

ATENA-ELENA SIMIONESCU – MATER MATERIA, De la tradiție la experiment / From tradition to experiment (cu texte de Petru Bejan, Suzana Fântânariu, Alexander Gerdanovits, Oana Maria Nicuță-Nae), Iași, Ed. Artes, 2016, 154 p. + il.

Catalogul ce însoțește expoziția personală de gravură și experiment în grafică, sub titlul MATER-MATERIA, găzduită începând din noiembrie 2016 de Palatul Culturii din Iași (Complexul Muzeal Național „Moldova”) și reunind lucrări din ultimii trei ani ai Atenei-Elena Simionescu, ilustrează încrederea artistei în posibilitatea de a transpune conceptele în imagini, de a le reprezenta.

Deținătoare a două doctorate, în „Estetică” și unul recent în „Arte plastice și decorative”, cu tema „Tiparul în relief, implicații asupra evoluției civilizației”, Atena-Elena Simionescu își dublează viața artistică cu o intensă carieră academică, fiind încă din 1991 cadru didactic al Facultății de Arte Plastice, Decorative și Design la Universitatea de Arte „George Enescu” din Iași, mai recent decan și din 2012 până astăzi rector al acestei instituții.

Prezentă constant în ultimii 25 de ani în cadrul numeroaselor expoziții, atât personale, cât și colective, naționale și internaționale, artista își demonstrează vasta experiență susținută de o continuă specializare în domeniul graficii și al gravurii, dar mai ales spiritul inovator și dorința de a elimina stereotipurile instalate prin convenționalitate, de a demola formele dogmatice și conservatoare lipsite de conținut și de viață. Astfel, autoarea optează pentru dimensiuni variabile, de la monumental la miniatural, de la bidimensional la tridimensional, acordând importanță exemplarului unic obținut în urma unor dificile și laborioase reimprimări și imprimări succesive, unde calitatea finală a stampeii este influențată de calitatea tactilă a „hârtiei manuale”, întrebuițată la grosimea maximă. În același sens, în gravura sa minimalistă sunt valorificate estetic colile albe imprimate în relief, structura hârtiei și elementul geometric oferind o lectură esențializantă. Artista se menține departe de o gândire plastică austeră, păstrând desenul ca element sensibil de exprimare, prin incizie cu acizi sau ac rece în placa de metal, pe care îl interferează cu forme decorative derivate, în cadrul acestei expoziții, din amprenta elementului vegetal.

Atena-Elena Simionescu merge mai departe și depășește tendința instalată în general în gravura românească și în cea din celelalte țări ale Europei de Est, în general monocromă sau alb-negru, propunând picto-gravuri. Ea introduce culoarea pe bază de apă sau de ulei în gravură prin folosirea plăcilor multiple și prin șablonarea repetată, experimentând grafic cu intervenții cromatice în gravuri mixate, colate, amprentate, pentru ca apoi să treacă uneori aceste gravuri-color în spațiul tridimensional prin încorporarea lor în cărți-obiect, obiecte și instalații. Abordarea experimentală se regăsește și în modul de decupare a plăcilor, în introducerea unor noi forme de convertire a textului în imagine și în procesul de imprimare prin amprentare a plantelor în ecranul lucrărilor.



Piese selectate cu atenție și așezate riguros în cele trei săli ale expoziției se subîntind mai multor cicluri tematice. Sub largă temă a materiei-mamă ca matrice, origine și sursă a lumii vii, dar și a devenirii și inepuizabilității tuturor prefacerilor sau metamorfozelor, se remarcă experimentele autoarei de a schița cadrele unei „ontologii vegetale” care sugerează ritmurile și vibrațiile materiei, simetriile, armoniile, tensiunile și geometriile ascunse ale acesteia.

Portetele însoțite de mișcări elegante ale mâinilor în cadre fitomorfe sunt reprezentate în tente poetice și onirice în cicluri precum „Călătoria”, „Visătorul”, „Metamorfoze”, unde combinațiile tehnice curajoase între metal și xilogravură, între aquaforte-metal și amprentări sau doar amprentări care trec de cadrul alb al hârtiei, oferă surprinzătoare efecte artistice, prelungite și în enigmaticele și meditativele stări nocturne sau diurne din ciclul „Sunetul naturii” și din dipticul „Cuib” cu amprentări sugestive în formă de coroană. Acestea sunt continuate într-un ambient scenografic de grupajul instalaționist de obiecte: cutii cilindrice (din tirajul original al unor gravuri color ale autoarei) colate cu fragmente de gravuri originale, cărți-obiect suspendate sau stivuite pe masă alături de alte obiecte tactile, cutia cu 36 de casete ce conține fragmente de text și imagini, stocate în rafturile unei biblioteci imaginare precum niște informații sau amintiri.

Zece picturi-amprentări pe pânză cu acryl și colaj din gravuri agresate transferă gravura spre pictură prin incizii în materia acrilică, pentru ca în trei dintre lucrări obiectele geometrice atașate acestora să încheie în manieră ciclică expoziția prin capturarea umbrei acestora pe pânză, unificând atmosfera misterioasă și ludică.

Albumul abundă în ilustrații ale tuturor pieselor expuse (fotografii: Matei Bejenaru, Suzana Fântânariu, Florin Pînzaru, Bianca Simionescu) și conturează un portret al artistei, atât prin reperele carierei sale, presărată de multiple premii, cât și prin opera sa, evidențiată din unghiuri diferite prin cronicile a patru autori (Petru Bejan, Suzana Fântânariu, Alexander Gerdanovits, Oana Maria Nicuță-Nae).

Andreea Magherușan

*Spicilegium. Studii și articole în onoarea Prof. Corina Popa*, ed. Vlad Bedros, Marina Ileana Sabados, Editura Universității Naționale de Arte (UNArte), București, 2015, 255 p., ilustrat

Volumul de față, intitulat *Spicilegium* (spicuiuri), reprezintă un omagiu dedicat uneia dintre cele mai repute specialiste în arta veche românească, profesorul Corina Popa de la catedra de Istoria și Teoria Artei a Universității Naționale de Arte din București, cu ocazia împlinirii a 50 de ani de activitate. Strategia editorială aleasă de coordonatori este una generoasă: volumul este interdisciplinar, cu participare internațională, acoperind cronologii și spații diverse.

Culegerea este împărțită în două grupe de articole: *Artă medievală* și *Varia*. Curios însă, capitolul de artă medievală este deschis de un articol care nu este unul de istoria artei, ci o traducere de literatură parenetică bizantină! Sugerăm că articolul în cauză, *Cuvântarea lui Teofilact al Ohridei către porfirogenetul Constantin Doukas* (Nicolae-Șerban Tanașoca), era mai potrivit să inaugureze capitolul *Varia*. O altă observație privește o chestiune de terminologie: capitolul intitulat *Artă medievală*, care se deschide cu sfaturile către fiul împăratului Mihail VII Doukas și se încheie cu citirile vătafului Ioan Urșanu, se extinde, așadar, dincolo de epoca medievală, către începutul secolului al XIX-lea. Ar fi fost, poate, adecvat un titlu mai cuprinzător (ex. *Bizanț și Țările Române*), sau o împărțire diferită a capitolelor.

Lărgirea programatică a ariei de studii este anunțată de Vlad Bedros, unul dintre editori, care propune un articol teoretic despre imagine, text și oralitate în Bizanț: „*De pe perete, pictura cea mută ne vorbește*”. *Implicații ale oralității în citirea imaginilor bizantine*. Autorul pleacă de la un citat al Sf. Simeon al Tesalonicului privind diferențele dintre icoana bizantină, ilustrare transfigurată a realității, și teatrul religios occidental, marcat de naturalism și iluzionism, pasaj căruia îi oferă o traducere proprie din limba greacă (p. 47). Deși o traducere proaspătă nu este inutilă, autorul omite să menționeze că traducerea românească a *Tratatului* Sf. Simeon al Tesalonicului a ajuns, deja, la a treia ediție<sup>1</sup>. V. Bedros se folosește de această

---

<sup>1</sup> Sfantul Simeon Arhiepiscopul Tesalonicului, *Tratat asupra tuturor dogmelor credinței noastre ortodoxe, după principii puse de Domnul nostru Iisus Hristos și urmașii Săi*<sup>3</sup>, ediție îngrijită de Protosinghel Grichtentie Natu, vol. I, Editura Arhiepiscopiei Sucevei și Rădăuților, Suceava, 2002, p. 51–52.

*captatio* – a cărei relevanță pentru subiectul articolului rămâne, până la sfârșit, neclară – pentru a deschide o discuție privind limitele mimetice și caracterul esențial liric al ilustrării textului narativ în arta bizantină (p. 49–50). Analiza se mută asupra rolului prevalent al oralității și, în mod echivalent, al imaginii în Bizanț, accentuându-se caracterul lor imediat. Liturgica, omiletica și imnografia sunt discutate în dimensiunea oralității lor și a faptului că, în percepția publicului, semnificațiile acestora se transferă în înțelegerea imaginilor. Țesătura imaginii încearcă, la rândul ei, să surprindă cât mai multe fațete ale narațiunii rostite, care nu are niciodată un emitent unic. Nu este dată ca exemplu însă nicio operă artistică, ci se menționează doar polimorfa literatură oraculară a ultimului împărat (p. 51), care nu are ilustrări cunoscute în Bizanț!

Autorul face apoi un survol privind gradul de alfabetizare în lumea bizantină, atât cât este el cunoscut, afirmând că cei care predomină sunt cititorii de literatură *lowbrow* (C. Mango) – în care intră cronicii, vieți de sfinți, istorisiri despre pustnici, antologii de aforisme și apoftegme, în general, literatură de extracție monastică. Se vorbește detaliat despre lecturile călugărilor în secolele XIV–XV (p. 54–57), despre virtuțile limitate ale lecturii în exercițiile spirituale monahale (Sf. Grigore Sinaitul), despre analfabetismul funcțional și chiar efectiv al multora dintre monahi. Ne întrebăm dacă nu cumva autorul acordă un rol prea mare literaturii *lowlevel* în cadrul culturii monastice, întrucât citirea Sfinților Părinți și cunoașterea pe de rost a imnografiei, a Psaltirii (bogate în tipologii) sau chiar a Scripturii erau cele prevalent valorizate și practicate în mănăstiri.

Pe parcursul studiului și în concluzie, se subliniază că imaginea artistică își poate avea adesea sursa în oralitate: „‘citirea’ imaginii, în cultura bizantină și în cele care au îmbrățișat acest model, este profund legată de natura imediată a reprezentării vizuale, capabilă să condenseze discursuri intersectate, fie ele scrise sau orale, componente egal îndreptățite și eficiente ale unei ‘biosfere a tradiției’” (p. 57). Din păcate, autorul nu încearcă să analizeze impactul acestui fond de oralitate asupra imaginii. Articolul ar fi fost mai elocvent dacă trata fie și un singur caz concret de efect al oralității asupra artei. El ar fi elucidat și modul de „citire” a imaginii, întrucât, în arta religioasă, între creație și receptare există o strânsă corespondență, generată de expunerea la un fond comun de cultură devoțională: de pildă, imaginile hristice inspirate de *threnos*-urile imnografice sunt receptate de public prin raportare la aceeași imnografie liturgică.

