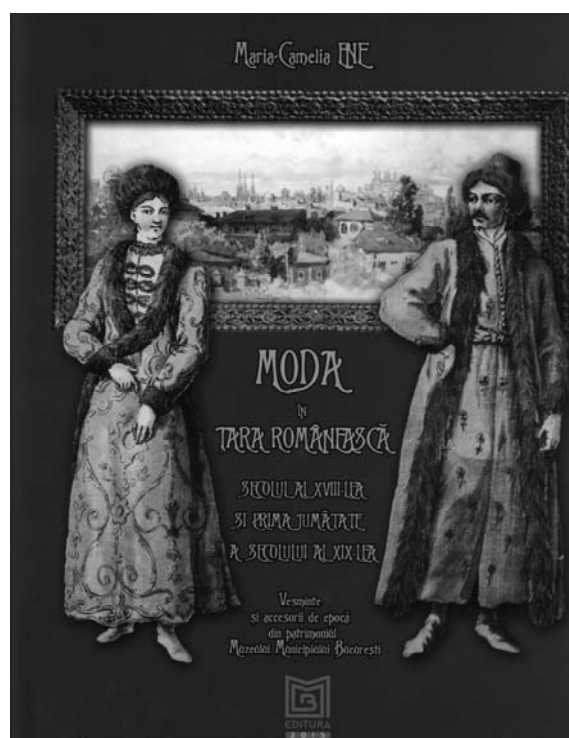


Maria-Camelia Ene, *Moda în Țara Românească, secolul al XVIII-lea și prima jumătate a secolului al XIX-lea. Veșminte și accesorii de epocă din patrimoniul Muzeului Municipiului București*, Ed. Muzeului Municipiului București, București, 2015, 299 p. + il.

În ultima vreme, Muzeul Municipiului București a decis să deschidă larg porțile, până mai ieri strașnic ferecate, ale depozitelor sale unde au fost strânse, cu drag și pricepere, de generații întregi de muzeografi, comori neasemuite de civilizație și cultură urbană. Această deschidere nu este făcută la propriu, prin accesul nelimitat al publicului în spațiile de păstrare a prețioaselor obiecte – lucru imposibil din cauza condițiilor stricte de conservare și a mijloacelor infailibile de securitate – ci prin darea la lumină a unor cataloage de colecție ce oferă informații detaliate asupra bogatului patrimoniu deținut. Acest muzeu bucureștean, găzduit în impozantul Palat Suțu din Piața Universității, este cunoscut pentru ampla și variata sa colecție de veșminte ce acoperă o perioadă de câteva sute de ani, începând cu bijuterii, arme și piese auxiliare îmbrăcămînții din secolele XVI–XVII (căci materiale textile din acea perioadă ar fi fost mai greu să se păstreze) și terminând cu toalete complete din secolele XIX și XX. Un catalog al colecției de veșminte de filiație orientală, din secolele XVIII–XIX aflate în patrimoniul instituției muzeale menționate se cerea de multă vreme. În general, un asemenea instrument de lucru lipsește din literatura de specialitate a țării noastre. În afara capitolului dedicat de Alexandru Alexianu eleganței fanaro-constantinopolitane din București și Iași, din cartea sa, deja clasică, *Mode și veșminte din trecut*<sup>1</sup> – admirabil ilustrată cu desene în peniță de Mihail Boitor –, de paragrafele rezervate de Adina Nanu aceleiași vestimentații în volumul *Artă, stil, costum*<sup>2</sup>, de volumele Constanței Vintilă-Ghițulescu *În șalvari și cu ișlic*<sup>3</sup> și *De la ișlic la joben. Modă și lux la Porțile Orientului*<sup>4</sup> – studii bazate pe documentație de arhivă și pe surse livrești dar fără contactul direct cu piesele de muzeu – și de lucrările noastre *Moda românească 1790–1850. Între Stambul și Paris*<sup>5</sup> și *Modă și societate urbană în România epocii moderne*<sup>6</sup> în care sunt prezentate și analizate atât straietele protipendadei cât și acelea ale celorlalte clase din intervalul de timp menționat, nimeni nu s-a mai preocupat, în ansamblu, de aceste aspecte specifice epocii respective. Recent, Ioana-Gabriela Duicu a făcut o cercetare asupra paftalelor și a publicat un amplu catalog în care și-au găsit locul piese



<sup>1</sup> Al. Alexianu, *Mode și veșminte din trecut. Cinci secole de istorie costumară românească*, Ed. Meridiane, București, 1971, p. 157–265.

<sup>2</sup> Adina Nanu, *Artă, stil, costum*, Ed. Noi Media Print, București, 2007, p. 176–178.

<sup>3</sup> Constanța Vintilă-Ghițulescu, *În șalvari și cu ișlic*, Ed. Humanitas, București, 2012.

<sup>4</sup> *Idem*, *De la ișlic la joben. Modă și lux la Porțile Orientului*, Ed. Peter Pan, București, 2013.

<sup>5</sup> Adrian-Silvan Ionescu, *Moda românească 1790–1850. Între Stambul și Paris*, Ed. Maiko, București, 2001, p. 11–84.

<sup>6</sup> *Idem*, *Modă și societate urbană în România epocii moderne*, Ed. Paideia, București, 2006, p. 71–131.

din mai multe muzee ale țării<sup>7</sup>. La cumpăna anilor 2013–2014, Carmen Tănăsioiu a organizat o atrăgătoare expoziție intitulată *Podoabe din trecut: paftale și bijuterii din colecția Muzeul Național de Artă al României*, al cărei catalog a văzut de curând lumina tiparului<sup>8</sup>.

O avizată muzeografa din Muzeul Municipal, dr. Maria-Camelia Ene, ce și-a dedicat mulți ani studierii fenomenului costumului autohton obținându-și chiar titlul academic prin abordarea unei asemenea teme, a publicat recent un laudabil repertoriu al colecției de costum din epoca fanariotă. Intitulat *Moda în Țara Românească, secolul al XVIII-lea și prima jumătate a secolului al XIX-lea. Veșminte și accesorii de epocă din patrimoniul Muzeului Municipiului București*, uvrăjul se prezintă ca un elegant și bine ilustrat volum scos de Editura Muzeului Municipiului București. Pe lângă imaginile elocvente de straie purtate de marea boierime locală și de negustorimea bogată ce-și permitea luxul hainelor strălucitoare, publicația se recomandă și ca o carte de artă și de istorie a mentalităților prin subiectul complex ce-l abordează: dacă autoarea s-ar fi referit strict la aspectele costumiere – ce au mai fost tratate, mai superficial sau mai în profunzime și de alți autori – lucrarea sa ar fi fost utilă mai cu seamă scenografilor, croitorilor de teatru și operă sau studenților de la secția de modă a Universității Naționale de Arte, ce și-ar fi găsit în paginile ei modele de inspirație pentru spectacolele sau temele de examen. Dar, prin amplul ei studiu introductiv autoarea face o prezentare amănunțită a condițiilor economice, sociale, politice și culturale ale Țării Românești din intervalul ales și explică, bine argumentat, cauzele ce au favorizat rafinarea gusturilor și dezvoltarea unei linii specifice a modei protipendadei valaho-fanariote. Spre a-și ilustra afirmațiile, ea apelează la memorialiștii străini ce au vizitat ținutul și la iconografia creată de aceștia, precum Jean Étienne Liotard, Louis Dupré, Luigi Mayer, Sir Robert Ker Porter, August von Henikstein, monogramistul rus R.G.A.I. sau de plasticienii occidentali ce, în prima jumătate a veacului al XIX-lea au zăbovit un interval mai lung sau mai scurt la noi, ori chiar s-au stabilit aici, Henri de Mondonville, Auguste Raffet, Charles Doussault, Michel Bouquet, Dieudonné Auguste Lancelot, Anton Chladek, etc. Camelia Ene face un judicios excurs în arhitectura, decorul mural, aranjamentul interior și obiceiurile societății urbane spre a ajunge să explice ținutele de zi cu zi sau cele de mare gală, purtate de boierii veliți și de domnitori la înscăunare, la vizitele oficiale ale emisarilor străini sau la ceremoniile religioase și la marile sărbători de peste an.

Blamată de istorici mai ales pentru împilarea adusă claselor de jos, epoca domniilor fanariote a intrat în conștiința națională, pentru o perioadă de mai bine de un secol – începând chiar de la contemporani, de la cei care erau tineri în anii de la cumpăna dintre secolul al XVIII-lea și al XIX-lea, adică aceia care au format generația pașoptistă și până la cei din timpul dictaturii proletare și a dominației materialismului științific ca metodă de studiere a istoriei, de la mijlocul secolului XX care au exacerbat sentimentul de ură și dispreț pentru tot ce provenise din Fanar – drept o epocă neagră din trecutul țării. Aceasta fără a fi luate în considerare și beneficiile cultural-artistice pe care le-au adus foștii dragomani greci ai Sublimei Porți deveniți vremelnici *bey* (principi) cu trei tuiuri în Țările Române: ridicarea de biserici sau repararea celor preexistente, edificarea de spitale, aducerea de dascăli și organizarea învățământului superior, încurajarea scrierilor cronicărești și traducerilor din limbi străine (cu precădere franceză), tipărirea de cărți de beletristică în limba română, inaugurarea spectacolelor de teatru românesc, într-un cuvânt ridicarea intelectuală a principatelor.

Prin opulența, cromatica și monumentalitatea veșmintelor, spectacolul străzii și al salonului elitelor moldo-valahe din veacul fanariot erau uimitoare și recompensante din punct de vedere estetic pentru călătorul străin, intelectual curios, fin observator și prețuitor de frumos. Gustul desăvârșit al veșmintelor, acordul cromatic fără cusur, finețea texturilor, bogăția și măiestria execuției bijuteriilor, silueta impunătoare dată de aceste straie erau în măsură să impresioneze și să entuziasmeze pe cei mai exigenți critici ai schimbătoarelor mode occidentale, oameni obișnuiți cu luxul de la curțile regale și imperiale ale Europei, ca acelea de la Versailles din timpul Vechiului Regim, apoi de la Tuileries în vremea Primului Imperiu, ale celor de la Schönbrunn, Windsor Castle, Kew sau Potsdam, unde dantelele, galoanele de fir metalic, mătăsurile grele, nasturii și cataramele din metale prețioase, perucile pudrate și pălăriile cu pene stabileau un standard greu de egalat. Bizanțul se prăbușise de aproape 300 de ani dar acești principii, creștini ortodocși, se considerau moștenitorii basileilor și, după puterile, averea și gradul de educație al fiecărei familii, continuau tradițiile fastului aulic deprins la curtea Paleologilor și Comnenilor. Așa că bogăția fără măsură și luxul exorbitant, epatant, scandalos chiar, erau în mâna lor instrumente prin care se puteau impune în fața curților domnitoare din țările învecinate și a oaspeților străini cu sânge albastru.

<sup>7</sup> Ioana-Gabriela Duicu, *Pafta, podoabă definitorie a portului balcanic*, Ed. Universitaria, Craiova, 2012.

<sup>8</sup> Carmen Tănăsioiu, *Podoabe din trecut. Colecția de paftale a Muzeului Național de Artă al României*, București, 2015.

