou și îmbogățindu-se cu date

⁷ Acad. Prof. G. Oprescu și R. Niculescu, *N. Grigorescu. Anii de ucenicie*, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1956.

necunoscute, care, la rândul lor, permit interpretări și concluzii noi. Epoca este fascinantă în sine pentru că reprezintă trecerea de la un medievalism întârziat la modernitate, ceea ce antrenează, pentru pictura religioasă, o ruptură brutală, soldată cu abandonarea picturii de tradiție bizantină, e drept, temporară, și înlocuirea ei cu o pictură de factură occidentală

Pictura lui Grigorescu a fost studiată până acum, cum era și firesc, mai cu seamă de către istorici ai artei moderne, cu unele excepții mai vechi, de pildă, I.D. Ștefănescu. Marina Sabados este istoric al artei medievale și se apropie de subiectul ei cu altă formație, altă metodologie și cu alte interese profesionale. Dar tocmai aici mi se pare că stă interesul deosebit al acestei noi abordări. Dacă Grigorescu rămâne eroul modernizării picturii românești, el nu este mai puțin iconarul și pictorul de biserici care a lăsat cel mai impresionant ansamblu de pictură murală de factură occidentalizantă din secolul trecut, rivalizând, sau chiar întrecând în virtuozitate, confrăți școlii la Viena sau Roma, precum Constantin Lecca, Mișu Popp sau Gheorghe Tattarescu. Dincolo de maturitatea profesională atinsă de Grigorescu la o vârstă precoce, subliniată de către toți exegeții lui, pictura religioasă, cea de icoane și cea murală, a fost prea puțin comentată la modul avizat din perspectivă iconografică.

În cercetarea ei, Marina Sabados avansează metodic, pe mai multe fronturi. Are o perspectivă cuprinzătoare, datorată mai vechilor ei cercetări privind pictura moldovenească și, în mod special, cea de icoane, unde chestiunea influențelor picturii apusene venite pe filieră rusească sau poloneză a preocupat-o îndeosebi. Ceea ce îi îngăduie să privească pictura religioasă a lui Grigorescu nu numai drept început excepțional al unei cariere artistice originale, ci și ca încheiere a unei tradiții seculare aflate într-un proces de degradare, accelerat odată cu finele secolului al XVIII-lea. Întreprindere deloc facilă, întrucât nu există, cum punctează și autoarea, o cercetare sistematică a picturii religioase de secol XIX. Cartea Marinei Sabados suplinește acest gol.

Dacă cercetările anterioare, pe care autoarea le cunoaște în detaliu și le utilizează cu circumspecție, se axau mai ales pe urmărirea raporturilor pe care Grigorescu le-a putut avea cu cei de la care a învățat – fratele său, zugravul Ghiță Grigorescu, Anton Chladek sau iconarii de la Căldărușani, și asupra progreselor în dobândirea meșteșugului, autoarea nu se mulțumește cu reluarea și integrarea unor concluzii mai vechi, ci extinde investigația, conturând pe temeiul unor cercetări recente, întreg cadrul picturii de icoane religioase de la mijlocul secolului al XIX-lea. În capitolul al doilea, *Cum se pictau bisericile înaintea și în vremea lui Grigorescu*, Marina Sabados evocă, într-o privire istorică cuprinzătoare, balansul constant încă din sec. XVII, de pe vremea lui Vasile Lupu, între respectul față de tradiția bizantină și influxul de inspirație realistă, manifestat prin creșterea interesului pentru expresia veridică a unor detalii anatomice; sunt analizate aici, de pildă, momentul pătrunderii în Moldova a zugravilor ruteni pe vremea lui Vasile Lupu, acel Malar Baraski din Liov sau influențele venite pe filiera atelierelor galițiene. Un astfel de moment „realist” este apoi contracarat de o recrudescență a influenței grecești și de revenirea la o ascultare mai strictă a tradiției; sunt fluctuații de gust ale comanditarilor, ctitorilor, și ele legate, nu o dată, de opțiunile politice ale momentului.

Pentru secolul al XIX-lea, autoarea ia în considerare, pentru Țara Românească, pictura unor Radu Zugravu sau Grigorie Frujinescu ale căror caiete de modele sunt revelatorii pentru aceste frecvente transgresări ale unei iluzorii frontiere fixe între modalități de reprezentare diferite, dar niciodată pe de-a-ntregul „pure”. Tocmai varietatea acestor „hibridi” este surprinzătoare, varietatea posibilităților de a fuziona realități artistice pe care sute de ani de evoluție divergentă le-au făcut aparent incompatibile. Tattarescu, chiar după întoarcerea sa din Italia, mai făcea apel la erminii, menționează autoarea, ceea ce denotă durata îndelungată a acestui proces de aculturație, rezistența „vechiului” în fața „noului”, dar și posibilitatea efectivă de a topi tradiții diferite într-un aliaj nou.

Spectaculos este cazul lui Eustatie Altini, școlit la Viena, care a promovat o nouă tipologie a chipurilor sfinte. Analiza pe care Marina Sabados o face, pe urmele cercetărilor deschizătoare de drum ale lui Remus Niclescu, acelui original tablou din 1813, aflat la Mănăstirea Neamț, „Intrarea lui Veniamin Costachi în monahism”, emblematic în multe privințe atât prin temă cât și prin reprezentare, pentru transformările în curs, trebuie și ea relevată ca un punct important în economia lucrării. Mi se pare convingător punctul de vedere adoptat de Marina Sabados care consideră că, pentru clerici, rolul imaginii era conceput în termeni de eficiență. În acest caz, efectul direct, puternic, al picturii mimetice, iluzioniste, „dupre natură”, asupra privitorului nu era de neglijat, cu atât mai mult cu cât biserica se afla într-o pierdere de autoritate, odată cu pătrunderea ideilor iluministe.

Autoarea discută pe larg, în același context, școala de pictură de pe lângă Episcopia Buzăului, condusă de Nicolae Teodorescu, unchiul lui Gh. Tattarescu, școala de la Căldărușani, de care Grigorescu este legat,

cea de la Cernica, peste tot făcându-se simțită tranziția spre moduri de reprezentare de tip occidental, oferind o excelentă sinteză a problematicii picturii religioase a secolului al XIX-lea, întemeiată pe o solidă cunoaștere atât a realităților artistice cât și a bibliografiei, mai vechi sau recente, a subiectului.

Moldova este mai permisivă la influențe venite din Rusia sau din medii grecești și, încă din sec. al XVIII-lea, se poate vorbi despre un eclecticism pronunțat. Contemporani cu Grigorescu, zugravii Nicolae Lefteriu și Fotake se adaptau picturii academiste cu inevitabile stângăcii.