Nu se dezvoltă, de asemenea, în ce fel polimorfismul și policentrismul oralității se împacă, în creația artistică și în receptarea acesteia, cu mentalitatea riguroasă a canonului textual și iconografic, surprinsă excelent de K. Weitzmann, de pildă<sup>2</sup>. Dar poate mai ușor de argumentat decât o comparație între oralitate și iconografie, ar fi una între oralitate și stil. Situațiile identificate de Henry Maguire, reputat cercetător deopotrivă al literaturii și artei bizantine, de influență a figurilor retorice asupra imaginilor – descrierea (*ekphrasis*), antiteza, hiperbola, lamentația (*threnos*)<sup>3</sup> – nu au fost, însă, valorificate în articol.

Lucrarea, întrucât nu tratează exemple, nu are nici o structură cronologică. Ea este marcată de o circularitate care stârnește confuzie, dorind, sub impresia imuabilității, să surprindă întreaga istorie bizantină a receptării imaginii sub semnul oralității. Or, mecanismele de receptare, ca și cele de creație, se transformă în cursul epocilor, dacă privim subiectul pe coordonatele ideologice pre-iconoclaste și post-iconoclaste sau pe cele vizuale, ale naturalismului descriptiv al perioadei timpurii, versus explozia narativității livrești din epoca paleologă.

Studiul a fost realizat în cadrul unei burse post-doctorale la Academia Română, desfășurată sub îndrumarea prof. Silviu Angelescu.

Prezența unor autori străini într-un volum omagial are, de regulă, rolul de a onora anvergura internațională a profesorului elogiat. Însă, articolul semnat de Günter Paulus Schiemenz este unul mai degrabă inconsistent. Intenționând să demonstreze faptul că prezenței Psalmilor 148–150 în pridvoarele unor biserici post-bizantine nu îi poate fi dovedită motivația liturgică sau funerară, autorul alege intenționat – nu

---

<sup>2</sup> „Miniature cycles originated in the Hellenistic period at the same time that Alexandrian scholars made the first ekdosis of great works of literature, epic and dramatic, no longer permitting a minstrel or a chorodidaskalos to make changes at will. The codification of both text and picture cycle, at about the same time, must be considered as an expression of the same mentality which believed in the unchangeability of a truth once it had been clearly defined in word and picture. This attitude, of course, finds its clearest expression in connection with Holy Scripture”; Kurt Weitzmann, *Narration in Early Christendom*, în *American Journal of Archaeology*, Vol. 61, No. 1 (Jan., 1957), p. 91.

<sup>3</sup> Henry Maguire, *Art and Eloquence in Byzantium*, Princeton University Press, 1981, p. 3 *et pass.*

este clar de ce – un exemplu dintr-o cu totul altă arie culturală, temporală și confesională, pentru o comparație: psaltirea gotică ilustrată Clm 835 (Biblioteca Bavareză de Stat din München), datată cca 1200. Numai cei trei psalmi de laudă apar ilustrați în manuscris, miniaturile formând un grup la sfârșitul cărții Psalmilor. Autorul menționează, eronat, „mai multe scene din viața lui Iisus” precedând miniaturile celor trei psalmi finali (p. 41, 46). Aceste scene nu există în manuscris; ilustrațiile psalmului 148 încep imediat după încheierea textului psalmului 150<sup>4</sup>. Ele sunt urmate de reprezentarea regelui David și de scene din viața sa, aranjament pe care autorul îl găsește „complet enigmatic” (p. 46). Noi nu considerăm acest lucru relevant în vreun fel, întrucât ornarea psaltirii cu o imagine a regelui David era comună tuturor psaltirilor ilustrate, iar un ciclu al vieții sale nu este curios în acest context, mai ales că menționatul manuscris conține mai multe cicluri narative veterotestamentare, intercalate între psalmi (v. p. 41).

Marea parte a articolului o constituie descrierea manuscrisului englez (p. 41–46), în care se subliniază existența unor echivalențe compoziționale dintre ilustrațiile gotice și cele postbizantine, fără a se explica dacă aceste aparente corespondențe au vreo relevanță – psaltirile ilustrate au o lungă istorie în arta creștină –, pentru ca, în final, să se concluzioneze că apariția grupului psalmilor 148–150 ilustrat într-o psaltire gotică de uz devoțional privat, nu liturgic, ar demonstra faptul că prezența aceluiași psalmi în pridvoarele bisericilor postbizantine nu poate avea o motivație liturgică (p. 46). Lăsând la o parte faptul că argumentul nu funcționează, adăugăm că ilustrarea grupului psalmilor de laudă în iconografia bisericilor ortodoxe ar fi putut fi inspirată inițial de decupajul conceput pentru lecturile utreniei, dar să nu-și fi păstrat neapărat o semnificație liturgică, ci sensurile să fi fost relaționate de contextele tematice sau de locul în care apare reprezentarea. Autorul nu oferă, de fapt, nicio ipoteză în legătură cu prezența psalmilor de laudă în picturile murale ortodoxe, ci se limitează la a arăta că semnificația lor liturgică nu poate fi demonstrată inductiv (p. 46). Sugerăm că o pistă care ar fi putut fi abordată ar fi fost cea a prezenței temei *Maiestas Domini* și a *Laudelor* în contextul intrărilor în biserică și narthex. Semnalăm, în final, și o scăpare în redactarea bibliografiei: de două ori apare *Opologion* (sic) în loc de *Orologion* (p. 39, n. 1 și 2).

Mult mai compact și mai coerent este grupajul de articole privind arta veche românească, împărțit în trei secțiuni care corespund Transilvaniei, Moldovei și Țării Românești.

Excelentul articol al Oanei Iacubovschi, *Note pe marginea inscripției Pantocratorului în cupola bisericii Sfântul Gheorghe din Suceava*, relevă complexa țesătură de relații dintre pictura rareșiană și cea târziu-bizantină. El constituie o parte din lucrarea de doctorat a autoarei, realizată sub îndrumarea prof. Corina Popa. Articolul este bogat exemplificat și are meritul, dincolo de traducerile și identificările oferite pentru inscripțiile grecești cercetate, de a propune posibile motivații teologice, prin subtile paralele la lecturile liturgice, asupra prezenței temei Pantocratorului Judecător în turlă și a multiplelor referințe veterotestamentare din inscripțiile și imaginile analizate. Prezența nimburilor unghiulare și a tetramorfului, purtătoare de trimiteri soteriologice, în reprezentările moldovenești ale Pantocratorului, este pusă convingător în legătură cu pictura târziu-bizantină și cu arealul Ohridei (p. 108–112). Elaborata analiză întărește ideea, formulată anterior de Suzy Dufrenne, privind prezența sintetică a etapelor revelației hristice în iconografia turlor târziu-bizantine și post-bizantine.

Marina-Ileana Sabados, Ioana Iancovescu și Ruxandra Lambriu au contribuit la volum cu cercetări prezentate în sesiunea de comunicări organizată de Secția de Artă Medievală a Institutului de Istoria Artei, în decembrie 2012. Întrucât doar M. Sabados, editor al volumului, menționează acest fapt în legătură cu studiul său, *Decorația pictată a analoghioanelor moldovenești din secolul al XVI-lea*, pe celelalte le semnalăm noi<sup>5</sup>.

Articolul Ioanei Iancovescu, *Pictura proscomidarului bisericii domnești din Târgoviște* propune, ca ipoteză, o posibilă influență a *Istoriei ecleziastice* a Sf. Gherman al Constantinopolului – respectiv a pasajului privind Biserica, „mai preaslăvită decât Cortul Mărturieii lui Moise, preînchipuită în patriarhi, așezată pe temelii în apostoli (...), mai înainte vestită în profeți, preaîmpodobită în ierarhi, desăvârșită în

<sup>4</sup> Vezi f. 145<sup>v</sup> - f. 146<sup>r</sup>, la <http://daten.digitale-sammlungen.de/~db/0001/bsb00012920/images/index.html> (28 feb. 2017).

<sup>5</sup> Ioana Iancovescu, *Pictura proscomidarului bisericii domnești din Târgoviște*, în Sesiunea anuală a secției de artă medievală a Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu” *Date noi în cercetarea artei medievale din România*, ediția a IX-a, 12–13 dec. 2012 (rezumat în *RRHA-BA*, 2013); R. Lambriu, *Elemente lexicale arhaice în inscripțiile din pridvorul bolniței de la Hurezi*, *ibidem*; eadem, *Regionalisme și arhaisme în textele din pridvorul bolniței de la Hurezi*, în Conferința internațională *Studiile slave în context european*, Facultatea de Limbi Străine, Universitatea din București, 7–8 octombrie 2011.

martiri...” – asupra sintaxei iconografice din amintitul ansamblu de pictură brâncovenească. Totuși, autoarea menține până la sfârșit rezerva, generată de lipsa de informații privind circulația acestui text în Țările Române și de originea esențial scripturală a motivelor acestuia, că „strânsa asemănare dintre textul patristic și pictura de la 1698 poate fi și numai o dovadă a ortodoxiei gândirii tradiționale a iconografului” (p. 154). În privința celui din urmă aspect, menționăm că epistola paulină către Efeseni conține o referire pe care autoarea nu o pomenește, citită în Duminica de după Botezul Domnului, cea dedicată începutului propovăduirii hristice (Efes. 4: 7-13). Ea se referă la zidirea „trupului” lui Hristos, Biserica, prin lucrarea diverselor categorii de sfinți: „Și El a dat pe unii apostoli, pe alții prooroci, pe alții evangheliști, pe alții păstori și învățători, spre desăvârșirea sfinților, la lucrul slujirii, la zidirea trupului lui Hristos” (Efes. 4: 11-12). În proscomidiar apar affrontate două figuri veterotestamentare, Șarpele de aramă (cf. Efes. 4: 8-9) și Ducerea chivotului, precum și două imagini alegorice neotestamentare, Pilda lucrătorilor ucigași și „Zidirea casei” (cf. Efes. 4: 11-12, un *hapax* iconografic). În ultima compoziție, Hristos Arhiereu primește de la sfinți cărămizile trupului Său (Biserica), stând pe o piatră unghiulară, care face aluzie la textul scriptural (cf. Efes. 2: 20). La Biserica neotestamentară face în mod expres trimitere și scena Ducerii chivotului de către preoți, care apare desenat ca o biserică și nu ca tradiționala raclă, din scenă lipsind regele David și alte elemente care particularizau narațiunea veterotestamentară. Completăm și că scenele din proscomidiar par a fi puse în relație atât între ele, cât și cu cele de pe peretele său exterior, din naos, unde prezența Botezului (cf. Efes. 4: 7-13) și a Nunții din Cana – prima minune hristică și figură a Euharistiei, contrapusă în transparentă scenei Șarpelui de aramă de pe reversul peretelui, din proscomidiar –, enunță tainele pe care este fondată Biserica.