În repertoriul ce, prin ilustrația de bună calitate, capătă valoarea unui album, pot fi admirate în ansamblu și prin detalii bine alese, rochii confecționate din catifea sau brocart, cu mâneci foarte lungi, depășind totdeauna mâna și decorate abundent cu broderii de fir, pentru jupânese și jupânițe, anterie de cutnie, *pipiri* (haină cu sau fără mâneci, cu poale lungi și mult încrețite la spate) muiate în aur și argint ce le fac deosebit de grele, *ciupage* (bluze) din borangic cusute cu fir metalic, *fermenele* și *cepchene* (jachete scurte până în talie, cu mâneci lungi, cele din urmă cu ele crestate de sus până jos și încheiate cu bumbi de fir) al căror piept și spate era minuțios decorat cu măiestre cusături cu model fitomorf, ilice, șalvari, *bernevici* (un model de șalvar din material textil gros, purtat iarna) sau *poturi* (pantaloni purtați de arnăuți și surugii, cu turul larg dar strâși pe pulpe spre a facilita mersul călare) din mătase, postav ori catifea, fesuri cu lungi canafi, șaluri de cașmir care erau piese atât de prețioase – uneori valorând cât o moșie – încât erau lăsate moștenire de la mamă la fiică și, câteodată ajungeau să fie purtate de a patra sau a cincea generație de femei din aceeași familie. Urmău apoi încălțările fine, din marochin sau catifea, în nuanțe rafinate: iminei din piele verde căptușiți cu roșu și decorați cu broderii de fir, o pereche de *meși* (cizmulite din piele moale, fără talpă sau toc, ce se purtau ca niște ciorapi și peste ei erau trași papucii ori cizme groase) roșii, de asemenea cu niște fine ornamente de fir, două perechi de papuci din catifea vișinie sau violetă decorați cu perluțe și broderii de fir, în sfârșit, aparent greoi *nalân* (papici formați dintr-o talpă de lemn susținută de două bucăți verticale din același material) folosiți la deplasarea pe stârzile pline de noroi sau de praf ale Capitalei și meniți a feri de murdărie și iminentă deteriorare încălțăminte din materiale fine. Și chiar dacă erau destinați contactului direct cu glodul sau colbul de pe maidan sau din bătătura conacului, aceste încălțări eficiente nu erau lipsite de ornamente făcute prin intarsii cu sedef, fildeș sau os și prevăzute cu o baretă din catifea cusută cu fir.

Bijuteriile au beneficiat de un capitol distinct în acest volum: cercei, pandantive, salbe de icusari sau mahmudele, brățări, cordoane din plăci metalice și, mai ales, foarte multe și variate paftale. Punguțele pentru bani, cu două compartimente distincte unul pentru monetele de valoare mai mare și altul pentru mărunțiș, ambele închise cu inele metalice, erau piese de mare finețe, lucrate în casă, de soțiile și fiicele beneficiarilor, care își puneau la contribuție întregul talent la croșetat spre a realiza niște compoziții complicate, florale sau geometrice, la care uneori erau adăugate mărgeluțe și ciucuri.

Studiul vestimentației din veacul fanariot ar fi sărăcit dacă armamentul nu ar fi luat în considerare și, de aceea, este salutar că în acest repertoriu au fost incluse și piesele de excepție din colecția de arme albe și de foc ale Muzeului Municipal. Alături de săbiile de investitură ale domnitorilor și hangerele bătute în nestemate ale boierilor veliți – piese de reprezentare și nu de luptă – armamentul arnăuților care formau corpul de gardă al principelui și al protipendadei erau și ele foarte frumos ornamentate. În fond, armele erau singura avere a acestor războinici profesioniști proveniți din Albania și din alte ținuturi balcanice. Chiar dacă iataganele și pistoalele erau folosite foarte rar ori chiar deloc, acestora li se acorda o atenție deosebită, erau admirabil întreținute, curățate, unse și lustruite. Ce-i drept, acele arme erau adevărate bijuterii, cu mânerle și tecile îmbrăcate în argint, uneori chiar incrustate cu sedef, coral sau pietre semiprețioase. Cartușierele erau niște cutii metalice, argintate, pe al căror capac erau reliefuri cu ornamente fitomorfe, avimorfe ori geometrice de filiație orientală. Ele erau suspendate de o curea din piele ce străbătea pieptul în diagonală. De altă curea era prinsă o sabie curbată ce atârna la șold, iar de gât, de un lănișor, era prinsă o cutioară de argint cu reprezentarea Sfântului Gheorghe în care era păstrată, scrisă pe un petic de hârtie, o rugăciune cu valoare apotropaică pentru bărbatul ce-și risca viața purtând armele, deși în majoritatea cazurilor funcția lor era de pură reprezentare în preajma stăpânului și, în locul flintei, duceau lungul ciubuc al acestuia. Între arme se remarcă splendida sabie a lui Constantin Brâncoveanu, domnitor și sfânt, prin care el își afirma profunda credință creștină punând să fie gravată pe lamă Maica Domnului cu Pruncul și un text de invocare a protecției Dumnezeirii.

O altă piesă de excepție este o șabracă de paradă, ce acoperea integral crupa bidiviului arab și cobora mult sub burta și pe picioarele sale: era abundent brodată cu flori în relief din fir de aur și de argint care lăsau prea puțin vizibil fondul rubiniu al mătăsii, și aceasta doar în dreptul șei care era partea invizibilă a acestei fabuloase opere de artă decorativă.

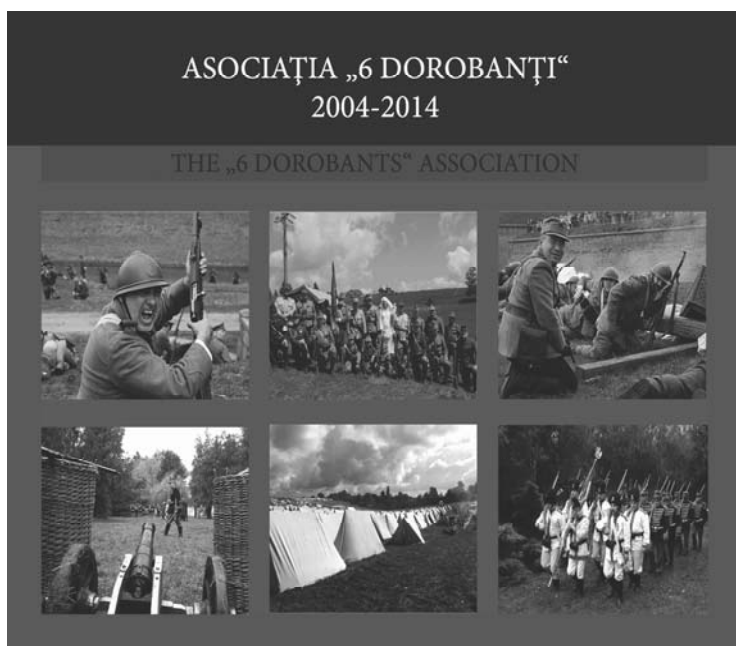
Nu au fost uitate nici înfloratele costume ale surugiilor, acei bravi și neobosiți călăreți care conduceau în viteză înspăimântătoare căruța de poștă – vehicul mic, fără arcuri și cu roțile mai degrabă octogonale decât rotunde, așa cum relatau călătorii străini, uimiți de incomoditatea dar și de maxima eficiență a acestui mijloc de transport public. Peste cămașa țărănească ei puneau o vestă, o ghebă scurtă și poturi cu jambiere de dimie albă, toate abundent cusute cu arnici. Pe vreme rece îmbrăcau o ipingea cu glugă, de obicei cărămizie sau albastră, înzorzonată cu același model de cusături sofisticate cu spirale recurente și coarnele berbecului.

Muzeul posedă o suită de asemenea costume pe care autoarea le-a analizat, cu acribie științifică. De altfel, toate obiectele beneficiază de fișe extinse care dau lămuririle despre date, despre materialul și tehnica în care sunt executate, dimensiunile și numărul de inventar, informații interesante atât pentru amator cât și pentru specialist, fapt ce transformă repertoriul Mariei-Camelia Ene *Moda în Țara Românească, secolul al XVIII-lea și prima jumătate a secolului al XIX-lea* într-un util și valoros instrument de lucru, greu de depășit în viitorul apropiat și chiar în cel îndepărtat, ca documentație și calitate a ilustrației. Volumul se încheie cu o bibliografie selectivă, bine încheagată, ce demonstrează seriozitatea studiilor întreprinse de autoare pentru această lucrare. Să sperăm că acest op va fi urmat de altele, la fel de interesante, în care să fie adunate piesele de îmbrăcăminte din cea de-a doua jumătate a secolului al XIX-lea și din secolul XX.

Să ne ridicăm ișlicul virtual și să ne înclinăm în amintirea măiestrilor croitori și a nobililor purtători de acum 250 de ani ai acestor veșminte, ce azi constituie o însemnată avuție în patrimoniul Muzeului Municipal și ale cărui piese se răgăsesc, admirabil descrise și ilustrate, între coperțile acestui volum.

Adrian-Silvan Ionescu

ADRIAN-SILVAN IONESCU (coordonator), *Asociația 6 Dorobanți – zece ani de la fondare, 2004–2014*, Ed. Oscar Print, București, 2016, 365 pag și il.



Albumul *Asociația 6 Dorobanți – zece ani de la fondare, 2004–2014* a fost lansat la 28 februarie 2016, într-o atmosferă plină de fast, eleganță și amintirea unor mari personalități ale elitei românești, la Jockey Club din București, în prezența președintelui Asociației, dr. Adrian-Silvan Ionescu, vicepreședintelui drd. Horia Vladimir Șerbănescu, a membrilor, toți echipați în uniforme militare din diferite perioade istorice și a unui public numeros și entuziast.

Albumul a apărut la Editura Oscar Print, în condiții grafice deosebite, coperta și grafica aparținând lui Alfred Schupler, coordonatorul și prefăcătorul albumului fiind dr. Adrian-Silvan Ionescu. Potrivit cronologiei cuprinse în album, semnată de drd. Horia Vladimir Șerbănescu, Asociația „6 Dorobanți” s-a constituit în luna mai a

anului 2004, cu ocazia celei de-a IV-a ediții a Zilelor Muzeului Militar Național „Regele Ferdinand I”, ca primul grup de reconstituire istorică din România, care să comemoreze tradițiile Regimentului 6 Dorobanți „Mihai Viteazul”, una dintre cele mai prestigioase unități militare ale Armatei Române.

Membrii Asociației „6 Dorobanți” sunt oameni pasionați de istoria militară, colecționari de uniforme și obiecte militare vechi, „soldați de duminică” cum se autointitulează, și care au diferite slujbe, mai mult sau mai puțin legate de pasiunea lor. Ei se numesc reînscenatori sau „re-enactors” după termenul englezesc consacrat. Ce sunt de fapt „re-enactorii”? Sunt cei care încearcă să refacă o epocă istorică și să trăiască experiențele înaintașilor, să reconstituie viața reală de acum câteva sute de ani, folosindu-se de informații orale obținute de la veterani ori cercetând memorialistica și iconografia vremii. Potrivit autorului prefetei, dr. Adrian-Silvan Ionescu, există două moduri de a învia epocile trecute: prin spectacole de istorie vie (*living history*) sau prin înscenarea de bătălii (*kriegspiel*). „În primul caz, cei interesați de o anumită epocă istorică se adună, întind corturi specifice perioadei și timp de două zile, de obicei la sfârșitul săptămânii, trăiesc ca și când ar fi în plină campanie: gătesc la cazan și mănâncă în comun la ore fixe, fac instrucție, își îngrijesc armele, își cârlesc uniformele sau și le curăță, pregătindu-se pentru trecerea în revistă a trupelor, de către un

ofițer superior. Programul vieții de tabără militară este respectat fără abatere de la regulament: scularea la șase dimineața la sunetul goarnei; unii fac de santinelă, alții pregătesc mâncarea, consumată din gamele și cu tacâmuri de epocă, alții aduc apă și spală vasele. Un subofițer face instrucție de front și de manevră cu trupa”. Așadar, reconstituirea istorică presupune ca toți participanții să se supună disciplinei militare, să asculte și să îndeplinească ordinele superiorilor, să se adreseze unii altora menționând gradul militar. Reconstituirea istorică dă și posibilitatea participării la astfel de evenimente nu numai pe teritoriul țării, dar și în locuri din străinătate, membrii Asociației „6 Dorobanți” călătorind în regiuni din Franța, Belgia, Germania, Anglia, Cehia, Ungaria, Bulgaria și nu în ultimul rând în S.U.A.