Autoarea plasează foarte nimerit toată această discuție pe fundalul transformărilor pe care le suferă meseria de zugrav, fie el și „zugrav de subțire”, cum o statuase ordinul domnesc din 1787, până la cea de pictor, artist, concept care își face treptat locul în conștiința contemporanilor, dar care, înainte de întemeierea școlilor de arte frumoase, nu putea avea decât o realitate precară în țările române. De la zugrav la pictor, de la icoană la tablou, contaminările sunt cuvântul de ordine. Vocabularul utilizat este în sine revelator. Când Gheorghe Asachi, într-un text nesemnat din 1847, *Zugrăvia în Moldova*, vorbește despre portretul laic ca despre o „icoană vie”⁸ e drept că, așa cum comentează Marina Sabados, conceptul de icoană se vede golit de semnificația sa sacră. Totuși, nu cred că Asachi, fiu de preot și apropiat al lui Veniamin Costachi, ignora funcția tradițională a icoanei, ci că, propagandist al proiectului iluminist, al ideilor noi, nu se sfia să răstălmăcească concepte tradiționale în demonstrații pro domo. De altfel, nici mai vechiul concept de zugrăvie nu este încă înlocuit cu cel de pictură, cum se vede chiar din titlul acestui articol. Într-un răstimp de zece ani, terminologia va suferi însă schimbări, în sensul generalizării unor neologisme. De pildă, în contractul semnat de Grigorescu, în 1858, pentru pictarea bisericii de la Agapia, se folosește termenul de „tablouri”. Scenele biblice nu mai îmbracă uniform pereții bisericii, nu mai sunt solidare cu peretele, ci sunt aproape ca într-un salon de artă, tablouri cu rame aurite, e drept, figurate în trompe-l’oeil. Pentru pictura catapetezmei, se păstrează, în schimb, termenul de icoană. Tot în legătură cu contractul, autoarea menționează clauza pusă de mitropolit și anume, cea legată de „zugrăvirea chipurilor” care trebuie făcută „după stilul grecesc, cerut în biserica ortodoxă”. În mod evident, cerința nu a fost respectată și un comentariu al autoarei în acest sens cred că ar fi fost binevenit.

Se precizează, de asemenea, în contract, că, atât icoanele din catapetează, cât și „toate tablourile după pereți în biserică vor fi zugrăvite tot de mâna mea”. Nu știu dacă contracte similare din epocă sunt redactate în același sens, dar desigur că în această formulare se citește deja prezența unei conștiințe de artist, dar și solicitarea probabil expresă, de către comanditar a acestei precizări, care pledează pentru depășirea ideii de anonimă a reprezentărilor religioase. Autorul primește o importanță sporită, fără a se pune însă și problema originalității. Copierea modelelor occidentale era subînțeleasă tacit, acceptată ca normalitate.

Nu aș trece cu vederea nici faptul că Grigorescu evolua într-un mediu în care arhitectul era german, antreprenorul probabil italian, iar cel care a recepționat în final lucrarea era tot german, pictorul George Șiller, așa încât ștacheta era ridicată, cum s-ar spune azi, la „standarde occidentale”. Proba la care a fost supus Grigorescu era cea de adaptabilitate, de conformare la tehnica și modurile de reprezentare consfințite de tradiția occidentală.

Modernizarea picturii bisericesti și de icoane a fost opera clericilor și a mediilor ecleziastice, cel puțin tot atât cât a pictorilor, așa cum autoarea insistă, pe bună dreptate, în a preciza. Veniamin Costachi, de pildă, comandă construcția și pictura catedralei metropolitane din Iași arhitectului Johan Freiwald și pictorului Giovanni Schiavoni. Marina Sabados dezvoltă tema importantă a pătrunderii modernității în spațiul spiritual românesc, prin intervenția mediilor ecleziastice, în subcapitolul *Clerici români – ctitori de cultură în vremea renașterii naționale*.

Nu este o întâmplare nici că Isaia Persiceanu, cel cu care Grigorescu urma să plece la Paris, era un cleric și nu un laic. Dacă această călătorie ar fi avut loc în formula proiectată inițial, destinul artistic al lui Grigorescu ar fi fost, nu neapărat mai bun, dar poate diferit, în sensul unei alte orientări decât cea aleasă de pictor însuși.

Chiar dacă practica comenzii de portrete devenise curentă în rândul elitelor românești, cultura vizuală a societății în sens larg nu putea urma aceeași direcție, întrucât instituțiile artistice moderne – școli de arte frumoase, saloane, expoziții personale, asociații artistice, promovare prin presă nu existau încă. Singura „școală de artă nouă”, deschisă tuturor la acel moment, poate fi considerată biserica și pictura ei murală și de icoane.

⁸ Pentru aplicarea termenului de icoană la o lucrare modernă, la un an după articolul lui Asachi, vezi și versurile, mai mult decât explicite, ale lui Cezar Bolliac din 15 iunie 1848, dedicate Statuiei Libertății, după un desen de C.D. Rosenthal, ridicată, pentru scurt timp, în curtea Vorniciei: „Vezi tu maică cea icoană?/ Așa este Dumnezeu./ Asta-i sfânta libertate./ Stând și dând la toți dreptate./ Pe tirani i-a pus pe goană./ Ne-a spart lanț și jugul greu.” apud Acad. G. Oprescu, *Sculptura românească*, ediția a II-a revăzută, București, 1965, p. 26.

Autoarea prezintă întreg dosarul construcției și restaurării bisericii Sfinții Voievozi a mănăstirii Agapia. Analiza detaliată a programului iconografic al picturii bisericii ocupă mare parte din economia lucrării, care e pus mereu în legătură cu biserici pictate de Gh. Tattarescu la București în anii 50 ai secolului al XIX-lea și cu modificările substanțiale antrenate de reducerea numărului registrelor și supradimensionarea figurilor, ceea ce, în termeni de lizibilitate, trebuie să fi fost un avantaj. Din ceea ce poate fi reconstituit în privința raporturilor cu comanditarul, autoarea ajunge la concluzia că Grigorescu a beneficiat de o anume libertate ale cărei limite sunt, desigur, greu de aproximat. Pledează în acest sens, de pildă, plasarea unui mesaj personal cum poate fi socotit tricoulul aripilor Arhanghelului Mihail din icoana de hram a Sfinților Arhangheli Mihail și Gavril. Coroborat cu entuziasmul fără margini al lui Nicolae Grigorescu, la aflarea veștii Unirii celor două țări române, consemnat de Vlahuță în monografia sa și comentat pe larg de Marina Sabados, acest mesaj, transmis indirect printr-un element al picturii de la Agapia, devine o informație impresionantă, dublu documentată, cum avem foarte puține, despre trăirile subiective ale unui artist român contemporan cu Unirea. Iconografia Agapiei a beneficiat și de o presupusă intervenție a stareței Tavefta Ursachi „femeie cultă și distinsă”, căreia autoarea îi schițează, de altfel, un portret impresionant și foarte documentat, în privința alegerii reprezentării unor sfinte prezente mai rar în iconografia epocii. Lucrările de restaurare au implicat introducerea de elemente de decor neoclasic, fiind conduse de un arhitect german, Johan Brandel, activ în Moldova și de un antreprenor, Gasparo Dgiusti, probabil, italian.

Foarte importantă în studierea picturii lui Grigorescu de la Agapia se dovedește identificarea modelelor din pictura occidentală utilizate de pictor, a muzeelor unde se găsesc aceste lucrări, a surselor intermediare, mai ales, pe care pictorul le-a avut sau le-ar fi putut avea la dispoziție. La cele deja identificate de alți autori, Marina Sabados adaugă numeroase altele. Bibliografia cercetată critic de Marina Sabados este exhaustivă, autoarea amendând sau reinterpretând date și concluzii mai vechi.

Cercetarea cărților care au aparținut lui Grigorescu, aflate la Casa memorială de la Câmpina, a scos la iveală, de pildă, existența lucrării gravurii francez Etienne Achille Reveil, *Musée religieux ou choix des plus beaux tableaux inspirés par l'Histoire Sainte aux peintres les plus célèbres* din 1836, în care se pot regăsi modele ale pictorului. Autoarea discută, comparativ și în detaliu, raportul dintre model și reprezentările grigoresciene, urmărind capacitatea pictorului de a se conforma unui model, semnalând stângăciile, de pildă, în cazul figurilor din profil, stângăcii inerente celui care, cu toată precocitatea lui, își însușise la modul empiric știința picturii. În unele cazuri, constatând similitudinea cu modelul până și la nivel cromatic, ceea ce nu putea fi cazul în privința gravurilor alb negru, presupune existența unor gravuri colorate manual, dintre care unele pot fi văzute în Muzeul de la Agapia.