Constanța Costea, în articolul său *Intercesiune la Mandylyon*, analizează iconografia naosului recent restaurat de la Arbore, pentru ca în final să semnaleze un *hapax*, scena Intercesiunii la Mandylyon de la baza turlei, pe care o citește ca pe o cheie de boltă cu trimiteri eshatologice a iconografiei, marcată de „o dimensiune antropologică”, a întregului spațiu al naosului (p. 128–129). Având tot Arbore ca punct de plecare pentru studiul său, Tereza Sinigalia semnalează prezența unui ciclu al Fiului risipitor în lunetele calotei pronaosului de la mănăstirea Văratec (post 1842, repictare 1882), inspirat de gravuri și opere occidentale (Rembrandt, Dürer), dar lasă pentru viitor o analiză a sa mai amănunțită și o investigare a contextului reapariției ciclului în această epocă târzie.

Arheologul Daniela Marcu Istrate, în *Contribuții la istoria bisericii evanghelice Sfântul Martin din Brașov*, valorificând o serie de investigații recente ale sitului, prilejuite de un proiect de restaurare pe care l-a coordonat, concluzionează că, întrucât în jurul locașului nu s-a dezvoltat un cimitir, ca în cazul bisericilor parohiale, „capela a fost dedicată de la început unei comunități restrânse, o curte seniorială sau un mic așezământ mănăstiresc” (p. 70). Sugerăm că cea de-a doua variantă ar fi mai plauzibilă, având în vedere dania anuală oferită de Sigismund de Luxemburg pentru slujbe în această capelă (v. p. 66). Autoarea nu formulează clar o anumită ipoteză de datare a bisericii, dar menționează vestigiile arheologice găsite, care se opresc foarte aproape de anul primei ei atestări, 1395 (p. 66)<sup>6</sup>, lăsându-l pe cititor să tragă concluzia că sunt contrazise opiniile anterioare privind datarea monumentului în secolul al XIII-lea (Virgil Vătășianu, Hermann Fabini).

Tot de arhitectura cetății brașovene se ocupă și articolul semnat de Adriana și Aurelian Stroe, care oferă o analiză arhitectonică și o documentare istorică a celor patru case parohiale din zona Pieței Sfatului: cea evanghelică (sf. sec. XIV, 1776), cea catolică (1760, 1820) și două ortodoxe (Sf. Treime, 1786–1787 și Adormirea Maicii Domnului, 1895).

O serie de studii din volum sunt semnate de foști studenți masteranzi și doctoranzi: Mihnea Mihail, Cristina Cojocar, Grațiana Grigoriu, Ada Hajdu, Ioana Măgureanu.

Mihnea Mihail este autorul articolului *Fecioara protectoare în contextul Judecării de Apoi*, o lucrare care survolează sursele textuale și semnificațiile devoționale ale acestei teme rare, găsită în câteva cazuri din secolul al XIV-lea în Transilvania. Este propusă o citire a imaginii Fecioarei protectoare transilvănene ca simbol al Purgatoriului, tema fiind pusă în echivalență cu cea Sânelui lui Avraam (p. 77). Analizând spațiul central-european, autorul nu găsește un corespondent al acestei construcții iconografice, motiv pentru care sugerează că ea este o inovație transilvăneană (p. 85). Însă este complet pierdut din vedere faptul că picturile

---

<sup>6</sup> Vezi mai multe detalii, la Daniela Marcu Istrate (ed.), *Biserica evanghelică „Sf. Martin” din Brașov. Arheologie, arhitectură, restaurare. Catalog de expoziție*, Muzeul Civilizației Urbane a Brașovului, 2012, p. 18, 22, 30.

celor trei cazuri analizate, Ghelița, Mugeni și Chileni, au trăsături de ambianță nord-italiană. Arealul în care ar fi trebuit căutată o eventuală sursă iconografică include, așadar, Italia. Astfel, autorul ar fi putut descoperi, de pildă, că în sala capitulară a mănăstirii Sf. Maria *inter angelos* din Spoleto a existat, până în perioada interbelică, o Judecată de Apoi care includea, în zona cetelor dreptilor, o amplă reprezentare a Fecioarei Intercesoare, frescă databilă către sfârșitul secolului al XIII-lea și atribuită unui anonim umbrian, maestrul din Spoleto, supranumit și *maestro delle Palazze*<sup>7</sup>.

Dacă originea temei Fecioarei Protectoare în Judecata de Apoi rezidă într-o influență bizantină (autorul respinge această ipoteză în ce privește cazul transilvănean, la p. 81–82 și 85–86), sau, dimpotrivă, în emergența doctrinei Purgatoriului, acest lucru rămâne de demonstrat, însă sursa acestei construcții iconografice pentru pictura din Transilvania credem că ar putea fi căutată cu mai mult succes pe traseul influențelor italiene.

Cristina Cojocaru prezintă, în introducerea lucrării *Iconografia pronaosului în bisericile de secol al XVIII-lea din zona București-Ilfov*, o teză pe care o considerăm excesivă, aceea că Maicii Domnului i se dedică iconografia pronaosului încă din veacul al XIV-lea (p. 161). Această dedicație este una târzie, cu toate că tematica Întrupării devine din secolul al XIV-lea o componentă stabilă a programului de narthex. Chestiunea punerii pronaosului prevalent sub semnul lui Hristos în perioada medievală a fost analizată de Ioana Iancovescu într-un articol pe care C. Cojocaru nu l-a utilizat în studiul său<sup>8</sup>. Și în secolul al XVII-lea, pronaosul încă îl are în calote pe Hristos (Arnota, Plătărești, Băjești, Topolnița, Lespezi). Articolul Cristinei Cojocaru are meritul de a prezenta o multitudine de teme din pictura puțin cercetată a secolului al XVIII-lea din 20 de biserici din arealul bucureștean, propunând identificări și interpretări pentru mai multe scene dificile. Unele teme sunt, însă, în mod eronat considerate a fi introduse târziu în pictura din Țara Românească: Izvorul Vieții, Sf. Sisoe și Pilda inorogului apar la Tismana (1564) și sunt recurente în cursul secolului al XVII-lea; de altfel, autoarea indică greșit exemplul de la Băjești (1669) ca aparținând epocii postbrâncovenești (p. 178).

Grațiela Grigoriu oferă un substanțial studiu prosopografic al neamului lui Ioan Urșanu, vătaful plaiului Hurezilor, desfășurat în tabloul votiv al bisericii din Urșani, ctitoria acestuia. Este analizat în detaliu și programul iconografic al picturilor bisericii, datate în 1805 și considerate de autoare ca „reprezentative pentru arta postbrâncovenească, fiind o reflectare a mentalității societății românești aflate în pragul modernității” (p. 193).

Ada Hajdu semnează o solidă documentare a dezvoltării urbanistice și arhitectonice a stațiunii Băile Herculane în secolul al XIX-lea, parte din teza sa de doctorat coordonată de prof. Corina Popa. Tot din aria artei românești din secolul al XIX-lea face parte și subiectul lucrării Ioanei Beldiman, care prezintă contextul probei capului de expresie susținute de Nicolae Grigorescu la École des Beaux-Arts în 21 martie 1863. Autoarea identifică această piesă, existentă la Muzeul Național de Artă din București sub numele de „Italianca”, și reconstituie istoria sa în colecțiile românești.

În încheiere, două studii semnate de Carmen Popescu și Christoph Machat survolează ideologii legate de cercetarea patrimoniului folcloric, respectiv de arhitectură din România.

Volumul este completat de evocări colegiale și de note biobibliografice.

Culegerea conține mai multe contribuții valoroase, alternate de unele lucrări carente în rigurozitate și soliditate a tezelor. Ea cuprinde studii notabile de artă românească veche și modernă (secolul XIX), dar și o traducere de text foarte utilă istoricilor bizantinologi din România, semnată de regretatul profesor N.-Ș. Tanașoca. Include, de asemenea, un studiu privind relația dintre dezvoltarea științifică și teoria artistică din Italia secolului al XVII-lea (Ioana Măgureanu), care apare, însă, ca rupt de contextul general al volumului. Cei interesați vor repera destul de dificil aceste articole, aparținând unor arii atât de diferite.

Elisabeta Negrău

---

<sup>7</sup> Fresca a fost decapată în 1921 și vândută de proprietari colecționarului Raymond Pitcairn din Bryn Athyn, Pennsylvania; Filippo Todini, *La pittura umbra dal Duecento al primo Cinquecento*, 2 vol., Milano, 1989, vol. I, p. 164. Imagini de arhivă ale Judecății de Apoi înainte și după decapare se pot consulta în fototeca Fundației Federico Zeri a Universității din Bologna, la <https://tinyurl.com/jofutp9> (1 mart. 2017)

<sup>8</sup> I. Iancovescu, *Decorul turlei pronaosului*, în *Ars Transsilvaniae*, VIII–IX (1998–1999), p. 165–174. Discuția a fost reluată, cu aplicare pe cazul Tismanei, la *eadem*, *Restitutio imaginis. Les inscriptions des prophètes à Tismana*, în *RRHA-BA*, t. LI (2014), p. 117–128, în special p. 124.

*Pădurea spânzuraților, oglindă a Marelui Război: 50 de ani de la premieră, 100 de ani de la subiect*, coord.: Adrian-Silvan Ionescu, Marian Țuțui, Ed. Oscar Print, București, 2017, 278 p., cu o prefață de Adrian-Silvan Ionescu

În 2015 – la un veac de la Primul Război Mondial și la jumătate de veac de când *Pădurea spânzuraților*, adaptarea cinematografică a regizorului Liviu Ciulei (secundat de scriitorul-scenarist Titus Popovici) după romanul omonim al lui Liviu Rebreanu, a intrat triumfal, primind premiul pentru regie, în palmaresul Festivalului de Film de la Cannes –, Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu” al Academiei Române a organizat, în colaborare cu Uniunea Cineaștilor din România (UCIN) și Arhiva Națională de Filme (ANF), o sesiune de comunicări științifice ce dă și titlul volumului colectiv supus analizei noastre. Cartea de față, apărută cu sprijinul celor trei instituții menționate anterior, adună între copertile sale versiunile extinse ale celor mai multe dintre expunerile rostite, în octombrie 2015, în Amfiteatrul „Ion Heliade Rădulescu” al Bibliotecii Academiei Române. Cei 16 autori, printre care am fost onorați să ne numărăm, sunt – după cum remarcă, în *Precuvântarea* sa, coordonatorul Adrian-Silvan Ionescu, totodată director al Institutului de Istoria Artei – „cercetători cu diverse specialități precum istorie, istoria cinematografului, a artei și a literaturii” (p. 23).