Membrii Asociației „6 Dorobanți” nu s-au consacrat reconstituirii istorice a unei singure perioade sau unei singure arme, ci au parcurs istoria națională de la Unirea Principatelor la al Doilea Război Mondial, iar istoria universală de la Napoleon Bonaparte la Războiul Civil american. Astfel, trebuie evidențiat faptul că reînscenatorii au încercat și chiar au reușit să închege „taboluri vivante” ce au drept model compoziții cu scene batailliste semnate Antoine Jean Gros, Henri Félix Emmanuel Philippoteaux, François Gérard pentru epoca lui Napoleon Bonaparte, Carol Popp de Szathmari, Nicolae Grigorescu pentru Războiul de Independență de la 1877, ori picturile lui Costin Petrescu pentru a ilustra Marele Război.

Parcurgând cronologia celor zece ani de activitate ai Asociației „6 Dorobanți”, cititorul observă că este una de excepție, cu participări la evenimente deosebite în țară și în străinătate. Din 2004 și până în 2014, spicuind din cronologie, aflăm că Asociația „6 Dorobanți” a fost nelipsită de la evenimentele organizate de Muzeul Militar Național „Regele Ferdinand I”, cu prilejul zilelor muzeului, evenimentele prilejuite de sărbătorirea Zilei de 24 ianuarie și a Zilei Naționale, în București și în diverse orașe ale țării, de la unul dintre cele mai frumoase festivaluri de gen din România, Festivalul de Reconstituire Istorică „În numele trandafirului” de la Râșnov, care a debutat în anul 2009. Mărturisesc că, la invitația colegului Nicolae Pepene, pe atunci director al Direcției Cultură din Primăria orașului Râșnov, am fost prezentă în august 2010, la ediția a II-a a Festivalului de Reconstituire Istorică, unde am avut bucuria să fiu alături de membrii Asociației „6 Dorobanți” și de alte grupuri de reconstituire istorică din Bulgaria, Belgia, Franța, Cehia și Marea Britanie. Ceremonia trecerii în revistă a trupelor, care a avut loc în piața centrală a orașului, în prezența primarului îmbrăcat în ținută de epocă și a domnului dr. Adrian-Silvan Ionescu în uniformă de general român din perioada domniei regelui Carol I, a fost una emoționantă, și cât se poate de reală, reprezentând o frumoasă întoarcere în timp. Pe tot parcursul festivalului, membrii Asociației au fost echipați în uniforme napoleoniene ale Regimentului 57 Infanterie de linie francez și în uniforme de dorobanți și artileriști de la 1877 și din epoca Marelui Război.

Un alt eveniment la care membrii Asociației „6 Dorobanți” au participat de foarte multe ori a fost „Noaptea Muzeelor”. De exemplu, cu prilejul „Noptii Muzeelor” din 17 mai 2008, o parte din membrii Asociației au participat la un ceremonial militar la Muzeul Național Cotroceni, efectuând gărzi de onoare și prezentări de arme. S-a conferit medalia „Trecerea Dunării” și au fost avansați în grad ostașii merituoși, după care, la lăsarea serii a avut loc o retragere cu torțe pe aleile parcului. În anul 2009, cu prilejul împlinirii a 550 de ani de atestare documentară a orașului București (1459) și a Zilei Europene a Patrimoniului, Muzeul Național Cotroceni a organizat mai multe evenimente sub genericul „Din Bucureștiul de altădată”, prilej cu care, Asociația „6 Dorobanți” a participat la una dintre acțiuni „Schimbarea gărzii la Palatul Cotroceni”. Membrii Asociației au purtat uniforme și costume istorice din timpul Războiului de Independență și din Primul Război Mondial. La 10 mai 2012, tot la Muzeul Național Cotroceni, Asociația „6 Dorobanți” a participat cu un detașament format din 14 membri, echipați în uniforme de la 1877, la un ceremonial prilejuit de vernisarea expoziției „Carol Popp de Szathmari – pictor și fotograf”, organizată la menționatul muzeu.

În ceea ce privește prezența membrilor Asociației „6 Dorobanți” în străinătate, la reconstituirea unor celebre bătălii, prima participare a avut loc la Komarom, în Ungaria, la 11 septembrie 2004, dedicată Primului Război Mondial. A urmat în 2005 participarea la Festivalul Militar de la Colchester, Marea Britanie, în iulie 2007 participarea la comemorarea a 90 de ani de la bătălia de la Passchendaele, Belgia, acțiune care a avut loc la Muzeul Memorial din Zonnebeke și apoi în decembrie 2007, participarea la reconstituirea bătăliei de la Austerlitz, Brno, Cehia, cu prilejul comemorării a 202 ani. Tot în decembrie 2007, cu ocazia împlinirii a 130 de ani de la bătălia de la Plevna, 12 membri ai Asociației, îmbrăcați în uniforme de dorobanți și de artileriști din timpul Războiului de Independență, au fost invitați să participe la ceremonie.

Vara anului 2008, a adus președintelui și vicepreședintelui Asociației „6 Dorobanți” invitația de a participa la reconstituirea bătăliei de la Waterloo, echipați în uniforma Regimentului 57 Infanterie de linie francez. În anul 2010, președintele Asociației „6 Dorobanți”, domnul dr. Adrian-Silvan Ionescu, împreună cu doi membri onorifici ai organizației dr. Glee Wilson și Dorothy Wilson au participat la un eveniment în orașul Alliance, statul Ohio – S.U.A., unde au fost reînscenate mai multe conflicte din istoria americană: perioada colonială, Războiul Civil, cele două Războaie Mondiale, terminând cu războiul din Vietnam. Un moment important pentru președintele Asociației „6 Dorobanți” l-a constituit invitația din partea lui Anthony Penrose, fiul fotografei de război Lee Miller-Penrose la reședința familiei la Farley Farm House, Chiddingly, East Sussex, Marea Britanie, unde se afla sediul „Arhivei și Colecției Lee Miller-Roland Penrose”, spre a lua parte la un spectacol de istorie vie, prin care era evocat primul an de război și atacurile aeriene germane asupra Angliei. Tot un eveniment memorabil pentru președintele Asociației „6 Dorobanți” l-a constituit participarea în anul 2013 la comemorarea a 150 de ani de la faimoasa bătălie de la Gettysburg, S.U.A. (1–3 iulie 1863), echipat în uniforma Regimentului „1st Virginia Volunteers”. De asemenea, în cursul lunii octombrie 2013, membri ai Asociației „6 Dorobanți” au fost prezenți la comemorarea bătăliei de la Leipzig, cunoscută și sub numele de „Bătălia Națiunilor”, prilejuită de bicentenarul acestei confruntări napoleoniene.

Partea a doua a volumului *Asociația 6 Dorobanți – zece ani de la fondare, 2004–2014* cuprinde un album de fotografii care prezintă principalele momente din activitatea Asociației, așa cum au fost ele cuprinse în cronologie.

Parcurgând albumul de fotografii, cititorul își dă seama că, calitatea artistică a acestui volum este una indiscutabilă, imaginile cuprinse în paginile sale, atât cele alb negru cât și cele color, dovedind un gust artistic deosebit din partea realizatorilor. Privind imaginile, se poate cu ușurință remarca frumusețea peisajelor, verdele pădurilor, apusuri și răsărituri de soare, coloritul și diversitatea uniformelor militare, detalii legate de accesorii: chipiuri, centuri, distincții și medalii, corturi și tabere, trecerea în revistă a trupelor, scene veridice de luptă cu arme, vehicule de luptă, cai, explozibil, efortul combatanților, oboseala de pe fețele protagoniștilor după un marș sau o bătălie, momentele de relaxare sau de odihnă. Unele dintre imagini sunt foarte emoționante, cum sunt cele în care membrii Asociației „6 Dorobanți” apar alături de M.S. Regele Mihai I și de ceilalți membri ai familiei regale sau prezența și privirea inocentă a unor mici re-enectori, îmbrăcați în uniforme pe măsura lor, disciplinați și luându-și rolurile în serios.

Alte imagini reprezintă instantanee amuzante care îi surprind pe participanți în ipostaze diverse: dormind sub soarele arzător, ciocnind halbe de bere, fumând pipă cu fața plină de cremă de protecție solară sau ofițeri plimbându-se prin Mall, la brațul unor doamne din alt veac, în fundal apărând firma luminoasă a unei mărci celebre de cafea. Imaginile artistice cuprinse în volum demonstrează prezența de spirit a autorilor fotografiilor, pasiunea și bucuria de a se afla în acele locuri, spontaneitatea și în același timp duioșia cu care, obiectivul aparatului de fotografiat i-a immortalizat pe protagoniștii scenelor respective.

A treia parte a volumului, foarte consistentă ca și primele două, cuprinde pagini din jurnalul de campanie al Asociației „6 Dorobanți”, ținut de către domnul dr. Adrian-Silvan Ionescu, în calitatea sa de președinte al Asociației și de pasionat re-enactor. Este un jurnal plin de relatări și impresii din cadrul tuturor evenimentelor la care membrii Asociației au participat, atât în țară cât și în străinătate. Amintirile și descrierile sunt savuroase și consemnate cu acribie de către autor, așa cum de altfel ne-a obișnuit domnul dr. Adrian-Silvan Ionescu, în lucrările și articolele sale deosebit de documentate și inedite. Cu foarte mare emoție este descrisă prima participare a câtorva dintre membrii Asociației la prima campanie în afara țării, la Komárom în Ungaria, între 10–11 septembrie 2004, manifestare dedicată primei conflagrații mondiale: sosirea în Ungaria, condițiile de cazare nu prea prielnice, pregătirea pentru marș și trecerea Dunării peste un pod, pentru a ajunge în Slovacia în orașul frate Komarno, pentru a depune o coroană de flori și de a da onorul în fața monumentului generalului pașoptist György Klapka, descrierea bătăliei propriu-zise de pe culmea dealului. Jocul de-a războiul s-a încheiat în condiții nu prea bune, iarba uscată de pe deal și decorul reprezentat de baloturi de fân luând foc și fiind necesară intervenția pompierilor.

Foarte frumoasă și aventuroasă este descrierea bătăliei de la Austerlitz, unde s-au confruntat trupele franceze ale lui Napoleon I cu cele ruso-austriece și de la care, în cursul anului 2005 s-au împlinit 200 ani. Eposul eveniment s-a desfășurat între 2–4 decembrie 2005, la Slavkov u Brna, Cehia, cum se numește azi istorica localitate. A fost o acțiune de anvergură, pentru care au fost strânse fonduri și alocate bugete, în vederea acoperirii de investiții de peste 860 000 de euro. Pentru această reînscenare a luptei s-au înscris circa

4000 de re-enactors, din mai multe țări. Reprezentanții Asociației „6 Dorobanți”, în lipsa uniformelor regimentelor grănicerești nr. 16 și 17 din Bistrița și Orlat, care luptaseră în armata austriacă, au purtat straie de boier velit valah din timpul domniilor fanariote, ce corespundeau epocii. Descrierea reînscenării bătăliei de la Austerlitz este una amănunțită, de la descrierea uniformelor purtate de combatanți, descrierea luptei, până la menționarea cantităților de muniție, pulbere și explozibil folosite pentru efectele pirotehnice și a numărului de cai puși la dispoziție, circa 100. Din peisaj nu au lipsit: Napoleon I, Francisc I și țarul Alexandru I, care au trecut în revistă armatele. Potrivit jurnalului, împăratul Napoleon a fost interpretat de un american, Mark Schneider, a cărui mamă era de origine franceză și care îl mai întrupase pe împărat pentru televiziune și întrunirile diverselor societăți istorice.

O altă bătălie celebră reconstituită în vara anului 2008, și la care au participat reprezentanți ai Asociației „6 Dorobanți” a fost cea de la Waterloo. Aceștia au fost impresionați de peisaj, de locul de câmpare, Castelul Hougoumont, și de apariția în galop a mareșalului Ney, „eroul de la Waterloo” alături de împăratul Napoleon. Emoțiile au fost puternice, desfășurarea luptei apreciată de publicul prezent, mai ales că deznodământul a fost cu totul altul decât faptul istoric, marele învingător fiind Napoleon.

