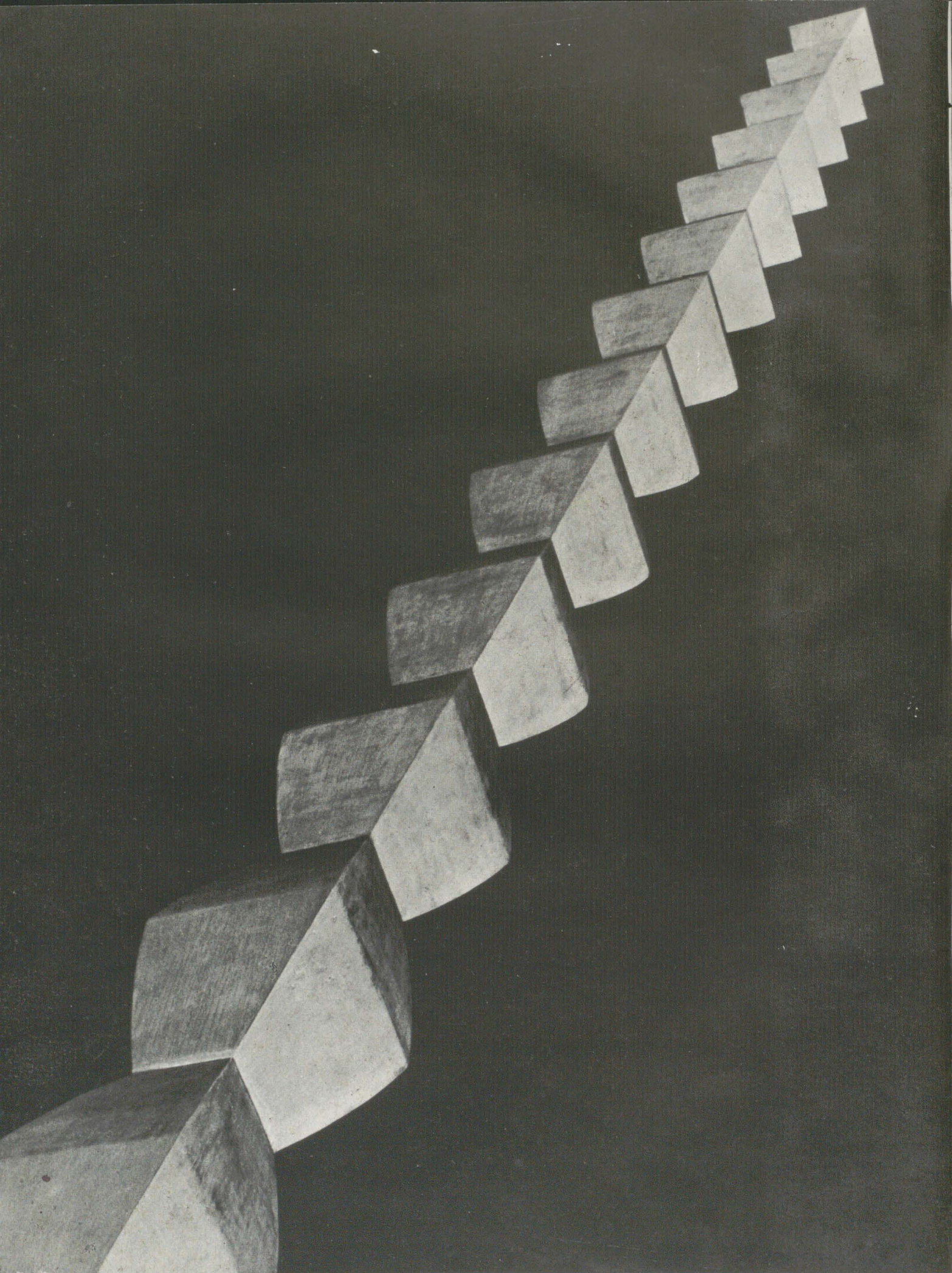


ASOCIAȚIA ARTIȘTILOR FOTOGRAFI





Coperta I: A. Mihailopol-Fără titlu  
N. Hananel-Circul

Coperta II: Gh. Vințilă-Coloana Infinitului



**FOTOGRAFIA** este un **buletin intern RECUNSCUT DE FIAP** și editat de **Asociația Artiștilor Fotografi din Republica Socialistă România.**