*Viața cotidiană în București în anii neutralității*, contribuția Danielei Bușă (Institutul de Istorie „Nicolae Iorga” al Academiei Române), reprezintă un debut fast, pus sub semnul documentării minuțioase și sintetizării iscusite, pentru un volum ce își propune să studieze nu doar o veritabilă capodoperă a artei cinematografice autohtone, ci și epoca reprezentată (anii 1910) sau cea a reprezentării (anii 1960). Variatele surse invocate de autoare îi servesc la reliefaarea caracteristicilor perioadei de neutralitate, de peste doi ani (iunie 1914 – august 1916), din istoria României moderne. Pentru locuitorii Capitalei, intervalul amintit a accentuat privațiunile, iar intrarea în conflagrația mondială „avea să schimbe și mentalitățile, contribuind la prăbușirea unei lumi și la nașterea alteia în care mulți dintre exponenții vechii generații nu-și mai găseau locul” (p. 33). Horia Vladimir Șerbănescu (Muzeul Militar Național „Regele Ferdinand I”) examinează amănunțit *Românii din armata austro-ungară în timpul Primului Război Mondial*, pornind de la alcătuirea și specificul forțelor armate ale monarhiei habsburgice și ajungând la pierderile românilor din Transilvania, Banat, Crișana, Maramureș și Bucovina ce au luptat pentru imperiul bicefal. După cum notează autorul – care-l citează, printre alții, pe statisticianul și demograful austriac Wilhelm Winkler –, ținând cont de raportul morților pe front la mia de locuitori, românii s-au aflat pe locul al patrulea, printre naționalitățile componente ale oștirii austro-ungare implicate în conflict, după germani, sloveni și maghiari, dar înaintea slovacilor sau cehilor. Textul este completat cu o anexă prezentând *Unitățile armatei austro-ungare cu componență românească, în anul 1914*.

Un alt istoric, Claudiu-Lucian Topor (Universitatea „Alexandru Ioan Cuza” din Iași), semnează *Cuvinte încrucișate. Propaganda germană în România (1914–1916)*, prin care dovedește că un studiu științific poate fi și o lectură captivantă. Exemplele și referințele sale vin atât din literatură („dirigintele” Kantorek, personaj în cel mai popular roman al lui Erich Maria Remarque, *Nimic nou pe frontul de Vest*, transpus pe marele ecran, în regia lui Lewis Milestone, în 1930, adică în anul imediat următor primei ediții a cărții), cât și din specialiști în domeniul propagandei (de la profesorul britanic, de origine americană, David Welch la românul Călin Hentea). Mecanisme, subiectele și efectele propagandei germane în România anilor neutralității sunt expuse erudit și elocvent de către cercetătorul specializat în relațiile dintre cele două popoare la începutul secolului trecut. Raluca Tomi (Institutul de Istorie al Academiei Române) contribuie la volumul colectiv cu textul intitulat detaliat *Experiența frontului românesc oglindită în relatările de călătorie și creațiile artistice ale unor militari francezi*. Scriitorii asupra cărora se concentrează autoarea sunt aviatorii memorialiști Paul Bléry (*En mission en Roumanie, anecdotes de guerre et croquis de mœurs roumanorusses*) și René Chambe (*Route sans horizon. Les eaux sanglantes du beau Danube bleu* și romanul autobiografic *Sous le casque de cuir – Spre amintire*, ecranizat de către Albert de Courville), ambii membri ai Misiunii Militare Franceze conduse de generalul Henri Mathias Berthelot, precum și soldatul Septime Gorceix, care a editat împreună cu Nicolae Iorga o *Istorie a literaturii române de la origini până în secolul XX* (de fapt, o antologie în franceză) și a întreținut o corespondență vie cu savantul român menționat (cinci epistole ale francezului, datând din 1937, sunt citate în anexe). Reprezentant al aceluiași Institut de Istorie al Academiei Române, Bogdan Popa semnează *Trădare și onoare. Realitate și ficțiune pe frontul românesc în Primul Război Mondial*, în care relaționează biografia generalului de cavalerie Alexandru Socec și cea a

sublocotenentului Emil Rebreanu, fratele scriitorului Liviu Rebreanu și, totodată, prototipul lui Apostol Bologa, personajul principal al romanului *Pădurea spânzuraților*. Asocierea este motivată prin faptul că „Alexandru Socec însuși a fost protagonistul celui mai răsunător proces pentru un caz de dezertare, judecat chiar în cursul anului 1917” (p. 93). Este același an în care Emil Rebreanu a fost judecat, condamnat la moarte și executat prin spânzurătoare, pentru dezertare și spionaj. Generalul, în schimb, deși găsit vinovat de Tribunalul Militar pentru că și-ar fi abandonat postul de comandă în timpul luptelor purtate pentru apărarea Bucureștiului, a reușit să se reabiliteze ulterior; mai mult, în 1918, el a fost decorat, prin înalt decret regal, cu „Crucea Comemorativă a războiului 1916–1917”.

Manuela Cernat (Universitatea Națională de Artă Teatrală și Cinematografică „I. L. Caragiale” și Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu”) este primul autor inclus în volum care abordează istoria cinematografului românesc, în studiul *Primul Război Mondial în filmul românesc*. Criticul și istoricul de cinema, impus cu volumul de referință *Filmul și armele*<sup>9</sup>, panoramează producțiile cinematografice autohtone despre Marele Război, dintre care multe pierdute, începând cu cele realizate de Serviciul Foto-Cinematografic al Armatei Române (înființat în noiembrie 1916 și devenit operațional în luna ianuarie a anului următor). Autoarea insistă asupra filmelor realizate până la cea de-a doua conflagrație mondială, observând: „Din 1945 încoace, sub incidența imperativelor politice – exercitate brutal în regimul comunist, mai mult sau mai puțin ocult astăzi – mentalului colectiv al națiunii i-au fost induse informații violent demolatoare” (p. 108). Totuși, unele dintre filmele perioadei comuniste (nu doar *Pădurea spânzuraților*, ci și *Viața nu iartă* de Iulian Mișu și Manole Marcus, *Prin cenușa imperiului* de Andrei Blaier sau *Întunecare* de Alexandru Tatos) ar fi meritat, suntem convingși, mai multă atenție. Cunoaștem, însă, tentația specifică istoricului de cinema de a privilegia perioada veche a istoriei filmului românesc, în detrimentul celei mai recente. Accentele confesive și pamfletare potențază latura subiectivă a textului, care tinde adesea să se elibereze din încorsetarea unui studiu științific.

Cum îi stă bine unui volum colectiv, cartea de față prezintă și o componentă de *entertainment*, de care este responsabil coordonatorul Adrian-Silvan Ionescu. Acesta contribuie cu lucrarea *Divertisment la vreme de război: spectacole cinematografice în Bucureștii ocupați (1916–1918)*, rod al unei cercetări laborioase a presei epocii. Studiul oferă informații prețioase nu doar despre repertoriul cinematografulor bucureștene din acei ani, ci și despre maniera în care erau prezentate și receptate filmele presonore. Anexele, excelent alese, propun o poezie corosivă din trei catrene, „La cinematograful”, apărută în publicația satirică *Mojicul*, un interviu din periodicul *Scena* cu o „grațioasă și simpatică stea cinematografică” (după cum o etichetează reporterul pe actrița berlineză Wanda Treumann), precum și două articole nesemnate, apărute tot în *Scena*, unul despre „Comedia în arta cinematografică” și celălalt despre „Filmele Românești de război”; în acest din urmă material, după cum notează Adrian-Silvan Ionescu, „era salutată contribuția unuia dintre talentații operatori militari, Constantin Ivanovici, activ pe frontul românesc în cadrul Serviciului Foto-cinematografic al Armatei și autor al mai multor pelicule difuzate pe ecranele ieșene” (p. 127).

Celelalte două texte ale volumului au în prim-plan filmul *Pădurea spânzuraților*, al treilea – și, din nefericire, ultimul – lungmetraj de cinema al regizorului Liviu Ciulei. Colonelul în rezervă Viorel Domenico – autor, printre altele, al cărților meritorii *Scutul de celuloid*<sup>10</sup> și *Istoria secretă a filmului românesc*<sup>11</sup> – este prezent aici cu „Anul 1926. Scenariul *Pădurea spânzuraților* – o investiție pentru viitor”, în care urmărește geneza și evoluția proiectului de ecranizare a romanului lui Liviu Rebreanu. Scenariul regizoral al lui Liviu Ciulei (sprijinit, suntem datori să subliniem din nou, de cel literar al lui Titus Popovici) este comparat de către Viorel Domenico cu cel al ofițerului Alex. Dumitrescu, care, în lucrarea sa de pionierat din 1926, *Arta și tehnica cinematografică*, publică – în completarea articolului său „Scenariul în cinematografie”, apărut anterior în revista *Cinema* – un fragment din scenariul propriu după romanul rebrenian. Criticul Elena Dulgheru semnează eseul retoric-simbolic-impresionist *Pădurea spânzuraților: profetismul sau secretul fascinației filmului*, care se încheie, concludiv, astfel: „Importanța tot mai mare pe care o capătă *Pădurea spânzuraților* în istoria filmului românesc rezidă, așadar, nu doar în calitatea artistică intrinsecă a filmului, ci și în angajamentele sale morale și patriotice – pe cât de discrete, pe atât de eficiente –, consacrate, la rândul lor, de sacrificiul autorului” (p. 161).

<sup>9</sup> Semnat Manuela Gheorghiu-Cernat și subintitulat „Tema păcii și a războiului în filmul european”: ediția I, Ed. Meridiane, București, 1976; ediția a II-a revizuită, Ed. Meridiane, București, 1983.

<sup>10</sup> Ed. Militară, București, 1991.

<sup>11</sup> Ed. Militară, București, 1996.



Criticul și scriitorul Angelo Mitchievici (Universitatea „Ovidius” din Constanța) aduce o contribuție importantă la perspectivele și interpretările strânse în cartea de față cu *Mitteleuropa – o perspectivă cinematografică: de la Liviu Rebreanu la Titus Popovici și Liviu Ciulei*. Segmentat în trei părți („Burghezul și ofițerul: ethosul imperial”, „Scenariul: eliziuni și adaosuri” și „Filmul: orizonturi crepusculare”), textul se impune prin profunzimea analizei psihologice și sociale, îmbinată cu o bună cunoaștere a cadrului istoric și politic, observații pertinente și teoretizări inedite. La finalul lecturii, putem conchide, alături de Angelo Mitchievici, că „asupra filmului nu trenează umbra contextului totalitar, [este] un film care respiră normal cu plămâni unui roman excepțional, care revizitează o pagină de istorie românească asumând o mare parte dintre subiectivitățile, relativizările și spiritul nuanței pe care le vehiculează romancierul” (p. 189). Volumul câștigă mult din punct de vedere teoretic și grație contribuției lui Dominique Nasta (Université Libre de Bruxelles), autoarea unei cărți fundamentale, în engleză, despre istoria filmului românesc<sup>12</sup>. În *Pădurea spânzuraților și maturizarea modernistă a filmului românesc*, profesoara originară din România utilizează deschideri filmologice fertile (de la Gilles Deleuze și András Bálint Kovács la Michel Chion și Daniel Frampton) pentru a revitaliza analiza filmului lui Liviu Ciulei, pe care îl încadrează convingător în cinematograful modernist european.

Criticul Dinu-Ioan Nicula îndreaptă reflectorul către interpreți în Filmul *Pădurea spânzuraților – placa turnantă a unor destine actoricești*. Aflăm, de pildă, că producția a început avându-l în rolul lui Apostol Bologa pe Șerban Cantacuzino (cel care avea să fie înlocuit, după trei săptămâni de filmări, cu Victor Rebengiuc), dar înaintea acestuia mai existase și surprinzătoarea variantă Iurie Darie. În „Filmul arhetipal – *Pădurea spânzuraților* la intersecția expresionismului și neoromantismului”, Ana-Maria Plămădeală (Institutul Patrimoniului Cultural al Academiei de Științe a Moldovei) afirmă că în paginile cărții inspiratoare și, chiar mai puternic, pe ecran „se edifică o temă semnificativă mai ales pentru spațiul est-european – dizlocarea eroului romantic de factură intelectuală în haosul apocaliptic al istoriei secolului 20” (p. 203). Post-scriptum-ul autobiografic amplifică emoția ce străbate întregul text al cercetătoarei de peste Prut.