Marina Sabados subliniază contribuția originală în ceea ce privește cromatica – care, desigur, nu putea fi decât personală – întrucât gravurile colorate manual erau mai puțin accesibile. Interesante sunt cazurile în care autoarea descifrează fuziunea mai multor surse, dintre care nu lipsește nici cea tradițională în spațiul ortodox – erminia lui Dionisie din Furna. Există, însă, și compoziții pe care autoarea le atribuie în întregime lui Grigorescu.

Catapeteazma și icoanele ei formează obiectul unui studiu detaliat, iconografic și stilistic. Din punct de vedere arhitectural, catapeteazma, prin elementele ei rococo, baroce, neoclasic, este situată în raport cu alte biserici moldovenești de secol XVII și XVIII. Este discutată relația iconografică a tâmplii cu restul picturii murale și mentalitatea artistică de tip predominant renescentist pe care autoarea o identifică peste tot și, nu în ultimul rând, în semnătura icoanelor care este acum, simplu, *Nicu* sau *N. Grigorescu*, dispărând apelativul de „zugrav”. Grigorescu a devenit un artist în accepția occidentală a noțiunii, conștient de poziția sa. Comparația cu icoanele de la mănăstirea Zamfira evidențiază atenția constantă a autoarei față de evoluția picturii religioase grigoresciene în întregul ei. Despre libertățile de interpretare a tematicii teologice pe care și le luase Grigorescu vorbește Marina Sabados când constată că, în registrul apostolilor, diversificând atitudinile acestora, pictorul „ignoră, desigur involuntar, semnificația teologică a imaginii” cea de rugăciune a ucenicilor lui Isus. Semnificativ mi se pare că însuși comanditarul pare să nu fi fost deranjat de astfel de abateri, care au rămas nesancționate.

Cartea Marinei Sabados, foarte bogat ilustrată, urmărind scrupulos coroborarea textului cu imaginea, însoțită de anexe documentare, indici și rezumat în două limbi străine, dincolo de plăcerea lecturii unei serioase și contributive investigații, îți trezește dorința de a revedea pictura Agapiei, pe care o readuce în actualitate prin pertinentele analize iconografice și de limbaj, relansând reflecția asupra picturii lui Nicolae Grigorescu. Nu în ultimul rând, un cuvânt de laudă se cuvine Mănăstirii Agapia și Stareței ei, Olimpiada Chiriac, care a înțeles importanța picturii adăpostite de biserica Sfinții Arhangheli Mihail și Gavril, astăzi

mai degrabă neglijată, ca mai toată pictura religioasă de secol XIX, sprijinind constant și eficient cercetarea Marinei Sabados.

Ioana Vlasiu

MICHEL DRAGUET, *Le Symbolisme en Belgique*, Fonds Mercator, Musées Royaux des Beau-Arts de Belgique, 2010 (ed. a doua), 350 p. cu il.

Ampla lucrare a istoricului Michel Draguet vine să completeze în chip fericit bogata bibliografie a simbolismului. Soliditatea lucrării se datorează unor îndelungi cercetări pe care autorul le-a întreprins în arhivele *Fonds national de la recherche scientifique belge*.

Parte dintre operele unor artiști belgieni și-au găsit locul în mari expoziții dedicate simbolismului european – a se vedea, printre altele, expoziția curatoriată de Hans Hoffstätter, *Le Symbbolisme en Europe* din 1976 sau cea deschisă în 1995, la Montreal, intitulată *Lost Paradise* – și integrate unui discurs general despre simbolism. Lucrarea lui Michel Draguet se detașează de interpretările anterioare, culpabile în opinia sa, de aplicarea unor filtre ce extrag abuziv simbolismul din realitatea sa istorică. Miza lucrării este aceea de a repune în context producția artistică simbolistă, înțeleasă ca istorie a reprezentării. Imaginea de artă este integrată unui discurs complex în care își află loc argumente de tip istoric, sociologic și, nu în ultimul rând, biografic.

Un prim capitol, dedicat începuturilor, se concentrează asupra personalității și operei lui Félicien Rops, prilej pentru autor de a pune în evidență complexitatea relației dintre cultura belgiană și cea franceză. Noțiunile de transfer cultural și influență sunt parțial operabile în acest caz, opera lui Rops fiind deopotrivă conectată atât la estetica baudelairiană cât și la tradiția artistică locală (a se vedea romantismul lui Antoine Wiertz). Rops este definit ca un destin artistic situat între romantism și modernitate. Analiza combină un evantai de probleme, de la componenta stilistică considerată în descendența formulărilor baudelairiene, până la un nivel sociologic insinuat în discursul legat de tema morții.

O altă zonă de interes se referă la grupările moderniste și la dezbaterile în jurul ideii de artă pentru artă, pe fundalul unei crize a identității și valorilor spirituale ce afectează societatea belgiană a timpului. Michel Draguet descifrează în anumite formulări ale discursului artistic (la Rops și Fernand Khnopff în mod special) ecurile acestor teme.

Un loc important este alocat raportului simbol-realitate și fundalului ideatic care generează aceste clarificări.

Cartea istoricului Michel Draguet oferă nu doar o lecție de istorie a artelor ci și una, la fel de densă, de istorie a ideilor în spațiul belgian.

Corina Teacă

PAUL REZEANU, *Brâncuși. Tatăl nostru*, Autograf MJM, Craiova, 2012, 706 p.

La primul contact cu *obiectul Brâncuși. Tatăl nostru*, formatul, grosimea și titlul cărții, negru pe alb, impun rezerve majore, dacă nu cumva elimină din start apetența de a o deschide. Aparențele o trimit către categoria aberațiilor editoriale care parazitează regretabil, și probabil inevitabil, literatura brâncușiană de specialitate, din care însă numai numele reputatului istoric craiovean o salvează. Cartea reprezintă o sinteză a tuturor informațiilor despre viața și opera lui Brâncuși pe care Paul Rezeanu le-a strâns timp de jumătate de veac din activitate sa. Autorul, un neobosit cercetător al istoriei și artelor din regiunea Olteniei, a fost director timp de 34 de ani al Muzeului de Artă din Craiova și, de-a lungul carierei sale, a primit numeroase distincții, printre care Ordinul Meritul Cultural în grad de Ofițer (2004) și premiul Academiei Române pentru monografia Constantin Lecca (2007).

Un vast material istoriografic este împărțit în zece capitole care repovestesc viața lui Brâncuși, secvenționată după criterii strict istorice, în general încercând să acopere, cu riscul aglomerării balastului, fiecare an din viața sculptorului. Pe lângă un bogat instrument de lucru: note (45 de pagini), cronologie și

concordanțe, bibliografie selectivă (44 de pagini) și index de nume, autorul înregistrează și alte capitole ale problematicii biografiei brâncușiene: adresele la care a locuit sculptorul, artiști care au lucrat în atelierul lui Brâncuși, călătoriile sale, expozițiile personale și de grup, proiectele nerealizate, catalogul operelor sculptate. Toate aceste subiecte se regăsesc în mare parte în corpul principal al capitolelor care reface biografia brâncușiană în contextul, mai larg, al istoriei românești și universale din prima jumătate a secolului XX.