**În dorința de a îmbunătăți și diversifica conținutul publicației noastre, cititorii sînt rugați să ne trimită articole, informații, note sau alte materiale care pot trata orice subiect considerat util a fi cunoscut și de alți iubitori ai artei fotografice. Redacția mulțumește anticipat pentru colaborare.**

**Costul unui abonament (șase numere anual) este de lei 120 (90 + 30 taxe poștale), care se pot expedia prin mandat poștal în contul nostru de vi-rament Nr. 45.10.3.37.2 de la B.N.R.S.R. — Filiala sectoru-lui 1, trimițîndu-ne totodată numele și adresa dumnea-voastră exactă (în șase exem-ple) pentru expedierea pu-blicației.**

**R E D A C Ț I A**

**„FOTOGRAFIA“**

**AAF**

**C.P. 1-223,**

**București, 70700**

**tel. 90/14 95 58**

**România**

**Filiala AAF**

**„BANAT“ — C.P. 171  
1900 Timișoara**

**Filiala AAF**

**„DOBROGEA“ — C.P. 54  
8700 Constanța 1**

**Filiala AAF**

**„MOLDOVA“ V  
Str. A. Vlahuță nr. 1  
6600 Iași**

**Filiala AAF**

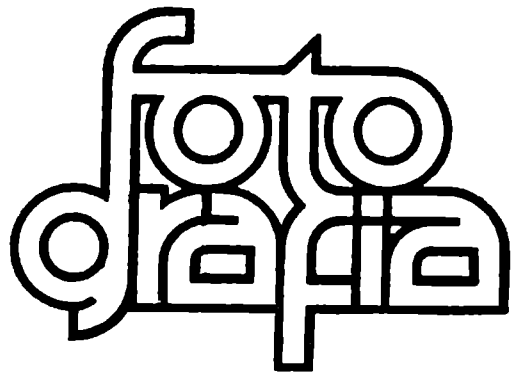
**„MUNTENIA“ — C.P. 152  
2000 Ploiești**

**Filiala AAF**

**„OLTENIA“ — C.P. 10  
1100 Craiova 1**

**Filiala AAF**

**„TRANSILVANIA“ — C.P. 2  
3400 Cluj-Napoca**



**AGREATĂ DE FIAP**



**RECONNUE PAR  
L'UNESCO**

# SUMAR

**Nr. 190 iulie—august 1989**

- |                                                           |                 |
|-----------------------------------------------------------|-----------------|
| ● 150 de ani de fotografie                                | — C. Săvulescu  |
| ● Plicul omagial                                          | * * *           |
| ● Nadar sau pionieratul fotografiei de artă               | — A. S. Ionescu |
| ● Fotografia în România între cele două războaie mondiale | — C. Slăniceanu |
| ● Asociația noastră                                       | — S. Comănescu  |
| ● Ecouri                                                  | * * *           |

**ARTISTILOR  
FOTOGRAFI  
ASOCIAȚIA AAF  
ROMÂNIA**

**ASOCIAȚIA ARTIȘTILOR FOTOGRAFI  
DIN  
REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA**

# 150 DE ANI DE FOTOGRAFIE

## CAROL SZATHMARI – PRIMUL REPORTER

### FOTOGRAF DE RĂZBOI

C. Săvulescu — E.F.I.A.P.

La 7 ianuarie 1839, savantul Arago a anunțat în ședința Academiei de Științe din Paris, descoperirea fotografiei de către Daguerre, numită atunci daghereotipie, după numele descoperitorului. La 19 august, în același an, tot Arago, desvăluia secretul daghereotipiei în fața Academiei de Științe și Academiei de Arte Frumoase, anunțând totodată că Franța pune în mod gratuit întregii omeniri procedeul lui Louis Mandé Daguerre (1787—1851). Ce e o daghereotipie? O placă de cupru de format mic, argintată și lustruită oglindă, care prin înclinare în diverse poziții față de o sursă de lumină, imaginea apare pozitivă sau negativă. Expunerea dura peste 15 minute, imaginea era inversată stînga-dreapta, iar finețea imaginii era excepțională. Pentru a fi ferită de degradare, ea se monta într-un etui de piele cu capac.