Războiul Civil american a constituit subiectul multor reconstituiri istorice, atât în Europa cât și în S.U.A. Membrii Asociației „6 Dorobanți”, în speță domnul dr. Adrian-Silvan Ionescu a participat la majoritatea dintre ele, relatând cu lux de amănunte în jurnal întâmplări pline de inedit, dând senzația că această întoarcere în timp ar putea fi una ireversibilă. Totul este atât de veridic, încât pare că protagonistul chiar a trăit în epoca lui Abraham Lincoln, interpretat de asemenea, de unul dintre re-enactori. O bătălie din timpul Războiului Civil reconstituită în S.U.A. a fost cea de la Gettysburg, comemorând împlinirea a 150 de ani de la marea victorie a trupelor nordiste asupra celor sudiste. Din nou, autorul se oprește asupra atmosferei de campanie, descrie uniformele protagoniștilor, locul de câmpare, bătălia propriu-zisă, întâlnirea cu generalul Robert E. Lee, revenirea în tabără. A fost o experiență extraordinară, o lecție de istorie vie, care i-a omagiat pe eroii căzuți în luptă, perpetuându-le memoria.

Jurnalul continuă cu descrierea reînscenărilor unor bătălii importante din Europa: bătălia din Pasul Șipka, dintre trupele ruso-bulgare și cele otomane din 1877, lupta de la Plevna, cu prilejul împlinirii a 130 de ani de la Războiul de Independență în 2007, și de unde evident că nu a lipsit Osman Pașa, mai multe campanii ale Marelui Război în: Anglia, Belgia, Cehia și nu în ultimul rând, consemnarea câtorva ediții ale Festivalului de Reconstituire Istorică de la Râșnov.

Albumul *Asociația 6 Dorobanți – zece ani de la fondare, 2004–2014* este o lucrare de referință, de 365 de pagini, care prezintă povestea unui vis împlinit. Visul unor pasionați de viața militară, fie ea și „de duminică” și de istorie. Dar nu orice fel de istorie, ci „istoria vie”, istoria trăită prin propria experiență.

Re-enactorii se joacă „de-a războiul”, dar este o joacă serioasă, menită să aducă în zilele noastre imagini din trecut, scene de viață, de luptă, de bucuria victoriei sau tristețea înfrângerii, așa cum au trăit-o adevărații protagoniști. Atenția acordată purtării uniformelor, respectarea regulamentelor militare și a ierarhiei, pregătirea pentru luptă, marșurile nu totdeauna foarte lejere, condițiile uneori neprielnice din taberele și cartierele generale, fac din acești re-enactori adevărați „ostași”, pasionați de trecut și de păstrarea vie, în memoria colectivă, a unor momente memorabile din istoria națională și universală.

Veridicitatea acestor reînscenări nu poate fi pusă la îndoială, reînscenatorii jucându-și cu seriozitate rolurile, intrând în pielea personajelor pe care le interpretează, uitând pentru un timp de secolul sau anul în care se află. De aceea, tot ce ar putea aminti de prezent: ceasuri, telefoane mobile, haine de oraș sunt strict interzise pe perioada desfășurării manifestării de re-enactment.

Pasiunea pentru ceea ce fac este cea care primează, în ciuda greutăților de tot felul: cheltuieli materiale, oboseală, eventuale accidente provocate de folosirea explozibililor sau de vremea prea călduroasă sau prea geroasă, dar și satisfacțiile sunt deosebite. Și la acest capitol se înscriu relaxarea ca într-o vacanță sau concediu, petrecerea timpului în aer liber, noi prieteni, cunoașterea unor locuri de poveste. A fi re-enactor este un hobby inedit, poate de neînțeles pentru unii, dar odată ce îi vezi în acțiune te farmecă iremediabil și ireversibil.

Lucrarea este parțial bilingvă (română și engleză), fiind traduse doar părțile încărcate de informații, așa cum sunt prefața și cronologia, și lăsând jurnalul final doar în limba națională pentru culoarea locală a limbajului arhaic folosit adesea de autor. Trebuie să atragem atenția asupra unor erori de terminologie militară specifică pe care le-am sesizat în cadrul traducerii cronologiei: în engleză, generalul de brigadă se numește *brigadier general* și nu

„brigade general”, cum apare în text; la fel, artileriștii sunt fie *gunners* fie *artillerymen* nu „artillerists”, vânătorii de munte sunt desemnați prin termenul de *rifles* și nu de „rangers”, mantaua militară nu se numește „mantle” ci *greatcoat*; termenul de *field dress* ar fi mai potrivit decât acela de „campaign uniform”. Iar exemplele ar putea continua, însă nu vrem să obosim cititorul cu detalii prea specioase.

Recomandăm tuturor pasionați sau nu de această mișcare de reconstituire istorică parcurgerea albumului *Asociația 6 Dorobanți – zece ani de la fondare, 2004–2014*, care le va da impresia că se află într-o adevărată „capsulă a timpului”, călătorind în jurul lumii, de-a lungul secolelor, o poveste trăită de membrii Asociației „6 Dorobanți” și împărtășită semenilor lor, prin slovă și imagine (fotografică) cu înalte calități artistice.

Ștefania Dinu

LIANA IVAN GHILIA, LAURENȚIU SOLOMON, *C. Medrea. Sculpturi în colecția Muzeului Municipiului București*, Ed. Muzeului Municipiului București, București, 2015, 207 p. + il.

Albumul dedicat operei sculptorului Cornel Medrea se înscrie într-un lăudabil proiect de promovare a patrimoniului Muzeului Municipiului București inițiat în anul 2014 de către istoricul Adrian Majuru. Cele trei foarte mici secțiuni de text al acestui album trec în revistă – mult mai succint decât și-ar dori cititorul – creația lui Medrea, biografia sa și istoricul muzeului Medrea. În cea mai extinsă dintre secțiuni referitoare la sculptura lui Cornel Medrea, autoarea discută conexiunile stilistice și sensurile operei raportându-se la o bibliografie în mare parte depășită chiar dacă sursele sunt Vianu, Oprescu sau Rewald. Textul pare complet deformat și improvizat datorită modului accelerat în care autoarea trece de la detalii legate de context la cele biografice sau la elementele de stilistică și la impresii legate de atmosfera muzeului Medrea. La rândul său, capitolul cronologic dominat de activitatea expozițională este extrem de sărac. Singurele detalii interesante sunt legate de istoricul Muzeului Medrea și de viața edificiului ce adăpostește colecția.

Corina Teacă

Christiane Klapisch-Zuber, *Le voleur du paradis. Le Bon larron dans l'art et la société (XIV<sup>e</sup>–XVI<sup>e</sup> siècles)*, Paris, Alma, 2015, 384 p., 54 ill.

Volumul de față, semnat de Christiane Klapisch-Zuber, cercetătoare în cadrul Centre de Recherches Historiques (Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Paris), prezintă modul în care imaginea unui personaj-cheie din episodul Răstignirii – tâlharul cel bun – a fost construită și receptată de-a lungul timpului. Autoarea analizează cu preponderență creațiile artistice din spațiul italian și cel german în secolele 14–16, dar își extinde cu generozitate observațiile și către spațiul creștin oriental, urmărind în patru capitole nu atât aprofundarea unor opere marcate de imaginea bunului tâlhar, cât a situațiilor sociale legate de acestea, în spiritul aceluia „period eye” lansat la începutul anilor '70 în istoriografia occidentală de către Michael Baxandall (*Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy*, 1972).

Înainte de toate este de remarcat originalitatea titlului, un apelativ metaforic perpetuat de teologii primelor secole creștine, care pune accentul pe transformarea neașteptată și bruscă a statutului acestui personaj, ajuns dintr-un tâlhar ordinar „un moștenitor precoce” al Raiului. Salvat de la uitare de către Evanghelistul Luca (23:40-43), tâlharul cel bun a fost propulsat în conștiința medievală sub numele de Dismas de o serie de scrieri apocrif, precum „Actele lui Pilat” (text cunoscut și sub numele de „Evanghelia lui Nicodim”), „Legenda Aurea” și „Mărturia lui Iosif din Arimateea”. Despre istoria sa, precum și a celui alt tâlhar cunoscut drept Gestas, dar și despre fundamentele care au stat la baza vieții lor iconografice este vorba în primul capitol intitulat „Din Orient în Occident”. Tot aici se face un excurs despre iconografia creștină orientală. Observăm cum, în reprezentările timpurii ale Răstignirii, nu a fost clarificată încă identitatea onomastică a celor doi tâlhari, precum nici poziționarea lor conform polarității dreapta-bine/stânga-rău în raport cu Hristos. Odată integrat scenariului eshatologic, în reprezentările Judecării de Apoi, rolul tâlharului cel bun este considerat de către autoare unul marcat de incertitudine. Modelul cel mai adesea



reprodus pare să fi fie cel în care Dismas apare în Grădina Raiului, alături de Fecioara Maria, Avraam și un mic grup de patriarhi însă, în multe situații, el poate fi reperat și de cealaltă parte a porții Raiului, semnând o așteptare. Spre deosebire de arta bizantină, repertoriul occidental a valorificat prezența lui Dismas mai degrabă în reprezentarea dramei de pe muntele Golgotha, venind în întâmpinarea ordinelor de călugări cerșetori (franciscani, dominicani, augustini) care încurajau o spiritualitate fondată pe participarea activă a credincioșilor la patimi.

În cel de-al doilea capitol, intitulat „Marele spectacol al tâlharilor”, este prezentat modul în care experiența socială se raporta la cea vizuală la sfârșitul secolului al 14-lea. Analiza pornește de la ultima dorință a unui condamnat florentin de a concesiona un pictor să-l ilustreze pe tâlharul cel bun în biserica Orsanmichele din Florența, imagine vizibilă și în prezent pe reversul unui stâlp central al bisericii în cauză. Urmează o expunere a evoluției generale a justiției și pedepsei capitale în societățile comunale italiene în amurgul Evului Mediu, în care se poate întrevădea cruzimea supliciilor la care erau supuși condamnații, precum și spectacolul pe care ajunseseră să îl constituie execuțiile publice. Acest proces, având în centru umilirea și excluderea, a cunoscut în același timp o combatere din partea recent înființatelor companii de reconfortatori (*compagnie di confortatori*) care urmăreau „răscumpărarea” spirituală a condamnaților și reintegrarea lor simbolică în comunitatea Bisericii. În acest scop erau regizate diferite ritualuri de purificare în spații unde imaginea justiției divine, evocată în scena Judecării de Apoi sau a Crucificării, avea o contribuție decisivă. Tâlharul cel bun ajunge să fie „instrumentalizat”, să reprezinte o garanție pentru obținerea unui loc în paradis „tout de suite”. Devine patron al bunei morți, o figură exemplară în tratatele de *ars bene moriendi* din Quattrocento și obține într-un final aureola de *beato*. Această ascensiune îi garantează și o urmă materială în topografia muntelui Golgotha, unde valuri de pelerini veneau să își confrunte bagajul de imagini preconcept în Occident.

Capitolul următor, intitulat „Pictorii și Dismas”, prezintă modul în care Crucificările și Calvariile erau gândite să răspundă vizual unei pedagogii judiciare ce urmărea aducerea nelegiuitorilor pe drumul cel drept și edificarea fidelilor. Astfel, dacă accentuarea suferinței corporale, limbajul gestual, vestimentația sau lipsa ei îl apropiau pe tâlharul cel bun de Hristos, aceleași elemente îl distanțau pe Gestas, aflat mereu în antiteză. Tot în cadrul acestor narațiuni vizuale complexe se pune și problema reprezentării destinului sufletului imediat după moarte. Porumbelului hristic îi răspund începând cu secolul al 12-lea sufletele-prunci extrase din trupurile celor doi tâlhari de către îngeri, fiecare având un traseu prestabilit. Ființele supranaturale vor dispărea însă în decursul timpului odată cu afirmarea integrității umane și creștine a figurii lui Dismas. În marile Calvarii narative, artiștii se vor concentra asupra perspectivei și vor căuta modalități de a-i îndemna pe spectatori să reflecteze asupra afinităților și opozițiilor între personajele implicate.