Postfața, așezată oarecum la întâmplare în cuprins (între *Brâncuși grafician și fotograf* și *Cronologie și concordanțe*, p. 583), este o prezentare a demersului autorului, o mărturisire a relațiilor pe care le-a avut cu ceilalți comentatori ai operei brâncușiene (V.G. Paleolog, Petru Comarnescu, Barbu Brezianu, Constantin Antonovici) și, în același timp, un rezumat al celor mai „proaspete” date din biografia sculptorului. Această secțiune ar fi putut prea bine ține locul primului capitol, care este, de fapt, un text introductiv. Scrisă la persoana I, introducerea este o pseudo-autobiografie a lui Brâncuși la vârsta de 80 de ani, desfășurată pe un complex fundal istoric. Ficțiunea pare admisibilă în urma recentelor documente din arhiva Brâncuși de la Paris pe care Rezeanu le-a studiat⁹, însă credem că efectul punerii cuvintelor în gura lui Brâncuși este îndoielnic și periculos. Textul nu este lipsit de savoare, având calități de verbozitate și umor autentic oltenesc, procedeul însă prea transparent și vocabularul nu îi oferă calități literare. Pe lângă impresia lăsată de acest portret (un Brâncuși octogenar care afurisește și „dă cu barda în Dumnezeu”) făcând scurtcircuit cu titlul cărții (sic), textul este redundant în economia cărții, putând fi înlocuit atât cu *Postfața*, cât mai ales cu *Cronologie și concordanțe* – o biografie bine condensată și realizată.

Nucleul informațiilor „proaspete” îl constituie cercetările asupra anilor de tinerețe ai lui Brâncuși, o ordonare diferită a datelor din care se decantează, în lipsa documentelor, doar ipoteze, mai vechi sau mai noi. Problema existenței fraților Spirtaru, descoperirea inedită a Consulatului austriac pe strada școlii unde a învățat Brâncuși la Craiova și chestiunea satisfacerii stagiului militar de către Brâncuși, toate aceste relecturi ale lui Paul Rezeanu, care fuseseră deja anunțate în articolul din revista *Magazin istoric*¹⁰, rămân probleme încă deschise.

Catalogul operelor de sculptură Brâncuși (p. 505-579) a antrenat o cantitate enormă de informații compilate din cele mai importante cataloage întocmite până acum (Ionel Jianu, Sidney Geist, Pontus Hulten, Barbu Brezianu, Friedrich Teja Bach), din păcate modul de lucru nu este suficient de limpede prezentat, iar sistemul său de notație este greu de urmărit, dacă nu ilizibil în lipsa imaginilor (mai ales în cazurile operelor cu foarte multe variante).

Istoria povestită cu lejeritate, dar și cu obiectivitate, este subminată de trei neajunsuri: limbajul, mult prea colocvial, repetitivitatea și absența oricărui material ilustrativ. Păcatele limbii și ale redactării denotă pripeală în lansarea pe piață a materialului fără filtrul unor recenzori și corectori. De altfel, aceeași atitudine expeditivă probabil că a fost la originea titlului cvasi-blasfemiator.

Recapitularea în date a vieții lui Brâncuși a avut ca rezultat nu o monografie exhaustivă, așa cum s-a vrut, ci o lucrare cu caracter enciclopedic. Ea poate constitui, prin bogatul aparat de lucru, un îndreptar la îndemâna oricărui public, larg sau avizat. În volumul uriaș de informații există corelări care, fiind strânse de autor într-o singură „piesă”, înlesnesc cercetarea. Un alt merit al cărții, dacă vrem à rebours, este acela de a sublinia cu precizie dilemele și episoadele neclare ale vieții și operei brâncușiene, ridicând noi întrebări.

Virginia Barbu

GREG DICKINSON, CAROLE BLAIR, BRIAN L. OTT (Ed.), *Places of Public Memory. The Rhetoric of Museums and Memorials*, The University of Alabama Press, Tuscaloosa, 2010, 282 p. cu il.

Structurate în trei secțiuni (retorică, memorie și loc), studiile prezentului volum gravitează în jurul conceptului de memorie publică așa cum este el interpretat de lumea contemporană. Înțelegă ca studiu al discursului, evenimentelor, obiectelor și practicilor, retorica privește caracterul lor de elemente purtătoare de semnificație, inteligibile, partizane și generatoare de reacții. Retorica nu este privită ca specie a discursului,

⁹ Doina Lemny, Cristian-Robert Velescu, *Brâncuși inedit. Însemnări și corespondență românească*, Humanitas, București, 2004.

¹⁰ Paul Rezeanu, *Addenda et corrigenda Brâncuși*, în *Magazin istoric*, nr. 7, 2012, p. 21.

ci ca ansamblul unor elemente teoretice și critice de sondare, înțelegere și intervenție asupra unor activități umane. Cazurile analizate evidențiază spectrul larg de impact al retoricii în cultura americană.

Textul introductiv semnat de cei trei editori argumentează faptul că memoria publică și locurile publice ale memoriei au caracter fundamental retoric.

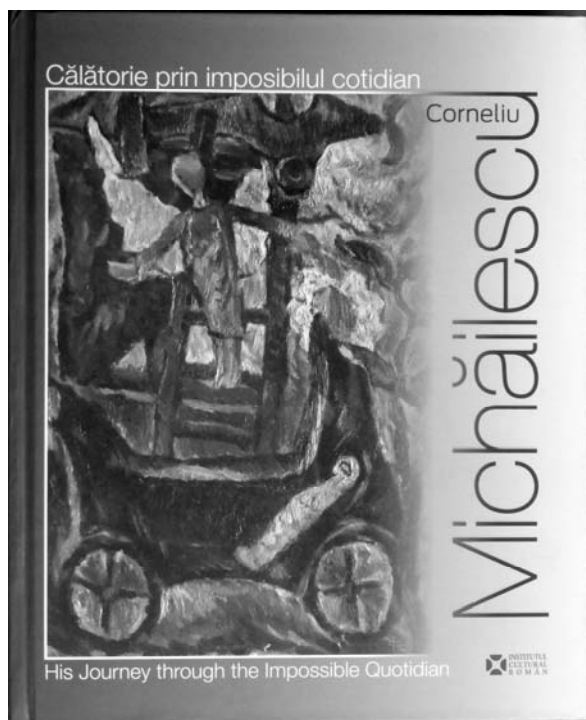
În cadrul celor 3 grupuri tematice, studiile sub genericul retoricii au la bază necesitatea de a răspunde unor preocupări ale istoriei actuale: problema nucleară (*Radioactive History: Rhetoric, Memory and Place in the Post-Cold War Nuclear Museum*), discursul rasial, (*Sparring with Public Memory: The Rhetorical Embodiment of Race, Power and Conflict in the „Monument of Joe Louis”*); cultura populară (*Rhetorical Experience and the National Jazz Museum*). Cea de-a doua secțiune, dedicată memoriei, alătură două studii de caz foarte sugestive pentru spectrul larg al istoriei americane: un memorial al războiului din Vietnam (episod care a reverberat sub diverse forme în cultura americană) și închisoarea Alcatraz. Ultima parte reunește 3 eseuri ce focalizează conceptul de loc, privit ca spațiu cu conținut simbolic și/sau discurs persuasiv legat de o anumită temă (*Tracing Mary Queen of Scots; Memory’s Execution: (Dis)placing the Dissident Body; The Master Naturalist Imagined: Directed Movement and Simulations at the Draper Museum of Natural History*).