Ultimii doi autori din volum sunt doi reputați critici și istorici de cinema. Bujor T. Rîpeanu, cercetător cu o activitate lexicografică impresionantă, desfășurată de-a lungul a cinci decenii<sup>13</sup>, semnează textul *Pădurea spânzuraților, varianta «misterioasă», antecedentele și postfața unei «întâmplări ciudate»*. Varianta „misterioasă” la care face referire istoricul este o versiune mutilată a filmului, obținută în jurul anului 1971, în vederea distribuției pe piața internațională, prin ciuntirea negativului lung al filmului (fără aprobarea lui Liviu Ciulei, conform declarației acestuia). Iar „întâmplarea ciudată” este faptul că în 2007, atunci când *Pădurea spânzuraților* – despre care se anunțase că urma să fie restaurat, alături de alte capodopere ale cinematografului mondial, de recent înființata World Cinema Foundation, a lui Martin Scorsese – a revenit, după 42 de ani, la Festivalul de la Cannes, în cadrul programului „Cannes Classics”, pe Croazetă a fost proiectată (din nou, fără acordul regizorului) versiunea scurtă a filmului. Cea din urmă contribuție la volumul colectiv este cea a coordonatorului Marian Țuțui, cercetător la Institutul de Istoria Artei al Academiei Române și profesor la Universitatea Hyperion. Autorul unei alte lucrări de referință, *Orient Express. Filmul românesc și filmul balcanic*<sup>14</sup>, Marian Țuțui este prezent în cartea recenzată aici cu studiul comparativ *Două oglinzi ale Primului Război Mondial: «Pădurea spânzuraților» și «Hoțul de piersici»*. Al doilea titlu menționat este al probabil celui mai cunoscut film bulgăresc din toate timpurile (*Kradejăt na praskovi* în original), ecranizarea regizorului Vălo Radev după nuvela omonimă a lui Emilian Stanev, apărută în 1948. Selecționat în competiția Festivalului de la Veneția în 1964, *Hoțul de piersici* are și el în centru o poveste de dragoste plasată într-un mediu internațional (la Vălo Radev este vorba de un lagăr de prizonieri), pe fundalul Primului Război Mondial (cum este cea dintre Apostol și Ilona, de la Liviu Rebreanu, Titus Popovici și Liviu Ciulei). Marian Țuțui observă: „Este interesant că există multe asemănări însă nu putem suspecta cumva că Liviu Ciulei s-a inspirat din filmul lui Vălo Radev deși acesta a fost realizat cu un an înainte. Ciulei avea deja filmul în lucru atunci când *Hoțul de piersici* a apărut pe ecrane. Putem conchide că ecranizările au constituit o etapă necesară ambelor cinematografii, deopotrivă în evoluția acestora, cât și în depășirea obstacolelor ideologice în timpul comunismului” (p. 217).

<sup>12</sup> *Contemporary Romanian Cinema: The History of an Unexpected Miracle*, Wallflower Press – Columbia University Press, New York, 2013.

<sup>13</sup> Cel mai recent produs al acestei activități este al treilea volum din seria *Filmul în România*, „Repertoriul filmelor de ficțiune 2010–2014”, realizat în colaborare cu Dinu-Ioan Nicula (Ed. Meronia, București, 2017).

<sup>14</sup> Apărut în 2008 la Ed. Noi Media Print, volumul a fost tradus în engleză de autor și publicat la aceeași editură în 2011.

Volumul mai include fișa tehnică a filmului lui Liviu Ciulei, precum și prezentări ale celor doi coordonatori, fotografiți în uniforme militare, și ale tuturor celorlalți 14 autori prezenți cu texte. O apariție editorială de excepție, în condiții grafice ireproșabile, cartea este bogat ilustrată cu imagini din colecția ANF (în primul rând fotograme din film și fotografii de la filmare), dar și din diverse colecții particulare. Astfel, un volum însemnat, dedicat unui roman și unui film în egală măsură remarcabile, dar și unui moment fundamental al istoriei naționale și internaționale și reprezentărilor artistice ale acestuia, devine un obiect bibliofil demn să stea pe primul raft al oricărei biblioteci.

Mihai Fulger

*Un ardelean în Marele Război/Ein Siebenbürger im Großen Krieg/A Transylvanian in the Great War: Albert Porkoláb (1880–1920)*, Ion Cârja, Dan-Lucian Vaida, Loránd L. Mádly, Dan Prahase (Editori/Hrsg./Edited by), Cluj-Napoca, Editura Argonaut & Mega, 2016, 246 p.

Subiectul volumului pe care îl comentăm aici este Primul Război Mondial văzut prin colecția de fotografii și cărți poștale ale unui ofițer de carieră din Transilvania, aflat mai întâi în serviciul armatei austro-ungare, apoi a celei române. Conflagrația a inspirat încă de la sfârșitul ei numeroase analize, interpretări, explicații. Cercetători diferiți ca stil, formație și anvergură au încercat să-l reconstituie, căutând să-i deslușească cauzele, să-i explice importanța, să-i evoce victimele. Din acest punct de vedere, demersul editorilor Ion Cârja, Dan-Lucian Vaida, Loránd L. Mádly, Dan Prahase este inedit. Pentru că avem aici, pentru prima oară restituite, nu numai epistolele unui ofițer ardelean participant la Primul Război Mondial cu familia și prietenii, ci și fotografiile de pe front ale acestuia, fotografii ce surprind oameni, locuri, activități și momente specifice războiului. O asemenea ediție, excelentă în toate, apare rar și devine pe dată o sursă documentară de neevitat pentru elaborările legate de „Marele Război”.

Autorul documentelor și personajul central al volumului, Albert Porkoláb era, ne spun editorii în „considerațiile introductive” ale volumului, la sfârșitul războiului, în noiembrie 1918, un tânăr de treizeci și opt de ani. Se născuse „într-un ceas bun”, deoarece din cei patru copii ai lui Carol și Luiza Porkoláb, romano-catolici din Năsăud, a fost singurul supraviețuitor. Studiile primare și gimnaziale le-a urmat la școala românească din Năsăud, chiar în localitatea unde la 19 mai 1880 a tras în piept prima gură de aer, apoi, hotărât să devină ofițer, pleacă la Budapesta și se înscrie la Școala de cadeți de infanterie. La capătul celor patru ani de studiu și instrucție, în 1899, este numit „adjunct de ofițer de cadeți în Regimentul de infanterie K.u.K. nr. 63 din Bistrița”. Caracterul ordonat și abilitățile militare aveau să fie remarcate de superiori. Avansările în grad vin treptat: în 1900 era locotenent, în 1906 locotenent major, în 1916 căpitan, în 1918 maior.

Tot din „Considerații introductive” aflăm că Albert Porkoláb a participat cu divizia 35, din care făcea parte regimentul său, la luptele din Galiția și Polonia rusească, ajungând până la Brest-Litovsk și Galiția Orientală. La un moment dat, autoritățile austro-ungare decid strămutarea diviziei de pe frontul din răsărit pe frontul italian. Retragerea a fost motivată, între altele, de pierderea încrederii în loialitatea soldaților români din regimentele austro-ungare. Sfârșitul războiului avea să-l găsească pe frontul de vest. Acasă, la Bistrița, s-a întors la 6 decembrie 1918.

După dispariția Imperiului austro-ungar, cariera ofițerului Albert Porkoláb continuă în armata română. La 21 mai 1919 este integrat în armata României cu gradul pe care îl avea, cel de maior. Cu „transferul de loialitate” nu au fost probleme. Se poate să fi contat contextul multicultural în care s-a format, etnia părinților (germană) și – de ce nu? – faptul că vorbea fluent limba română (maghiară știa „atât cât era necesar pentru necesitățile serviciului”). La 17 iulie 1919 a fost avansat locotenent-colonel. Acesta a fost ultimul grad dobândit. Condițiile războiului i-au afectat starea de sănătate iremediabil. Moare la 18 februarie 1920 la Cluj. Nu a fost căsătorit, deși un episod luminos al vieții lui a fost relația cu Helena Scridon (fiica soților Gavril și Leontina Scridon din Năsăud).

Fotografiile din paginile acestui volum, selectate și aranjate tematic de editori, evocă, desigur fragmentar, șase ani din viața lui Albert Porkoláb, din care patru petrecuți în integralitatea lor pe fronturile Primului Război Mondial. Deși nu vădesc însușiri artistice, pozele spun o poveste. Cititorul, oricine ar fi el, nu va întârzia să observe dramatismul lor. În condiții și împrejurări tragice, când nu știi dacă mai apuci ziua de mâine, oamenii prețuiesc ziua de azi. Problemele, dificultățile, lipsurile, durerile sunt ignorate. Tot ce contează e supraviețuirea și întoarcerea acasă. Cu gândul la cei rămași acasă a făcut Albert Porkoláb fotografiile și a scris cărțile poștale adunate acum într-un volum. Devenite publice, acestea vor rămâne, peste

vreme, documente la care se va apela pentru a afla, a înțelege și a reconstitui scene de viață petrecute pe front. Pentru că, în esență, o fotografie transmite un mesaj, este o interpretare personală (prin subiect, poziționare, plasare, alegerea fundalului) a unui eveniment sau a unei scene.

La sfârșit, se cuvine relevat profesionalismul cu care s-a înfăptuit aparatul critic. *Considerațiile introductive* sunt ample și consistente. Notele și informațiile pe care editorii le dau despre ofițerul Albert Porkoláb au fost culese din documente de arhivă și acte oficiale. Și adjuvantele (opțiunea pentru transcrierea documentelor în limba originală – germană –, urmată de traducerea în limba română, modul așezării în pagină) contribuie la întregirea ținutei volumului.

Lidia Trăușan-Matu

DIANA MANDACHE, *Castelul Bran: romantism și regalitate*, București, Curtea Veche Publishing, 2017, p. 9–216

Cartea închinată Branului continuă seria de lucrări dedicate reședințelor regale, Diana Mandache fiind cea care a publicat în anul 2014 *Balcicul Reginei Maria*, iar în 2015 *Cotroceniul regal*. Lucrarea de față debutează cu ilustrarea monogramei reginei Maria, o dedicație și un citat al suveranei, la care se adaugă două fotografii de epocă, una cu regina Maria și fiica sa cea mică, principesa Ileana și cealaltă în care este imortalizată doar regina.

*Castelul Bran: romantism și regalitate* este structurat în cinci capitole și unsprezece subcapitole în care este expusă povestea castelului medieval „cocoțat” pe o stâncă din Transilvania, o „mică cetate uitată” după cum l-a numit regina Maria care l-a primit din partea Consiliului orășenesc Brașov, la finele anului 1920, în semn de recunoștință pentru eforturile depuse în timpul Primului Război Mondial.