Pe lângă martir, vocația tâlharului cel bun a fost și de companion în lumea de dincolo. Dacă prezența sa la poarta Raiului devenise caducă în spațiul occidental spre sfârșitul Evului Mediu, ea a căpătat o nouă semnificație în episodul iconografic al „Coborârii la iad”, așa cum putem constata în capitolul final, intitulat „Sfântul Dismas”. Observând această particularitate iconografică în special în operele pictorilor din Rimini, autoarea avansează ipoteza că la baza ei s-ar putea afla proximitatea temporală între cele două episoade – „Răstignirea” și „Coborârea la iad” – valorificată și în manuscrisele ilustrate din epocă. Jacopo Bellini a fost printre primii pictori care i-a acordat un loc excepțional lui Dismas în scena sejurului infernal. I-au urmat în spațiul italian, printre alții, Giovanni Bellini, Andrea Mantegna și în nordul Europei, Albrecht Dürer. În tot acest timp, tâlharul cel bun capătă trăsături hristice și devine un „perfect imitator” al Acestuia, urmărindu-L îndeaproape. După 1500, figura lui Dismas printre Cei Aleși în scena Judecării de Apoi din Capela Sixtină anunță speranța unei noi vieți picturale și a unei noi semnificații axată pe promisiunea mântuirii, care va cunoaște apogeul în zorii Reformei.

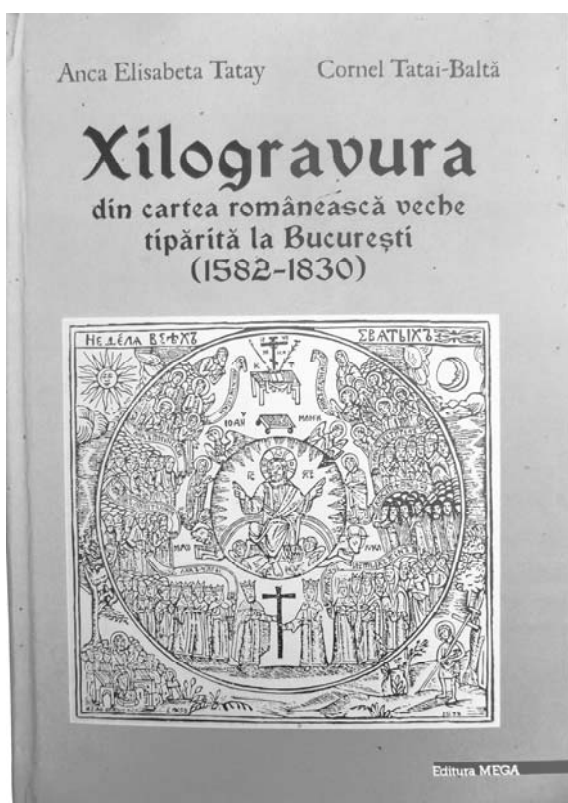
Christiane Klapisch-Zuber ne arată cum, în decursul a două secole, imaginea tâlharului cel bun a trecut de la încarnarea umilinței la evocarea triumfului, sensibilizând publicul în fața suferinței și morții și garantând obținerea unui loc în Rai. La nivel societal, ea a servit justiției urbane și spectacolelor înfiorătoare ale execuțiilor publice prin care aceasta se manifestau. Analizei seriale pe care autoarea o întreprinde numeroaselor reprezentări ale episodului Patimilor, precum și celor reprezentând aventurile *post-mortem* ale duo-ului Hristos-tâlharul cel bun din spațiul european, li se alătură cele de natură literară, contabilizând *ricordi*, tratate de pictură sau teologie, și arheologică, însumând urmele materiale ale tragediei de pe muntele Calvarului. Toate observațiile sunt însoțite de trimiteri bibliografice care se constituie în finalul volumului

într-o bibliografie impresionantă cuprinzând alături de referințe generale și titlurile celor mai recente cercetări în diferitele teme vizuale intersectate .

Adresată mai degrabă publicului specializat prin construcția sa, „Le voleur de paradis” se dovedește a fi mai mult decât o monografie iconografică a bunului tâlhar. Interesul pentru „ochiul epocii”, precum și analiza societății secolelor 14–16 sunt la baza unui studiu interdisciplinar, ale cărui rezultate ar trebui să atragă deopotrivă lectura specialiștilor în studiul imaginii, cât și a celor fascinați de istoria societății europene premoderne.

Iuliana Damian

ANCA-ELISABETA TATAY, CORNEL TATAI-BALTĂ, *Xilogravura din cartea românească veche tipărită la București (1582–1830)*, Editura Mega, Cluj-Napoca, 2015, 518 p.



Cartea *Xilogravura din cartea românească veche tipărită la București (1582–1830)* cuprinde un studiu exhaustiv în ceea ce privește gravorii și xilogravurile din cărțile apărute la București în perioada menționată, domeniu care face obiectul cercetării prestigiosului istoric de artă, prof. univ. dr. Cornel Tatai-Baltă, cunoscut pentru rigurozitatea studiilor sale, în mare parte având ca temă tocmai gravura veche din România. Teza sa de doctorat se intitulează *Locul și rolul Blajului în dezvoltarea xilogravurii românești în secolul al XVIII-lea și începutul secolului al XIX-lea*. În bibliografia acestei cărți se regăsesc numeroase lucrări asupra gravurii vechi, datorate cercetătorului Cornel Tatai. Anca-Elisabeta Tatay, fiica sa, a absolvit, ca și tatăl său, Facultatea de Istorie la Universitatea „Babeș-Bolyai” din Cluj-Napoca și a obținut titlul de doctor la Institutul de Istorie „George Barițiu” din Cluj-Napoca, în 2011. Este deja un respectat cercetător (în prezent – bibliotecar la Biblioteca Academiei din Cluj-Napoca), fiind distinsă cu premiul „George Barițiu” al Academiei Române. Anca-Elisabeta Tatay a publicat deja un număr mare de studii și articole în prestigioase reviste din țară și străinătate.

Chiar de la început, în *Argument privind importanța cercetării xilogravurii de la București (1582–1830)* și

necesitatea tipăririi unei cărți despre ea, autorii precizează că în ultimii circa o sută de ani au apărut în Europa și Statele Unite din ce în ce mai multe cărți și studii consacrate istoriei tiparului și ilustrației de carte, fiind abordate multiple aspecte manifestate de-a lungul timpului în diferite spații geografice. Sunt menționate numeroase titluri de cărți, precizând țările unde au apărut și autorii studiilor respective. În România, încă din anul 1929, Alexandru Busuioceanu, istoric și critic de artă marcant, atrăgea atenția asupra valorii istorice, culturale și artistice a ilustrației din cartea românească veche, care în concepția sa, ar trebui studiată de la carte la carte și de la tiparniță la tiparniță. Ulterior, de-a lungul timpului au fost efectuate investigații mai mult sau mai puțin complete asupra unor centre tipografice (dintre care putem menționa: Blaj, 1995 – studiu al lui Cornel Tatai-Baltă în teza de doctorat, Sibiu (Anca-Elisabeta Tatay, 2007), Buda (Anca-Elisabeta Tatay, 2010 și 2011), Râmnic (Aurelia Florescu, 1998), Mănăstirea Neamț (Gheorghe Racoveanu, 1940).

Autorii menționează că la București se formase un focar cultural important, în perioada 1573–1830 funcționând aici mai multe imprimerii: Tipografia de la Mănăstirea Plumbuita, Tipografia Mitropoliei, Tipografia Domnească, Tipografia Nouă a Mitropoliei, Tipografia de la Mănăstirea Tuturor Sfinților, Tipografia de la Mănăstirea Sfântul Sava, Tipografia de la Izvorul Tămăduirii, Tipografia laică de la Cișmeaua lui Mavrogheni s.a.m.d. Într-adevăr, un număr impresionant de imprimerii.

Pe baza bibliografiei de specialitate, autorii au inventariat 350 de titluri apărute, dintre care 290 de cărți, scrise în limba română, greacă, slavonă, rusă, arabă, bulgară, turcă ș. a., lucrări cu caracter bisericesc, didactic, literar, științific etc. Se precizează că acest număr situează Bucureștiul, din punct de vedere cantitativ, pe locul întâi – între toate centrele tipografice (Târgoviște, Govora, Buzău, Râmnic, Alba Iulia, Blaj, Sibiu, Brașov, Iași, Mănăstirea Neamț, Buda, Viena etc.) care au editat cărți românești în perioada 1508–1830 (pe locul doi se situează Iașul, iar pe locul trei Buda – Ungaria). Cu toate acestea, nu s-a scris până la acest volum o monografie despre centrul tipografic București, și cu atât mai puțin despre grafica cărților tipărite acolo. O astfel de lucrare era necesară, pentru că o bună parte dintre aceste tipărituri sunt împodobite cu reușite cadre de foaie de titlu, ilustrații, steme, frontispicii, viniete, litere tipografice ornamentate, gravate cu precădere pe lemn, ocazional realizate și în metal sau piatră.

Autorii cărții precizează că „deși unele dintre aceste elemente grafice au fost reproduse în diferite studii sau cărți, ele nu au fost însă niciodată adunate toate la un loc, așa cum se cuvine, și, cu atât mai puțin, nu au fost supuse unei analize detaliate, care să pună accent pe problemele de iconografie, de stil, de influențe (românești sau europene) și de înrăuirile pe care ele le-au exercitat la rândul lor asupra altor creații similare”. De asemenea, se face referire la istoriografia acestei probleme, trecându-se în revistă materialele apărute și autorii lor. Cei doi istorici de artă au sintetizat tot ce a apărut până acum, informațiile fiind menționate în *Introducerea cărții*. Se precizează de asemenea că „se impun cercetări sistematice, aprofundate și detaliate pentru a fi relevate influențele orientale și occidentale asimilate în mod creator de autorii graficii religioase ori laice care au lucrat pentru tipografiile din București”.

Cărțile apărute în cel mai prolific centru al tiparului românesc vechi, care a fost Bucureștiul, au circulat intens în întreg spațiul locuit de români, și chiar și dincolo de acesta, așa cum au evidențiat numeroși cercetători, influențând în diferite grade evoluția tiparului, a graficii și a culturii românești.

Într-un amplu capitol sunt prezentați xilograforii (în 21 de subcapitole), urmând apoi cel intitulat *În loc de concluzii*, acordându-i-se un spațiu amplu. Lista cărților de la București și a gravurilor acestora (1582–1830), ni se impune prin numărul mare de cărți vechi menționate, prin diversitatea tematicii lor. Ne sunt prezentate rezultatele unei cercetări de durată, riguroasă, remarcabilă și prin vastitatea bibliografiei parcurse (atât cea generală cât și cea cu privire la xilogravura românească (sec. XVI–XIX), unde în special Cornel Tatai-Baltă este prezent cu un număr foarte mare de titluri, rodul activității sale științifice îndelungate și profunde. Cititorul va rămâne, fără îndoială, impresionat de dăruirea lui în cercetarea acestei teme importante pentru cunoașterea valorilor culturale ale României).

Se precizează în carte că „cercetarea marilor biblioteci din țară (Cluj, București, Sibiu, Alba Iulia) și din străinătate (Budapesta, Viena, Veneția, Paris) ne-au permis finalizarea acestei cărți, în care oferim specialiștilor și publicului însetat de cultură, artă și spiritualitate o privire globală, atotcuprinzătoare asupra xilogravurii din cărțile tipărite la București, între anii 1582–1830”. Este prezent și un bogat material ilustrativ, 708 imagini – 241 foi de titlu (simple, de compoziție tipografică sau cu chenar gravat), 28 de steme, 217 ilustrații, 120 frontispicii, 49 viniete și 53 de litere ornate – la care se adaugă un număr apreciabil de lucrări românești și străine, în vederea stabilirii surselor de inspirație și a repercusiunilor pe care le-au avut la rândul lor xilogravurile bucureștene. Alte imagini confirmă faptul că la București existau preocupări similare cu cele din diferite centre europene. Sunt observate similitudini, un exemplu fiind *cei șapte „copaci”* (fig. 423–427, 429–430), reprezentând cele șapte păcate de moarte, întâlnite în *Catavasierul* din 1793. Consultând bibliografia sârbă, autorii au constatat că la Viena, în anul 1742, a apărut cartea *Învățătură sfântă către noul numitul Ierei*, care au același tip de reprezentări.