Toate aceste avatari ale memoriei colective au în comun o seamă de principii: răspund unor probleme ale prezentului, narează o identitate comună (shared identity), antrenează afectul. Întrucât recuperarea trecutului este în mod inevitabil parțială, felul în care acesta este evocat, omisiunile voluntare sau întâmplătoare, fac ca discursul să fie întotdeauna amendabil.

Trecutul devine, în acest context, atât materia ce generează comentariul cât și pretext pentru meditația pe marginea formelor de expresie ale civilizației contemporane.

Corina Teacă

RUXANDRA DREPTU, *Corneliu Michăilescu. Călătorie prin imposibilul cotidian*, Ed. Institutului Cultural Român, București, 2013, 295 p. + il.



Ruxandra Dreptu, reputat istoric de artă și distins muzeograf cu îndelungă activitate la mai multe instituții cu profil muzeal din Capitală, a elaborat monografia *Corneliu Michăilescu. Călătorie prin imposibilul cotidian*, publicată bilingv de Editura Institutului Cultural Român și lansată în primăvara anului 2013, la Bookfest.

Plastician secondat de un valoros dar prea puțin cunoscut scriitor, Corneliu Michăilescu a fost unul dintre membrii marcanti ai avangardei românești alături de care s-a afirmat dar de care s-a depărtat la un moment dat și a pornit pe un drum propriu, alegând reclusiunea la țară, „departe de lumea dezlănțuită” și alte activități care să-i umple timpul și să-i satisfacă preceptele estetice. Prieten cu Marcel Iancu, Tristan Tzara, M. X. Maxy și Victor Brauner, va fi cofondator al revistei „Integral” iar lucrările expuse la Salonul oficial vor produce adesea nedumerire și vor atrage critici pentru bizareria limbajului plastic folosit.

Născut în București pe 20 august 1887, într-o familie avută, chiar dacă nu făcea parte din protipendadă, a fost un *dandy* și, până la instaurarea comunismului, a dus o viață lipsită de griji materiale. După studii primare și

gimnaziale la mai multe școli cu tradiție din Capitală (Sfinții Voievozi, Mavrogheni, Clemenței, apoi Liceele Mihai Viteazul și Sf. Sava) urmează timp de doi ani Facultatea de Drept și pe cea de Filosofie și Litere apoi, din

1908 până în 1912, Școala de Belle-Arte unde-i are profesori pe G. D. Mirea la pictură – pe atunci chiar directorul instituției – și pe Frederic Storck la sculptură. A călătorit mult în tinerețe, în Italia și Franța – între 1913-1915 face studii la Florența, la Academie delle Belle-Arte, întrerupte de izbucnirea Marelui Război, dar pe care le reia după conflagrație, între 1918-1921. În 1916 trebuie să se întoarcă în țară unde e mobilizat și luptă în Regimentul 6 Dorobanți „Mihai Viteazul” până când cade prizonier și suportă privațiunile vieții într-un lagăr de tristă amintire pentru militarii români a căror mortalitate a fost foarte ridicată, la Tichel (sau Tuchola), în Pomerania. Din acea perioadă datează câteva desene cu tipuri de prizonieri, ruși și români. În timpul noului sejur italian, artistul frecventa cercurile anarhiste.

Artist singular, pictor intelectual ce a lucrat paralel cu oricare dintre curentele contemporane lui, el s-a izolat mai bine de 30 de ani în mediul rural – mai întâi la Băneasa apoi la Cernica, unde își va edifica o casă constructivistă după planurile amicului Marcel Iancu – unde și moare, în 1965, Michăilescu a fost un adevărat personaj de roman a cărui biografie are multe pete albe pe care Ruxandra Dreptu încearcă să le deslușească și să le explice altora. Ea își pornește investigația asupra omului și a operei dintr-un unghi foarte original, acela al literaturii, în care depistează multe pasaje autobiografice unde ar putea sălășlui parte din secretele acestei vieți discrete dar bogate. De altfel, unul dintre capitole se numește *De la text la imagine. Construcția nuvelor citadine*. În tinerețe, Michăilescu își încercase condeii și la cronică plastică, publicând destul de mult, atât în țară cât și în străinătate, la *Ultima oră*, *Cuvântul*, *Universul*, *Unu*, *Integral*, *Contimporanul*, *Viața literară*, *Universul Literar*, *Politica*, *La Fiamma* și *Revue du vrai et du beau*. Nuvelele lui Michăilescu – scrise în ultimii ani ai vieții, când trăia retras – au fost publicate postum, în 2000. Din ele se revelă un scriitor stăpân pe un stil bine încheiat ce-l apropie uneori de Mircea Eliade sau de Mateiu Caragiale din povestirile fantastice *Remember* și *Sub pecetea tainei*, cu varii preocupări pentru experimente din lumea medicală (în special pentru medicina legală), cu incursiuni în onirism, cu propensiune pentru problemele abisale, pentru cazurile morbide, pentru sinucigași.

Autoarea are calitatea de a citi în spatele imaginilor, de a povesti nepovestitul, de a duce mai departe opera plasticianului de care se ocupă – fie el Corneliu Michăilescu, fie C. Artachino, fie Th. Aman, fie C. Szathmári, pe care i-a abordat în ultimii ani și i-a „tradus” pentru privitorul/ spectatorul nedeprins cu asemenea lecturi în profunzime. În cazul de față ea „citește” portretul creatorului Michăilescu, atât din fotografiile ce și le-a făcut de-a lungul vieții, în Italia sau la București, pe care le-a analizat și comentat cu perspicacitate de detectiv – urmărind ținuta, detaliile vestimentare, alura enigmatică, adumbrită de gânduri, sau exploziv voioasă – cât și opera, rezultatul preocupărilor sale estetice și idealurilor de a elabora o artă nouă. La fel ca în nuvele, și în pictură sau grafică, mesajul este dedus, nu manifest. Atelierul lăuntric este exprimat în fiecare din pânze: „atelier minuscul”, din cutia craniană, pe care toți îl posedăm dar nu toți îl valorificăm la maximum. Creația căpăta pentru Michăilescu o formă de sacralitate în lumea spiritului: la fel cum iconarii din vechime posteau și făceau rugăciuni înainte de a se apuca să picteze o imagine sfântă, Michăilescu citea o poezie. El făcea aceasta nu pentru a căuta inspirația ci pentru a se transpune în starea potrivită de lucru. Pictura era pentru el chiar „poezie cu același corolar”. Preconiza purificarea prin artă. Nu a fost atras de arta abstractă pentru că era un convins și hotărât realist, considerând că doar realismul – și nu suprarealismul – poate crea psihoze. Artistul trebuia să-și trăiască opera pentru că numai astfel putea să-i dea viață adevărată. Aici „ochiul imaginației” este esențial pentru înțelegerea și trăirea operei. Ce-i drept, din cauza trăirilor prea intense din timpul creației, artistul ajungea să fie devorat de opera ce-i supraviețuia. Aceasta este tema a două dintre nuvelele sale în care planta totdeauna o sămânță de adevăr și de proprie experiență: „Hainele” și „Portretul”.