Anul 1839, este socotit anul inventării fotografiei, toată lumea fotografică sărbătorind cu mult fast în 1989 cei 150 de ani scurși de atunci. Această sărbătorire ne oferă prilejul de a privi și spre trecutul fotografiei din România, care în urma cercetărilor făcute și a fotografiilor descoperite, ne arată și unele priorități românești în cadrul fotografiei universale. Este curios faptul că înainte de 1839 s-au făcut cercetări asupra fotografiei în România. Importanțul eveniment a fost comunicat de academicianul dr. Constantin Istrati (1850—1918), președintele Societății Române de Științe la 24 martie 1891, cînd se sărbătorea un an de la înființarea Societății de Științe Fizice, spunînd printre altele: „Unii dintre acești farmaciști erau pasionați pentru cele mai noi descoperiri ale științei. Astfel, un farmacist ce avea laboratorul său în fața Oficiului de poștă și telegraf, probabil german, se zice să s-a otrăvit lucrînd cu brom pe la 1834, făcînd cercetări relative la fotografie...”

La 16 februarie 1839, gazeta „Albina Românească” de la Iași, aducea la cunoștință cititorilor ei inventarea fotografiei astfel: „O nouă aflare a revărsat o nouă strălucire asupra epocii noastre. Daguerre era pînă acum cunoscut în Franța de zugrav (pictor)...”. Efectul a fost salutar. La Iași la Academia Mihăileană și în București la Colegiul Sf. Sava, s-au lucrat în 1840 primele daghereotipii cu aparate din prima serie fabricată în Franța. Primul atelier fotografic de care avem cunoștință a fost Depozitul Productelor Industriei Naționale din Iași, care anunța prin presa vremii în anul 1842 că „fac portretul prin minunata aflare a faimosului Daguerre. După 1842 apar primele ateliere fotografice în București, Iași, Galați, Cluj și în alte orașe, unele deschise de autohtoni, altele de fotografi în trecere. Denumirea de FOTOGRAFIE, care s-a păstrat pînă azi, a apărut o dată cu calotipia, procedeu negativ-pozitiv descoperit tot în 1839 de Talbot în Anglia.

Spațiul nu ne permite a ne ocupa de primul fotograf amator, Costache Sturdza Scheianul cu calotipiile lui din 1852, de albumele cu cercetări medicale ale doctorilor C. Dimitriescu-Severeanu și Turnescu (1869) dr. Chernbach (1870), de frații Minovici, de George Nicoleanu farmacistul reg. 2 geniu din Focșani cu cercetările lui micrografice care interesau apărarea națională (1893—1894), de profesorul dr. D. Hurmuzescu, cu prima radiografie a unei mîini în viață (1897), de prof. Emil Racoviță cu cele peste 400 diapozitive stereo, făcute în Antarctica (1897—1899) și de mulți alți fotografi români din secolul trecut. Ne vom opri numai asupra lui Carol Popp de Szathmari, primul nostru fotograf de artă și a operei lui fotografice cunoscută în întreaga lume. Vom folosi numele de Carol Szathmari, așa cum apare pe toate cartoanele care poartă fotografiile lui și așa cum ne apare și în semnătura atașată la portretul lui de la Biblioteca Academiei R.S.R. S-a născut la Cluj în 11 ianuarie 1812, unde a urmat Colegiul reformat, dar nu a îmbrățișat cariera de preot. Pierzîndu-și tatăl, se angajează la Cancelaria de stat din Sibiu, unde face cunoștință cu pictorul Franz Neuhauser (1763—1836), care îl inițiază în arta desenului și a picturii. Atras de această artă, el studiază pictura la Viena, München și în Italia, unde-l cunoaște pe Frantz Liszt, de care-l leagă o strînsă prietenie, însoțindu-l mai tîrziu în vizitele făcute de acesta în Țara Românească și Moldova. Numit încă din 1840, în cursul unei vizite la București, pictor al domnitorului Alexandru Ghica, el capătă titlul oficial de pictor și fotograf al curții în 16 octombrie 1863 de la domnitorul Alexandru Ioan Cuza, calitate care și-a păstrat-o pînă la sfîrșitul vieții lui, în 1887. În anul 1843 în timpul domniei lui Gheorghe Bibescu, el se stabilește definitiv în București, cu soția sa, frumoasa fiică a cîrciumarului din Gilău, de lângă Cluj.