Pe parcursul cărții, așa cum precizează și autorii, au fost exprimate, nu doar o dată, aprecieri personale vizavi de activitatea gravurilor, s-au operat anumite rectificări și s-a identificat un număr de 22 de xilograforii, anii sau perioadele în care lucrările au fost semnate. Se precizează că „dacă în secolul al XVI-lea este vizibilă în arta tiparului și a xilogravurii influența italiană”, în secolul al XVII-lea, „când tiparul și ilustrația figurativă iau un avânt remarcabil, este vădită înrăuirirea germană, infiltrată îndeosebi prin intermediul cărților și meșterilor ucraineni care au lucrat aici”.

„Epoca lui Constantin Brâncoveanu, atât de bogată în realizări artistice, marchează apogeul xilogravurii românești – centre importante fiind Buzăul și Bucureștiul – care, deși executată cu mijloace mai plastice, păstrează totuși un inegalabil farmec decorativ (Ivan Bakov, Antim Ivireanu, Ursul Zugrav), iar generațiile de gravuri care urmează au folosit-o drept model”. În secolul al XVIII-lea, „xilogravura bucureșteană, și nu doar aceasta, intră în reflux, în sensul că se refolosec plăcile de lemn gravate anterior,

chiar din alte tipografii (Râmnic, Târgoviște, Buzău, Snagov, Mănăstirea Neamț) sau se copiază ori se interpretează vechile modele. Adeseori, în imprimarea cărților și în modul de utilizare a plăcilor, se observă o oarecare neglijență, probabil datorită crizei de timp”. Dintre cărțile tipărite la București, majoritatea având tematică religioasă, sunt evidențiate, petru grafica lor, unele dintre ele: *Cheia înțelesului* (1678), *Evanghelia* (1682), *Apostolul* (1683), *Evanghelia greco-română* (1693), *Advarium* (sfârșitul secolului al XVII-lea), *Ceaslovul grecesc și arăbesc* (1702), *Penticostarul* (1743), *Ceaslovul* (1785), *Triodul* (1798), *Penticostarul* (1800), *Apostolul* (1820), *Penticostarul* (1820), *Psaltirea* (1820), *Acatistul* (1823), *Ceaslovul* (1825), Ioan Gură de Aur, *Cuvinte puține oarecare* (1827), *Psaltirea* (1827), *Acatistul Născătoarei* (1828), *Cazaniile*, (1828), *Ceaslovul mare* (1830), *Psaltirea* (1830) ș.a.

În prezentarea xilogravurilor se începe cu Ieromonahul Lavrentie, ajutat de ucenicul său Iovan, care au lucrat la mănăstirea Plumbuita între anii 1573–1582, activitatea lor fiind studiată în ultimele decenii ale secolului al XX-lea de către istoricul Ludovic Demény. Se fac comparații cu sursa de inspirație pentru *Tetraevanghelul* slavon din 1582, adică cu *Mineiul de praznice* de la Veneția din 1538, bogat ilustrat cu peste 30 de xilogravuri, dar și cu *Sbornicul slavon* al diaconului Coresi (care copiase și el cinci ilustrații, executând clișee noi în lemn), tipărit la Sebeș în 1580. Autorii precizează că „recurgerea ieromonahului Lavrentie și a lui Coresi la xilogravuri venețiene mărturisește că arta și cultura românească au fost mereu racordate la valorile europene”. Ei menționează și faptul că „după încetarea activității tipografice la Mănăstirea Plumbuita, la București prima carte va apărea abia după aproape o sută de ani. Este vorba despre *Cheia înțelesului* din 1678, tradusă după lucrarea teologului ucrainean Ioannykij Haleatovskyi, apărută la a treia ediție la Lvov, în 1665. *Cadrul foii de titlu*, în stil baroc, al acestei cărți, semnat și datat: Ivan B(a) k(ov) 1678, reprezintă o cheie profilată pe o poartă impozantă cu sens simbolic, aluzie la cheia Raiului, deasupra fiind văzut un semănător, iar în colțuri alte semne cu valoare simbolică. Autorii cărții au căutat sursa de inspirație pentru această imagine și apreciază că gravorul a fost un bun cunoscător al mesajului biblic, reușind să-l transmită urmașilor săi. Același renumit și talentat gravor, Bakov, a semnat și datat tot în 1678 reușita ilustrație *Duminica tuturor sfinților* (fig. 280), o imagine complexă, de tradiție bizantino-balcanică, însoțită de inscripții în limba slavonă, pentru executarea căreia a folosit ca model xilogravura din *Cazania* lui Petru Movilă, de la Kiev, din 1637. Se fac referiri și la alte cărți și xilogravuri, se observă influențele, modul cum sunt asimilate, ceea ce denotă cunoașterea profundă a gravurilor dintr-un spațiu larg, pe baza parcurgerii bibliografiei existente, a studierii cărților și materialului ilustrativ apărute în perioada studiată.

Firește, în economia spațiului, nu ne putem referi la toți xilogravorii a căror activitate a fost analizată în această carte. Rând pe rând, cronologic, sunt prezentați gravorii, cărțile ilustrate, le este urmărită activitatea, se fac analogii, se investighează sursele de inspirație, influențele exercitate de ei, la rândul lor, se analizează elementele figurale, precizându-le înțelesurile. M-aș opri totuși la Antim Ivireanul și la *Evanghelia greco-română* de la 1693, o capodoperă a artei tiparului și a xilogravurii brâncovenești, deși fiecare gravor a avut un rol important în evoluția tiparului, a ilustrației de carte, care a fost permanent conectată la stilurile și la iconografia epocii, gravorii având acces la circulația cărților. În ceea ce-l privește pe Antim Ivireanul, născut pe la 1650–1660 în Iviria (Georgia), cărturar cu multiple preocupări, el a venit în Țara Românească din Constantinopol, la solicitarea lui Constantin Brâncoveanu, ajungând într-un timp scurt în fruntea tipografiei domnești a Mitropoliei din București. După o prezentare succintă și pertinentă a valorii de cărturar și tipograf a lui Antim Ivireanul, care a tipărit și împodobit eleganta *Evanghelia greco-română* din 1693, sunt prezentate elementele care o decorează, fiind evidențiate calitățile artistice și decorative ale imaginilor figurative.

Cei doi autori se referă la toate elementele de decor ale cărților, le analizează, le dezvăluie semnificațiile. Putem afirma că este o abordare amănunțită a xilogravurilor cărților tipărite la București (în perioada 1582–1830), datorată de altfel activității de cercetare desfășurate de câțiva zeci de ani de către Cornel Tatai-Baltă, la care s-a adăugat, de câțiva ani, și activitatea tinerei cercetătoare Anca Tatay.

Cred că semnatarii acestei cărți sunt în prezent cei mai avizați specialiști în domeniul xilogravurii de carte românească veche.

Maria Zintz

PAUL REZEANU, *Nemuritorii. Portrete și busturi. Colecții de artă și colecționari*, Ed. Info, Craiova, 2016, 191 p. + il.

Noul volum de Paul Rezeanu, *Nemuritorii. Portrete și busturi. Colecții de artă și colecționari*, publicat cu sprijinul Muzeului de Artă din Craiova (MAC), analizează portrete din colecții de artă craiovene, sub genul portretului fiind incluse atât personalitățile reprezentate în pictură și sculptură, din secolele XIX–XX, cât și colecționarii care au pus, prin colecțiile lor de artă, bazele MAC și Muzeului Olteniei. Bogatul material informativ este prezentat într-o formă destul de atrăgătoare grafic, însă compilat din câteva apariții editoriale valoroase ale autorului: *Artele plastice în Oltenia* (1980), *Muzeul de Artă din Craiova* (catalog, 2001), *Constantin Lecca* (2005).

Cartea debutează cu descrierea unor portrete de secol XIX aflate în diverse colecții, cercetare întreruptă de un intermezzo eminescian, care și-ar fi găsit locul alături de subiectele familiei Lecca (fiind vorba de o „muză” a poetului, Cleopatra Lecca Poenaru), urmat de prezentarea a trei compoziții istorice achiziționate de d-nul Paul Rezeanu în timpul directoratului său la MAC, capitol în afara subiectului cărții. Se revine în continuare cu o secțiune despre portrete din prima jumătate a secolului al XX-lea și alte busturi uitate, pentru ca, în ultimele cinci capitole, să fie înregistrați colecționarii și colecțiile lor, din care făceau parte și lucrările menționate anterior, într-o vagă ordine cronologică.

Înlănțuirea capitolelor cărții înfrânează cursivitatea lecturii, presupusă ușoară și de popularizare, în fapt, plină de buruieniș ce ar trebui defrișat. Apar situații logic frustrante, și, inevitabil, repetiții: portretul Serdarului Dimitrie Aman, descris în primul capitol (p. 7), ar fi avut coerență în contextul capitolelor despre „Colecția Alexandru și Aristia Aman” (p. 89) și „Familia Aman” (p. 157), sau portretul lui Petrarhe Romanescu (p. 19), și-ar fi găsit locul firesc în cadrul Colecției „Nicolae Romanescu” (p. 97).

Alt exemplu de capcană în hățișul informațiilor este prezentarea Mandei Poenaru și a unuia dintre fiii săi, Constantin Poenaru (MAC), cu descrierea genealogică a întregii familii (p. 31), separate, prin alte câteva portrete fără legătură cu primele, de portretul celui de-al patrulea fiu al Mandei, Petrarhe Poenaru (1799–1875), de C. Lecca, aflat la Muzeul de Istorie al Municipiului București (p. 38).

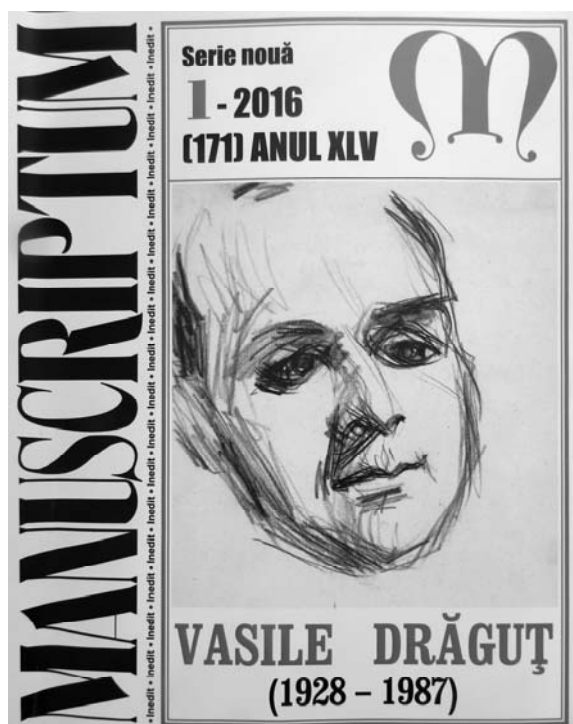
Dacă unele date și descoperiri în cazul pictorului C. Lecca, majoritatea presupunem, sunt prezente în monografia din 2005, acest lucru nu reiese din autoreferințe bibliografice. Gradul de noutate al întregului volum este greu de stabilit, dar în urma examinării „Bibliografiei sumare” (34 titluri), am constatat că referințele cele mai proaspete sunt Paul Rezeanu, *Din nou despre familia Aman* (1991, Centenar Theodor Aman) și Vasile Parizescu, *Viața ca o pasiune* (2012). Pentru tratarea unui subiect atât de complex și delicat din punct de vedere stilistic ca portretul de secol XIX, autori ca Radu Bogdan și Radu Ionescu și studiile lor din anii '50 ar trebui aduși la zi prin publicații precum *Theodor Aman, pictor și gravor* (Muzeul Cotroceni, București, 2011) sau *Portretul în secolul al XIX-lea românesc* (Biblioteca Academiei Române, Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu”, București, 2015), pentru a le menționa doar pe cele mai recente, a căror absență ni se pare impardonabilă. Semnalăm și altă anomalie a bibliografiei, numele lui Dan Pleșia sau Dan Pleșa (nota 2, p. 6), frecvent citat pe parcursul cărții ca sursă orală indiscutabilă, apare în bibliografie înregistrat lapidar: „Pleșia, Dan, istoric, genealogist” (sic!). Volumului îi lipsește un instrument de lucru util, precum o listă a ilustrațiilor cu toate detaliile tehnice ale lucrărilor, precizări care apar în corpul textului, îngreunând însă lectura.