Pentru a putea pătrunde lumea visului, în 1931, Michăilescu acceptă să fie folosit drept cobai și să i se administreze mescalină de dr. Gh. Marinescu. Prin acest mijloc, artistul a fost capabil să facă multe călătorii imaginare, bogate, recompensante, să-și facă singur examene de psihanaliză și să descopere întrepătrunderea dintre lumea de aici și cea de dincolo. Astfel inițiat în decodificarea viselor, începe să le ilustreze, să le ofere spre lectură și altora. Prin lucrările sale invită publicul la visare, îi arată calea ce trebuie urmată pentru o totală satisfacție estetică și o trăire intensă a motivului operei. Michăilescu este unul dintre acei foarte rari plasticieni care nu își disprețuiau publicul, pentru care acesta nu este doar masa amorfă de virtuali cumpărători ce putea sau nu putea să-i înțeleagă opera dar care, posedând un minim gust plastic, o putea aprecia doar ca obiect al hedonismului de moment și, în consecință, o putea achiziționa. Între el și public nu

a existat niciodată o cointeresare comercială bazată pe cerere și ofertă iar relația nu s-a redus la jaloanele producător-produs-client. Aceasta pentru că el își stima privitorul și încerca să-l înalțe la nivelul său, „identificându-se cu spectatorul și aflându-se pe același palier cognitiv”. Elocvente sunt titlurile cu valențe literare ale lucrărilor prezentate la expoziția din 1931 – cea mai importantă pentru cariera sa de plastician –, pe care Ruxandra Dreptu le consemnează și le comentează, cu talentul ei de arheolog al cuvântului: *Năzuiau spre o altă viață, Pluteau prin spațiul fără margini, Retrăia o viață necunoscută, Călătoria prin imposibilul cotidian, Trăia precum gândea, Iubea visul cu pasiune*. O altă preocupare a pictorului era aceea de a crea sinestezii prin compozițiile și nuanțele folosite – *Tablouri cu miros și gust*, așa cum își intitulează autoarea unul dintre subcapitole. În acest sens sunt revelatoare pânzele *Ambre/Olfactoplastica, Muscat* sau *Orangeade/Arome colorate*.

Artistul a abordat multe genuri și tehnici: natură statică, peisaj, portret, nud, compoziție religioasă, lumea circului etc.; a lucrat în ulei, a făcut grafică și a pictat pe sticlă.

Efectele drogului au fost devastatoare după câțiva ani de la experimente când, în 1938, „subiectul” a trecut printr-o depresie puternică și s-a închis în sine, izolându-se și pictând tot mai puțin. Concluzia sa a fost că geniul este un tip anormal, un maniaco-depresiv.

Transportată de literatura celui monografiat, Dreptu are un moment de maximă sinceritate când, în ultimul capitol – *De ce am scris despre Corneliu Michăilescu* – explică motivele care au determinat-o să se dedice acestui subiect. Confesiunile merg chiar mai departe până la a-și prezenta preferințele pentru anumite lucrări sau anxietățile ce i le produc altele.

Fișele de lucrări pe care le elaborează Ruxandra Dreptu sunt un model de acribie științifică – nici nu se putea altfel după lunga și temeinică sa activitate de pasionat muzeograf. La sfârșitul volumului, într-o *Cronologie* bine încheată, sunt inserate mai multe portrete fotografice în care pictorul este imortalizat la diverse vârste – și-i oferă autoarei un bun prilej de a-și demonstra capacitățile de bună observatoare și analistă a psihologiei personajului. Urmează o listă a expozițiilor personale sau colective la care a participat Corneliu Michăilescu, o alta a articolelor și cronicilor pe care le-a scris și încă una a operelor reproduse în volum, cu specificarea muzeelor în al căror patrimoniu se află. La aceste deosebit de utile anexe ce fac din monografie un excelent instrument de lucru, mai trebuie menționată bibliografia. Ne intrigă, însă, opțiunea de a organiza bibliografia în ordine cronologică și nu alfabetic, după normele academice în vigoare.

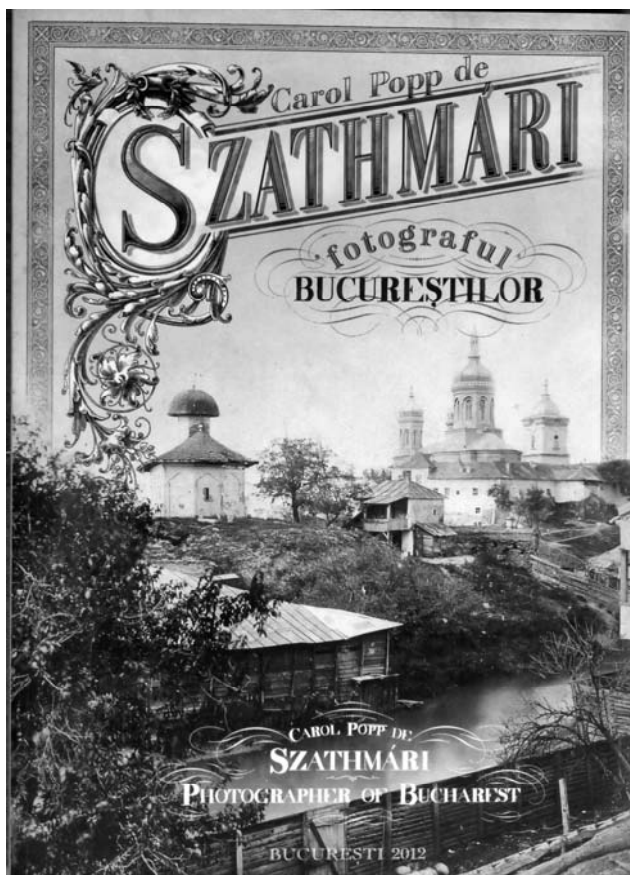
Uneori monografia pare a scăpa de sub controlul autoarei pentru a trece sub acela, mai neglijent sau neinspirat, al redactorului de carte. Nu înțelegem de ce titlurile nuvelor nu sunt puse în ghilimele sau de ce nu sunt scrise cu italice, pentru a se evidenția în text. S-au strecurat mai multe erori regretabile precum anul nașterii doctorului Gh. Marinescu, care nu este 1823, așa cum apare la p. 79, ci 1863! Apoi, la p. 274 se precizează, în mod corect regiunea în care se afla locul de detenție – „prizonier la Tüchel, în Prusia” pentru ca, la p. 276, să se strecoare eroarea că a fost „internat, până în 1917, în lagărul austriac de la Tüchel”. Tot aici apar și greșeli de tipar: „inernat”!

La fel de uimitor este faptul că numele autoarei acestei lăudabile monografii nu apare pe copertă ci doar pe pagina de titlu, cu precizarea „Texte de Ruxandra Dreptu” (!), de parcă am avea de-a face doar cu o selecție de texte critice și nu cu un studiu de largă întindere și de vastă erudiție. Acest detaliu, deloc neglijabil, minimalizează, în chip inacceptabil – și nemeritat – efortul autoarei de a da la iveală o lucrare definitivă despre un plastician original care a avut curajul să își clădească, etapizat, existența în urma mai multor renunțări: să se distanțeze de avangardiști, să abandoneze elegantul mediu urban și plăcerile de monden pentru claustrarea la țară, să se lase de pictură pentru a-și continua viața de visare prin scris, doar de „amorul artei”, pentru proprie plăcere, fără a avea drept obiectiv ca acele nuvele, cu ridicat conținut autobiografic, să vadă vreodată lumina tiparului.

Un aspect care deranjează este acela că textul nu are o cursivitate firească în cele două limbi în care a fost publicat volumul: după un capitol în română urmează același capitol în traducere engleză, fapt ce segmentează lectura în ambele limbi și-l obosește pe cititor, fie el local, fie străin. Ce să mai spunem despre *Cronologie* unde textele se succed chiar pe aceeași pagină, producând o neavenită redundanță! Aceasta, dacă nu cumva s-a dorit ca volumul să fie o continuare a voiajurilor în oniric și în absurd, specifice plasticianului. În acest fel, strădaniile Ruxandrei Dreptu, se prezintă ca o călătorie imposibilă prin cotidian, alături de Corneliu Michăilescu, pe care l-a înțeles și l-a „tradus” pentru contemporani și pentru viitorime.