Fire vioaie, foarte activ, gata oricînd a realiza ceva temeinic, niciodată superficial, el a lucrat în același timp pictură, fotografie, litografie, cartografie, însoțește domnitorii țării în călătoriile lor sau face personal călătorii care l-au dus pînă la granița Indiei. La Viena, unde în 1873 a concurat la Expoziția Universală cu fotografii, el apare în catalogul oficial ca pictor și fotograf al domnitorului Carol și al prințului Talifu din China. Nu credem că a călătorit pînă în China, așa cum pretind unii istoriografi ai lui și ni-l arată într-o fotografie în costum de nobil chinez, într-un interior chinezesc, dar sîntem siguri că faima care o căpătase ajunsese pînă la curtea Imperiului soarelui răsare. Primele știri asupra preocupărilor lui fotografice le avem din anul 1840, cînd în vizita făcută la București, lucrează daghereotipii la Colegiul Sf. Sava, cu aparatul adus din Franța de Petrache Poenaru. Stabi-



lindu-se definitiv în anul 1843 în București, el deschide un atelier de daghereotipii la Curtea Veche în localul Hanul Verde, unde a continuat să lucreze multă vreme calotipii și fotografii folosind metoda colodiului umed pe plăci de sticlă. Biblioteca Academiei R.S.R. păstrează în valoroasa colecție de fotografii, prima calotipie executată de el, o încercare făcută pe o coală de hirtie sensibilizată pe care a fotografiat un cupidon cu brațele frunte, scriind pe ea: „Die aller erste photographie die ich gemacht habe im Jahre 1848, November“\*.

La 27 martie 1854, încep de-a lungul Dunării ostilitățile dintre trupele rusești și otomane, război cunoscut sub numele de Războiul Crimeii. Ochii întregii Europe erau ațintiți asupra acestui „modern“ război. După războaiele napoleoniene cu vechi tehnici de luptă, uniforme pompoase, generali cu șampanie și vivandiere în corturi, transportul trupelor cu carul și informații primite prin călăreți, i se adăugase acum posibilitatea folosirii noilor invenții: drumul de fier, vapoarele cu abur, telegraful și fotografia. Cu un laborator improvizat într-o trăsură închisă, unde trebuia să prepare soluția cu colodiu, să o întindă pe placa de sticlă, să o expună cca 6 secunde și să o dezvolpeze încă umedă, Szathmari a avut inspirația de a fotografia aceste ostilități, aducând tinăra fotografie pe cîmpul de luptă. A fost dat ca pe pămîntul pașnicei României să se nască primul reportaj fotografic de război din lume. Neobositul Szathmari întocmește câteva albume care conțineau aproape două sute de fotografii fiecare, cu imagini din ambele tabere, scene de luptă, portrete de generali, pași, cazaci și bașbuzuci, pe care le donează împăratului Napoleon al III-lea, reginei Victoria, împăratului Franz Joseph, ducelui de Saxa-Weimar și regelui Württembergului, iar un exemplar îl depune la Expoziția Universală din 1855 de la Paris. Senzația a fost enormă în Europa. Medalii de aur de la capetele încoronate și medalia de la Expoziția Universală răsplătesc strădaniile acestui neobosit fotograf. Vicisitudinile vremurilor au făcut ca azi să nu mai găsim nici unul din aceste albume. Cel dat împăratului Napoleon a ars în timpul Comunei din Paris, al reginei Victoria a ars în palatul Windsor în 1912, iar cercetări întreprinse la Viena