Dacă portretele studiate „și-au dezvăluit, cu timpul, parte din secrete”, în ciuda „zestrei de informații foarte sărace”, autorul nu încercă totuși să completeze aceste lipsuri prin contextualizări sau prin comentarii care să facă dovada unui oricât de firav eșafodaj teoretic referitor la portretistică. Ca minimum de analiză a unui portret, putem cita: „Aveam în jur de șaiszeci de ani. Indiscutabil au fost bogați.” (Ion și Maria Hagiadi, p. 30), iar ca maximum: „El apare astfel în fața noastră monumental, trăind o viață mai reală parcă decât cea adevărată, pentru că e adunată pentru plăcerea noastră într-o clipă și în câteva pete de culoare” (Polcovnicul Ioan Solomon, p. 29). Nici în ceea ce privește portretele colecționariilor, precum și colecțiile lor, prezentările nu depășesc descrierea factologică, avansând către analiza de ordin cultural și psihologic.

*Nemuritorii*, volum al cărui titlu răsunător nu poate fi argumentat doar printr-un motto patetic și incomplet, abundă copios în date de natură istorică și descriții prozaice, rămânând pauper în argumentații documentate, idei estetice și sinapse de calitate. Formulările banale, adesea șablonarde, și structura încălțită a cărții, fac din ceea ce ar fi putut fi o istorie a portretului în colecțiile de artă oltene, un letopisetz bizar al colecționismului local din secolele XIX–XX.

Virginia Barbu

Vasile Drăguț (1928–1987), *Manuscriptum*, Revistă editată de Muzeul Național al Literaturii Române, Serie nouă 1/2016 [171] anul XLV, 362 pagini, cu ilustrații. Coordonare editorială și îngrijire ediție: Ruxandra Mihăilă



Revista *Manuscriptum* nr. 1/2016, care omagiază memoria criticului și istoricului de artă Vasile Drăguț (1928–1987) la aproape 30 de ani de la dispariția sa, trebuie salutată cu reverență, întrucât restituie, într-o cheie inedită, imaginea profesorului a cărui amintire este încă vie în memoria celor care l-au cunoscut, fiind prelungită prin discipolii săi și prin cărțile fundamentale dedicate artei vechi românești, pe care le-a scris.

Volumul a fost realizat prin efortul Ruxandrei Mihăilă, nepoata profesorului și custode al Casei Memoriale „Vasile Drăguț”, valorificând, alături de evocări ale prietenilor și oamenilor de cultură, în parte foști studenți, documente inedite, care conturează „o lume, la origine aceeași, dar urzită în gherghefuri diferite”, ilustrată prin fotografii, schițe, facsimile, și constituie o „invitație la lectură pentru cei care n-au trăit acele vremi, dar cu siguranță se raportează la ele, în încercarea de a reconstitui și mai ales de a înțelege destinul istoriei aproape de noi” [p. 359]. Materialele extrem de diverse sunt grupate cronologic și tematic în cinci părți intitulate „*prima verba*”, „*per aspera ad astra*”, „*pro patrimonio*”, „*agenda, acta, memoranda*”, „*ultima verba*”.

Toate aceste mărturii aduc în prim-plan anvergura excepțională a personalității lui Vasile Drăguț, care a condus în timpul dictaturii comuniste instituții iconice pentru România din domeniul artelor vizuale și patrimoniului cultural: Direcția Monumentelor Istorice, Institutul de Istoria Artei, Revista „Arta”, Editura „Meridiane” și actuala Universitate Națională de Arte din București, în cadrul căreia a format generații de medievști și a întemeiat școala de restaurare a picturii murale. Vasile Drăguț a reprezentat România la cel mai înalt nivel în organizațiile internaționale de protejare a patrimoniului cultural de pe lângă UNESCO, fiind membru ICOMOS și președinte al Adunării Generale ICCROM, cu sediul la Roma. A reorganizat instituțiile românești în spirit occidental, racordându-le la sistemul internațional muzeografic și de protejare a patrimoniului cultural, demers în care a fost secondat de profesorul Radu Florescu. Este singurul român care a primit Premiul ICCROM, acordat până în prezent unui număr de 45 de personalități din întreaga lume, cu merite speciale în domeniul conservării, protejării și restaurării patrimoniului cultural.

Mulți dintre foștii săi colaboratori evocă, inevitabil, „destinul frânt” al Direcției Monumentelor Istorice, instituție prestigioasă care a restaurat într-un mod exemplar zeci de obiective, la un nivel la care rar se mai ridică lucrările de astăzi, desființată de Nicolae Ceaușescu în 1977, pentru a-și pune în practică planurile de sistematizare și demolare a patrimoniului construit, în urma cărora s-a distrus o mare parte din Bucureștiul istoric. Câteva luni după acest episod, în „1.05.1978, în zbor spre Roma”, Vasile Drăguț nota: „Dacă stau să mă gândesc bine, cred că principala mea realizare în această viață [...] este faptul că am creat o școală de specialiști în artă veche românească, începând cu anul 1965 [...]. O perioadă deosebit de fructuoasă a fost aceea când am putut împlini activitatea de profesor cu cea de director la monumentele istorice. Cred că anii 1971–1976 vor rămâne o epocă de aur pentru medievistica românească pentru că atunci am reușit să formez un veritabil front de arhitecți istorici de artă, pictori restauratori, chimiști, ingineri, constructori, muncitori. Din nefericire totul a fost dezorganizat ca urmare a incredibilei desființări a instituției (devenită între timp Direcția Patrimoniului Cultural Național), la 1 decembrie 1977. [...] Sper ca, în cele din urmă, să înfăptuiesc o adevărată școală națională de istorie de artă și restaurare” [p. 283].

Vasile Drăguț s-a aflat între semnatarii memoriului redactat în 24 ianuarie 1985 împotriva demolării mănăstirilor Văcărești și Mihai Vodă, alături de Grigore Ionescu, Dionisie Pippidi, Dinu C. Giurescu, Radu Popa, Răzvan Theodorescu și Aurelian Trișcu. Gestul lor de mare curaj, greu de imaginat în timpul dictaturii,

ne-a conferit nouă, studenților acestor profesori fără egal, mândrie, repere și valori morale, în lumea urâtă și absurdă a comunismului marxist. Mănăstirea Văcărești a fost demolată, dar salvarea bisericii Mihai-Vodă, deși translată și ascunsă în spatele blocurilor ceaușiste de cei care doreau să modifice istoria, se datorează intervenției pline de curaj a intelectualilor români. Privind înapoi, este greu de înțeles faptul că, după nici trei decenii de la căderea comunismului în România, marxismul cultural și corectitudinea politică se află, astăzi, la cea mai înaltă prețuire, încercând din nou să niveleze lumea, de astă dată prin globalizare, cote și alte reguli împotriva firii.

\*

Dincolo de figura publică Vasile Drăguț, volumul creionează portretul lui *Joli*, așa cum l-a numit Eugen Ionescu, profesorul său de limba franceză de la Colegiul Sfântul Sava și, după aceea, toți apropiații săi. Spirit liber, elevul venit din Craiova la București a tipărit manifeste în timpul regimului stalinist Petru Groza, făcând pentru aceasta detenție, a renunțat la Facultatea de Filosofie, pe care o considera prea politizată, a lucrat pentru a-și câștiga existența, găsindu-și, în final, vocația: istoria artei. Tot acest parcurs existențial mai puțin cunoscut este ilustrat prin scrisori din corespondența sa privată și oficială, fragmente din jurnalul de soldat, însemnări din timpul colegiului și din practica studentescă, poezii, traduceri din limba italiană, documente, referate, adnotări și comentarii la lucrări de specialitate.

Scrierile lui Vasile Drăguț se intersectează cu gândurile celor care l-au cunoscut, aparținând unor personalități ale acelei epoci în care „rezistența prin cultură” nu a permis ca România să devină „o Siberie a spiritului”: Barbu Cioculescu, Adina Nanu, Pavel Chihaia, Dan Grigorescu, Lucian Chișu, Ioan Cristescu, Costin Ioanid, Vasile Celmare, Nicolae Săftoiu, Eugenia Greceanu, Sorin Ulea, colaboratori: Corina Popa, Ioan Opreș, Ruxandra Juvara, Dan Mohanu, Oliviu Boldura, Lucian Ionescu și foști studenți: Tereza Sinigalia, Liana Tugearu, Cezara Mucenic, Adrian-Silvan Ionescu, Marina Sabados, Ioana Iancovescu, Magda Cârneci, Adrian Guță. Medieviști sau nu, profesorul a investit încredere în tineri, susținându-i profesional. Vasile Drăguț a marcat destine.

Cel mai sugestiv portret i-a fost dedicat de Andrei Pleșu, cu prilejul numirii în funcția de președinte al Adunării Generale a ICCROM. „Vasile Drăguț are dotația ideală a păstrătorului de teritorii și cetăți. E un oștean, un oștean învățat, ale cărui campanii sunt lungi călătorii de studiu. Îmbinând veghea armelor cu reflexia, spiritul de cruciadă cu umilitatea pelerinajului, aplecarea spre trecut cu dexteritățile imediatului, Vasile Drăguț se înscrie în teritoriul umanoarelor cu un instrumentar din specia lui «a face»: istoria artei, de pildă, e, pentru el, altceva decât o simplă sumă de informații, o oarecare arhivă bibliografică; e o sumă de drumuri și popasuri, o funcție a călătoriei; a umblat prin țară cât toți studenții săi la un loc și în efortul de a inventaria toată suflarea artistică a României medievale a atins – tehnic vorbind – performanța unei instituții. Monumentele țării – și, în genere, istoria românească – au devenit pentru Vasile Drăguț amintiri personale. Le invocă fără emfază, cu o tandră familiaritate, cu aerul de a fi participat nemijlocit la tot ce povestește. Fie că se ocupă de monumentele izolate [...], fie că se angajează în riscanta întreprindere – rară la noi – a sintezei [...], Vasile Drăguț se impune printr-o vitală inițiativă investigatoare, împletind acribia cea mai severă cu emotivitatea, aplecarea spre narativ cu analiza la obiect, experiența criticului de artă cu informația istoricului. Atent la situarea europeană a fenomenului artistic românesc, dar foarte sensibil la coloratura locală, Drăguț practică o istoriografie echilibrată, în care pregnanța documentului primează asupra oricărui exces de interpretare. Să adăugăm că Vasile Drăguț e dintre pușinii care nu se mulțumesc să știe pur și simplu, ci se simt răspunzători de ceea ce știu. A ști e – în asemenea cazuri – a te institui martor și apologet al adevărului pe care îl știi. [...] Dacă știi capodoperele arhitecturii noastre medievale, le aperi. Altfel nu le știi cum se cuvine. A ști lucruri nu are sens decât dacă asta înseamnă a le face să supraviețuiască” [*Recunoaștere internațională. Istoria artei ca adăpost al capodoperei*, în Secolul XX, nr. 4–5–6/1985, p. 127–128].