Primul capitol ne introduce în istoria tumultuoasă a cetății care a fost clădită pentru prima oară, din lemn, în anul 1212 când a purtat numele *Dietrichstein*, denumire ce provine de la cavalerul teuton Dietrich. Începând cu anul 1225 cetatea a intrat sub stăpânire maghiară, iar spre sfârșitul secolului al XIII-lea a fost refăcută de sași, de data aceasta din piatră. Ea a purtat de-a lungul timpului diverse nume, dar cel care a consacrat-o a fost Bran.

Diana Mandache prezintă diverse opinii ale călătorilor străini care au vizitat Branul pe parcursul secolelor al XVIII-lea, al XIX-lea și chiar al XX-lea. Pornind de la acestea, Bram Stoker a scris romanul „Dracula” care l-a avut ca sursă de inspirație pe domnitorul Vlad Țepeș. Astfel a luat naștere un mit care continuă să dezamăgească turiștii străini veniți special pentru a lua contact cu epoca legendarului domnitor și cu Dracula, personajul veșnic însetat de sânge. În loc să fie întâmpinați de un spațiu înfricoșător, turiștii au parte de o casă primitoare, decorată cu grijă și mult bun gust de către regina Maria și arhitectul de origine cehă, Karel Liman.

Firea romantică a Mariei a dat naștere unui spațiu inedit, ea obișnuind să numească acest castel Brama Preaiubită. El a fost amenajat, electricizat și modernizat în decurs de mai bine de zece ani și a devenit o atracție turistică, atât pentru prietenii reginei cât și pentru cei dornici să pătrundă în atmosfera de basm creată de suverană, întrucât în zilele de sărbătoare sau duminica acest castel putea fi vizitat și de oamenii simpli.

Cu ocazia începerii procesului de amenajare a noii reședințe regale, regina Maria a reușit să realizeze o serie de grădini multicolore cu ajutorul arhitectei peisagiste Alice Martineau, astfel prinzând viața dorința arzătoare a Mariei de a avea grădini spectaculoase. În aceste grădini s-au plantat o multitudine de iriși, trandafiri, dalii, lupini, nemțișori-de-câmp, ochiul-boului, panseluțe, lavandă, flox, crini și multe altele. Pe lângă flori s-a amenajat și un lac pentru care au fost aduse lebede de la Balcic și Sinoe.

În epocă, castelul a fost imortalizat în repetate rânduri, o serie de fotografii fiind prezentate de autoare pe filele lucioase ale cărții, ca o mărturie a vremurilor demult apuse, păstrate cu grijă la Arhivele Naționale ale României, Arhivele Kent State University din Ohio, Biblioteca Națională a României, Muzeul Național de Istorie a României, cât și în colecția autoarei.

După moartea reginei Maria, acest „Paradis al liniștii” a fost moștenit de principesa Ileana, care a fost adăpostită de bătrânele ziduri, împreună cu familia, în timpul celui de-al Doilea Război Mondial când a ținut un jurnal în care prezintă evenimente din viața de zi cu zi. Diana Mandache a extras câteva fragmente din acest jurnal inedit.

La începutul anului 1948 principesa Ileana a fost obligată să părăsească România împreună cu familia sa și astfel a fost nevoită să se despartă de Branul iubit și să-și ia încă o dată adio de la frățiorul ei, Mircea,

ale cărui oseminte au fost depuse în capela castelului după ce se odihniseră o vreme la Cotroceni, cât și de la inima mamei sale depusă în firida unei stânci. Pe lângă puținele obiecte pe care a reușit să le ia din castel, Ileana a umplut „un săculeț” cu pământ românesc, de la Bran, care i-a alinat dorul de patrie și care a fost așezat alături de ea în mormânt. Ileana a fost singura prințesă a României care s-a călugărit, spre sfârșitul vieții și a clădit o mănăstire ortodoxă în Statele Unite ale Americii. Ea a fost singurul copil al cuplului Ferdinand – Maria care a revenit în țară după prăbușirea regimului comunist. Astfel că în ziua de 3 septembrie 1990, după un exil îndelungat, Maica Alexandra (numele de monahie al principesei) a întreprins o scurtă vizită în patria natală pe care a iubit-o atât de mult. Copiii ei au intrat în posesia acestui castel, devenit muzeu, de abia în anul 2009.

Este o carte în care punctul de vedere al autoarei nu prea își face simțită prezența, la baza ei stând mărturiile călătorilor străini sau citatele desprinse din scrierile reginei Maria, cât și documentele de arhivă, precum: scrisori, chitanțe ale diferiților furnizori și informații prețioase desprinse din inventarul realizat în anul 1930.

Mi-ar fi plăcut ca autoarea să descrie pe scurt atât exteriorul, cât și interiorul castelului. E drept că fosta reședință regală nu mai păstrează foarte multe obiecte de epocă, decorația este austeră, dar reflectă gusturile specifice maturității reginei Maria care începuse să se îndrăgostească de casele rustice ale românilor, văruițe în alb și în interiorul cărora se afla o vatră care putea fi asemuită cu inima acelei locuințe. Totuși, dacă cercetăm cu atenție acest castel descoperim firea romantică a reginei care și-a amenajat un Salon Galben după modelul camerelor de aur realizate la Cotroceni și la Pelișor, în perioada antebelică atunci când era principesă moștenitoare. Nu lipsesc nici ușile sculptate și pictate cu elemente florale.

Ar fi fost interesantă o comparație între aspectul interior al castelului în perioada în care a fost deținut de regină și mai târziu de principesa Ileana și actuala înfățișare care deservește un nou statut și anume cel de muzeu. Totodată mi-ar fi plăcut să regăsim pe lângă multitudinea de fotografii de epocă și o serie de fotografii recente care ar fi sporit farmecul cărții și ar fi stârnit interesul cititorului întrucât în lumea contemporană culoarea este totul.

Cu toate acestea, cartea Diane Mandache merită a fi citită, este o lucrare pe care n-o poți ignora, ea fiind bine documentată și succintă, iar prezența reginei Maria de pe copertă cu siguranță va atrage atenția cititorului dornic de cunoaștere și de o incursiune în trecut.

Ana Rusan – Görbe

NARCIS DORIN ION, *Despre cultura de ieri și românii de azi. Convorbiri cu academicianul Răzvan Theodorescu*, București, Editura Rao, 2017, 303 p.

La prima lectură titlul de mai sus ne conduce pe un anumit drum al interpretării, precum etichetele afișate lângă lucrări într-un muzeu de artă. Dar așa cum etichetele pot fi adesea limitative, absolutizarea titlului ne poate crea o impresie falsă, deoarece academicianul Răzvan Theodorescu vorbește în egală măsură și despre *cultura de azi și românii de ieri*. Interșanjabilitatea termenilor este însă subtilă și, chiar dacă provocatoare, ea nu iese în evidență decât în timpul lecturii atente.

O lectură reușită deoarece farmecul relatării te prinde și nu te lasă să abandonezi. „Le style est l’homme même”, spusese contele de Buffon la Academia franceză și această zicere este valabilă și atunci când un om se devoalează în scris, nu doar în viața de zi cu zi.

Volumul nu se lasă cu ușurință introdus într-o taxonomie clasică, pentru că poate fi considerat în același timp o lucrare de natură memorialistică, o pagină de analiză a unor fenomene culturale și istorice specifice spațiului românesc, o analiză politică a ceea ce s-a petrecut în România după 1989.

Informațiile genealogice legate de propria familie sunt lămuritoare în privința unor încruscări mai puțin întâlnite la noi, atât pe filieră valaho-moldovenească, cât și din punct de vedere social, între familii de răzeși și boieri. Vorbitorul, care se definește el însuși drept o „liftă moldo-valahă”, apreciază acest melanj care a avut darul să topească în noile generații din a doua jumătate a secolului al XIX-lea multiple influențe, tradiții și caracteristici. Un amestec care prefătează, cu aproape o jumătate de veac, transformarea societății românești printr-un proces delicat, nuanțat și de durată, de omogenizare socială. În istoriografia românească din ultimele cinci decenii cercetările de micro-istorie sunt neglijate cu totul iar paginile de față pot reprezenta, în cazul vreunui benedictin al domeniului, un punct interesant de plecare.

Formarea intelectuală a tânărului pasionat de istoria veche și medievală a stat sub influența unor profesori precum Emil Condurachi și Emil Lăzărescu în special, dar și a lui Ion Nestor și Ion Frunzetti.

Paginile dedicate în volum acestora sunt calde, emoționante, evocatoare ale unor legături nu doar intelectuale, ci și sufletești. Afinitățile electivă dintre maeștrii și discipol sunt evocate cu mult drag dar și cu spirit critic, mai ales atunci când ni se vorbește despre deosebirile dintre ei. Revenirile la numele acestor profesori pe toată întinderea volumului ne arată îndubitabil legătura deosebită dintre tânărul pe atunci student și proaspăt cercetător la Institutul de Istoria Artei al Academiei Române și magiștrii săi.

Nu putea fi evitat momentul exmatriculării din 1959, excludere care a durat până în 1961, din Facultatea de Istorie a Universității din București, din motive politice. Relatarea acelor ani întunecați este făcută cu detașare și adesea cu umor. Angajarea apoi din 1964 la Institutul de Istoria Artei creat de George Oprescu în 1949 și afirmarea până în conducerea acestuia a deschis o nouă etapă, a cărei evocare prilejuiește întâlniri dense cu atmosfera din Institut, colegi, participări la congrese, conferințe și proiecte de cercetare. O lume vie, atentă la modificările de spirit și de atmosferă ale regimului, care se bucura de scurta și relativa liberalizare de după 1964 și era îngrozită de neostalinizarea promovată la sfârșitul anilor șaptezeci și mai ales în anii optzeci.

Nu sunt ocolite nici disputele sau chiar sentimentele de profund dispreț și ură care au separat mari personalități, veritabili savanți, creatori de instituții și școală, cum ar fi exemplul rupturii ireversibile dintre George Oprescu și Virgil Vătășianu. Raportul antinomic pe de o parte, dintre vanitățile unora și, pe de alta, generozitățile altora, reiese cu claritate, chiar dacă doar printre rânduri, în subsidiar. Răzvan Theodorescu nu judecă oamenii, ci analizează contextele, personalitățile și mai ales rolul lor, nu doar față de el, cât mai ales față de o poziție asumată public, social, cultural, chiar și politic. Oamenii și operele lor sunt juxtapuse pentru înțelegerea mai clară a epocii, nu pentru a justifica prin operă scăderile omului sau pentru a ridica opera prin calitatea personalității omului.

Anul 1977 aducea demiterea din funcția de director adjunct al Institutului de Istoria Artei și suspendarea activității didactice în cadrul Institutului „Nicolae Grigorescu” (actuala Universitate Națională de Arte din București). Cauza o reprezenta un memoriu, difuzat apoi și la Radio „Europa Liberă”, împotriva demolării bisericii Enei din București, trimis Comitetului Central al PCR în semn de protest. O perioadă în care „ei (autoritățile, *n.n.*, *A.C.*) îmi dădeau salariul (2000 de lei pe lună, *n.n.*, *A.C.*), iar eu mergeam la bibliotecă și îmi creșteam copii, eu eram baby-sitter-ul casei”. Situația, care a durat până în 1987, avea avantajul oferirii timpului necesar studiului și aducea nefericirea marginalizării, izolării științifice și a neputinței de a publica.