nu au dus la descoperirea celui dat împăratului Franz-Joseph. Mult timp, întietatea lui Szathmari ca prim reporter de război a fost ignorată, dar un volum apărut la Paris în 1856, foarte rar azi, „ESQUISSES PHOTOGRAPHIQUES — À PROPOS DE L'EXPOSITION UNIVERSELLE ET DE LA GUERRE D'ORIENT“, scris de Ernest Lacan și publicat în Editura Grassart, necunoscut unor istorici ai fotografiei, descrie la paginile 155—157 conținutul albumelor lui Szathmari, încheind: „Nous avons dit que l'ouvrage de Mr. Szathmari était l'introduction à l'histoire dramatique de la guerre d'Orient. Voyons maintenant le livre. C'est Mr. Roger Fenton qui s'est chargé de l'écrire“. Vom cita câteva publicații care au rectificat inadvertența comisă de unii istorici de a ignora întietatea lui Szathmari ca prim reporter fotograf de război: IMAGE, nr. 1, 1973, ROCHESTER; MAGAZIN ISTORIC nr. 12, 1973, București, HISTORY OF PHOTOGRAPHY, nr. 1, 1977, Londra; INTERPRES-SGRAFIK, nr. 1, 1978, Budapesta și volumul CRIMEA — 1854—1856, de Lawrence James, 1981, Marea Britanie, editura Hayes Kennedy.

Nu trecuseră decît 23 de ani de la această înclăstare și neobositul Szathmari se afla din nou pe un teatru de luptă, Războiul pentru Independență din 1877—1878, alături de Serviciul Sanitar al Armatei al doctorului Carol Davilla, care era înzestrat și cu un laborator fotografic. Lui și Serviciului Sanitar al Armatei îi aparțin cele mai valoroase fotografii din acest război, imagini care au fost distinse cu medalia de aur la Expozițiunea de Arte și Industrii Române din București, în anul 1880. Din valoroasele lui lucrări vom mai cita portretul prințului Gorceacov, publicat pe întreaga pagină în 1855 de The Illustrated London News, Divanul ad-hoc al Valahiei, publicat pe întreaga pagină în 1858 de L'ILLUSTRATION, albumul donat doamnei Elena Cuza în 1862 cu vederi din București și albumul ROMÂNIA din 1867, cu 40 de fotografii 30 × 36 cm.

La 3 iunie 1887, Carol Szathmari se stinge din viață, dispărînd astfel unul din pionierii fotografiei.

NOTĂ: Ilustrațiile din cadrul revistei sînt din colecția C. Săvulescu.

## PLICUL OMAGIAL

### „150 DE ANI DE FOTOGRAFIE“

Pentru sărbătorirea a 150 de ani de fotografie, Asociația Artiștilor Fotografi, sub patronajul Federației Internaționale de Artă Fotografică, a tipărit un plic omagial dedicat acestui eveniment.

Plicul conține reproduse 14 mărci poștale originale, în culori, emise de 13 țări de pe mapamond cu subiect, fotografia. Suprafața plicului nu a permis reproducerea tuturor mărcilor emise cu acest subiect, alegerea lor și punerea în pagină fiind problema cea mai dificilă. Mărcile reproduse au fost emise de: Austria — 1973, Bulgaria — 1973, Berlin — 1974, Elveția — 1978, Finlanda — 1989, Franța — 1939, Iugoslavia — 1967, R. D. Germană (2 buc.) — 1955 și 1965, România — 1963, San Marino — 1985, Suedia — 1988, U.R.S.S. — 1989 și U.S.A. — 1978. Prima marcă cu acest subiect a fost emisă de Franța la 7 ianuarie 1939, avînd reproduse

portretele lui Niepce și Daguerre și textul „1839 — CENTENAIRE DE LA PHOTOGRAPHIE — 1939“.

Compoziția grafică a plicului este completată de emblema FIAP-ului, textul RECONNUE PAR L'UNESCO, și textul 150 ANS DE PHOTOGRAPHIE, text care încadrează și marginile plicului.

Tiparul a fost făcut pe hirtie cromo, în sistemul de imprimare Offset la 6 culori. Fondul feței plicului este cenușiu deschis.

Dimensiunile plicului: 220 × 110 mm.

Tiraj: 2 600 buc. din care 1 000 buc. au fost preluate FIAP-ului pentru distribuire participanților la cel de al 20-lea Congres care a avut loc între 11—17 august 1989 la Bruxelles.

Tipărit: Imprimeria Băncii Naționale a R.S.R.  
Macheta grafică: arh. Magda Isăcescu Chirnoagă.