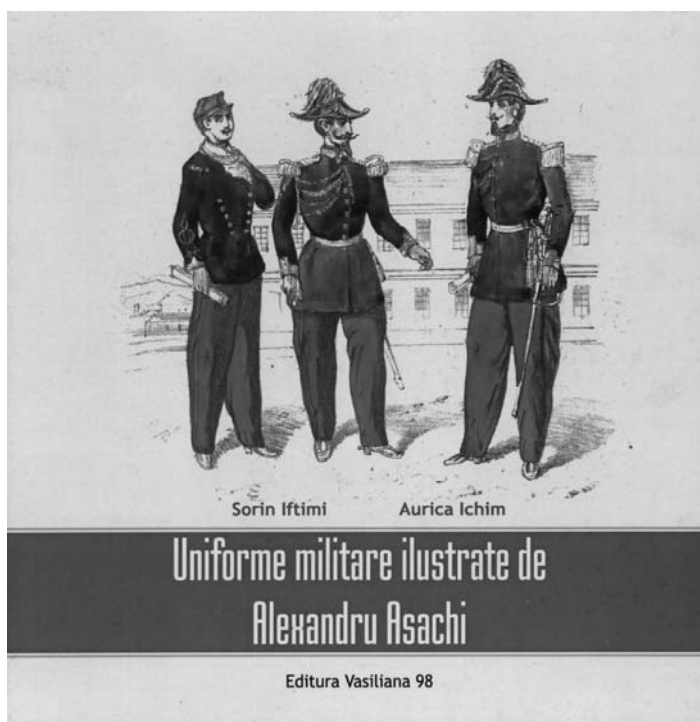
\*

Vasile Drăguț a fost urmărit de securitate încă din anii '50, datorită apartenenței la un grup religios catolic și relației cu Edgar Papu, profesorul său de italiană, și prin acesta, cu Monseniorul Vladimir Ghika, dispărut în închisorile comuniste în 1954 și beatificat în 2013 de Vatican. Mai târziu, în anii '80 a fost ținut sub supraveghere pentru legăturile sale cu cetățeni străini, fiind suspectat că a furnizat date despre politica regimului totalitar de distrugere a patrimoniului construit unor surse din străinătate, care criticau politica statului român, mai precis postulul de radio Europa Liberă, episod analizat de Caterina Preda. În legătură cu

acest aspect, Barbu Cioculescu, prietenul său de-o viață, spune: „Vasile Drăguț nu a dat satisfacție securității. [...] Generația lui nu avea de ales. [...] A fost un patriot adevărat, în sensul real al acestui cuvânt, cam demonetizat în ziua de azi. Noi nu credeam că vom supraviețui comunismului, eram convinși că vom muri în el. Lumea din ziua de azi e foarte diferită de cea de ieri. De aceea tinerii nici n-o pot înțelege. [...] Să nu ții cont de faptul că a apărat patrimoniul țării asumându-și riscuri majore ar fi nedrept” [p. 53].

Dana Jenei

SORIN IFTIMI, AURICA ICHIM, *Uniformele militare ilustrate de Alexandru Asachi*, Ed. Vasiliana 98, Iași, 2012, 105 p. + il.



Cu ceva vreme în urmă – dar nu într-atâta încât să nu mai merite a fi prezentat chiar și după 4 ani – a apărut un volum foarte necesar ce se constituie într-o adevărată monografie a artistului cărui i-a fost consacrat de doi prolifici și sânguincioși cercetători ieșeni, Sorin Iftimi și Aurica Ichim. Ei au adunat între copertile volumului tot ceea ce se cunoștea până la acea oră despre stampele executate de Alexandru Asachi, fiul marelui cărturat moldovean Gheorghe Asachi ce, deși alesese cariera armelor, fusese îndemnat încă de tânăr de tatăl său să deprindă și secretele litografiei spre a-l ajuta să popularizeze imagini cu mesaj patriotic sau propagandistic. Fără a se ocupa de ilustrațiile cu tematică istorică sau alegorică elaborate de Asachi, cei doi autori s-au consacrat doar albumelor sau planșelor dispartate cu uniforme militare.

După un *Argument*, o prezentare a uniformelor armatei din Moldova din intervalul 1830–1866 și un portet al lui George Sion,

marele colecționar și mecenat care adunase o importantă suită de stampe semnate de Asachi, autorii schițează o biografie a militarului artist, încercând să clarifice anumite pete albe din existența sa. Cariera sa militară este reconstituită nu din filele îngălbenite ale „Anuarului Armatei” ci din articolele a doi autori ce s-au ocupat de Asachi cu un timp mai înainte, C. I. Istrati și A.S. Ionescu. La nota 30, p. 21, este citat un valoros fond de la Direcția Județeană Iași a Arhivelor Naționale, „Corespondența particulară a colonelului Alex. Asachi” ce ar merita studiat și dat publicității pentru a înțelege mai bine biografia unei personalități demne de respectul și prețuirea posterității. Concluzia, preluată după o lucrare a Doinei Pungă, conform căreia Al. Asachi ar fi decedat la finele anului 1875 sau începutul lui 1876 – bazată pe faptul că în „Calendarul pentru poporul românesc” din acel an ar fi apărut niște ilustrații de el – nu este relevantă (p. 22). Aceasta pentru că planșele respective puteau fi elaborate cu mult timp înainte și păstrate în portofoliul calendarului până la o publicare ulterioară, chiar postumă în cazul de față. La fel, nu trebuie uitat că, un calendar pe anul ce urma să debuteze era tipărit cu mult timp înainte, niciodată în primele zile ale noului an. Din manuscrisele lui Gheorghe Bezviconi păstrate în arhiva documentară a lui Ștefan S. Goroveni la Institutul de Istorie „A. D. Xenopol” din Iași, ce ne-au fost comunicate de ilustrul genealogist Mihai Sorin Rădulescu, reiese că moartea lui Alexandru Asachi s-a produs, la București, pe data de 15 decembrie 1875. La note ar fi putut să fie citată și comunicarea noastră *Deslușiri ale biografiei lui Alexandru Asachi după un document inedit*, susținută și apoi publicată într-un volum de rezumate intitulat „Sesiunea Națională a Muzeelor de Artă” Bârlad, 13 octombrie 1993, p. 12.

O altă neclaritate s-a strecurat la nota 31, p. 22, unde se vorbește despre moștenirea rămasă de pe urma lui Gheorghe Asachi: cum se putea ca, o casă ce fusese vândută în 1862, să le fie transmisă moștenitorilor, la moartea cărturarului, în 1869?!?



Dacă la început au făcut o prezentare, fie și succintă a unifomelor (p. 6), ar fi fost cazul ca autorii să specifice modul de desemnare a gradelor și înlocuirea, în 1831, a torsadelor de fir de pe umerii ofițerilor cu epoletii, la insistența acestora care erau desconsiderați de camarazii de același rang din armata imperială rusă. „Pălăria cu trei colțuri” purtată de ofițeri nu era, cum explică autorii, „tricornul” (p. 8) – pălărie ieșită demult din uz, aparținând secolului al XVIII-lea – ci bicornul, generalizat în moda uniformei în prima jumătate a secolului al XIX-lea. „Znacul” – o bucată de alamă în formă de semilună, rămășită a unui element al armurii din vechime – ce arăta că ofițerul se află în timpul serviciului era prins **sub** guler, nu **la** guler, cum precizează, în chip eronat, autorii (p. 9). Vânătorii, ce erau o ramură de elită a infanteriei, nu aveau „tunică maro” cum afirmă autorii (p. 11) ci din postav civit, adică bleumarin. „Ulanca” din dotarea lăncierilor – sau ulani – nu avea să se numească ulterior „dolman” cum spun autorii (p. 12) deoarece era vorba de două articole vestimentare total diferite, chiar dacă ambele aparțineau trupelor călări și erau destinate a fi purtate de ofițeri pe vreme rece: ulanca era o haină scurtă până sub bazin, la două rânduri, cu guler și manșete din pluș ori blană în vreme ce dolmanul avea aceeași lungime, era și el prevăzut cu blană dar era închis cu brandenburguri și fusese repartizat dorobanților călări și jandarmilor călări din vremea domniei lui Alexandru Ioan Cuza iar, mai târziu, îl vor folosi roșiorii și călărașii..

Autorii nu sunt siguri dacă albumul „Armia Română” din 1862 se află sau nu la București, în colecțiile Bibliotecii Academiei Române, în afară de exemplarul complet de la B. C. U. Cluj-Napoca, provenind din donația lui G. Sion. Suntem în măsură să-i informăm că, la Cabinetul de Stampe, se află doar două planșe din acest album: cel cu statul major, reprezentat în mică ținută, și acela cu ofițerii medici din Corpul sanitar, ambele cu ușoare – și parțiale – intervenții cu acuarelă. Preluând o informație confuză furnizată de Doina Pungă în articolul ei *Alexandru Asachi – desenator și litograf* („Muzeul Național” XVI/2004, p. 217–234) în care se pretindea că noi am fi atribuit lui Asachi publicarea unui Album al Oștirii în 1852, autorii încearcă să o corecteze stabilind că nu am afirmat așa ceva, ci am prezentat un album executat de Andreas Bielz și Karl Danielis (*Artă și document*, Ed. Meridiane, București, 1990, p. 251).

Volumul semnat de Iftimi și Ichim se încheie cu 36 de planșe color, comentate competent fiecare în parte. Pe lângă litografiile cu subiect militar ale lui Asachi, autorii au decis să includă și 4 planșe în acuarelă, fără autor, aflate la Arhivele Naționale, și menite a ilustra ținuta armatei moldovenești la 1854 (p. 32–41). Autorii dau dovadă de excesivă fatuitate când afirmă că planșele din *Albumul Oastei Moldovei* din 1858 „sunt publicate pentru prima dată în albumul de față” (p. 25). Poate ar fi fost mai corect să precizeze că sunt publicate pentru prima dată color în acest volum, căci se pare că ei ignoră faptul că respectivul album a fost depistat, în anii 80 ai secolului XX, de colonelul dr. Cristian M. Vlădescu de la Muzeul Militar Național și reproducerile planșelor au fost panotate, încă din acea perioadă, în expoziția permanentă de uniforme a instituției muzeale amintite. Stampele au fost, ulterior, reproduse alb-negru, de noi.<sup>1</sup> De altfel, ei nu au cunoștință nici de amplul studiu ce l-am consacrat acestui gen de publicații în care tratam și despre menționatele seturi de stampe din 1858 și 1862, *Albumele armatei române din secolul al XIX-lea* („Revista Muzeelor” nr. 8–9–10/1990, p. 68–94).

În momentul publicării lucrării lor aceasta părea a fi exhaustivă și aducea reale servicii atât amatorilor de opere de artă cu subiecte marțiale cât și specialiștilor în istorie militară și uniformologie. Dar, la fel ca biografia, încă învăluită în ceață a ofițerului-artist, opera sa răspândită în cele patru vânturi, în patrimoniul diverselor instituții de stat, continuă să producă surprize cercetătorilor, de parcă modestul litograf Al. Asachi s-ar amuza, de acolo de unde se află, să mai îndrepte pașii acestora către o piesă uitată sau ignorată de o lungă bucată de timp. Așa se face că Iftimi și Ichim nu au avut cunoștință de o lucrare târzie a lui Asachi, *Album de l'Armée Roumaine 1867*, aflată în posesia Institutului de Istoria Artei „G. Opescu” și dată publicității în numărul de față al revistei noastre.

Cu pasiune și acribie științifică, în pofida celor câteva erori sau omisiuni menționate mai sus, Sorin Iftimi și Aurica Ichim au încheiat o lucrare de referință în domeniul iconografiei cu tematică marțială din România secolului al XIX-lea, prin publicarea volumului *Uniformele militare ilustrate de Alexandru Asachi*.

Adrian-Silvan Ionescu

---

<sup>1</sup> Adrian-Silvan Ionescu, *Tradiție și modă în uniformele militare românești 1830–1920*, în „Muzeul Național” XV/2003, p. 156, 185; *Idem, Modă și societate urbană în România epocii moderne*, Ed. Paideia, București, 2006, p. 326, 380.