Foarte importante sunt și detaliile regăsite în jurul șantierului de lucru care a produs două din contribuțiile științifice esențiale ale cercetătorului Răzvan Theodorescu: elaborarea conceptelor „coridoarelor culturale” și a celui de „mentalitate tranzacțională” a românilor. Acordarea premiilor „Bernier”, „Nicolae Bălcescu” al Academiei Române și „Herder” al Universității din Viena întregesc un parcurs științific aflat și astăzi în plină desfășurare. Demnitățile academice și publice deținute de-a lungul timpului, de la funcțiile de Președinte al Televiziunii Române, Ministru al Culturii, senator, profesor la Universitatea Națională de Arte, membru și președinte al Secției de Arte, Arhitectură și Audiovizual a Academiei Române, pentru a le aminti pe cele mai importante, sunt evocate și ele, înconjurată de detalii deloc sau mai puțin cunoscute, fiecare cu împlinirile și deziluziile ei.

Personajul principal al cărții nu ezită să discute despre perioada agitată și plină de provocări din primii ani de după decembrie 1989. Dacă replica dată criticilor este pusă în scenă cu detașare și fără dorința de a schimba trecutul, detractorii sunt trecuți sub tăcere. Istoricii perioadei vor găsi în volumul de dialoguri cu academicianul Răzvan Theodorescu o mărturie a unui personaj care a trăit evenimentele în prima linie a desfășurării lor. De exemplu, apar date inedite referitoare la reconcilierea dintre Ion Iliescu, pe atunci președintele României la al doilea mandat, și regele Mihai, mulți ani prigonit în încercarea sa de a reveni acasă.

Academia Română și secția amintită a acesteia, în fruntea căreia a fost reales în 2016, par să devină în anii recenți o prioritate. Poate de aceea mărturisirea la un moment dat, cu un sentiment de mândrie, atunci când vorbea despre secție: „Este secția cea mai activă a Academiei, prin expozițiile cele mai numeroase și comunicările pe care le facem tot timpul. Am o secție foarte bună”. Institutul de Istoria Artei, parte a respectivei secții, a fost și el acolo, prin activitatea tuturor cercetătorilor săi.

De multe ori, pe parcursul paginilor, am avut sentimentul transformării textului într-un veritabil scenariu cinematografic. Exemplele ar fi numeroase. Ne limităm să amintim secvența savuroasă petrecută la Huși, în timpul călătoriei de întoarcere de la Chișinău în mai 1990, prima de acest fel în Republica Moldova.

Fără benzină, mașinile oficiale opresc în mica localitate unde totul era închis într-o zi de duminică, inclusiv benzinăria. Răzvan Theodorescu bate la ușa sediului Poliției în care toți, de la comandant până la ultimul subofițer, priveau la televizor dezbaterile dintre candidații la președinție care îl avea pe viitorul academician moderator. Atunci, „așteaptă, mi-a spus o voce, dar nu s-a întors. Era comandantul Poliției. Am

așteptat până în clipa în care am apărut chiar eu pe ecran. Și în clipa aceea s-a întors comandantul, s-au întors și ceilalți. M-au văzut pe mine, s-au uitat pe ecran și au început să-și facă cruce. Nu le venea să creadă”.

Editorul Narcis Dorin Ion a adăugat unei serii de interviuri cuprinse în volum seria care a debutat cu o carte care îl are ca erou principal pe academicianul Dan Berindei, încă o verigă.

Una în care și noi, cei de astăzi, suntem prezenți, chiar dacă printre rânduri.

Alin Ciupală

PATRICIU MATEESCU, *Memorii*, Ed. Școala Ardeleană, Cluj-Napoca, 2016, 126 p. + il



Un plastician de forță, un inovator al artelor decorative naționale – în special al ceramicii – Patriciu Mateescu, ajuns la frumoasa vârstă a marilor amintiri, a decis să și le aștearnă pe curat spre a le împărtăși publicului larg. Apărută în ultimele luni ale anului 2016, aceste *Memorii* aduc informații deosebit de interesante, pe care mulți artiști formați în primii ani ai realismului socialist evită să le destăinuiească fie din jenă, fie spre a nu se compromite pe ei înșiși sau pe alți colegi, încă în viață, fie spre a nu deschide răni vechi.

Patriciu Mateescu s-a născut în 1927, la Răchitoasa, județul Galați, unde tatăl său era inginer silvic. După moartea pretimpurie a părintelui, a fost crescut de o mătușă, deoarece mama nu se putea descurca material să crească patru băieți. Încă de mic desena cu plăcere. Studiile și le-a făcut la celebrul Liceu „Sfinții Petru și Pavel” din Ploiești. Al Doilea Război Mondial l-a găsit ca licean iar drama conflagrației l-a marcat profund atunci când, după bombardamentul aliaților asupra câmpurilor petrolifere și a orașului prahovean, a ajutat la adunarea cadavrelor dintre dărâmăturile Ploieștilor. După ani de zile, sub imperiul vechiilor impresii, a executat lucrarea *Râuri de lacrimi*. Altă experiență din aceeași perioadă a fost noaptea petrecută alături de un grup de soldați sovietici: în toamna lui 1944, trebuia să ajungă la liceu – ce se afla dislocat în localitatea Izvoarele din Județul Prahova – spre a-și da o corigență la limba germană și, cum nu existau alte mijloace de transport a făcut „autostopul” cu una dintre căruțele cu soldați ce avansau, în coloană, spre nord. A fost foarte surprins că acei militari, ce băuseră țuică întreaga noapte, nu i-au furat o monedă de argint ce-i căzuse din buzunar în timpul somnului, dar s-a dumirit imediat că bănuțul său nu-i putea atrage pe muscalii ce aveau deja ranița plină cu obiecte de valoare, sclipind aurii, ce le „rechiziționaseră” în timpul campaniei.

Vremurile sunt în schimbare: în 1946, tânărul Patriciu aderează la P.C.R. În acea vreme credea sincer și cu tărie în doctrina comunistă ce-l va dezamăgi mai târziu. Plin de entuziasm, execută un bust monumental al lui Stalin, care a ajuns la Ambasada U.R.S.S. – unde, curând, s-a mucegăit din cauza ghipsului ce nu fusese pe deplin uscat și a ambalării în paie, pentru a evita spargerea la transport.

În toamna anului 1946 și-a început studiile la Institutul de Arte Plastice. Din memoriile sale aflăm că, pe atunci, programa analitică era foarte deosebită de cea actuală, urmând mai degrabă structura academiilor din secolul al XIX-lea: în anul I se făcea numai desen urmând ca, din anul al II-lea să se opteze pentru o specialitate. El s-a decis pentru sculptură și a optat pentru atelierul lui Cornel Medrea ce-l avea asistent pe Ion Lucian Murnu. Maestrul venea „pufăind din pipă și nu spunea mai nimic”. Totuși, a învățat că „pentru a construi un om în picioare trebuie să aliniezi capul claviculei cu rotula piciorului”. Tot el i-a sfătuit că pentru a mări o lucrare e indicat să fie făcută mai întâi o machetă. Aici, autorul mărturisește, cu adorabilă candoare că „Lui Medrea nu-i plăceau machetele mele de compoziție, considerându-mă nebun (...) dar nu m-a oprit niciodată să-i dau înainte cu aiurelele mele.” (p. 21)

Odată cu ajungerea sa în Capitală a debutat, cu entuziasm, și în activitatea de partid: a ajutat la strângerea molozului de la bombardamentele germane din 1944, apoi a plecat, cu echipele de brigadieri, la Salva-Vișeu, unde a fost șeful brigăzii de la Arte Plastice. Dar și-a pierdut poziția de căpetenie atunci când, într-o zi ploioasă nu și-a scos colegii la lucru, deoarece echipa sa nu dispunea de bocanci și de fulgarine care să o protejeze de intemperii. Într-o duminică, a fost organizat un meci de fotbal cu o echipă locală. Autorul nu juca fotbal și nici nu-i plăcea acest joc dar, pentru a scăpa de plictiseală, s-a oferit să facă fotografiile jucătorilor așa că a fost luat cu ei pe platoul unde era amenajat terenul, în preajma unui cimitir. Astfel asistă

la o scenă total suprarealistă, demnă de obiectivul lui Luis Buñuel: un cortegiu funerar a trecut prin mijlocul terenului, întrerupând jocul. În final, a fotografiat echipa aliniată dar... fără a avea film în aparat. Spre norocul său, nimeni nu i-a solicitat, ulterior, pozele.

În acei ani, în facultate nu se aflau decât patru studenți membri de partid în afară de el: Dorio Lazăr, Linica Zigler, Lelia Zuaf și Sonia Nătra – nume azi totalmente uitate. Când s-a aflat în al patrulea an de studii, relația sa cu P.C.R. s-a stricat. Îi displăcea să fie pus a citi, zilnic, în atelier, articolul de fond din ziarul „Scânteia” și apoi a-l comenta. Din cauza absențelor la cursurile de estetică – ținute de un „celebru” estetician marxist, Ion Moraru – și de limba rusă, rămâne repetent. Pentru ca dizgrația să fie definitivă, într-o ședință de partid a fost acuzat de „formalism și cosmopolitism” și „de lipsă de vigilență revoluționară” pentru că nu informase ce fel de cărți citea o colegă de origine nesănătoasă. Pe lângă aceasta, frecvența concertele de jazz de la Biblioteca Americană. În consecință, a fost exclus din rândul membrilor de partid.

Erau anii cei negri ai dictaturii roșii a proletariatului! Într-o adunare generală, plasticienii au fost îndemnați de Radu Bogdan – criticul de artă cu înaltă conștiință partinică – să abordeze realismul socialist. Au fost date și exemple de opere de artă care nu erau „pe linie”, printre ele autorul având „marea și dureroasa surpriză” de a figura și o lucrare a sa, masca balerinului Trixy Checais. Sub orientarea dictată de Bogdan a fost deschisă o expoziție, prin 1952, în care realismul socialist s-a impus pentru următoarele decenii. Autorul își amintește că l-a văzut, cu acel prilej, pe Theodor Pallady parcurgând, în mare viteză și cu o expresie de nemulțumire, expoziția de la Sala Palatului, terminând vizita în câteva minute. Aceea era perioada de glorie a unor sculptori angajați precum Andrei Szobotka, Dimitrie Demu, Boris Caragea, Constantin Baraschi.

Om sensibil și capabil să aprecieze adevăratele valori, autorul s-a apropiat de sculptorul Gheorghe Anghel care, de curând făcuse senzație cu un nud pentru care-i pozase o frumusețe a epocii, Irina Pîslaru Cantacuzino – al cărei soț a divorțat de ea la scurt timp după prezentarea publică a lucrării. Anghel l-a invitat la Cernica, la atelierul său și, pentru că-l simpatiza, l-a invitat la masă și au mâncat, foarte simplu, de-a dreptul călugărește, un spanac fiert. Nici Mateescu nu era, pe atunci, mai puțin frugal: zile fericite erau acelea când putea sustrage carne de cal de la sala de disecții a facultății pe care, acasă, o împărțea cu un... cățel.