Adrian-Silvan Ionescu

La aniversarea bicentenarului nașterii marelui artist documentarist și pionier al fotografiei, Szathmári, doi declarați admiratori ai operei sale – un grafician și un bibliotecar – și-au reunite forțele pentru a publica un album cu o selecție de imagini realizate de acesta în Capitală. Pentru a-i hărăzi o deschidere către cititorii din străinătate, lucrarea a fost editată bilingv, în română și engleză. Graficianul Oltean semnează un cuvânt înainte în care își explică demersul de a da la lumină multe cadre inedite ale orașului deoarece „multe din fotografiile făcute în București au fost rar publicate sau prost reproduse” și, mai ales, pentru că opera maestrului „a fost puțin popularizată în anii «democrației populare»” (p. 12). Acest text, concis, elocvent și suficient de informativ, ar fi fost suficient pentru a însoți ilustrația care beneficiază de legende stufoase, bine documentate, ce au fost redactate tot de Oltean. Dar, după acesta urmează un *Comentariu biografic*, confuz și plin de erori, semnat de Emanuel Bădescu. Deși autorul acestui text se ocupă de Szathmári de peste 30 de ani, în intervalul scurs de la începuturile interesului său pentru artist – de la primul articol, scris în colaborare și suscitată de o expoziție organizată de Cabinetul de Stampe al Academiei Române¹ – și până acum, nu se observă nici un



progres în stil și/sau în documentația acumulată spre îmbogățirea cunoștințelor despre om și creator. El insistă pe o legendă privind amorul secret ce-l nutrea plasticianul transilvănean pentru frumoasa boieroaică Maria Văcărescu – alintată Marițița, măritată mai întâi cu un prinț de sânge, spătarul Constantin Ghica, fratele primului domnitor regulamentar, Alexandru D. Ghica, apoi măritată cu urmașul acestuia, Gheorghe Bibescu. Bădescu presupune, fără a avea vreo confirmare documentară, că însăși afirmarea europeană a lui Szathmári și ușile deschise la curțile regale și princiare se datorește tot patronului său din acel timp, Bibescu Vodă „și încântătoarei sale consoarte” (p. 16). De ce a trebuit să folosească asemenea supoziții nefondate când există dovezi că o însemnată susținere peste hotare a primit-o de la compozitorul și pianistul Franz Liszt, pe care îl însoțise, o bucată de drum, în turneul acestuia din decembrie 1846-ianuarie 1847, prin Valahia și Moldova, în drumul acestuia spre Kiev. Legendele își au farmecul lor dar nu atunci când se dorește a fi oferită o succintă și corectă biografie a unui mare creator în lumea vizualului!

Erorile se țin lanț încă de la primele rânduri: nunta lui Bibescu Vodă cu Marițița Ghica nu are loc în 1843 (p. 13) ci în 1845! Pentru un istoric al Bucureștilor, așa cum se dorește autorul, greșeala este foarte gravă! Dacă ar fi parcurs cu atenție presa epocii ar fi găsit datele corecte, mai ales că aceasta era plină de informații privind evenimentul de talie națională, iar „Curierul Românesc” i-a consacrat un adevărat serial în ultima parte a lunii august și în septembrie 1845².

O altă eroare: Expoziția Universală de la Paris a avut loc în 1855 și nu în 1853, cum pretinde el (p. 14).

Sunt făcute afirmații fără acoperirea irecuzabilă a documentelor de arhivă: de unde a aflat autorul că, la Hanul Bossel, Szathmári „și-a deschis un atelier fotografic frecventat de bucureșteni încă din anul 1850”

¹ Emanuel Bădescu, Ștefan Godorogea, *Carol Popp de Szathmári fotograf*, în *Revista Museelor și Monumentelor – Muzeu* nr. 6/1983, p. 54-60.

² *Curierul Românesc*, nr. 61/27 Augustu 1845, p. 244; Nr. 65/10 Septembrie 1845, p. 255-256; Nr. 66/14 Septembrie 1845, p. 259-261; Nr. 70/28 Septembrie 1845, p. 281 bis-283 bis.

(p. 14)? În asiduele noastre căutări prin periodicele vremii nu am găsit nici un anunț în acest sens și nici arhivele nu furnizează vreo informație care să confirme aceasta. Cu același ton categoric, ce nu admite contradicție, Bădescu pretinde că „Szthmari va fi credincios acestui procedeu [calotipia, n.n. A.S.I.] aproximativ un deceniu” (p. 14). Dacă ar fi lucrat atât de mult timp fotografiile folosind sistemul lui William Henry Fox Talbot bazat pe principiul negativ-pozitiv pe suport de hârtie, ar fi fost cazul să se păstreze mai multe exemplare decât cunoscutul *putto* din ghips cu brațele rupte (semnat și datat de autor alături de precizarea că este primul său succes). Căci, de vreme ce au ajuns până la noi atâtea clișee pe sticlă și copii ale acestora, e greu de crezut că toate exemplarele executate prin procedeul calotipiei să fi dispărut, în chip misterios. Chiar dacă admitem că mare parte din fabuloasă arhivă iconografică și colecție a artistului a dispărut în timpul bombardamentului german din 24 august 1944, dacă ar fi practicat pe scară largă calotipia o perioadă atât de lungă, este imposibil ca exemplare din producția sa să nu se păstreze în diferite colecții, la beneficiarii activității sale de fotograf profesionist. Cu același aplomb nefondat, Bădescu lansează o afirmație deosebit de periculoasă: aceea că imaginile din Albumul Crimeii, executate în 1854, ar fi fost rodul calotipiei, tehnică deja vetustă după 1851, când apăruse procedeul colodiului umed pe suport de sticlă, foarte eficient prin claritatea și profunzimea sa – ce nu puteau fi comparate cu relativa opacitate și flu pictural al clișeului pe hârtie devenit transparent prin tratarea cu grăsime – cât și pentru posibilitatea de fi copiat într-un număr, practic, nelimitat de exemplare. Faptul că maestrul își imprima cadrele luate pe front, la Oltenița și Siliștriu, pe hârtie tratată cu sare – ce fusese folosită și de calotipiști, dar care subzistă o vreme cu aceeași tratată cu albumină – nu este un indiciu că folosea calotipia. Iar imperfecțiunile apărute pe placa de sticlă pe care a fost immortalizată *Carantina de la Oltenița* (reprodusă la p. 20) ar fi putut să-l dumirească pe autor asupra suportului folosit de Szathmári. Calotipul nu este produsul final ci doar etapa intermediară, clișeul.

Ernest Lacan cunoscut critic al fotografiei abia născute și redactor al revistei „La Lumière”, organul Societății Franceze de Fotografie, nu a scris o carte „dedicată războiului din Orient”, așa cum pretinde Bădescu (p. 14) ci, în 1856, a publicat volumul *Esquisses photographiques. À propos de l'Exposition Universelle et de la Guerre d'Orient*, făcând un fel de istorie a noii tehnici a artelor vizuale, cu accent pe folosirea ei pe front și prezența ei pe simezele expoziției. De unde știe Bădescu faptul că Szathmári „îi povestise aventurile de pe câmpul de luptă, cu lux de amănunte, lui Ernest Lacan” (p. 14)? Lacan nu specifică în cele 12 pagini ce i le dedică artistului bucureștean³ – din cele 219 ale cărții – că ar fi fost vorba de un interviu, așa că această afirmație este o fantezie. De altfel, ne îndoim că Bădescu a văzut și a consultat acest volum, care nici măcar nu figurează la bibliografie!

Autorul are îndoieli că plasticianul a fost distins cu un ordin de către sultan atunci când s-a aflat în suita domnitorului Alexandru Ioan I în vizită protocolară la Sublima Poartă. Chiar se întrebă „E posibil ca Szathmári să fi fost decorat când a fost la Constantinopol în 1860 și 1864 (...)?” (p. 16). Or, presa din București, anunța cu fatuitate că el a fost singurul civil din anturajul domnesc răsplătit cu Ordinul Medjidie clasa a IV-a⁴. Distingțiile pe care le obține la Expozițiile Universale din 1867 de la Paris și cea din 1873 de la Viena, nu purtau numele „medalia «Exposition Universelle Paris» (p. 24) sau „medalia «Weltausstellung Wien»” (p. 28) ci acesta era textul scris pe toate medaliile acordate premianților la diversele categorii de articole prezentate cu acea ocazie. În primul caz primise o mențiune onorabilă⁵ iar la cea de-a doua a fost distins, în cadrul Grupei XII „Arte grafice și desemnuri industriale”, cu medalia de merit pentru „vederi fotografice locale”⁶. Preluând numele ordinelor și medaliilor direct după cartoanele de fotografii pe care laureatul le compusese spre a se prezenta clientelei cu toate onorurile primite – ce-l recomandau pentru valoarea execuției și seriozitatea firmei –, Bădescu nu a făcut cercetări paralele în arhivă spre a le cunoaște exact numele și importanța. El a consemnat, pur și simplu, ceea ce a găsit tipărit pe spatele cartoanelor în chip de reclamă. De aceea, autorul nu știe că, în 1865, la Expozițiunea Artiștilor în Viață organizată la București, Szathmári primește medalia clasa a III-a iar în 1868 capătă aceeași distincție⁷. În schimb, în 1867 nu putea fi medaliat pentru că în acel an nu avusese loc acea manifestare artistică...

Un sfânt nu era chiar un preț modic, așa cum afirmă autorul (p. 19).

³ Ernest Lacan, *Esquisses photographiques. À propos de l'Exposition Universelle et de la Guerre d'Orient*, Paris, 1856, p. 155-167.

⁴ *La Voix de la Roumanie*, no. 48/10 Octombrie 1864.

⁵ Laurențiu Vlad, *Imagini ale identității naționale. România la Expozițiile Universale de la Paris, 1867-1937*, București, 2001, p. 175.

⁶ *Raportul membrilor juriului internațional din partea României asupra recompenselor acordate de către juriul internațional expozițiilor români*, în *Pressa* No. 183/24 August 1873.

⁷ Adrian-Silvan Ionescu, *Mișcarea artistică oficială în România secolului al XIX-lea*, București, 2008, p. 88, 109.

Ne miră fraza: „Deducem că utiliza aparate diferite, cu performanțe diferite” atunci când vorbește despre panoramele Bucureștilor (p. 25). Pentru oricine se ocupă de istoria fotografiei este bine știut că orice fotograf dispunea de mai multe aparate, de diverse dimensiuni – unele gigantice, dacă le comparăm cu acelea compacte apărute în anii 40 și cu acelea de azi. Aceasta pentru că, pentru orice cadru, erau făcute copii de contact astfel că, pentru o poză de 30 x 40 cm folosea o cameră puțin mai mare decât acea dimensiune. Așa că deducția lui Bădescu nu are nici un temei decât, poate, pentru începători și ageamii.

Ce rost avea să menționeze că, pentru executarea fotografiilor din timpul ceremoniilor încoronării, din 1881, „a luat pe lângă sine și pe rudele sale, fotografiile Franz Duschek și Andreas D. Reiser” (p. 31) când, într-o notă minusculă – la propriu, căci nu poate fi parcursă decât cu lupa, fontul fiind ales parcă special spre a nu fi citită, nici ea, nici restul celor 5 surate (căci, într-un text de aproape 10 pagini nu sunt decât 6 note nesemnificative!) – se face precizarea că doar Duschek era rudă prin alianță?!? Afirmația, ca și nota se cam anihilează reciproc, mai ales că relația de rudenie mai fusese explicată la o notă anterioară (2, p. 20).

Legendele imaginilor, ample și docte, se referă aproape exclusiv la clădiri și la trama stradală a Capitalei – subiect în care ambii autori sunt specialiști (Oltean a mai coordonat un uvraj bogat ilustrat, dedicat Bucureștilor⁸). Când sunt comentate tipuri din popor se strecoară anumite inadvertențe: este prea puțin probabil că negustorii ambulanti – bragagiul și halvagiul – să fie turci doar pentru că poartă fes, mai ales că primul îl are tuflit peste niște plete bogate, ceea ce nu aveau musulmanii care își rădeau capul. Iar ceea ce pare fes la halvagiul este, de fapt, o căciulă. Apoi, cămașa cu mâneci largi, ilicul, poturile (pantalonii) de aba și obielele în care sunt învelite pulpele negustorului erau comune târgoveților de pe aici și nu mahomedanilor veniți din Orient. Apar uneori și explicații ridicole – sau naive – precum „obiecte făcute la sat și utile orășenilor precum roți de car, lăzi (tronuri) de zestre, furci, greble, coase, etc.” (nu poate fi precizată pagina la care este acest comentariu pentru că paginile cu ilustrații nu sunt numerotate). Târgul Moșilor era cea mai mare reuniune comercială anuală a țării și de acolo se aprovizionau în special țărani – adică sătenii cumpărau de la săteni – și mai puțin orășenii care, la fel ca în schițele lui Caragiale, veneau doar să se distreze – a se vedea „La Moși...”, „Moșii (Tablă de materii)”.

La legenda uneia dintre imaginile cu Mitropolia ar trebui precizat că vederea este luată dinspre sud-vest și nu doar dinspre est, cum apare în album, căci este vizibil întregul perete de vest precum și pridvorul, închis cu obloane în acel timp. La paginile cu tipuri de târgoveți și negustori se strecoară niște indicații greșite de identificare a acestora: actorul Dimitriadi se află la stânga nu la dreapta cum specifică autorii; la fel, pe pagina alăturată, oțetarul se află la stânga și iaurgiul la dreapta, nu cum apare în text.

Ar fi trebuit să se facă precizarea că portretul lui Szathmári de pe coperta a IV-a este executat de confratele său vienez și bună cunoștință, Ludwig Angerer, devenit fotograf al curții imperiale după ce, între 1854-1856, a fost oaspete al Bucurteștilor și a imortalizat pe clișeu de sticlă subiecte etnografice, atunci când orașul de căpetenie al Valahiei fusese ocupat de trupele cesaro-crăiești.

Acest album – valoros prin calitatea și varietatea ilustrației, mare parte inedită – ar fi meritat ceva mai mult decât un articol de largă (și vagă!) informare, punctat de multe supoziții și erori dar consemnat cu ton săftos ce ar voi să dea iluzia că vine de la un cunoscător al trecutului ce-și relatează amintirile prin perdeaua nesigură a memoriei, potrivit într-un periodic de vulgarizare și nu într-un volum festiv, apărut cu ocazia bicentenarului maestrului documentarismului național, Carol Szathmári, și destinat unei cuvenite perenități. Din păcate, așa cum se prezintă, a fost o oportunitate pierdută!

Adrian-Silvan Ionescu

⁸ Radu Oltean (coordonator și îngrijitor), *București 550 de ani de la prima atestare documentară, 1459-2009*, București, 2009.