Într-o vreme când, în anii '60, barba era considerată, în mediul urban, semnul distinctiv al plasticienilor – și chiar printre ei fiind puțini cei ce-o purtau – Patriciu Mateescu avea o barbă scurtă, neagră, și de sub sprâncenele sale stufoase străluceau ochii albaștri, penetranți, ce-l făceau să semene cu Henric al IV-lea de Navarra, regele Franței.

Bun portretist, a modelat câteva chipuri expresive. Dar, cu dezideratele politice ale vremii, nu existau prea multe alte posibilități de afirmare. Așa că, din 1960, artistul se îndreaptă spre ceramică. Și-a construit un cuptor în pivnița casei dar a iscat un incendiu.

A obținut spațiu pentru atelier pe Str. Frumoasă nr. 32, unde a lucrat până în 1979, când decide să se expatrieze.

Aveau să urmeze ani de muncă febrilă în care a reorientat arta ceramicii de la simple obiecte decorative, de mici dimensiuni, pentru interior, la piese monumentale, destinate spațiilor publice. De menționat, *Balerinele* care, pornind de la forma sintetizată a amforele grecești, sugerau rotirea dansatoarelor și fluturarea tutu-ului. Tot cu sugestii arheologice au fost și *Hora* sau *Familia*.

În 1965, pentru seriozitatea activității sale și prestigiul de care se bucura printre colegi a fost ales secretar al Secției Arte Decorative din cadrul Uniunii Artiștilor Plastici. Redevine membru P.C.R., așa cum măturisește, cu inocență: „După ce am intrat în conducere, am fost obligat să revin în partid, în schimbul libertății de a călători, de a face expoziții peste tot în lume, și a avea legături cu străinii” (p. 36). A avut succese notabile la expoziții peste hotare. Pentru realizările sale marcante, în 1968, a fost distins cu Ordinul Meritul Cultural clasa a III-a.

În 1977 a călătorit pentru prima dată în S.U.A., la invitația unui cunoscut colecționar, John Waller, și a stat mai multe luni, primind un atelier în care a lucrat cu spor, afirmându-și potențialul creator. Atunci a avut șansa de a fi dus la o petrecere la Robert de Niro și apoi la alt actor cunoscut, Burt Lancaster (care, însă, nu era acasă). În acea perioadă a executat primele exemplare din suita *California Flowers* pe care, ulterior, le-a expus la Galeria Galateea din București.

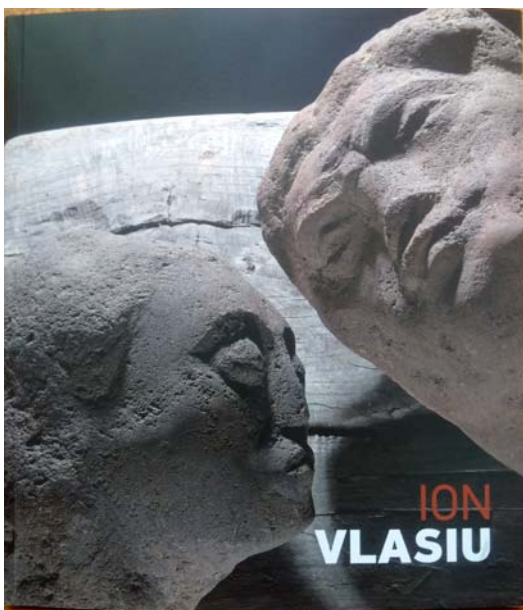
Timpul petrecut în Lumea Nouă l-a familiarizat cu viața și mentalitatea americană. Așa că, în 1979, când a decis să se stabilească definitiv acolo era complet adaptat. A trăit în mai multe locuri, mai întâi în California, apoi în cartierul Queens din New York și, în sfârșit, în propria casă din Dayton, statul New Jersey, unde are un mare atelier, perfect utilat. Și-a continuat seria florilor monumentale ce au fost amplasate de municipalitate în diverse spații publice (*Love Flowers*, *Carpathian Flower*). I-a fost organizată o expoziție la Downey Museum of Art, din California, în 1983, iar o alta la Northridge University, din același stat, în 1985. S-a reîntors la portret și a elaborat două serii: *New York Girls* și *Eroziuni* – primele inspirate de chipuri

gracile de tinere iar celelalte de trăsături aspre, expresive, spiritualizate, de gânditori, savanți sau monahi venerabili. Aceste lucrări au fost prezentate succesiv, la Centrul Cultural Român din New York (1993) și la instituția similară americană din București (1994). Majoritatea lucrărilor pe care le evocă memorialistul se găsesc ilustrate în paginile acestui volum, elegant tipărit. La final se află o anexă în care sunt incluse lista expozițiilor personale sau de grup, a simpozioanelor la care a participat, a premiilor și distincțiilor primite, a colecțiilor de stat în care se află lucrările sale precum și o scurtă bibliografie. În acest fel, volumul devine și un util instrument de lucru pentru cercetătorul dornic de informare în domeniul artelor decorative naționale sau în reconstituirea biografiei unuia dintre făuritorii și inovatorii în domeniu.

În ultimul deceniu al secolului XX, odată cu schimbarea regimului politic din țara natală, Patriciu Mateescu a revenit frecvent pentru a lucra și a-și împlini visul de a amplasa niște monumente în puncte-cheie ale patriei: *Eminescu* la Mangalia (1995), *Danubia* la Orșova (1996), *Rugăciune pentru România* la Blaj (1997) și *Noua Românie* la Snagov (1998). Toate aceste lucrări de mari dimensiuni, cu o profundă încărcătură ideatică, au fost darul artistului pentru localitățile respective. Astfel, plasticianul se poate considera mulțumit că a împlinit o operă ce-i va păstra numele în viitorime. Cum, la fel, prin acest volum scris cu sinceritate, simplu, cu umor și, uneori, cu amoc, fără edulcorări sau licențe literare, autorul lasă un valoros document despre o viață bogată în evenimente și experiențe, dusă pe două continente și în două lumi foarte diferite, unde el și-a urmat, cu tenacitate și temeinicie, menirea artistică și visele.

Adrian-Silvan Ionescu

IOANA VLASIU, IOAN ȘULEA, CORA FODOR, *ION VLASIU (1908–1997)*, Muzeul Județean Mureș, Muzeul de Artă, Târgu-Mureș, 2015, 310 p. + il.



Cu prilejul împlinirii, anul acesta, a douăzeci de ani de la trecerea în neființă a sculptorului, pictorului și scriitorului Ion Vlasiu, semnalăm apariția, în 2015, a albumului *Ion Vlasiu (1908–1997)*, semnat de Ioana Vlasiu, Ioan Șulea și Cora Fodor, publicat de Muzeul Județean Mureș și Muzeul de Artă din Târgu-Mureș.

Artist ce ne-a lăsat moștenire o creație prolifică în care se îmbină spiritul neliniștit al artei secolului XX cu spiritul străvechi al artei populare românești, Ion Vlasiu face parte din generația inovatoare a sculptorilor români care continuă linia deschisă de Brâncuși, Paciurea și Ladea.

Vlasiu se afirmă în deceniul 4 al secolului trecut, ca și colegii săi, Militza Petrașcu și Mac Constantinescu, printr-un tip de creativitate, de sorginte avangardistă, ce aspiră la depășirea frontierelor tradiționale între arte, genuri și tehnici, regăsind inspirația în natură și în formele primitive de artă. Unitatea de gândire și sentiment manifestă în limbajul sintetic, fie sculptural, pictural sau literar, face din opera „povestitorului cu dalta”, cum îl caracteriza François Pamfil pe Vlasiu, un teritoriu de explorare și interpretare deschis în continuare istoricilor de artă.

Noul album a însoțit inaugurarea Galeriei permanente „Ion Vlasiu” la Muzeul Județean Mureș în 2015, cu o expoziție ce a reunit o parte din lucrările donate de artist, în 1986, alături de numeroase lucrări împrumutate din colecții de stat sau particulare. Evenimentul a venit după o perioadă în care lucrările au stat în depozit, marcând un gest reparatoriu față de generozitatea artistului, precum și un moment de recuperare și revizuire a operei sale printr-o viziune expozițională nouă, din perspectivă contemporană.

Ediție cu aspect impunător, albumul depășește considerabil limitele unui catalog de expoziție, având caracterul unei monografii. Structura cărții cuprinde o parte teoretică introductivă, gradată cronologic: începând cu textul lui Gheorghe Vida, *Tânărul Vlasiu în oglinda criticii*, ce analizează ecurile în presa anilor de debut (1932–1936); continuând cu perioada de studii și legăturile artistului cu mediul artistic din Banat, contextualizate într-un articol de Ileana Pintilie; textul Corei Fodor, *În fața timpului*, ce situează opera și biografia artistului din pragul expoziției prezente și noii concepții muzeistice a galeriei; articolul lui Mihai



Drișcu, *Instinctul jocului*, reluat pentru a sublinia o dimensiune esențială a stilisticii lui Vlasiu; și revelatorul interviu realizat de Theodor Redlow la Bistra Mureșului.

Cu acribie și aport de informații noi în privința datelor tehnice și de proveniență, sunt catalogate 277 de lucrări, reproduse în imagini de calitate, împărțite în zece categorii tematice, ordonate cronologic: *Ritmurile și devenirea materiei; Întâmplări pariziene; Materie. Viață; Cărturari; Miturile. Istoria; Himere. Stihii; Obraze și măști; Oameni și locuri; Natura ca atelier. Paradisul terestru; Cu mine însumi*. Catalogul prezintă în plus fotografii inedite ale artistului, casei-atelier și grădinii de la Bistra Mureșului, precum și secvențe de imagini din filmele documentare *Ion Vlasiu, un drum spre oameni* (1988) și *Prin misteriosul domeniu Ion Vlasiu* (1997). Structurarea creației plastice pe capitole tematice, respectând în același timp criterii cronologice, precum și evoluții stilistice, trasează paralelisme cu literatura scrisă de Ion Vlasiu, însumând o întreprindere temerară care reflectă, pe lângă cunoașterea și prețuirea profundă a artistului, flerul și rigurozitatea istoricului de artă Ioana Vlasiu.

O mare cantitate de informații biografice și critice, ilustrate cu fotografii de epocă, reproduceri de afișe și cataloage de expoziție, lucrări inedite, portrete ale sculptorului făcute de alți artiști, citate din scrierile autobiografice ale artistului, sunt înălțuite armonios în secțiunea „Repere biografice” (p. 241–259), oferind o imagine autentică și condensată asupra vieții și operei lui Vlasiu. Bibliografia, antologia critică, fragmentele de jurnal și corespondența, unele dintre acestea inedite, completează științific și documentar stadiul cercetării.

Volumul informațiilor sintetizate, completitudinea datelor și orchestrarea lor într-un parcurs logic și captivant, originalitatea ediției în cadrul unui gen clasic și aspectul grafic elegant, recomandă albumul *Ion Vlasiu (1908–1997)* ca pe o realizare meritorie în domeniu.

Virginia Barbu