Încă din tinerețe Gaspard-Félix Tournachon (1820—1910) s-a simțit atras de chipurile contemporanilor practicînd caricatura și editînd diverse jurnale umoristice. Era, probabil, o modă sau o înclinație firească a viitorilor fotografi, să se ocupe mai întîi de ironizarea prin șarje satirice a concetățenilor pentru ca, mai apoi, să se dedice studiilor de portret psihologic folosînd proaspăt apăruta cameră obscură (spre pildă, și Étienne Carjat a fost un apreciat caricaturist). Magia noii tehnici a artelor vizuale a avut forța de a-l face pe flamboaiantul caricaturist cu părul roșu și mustața zbîrlită, de muschetar, să i se dedice în totalitate și să-i rămînă fidel întreaga viață. Din acei ani ai tatonărilor datează și pseudonimul atît de sonor pe care și l-a ales în urma unei glume care circula în lumea boemei pariziene și care-i făcea pe tinerii aspiranți la parnasul artistic să se strige unii pe alții adăugîndu-și sufixul „-nadar” la nume. Astfel Tournadar a devenit, simplu, NADAR — care încă de atunci a fost (și a rămas) sinonim cu fotografia de artă, cu Marea Fotografie.

Începuturile sale în noua meserie nu au fost ușoare. Prezența la Paris a altor mari maeștri ai fotografiei, deja celebri — precum Disdéri, Carjat, Reutlinger, Numa Blanc, Pierre Petit — reprezenta o serioasă concurență. Disdéri fusese inventatorul fotografiei *carte-de-visite*<sup>1</sup> care avusese așa mare succes de public — prin dimensiunea ei redusă, comod de purtat în portefeuille, ușor de înrămat sau de păstrat în albume și amintind de miniaturile generației anterioare — încît a fost adoptată în toată lumea pentru tot restul veacului ca forma cea mai solicitată și cea mai populară. Vizita la atelierul maestrului avea caracterul unui act cultural și monden în același timp deoarece acesta era un adevărat salon, mobilat și decorat cu mult gust, în stilul încărcat al celui de-al doilea imperiu; redeschiderea sa într-o altă clădire era un subiect generos pentru presa ilustrată a vremii și motiv de a se face reclamă<sup>2</sup>.

De aceea și Nadar trebuia să se abțină de a găsi o idee foarte personală și a crea ceva epocal. Iar ideile nu-i lipseau deloc acestui spirit scînteietor: dacă prima menire a fotografiei era să facă portrete, atunci de ce nu ar face el o colecție de chipuri ale personalităților epocii? ! Așa s-a născut, în 1854, „Panteonul Nadar”, album publicat periodic, reunind figurile cele mai reprezentative ale culturii. Fiind extrem de bine primit de public, autorul a perseverat. În trei ani Nadar se impusese ca cel mai mare portretist parizian. Aceasta și pentru că avea un stil propriu de lucru și de compunere a imaginii. Colegii săi își pozau modelele figură întreagă în marea majoritate a cazurilor. El preferă gros-planul, bustul sau secționările la jumătate, cu includerea miinilor pentru expresivitatea gesturilor; acorda atenție specială fizionomiei pe care o pune în valoare prin decupare pe un fond repoussoir întunecat și prin-

tr-un ecleraj extrem de savant (dacă ne gîndim că atunci nu existau reflectoare electrice și totul depindea de capriciile soarelui și de orele cele mai potrivite ale dimineții) din care obținea o mare picturalitate în tonalitățile profunde și catifelate de sepia. Îi repugna convenționalismul, poza de aparat în care se specializaseră, pînă la rutină, confrății. Nu-l interesa vestimentația contemporană și nici alura, mai mult sau mai puțin studiată și falsă, a personajelor. Mesajul prosperității și semnele de statut social pe care le putea transmite îmbrăcămintea nu vor fi niciodată găsite în imaginile sale — acesta era apanajul atelierelor care serveau pe oricine, de la nobilime la burghezie, de la ofițerime la gloată, și nu al unui artist al camerei cum era Nadar. De multe ori recurgea la cîte o draperie sau un amplu șal cu care-și acoperea modelul, fapt ce conferea atemporalitate pozei și modelului. Așa a procedat cu tînăra Sarah Bernhardt, al cărui chip misterios apare din faldurile bogate, aranjate sculptural, ale unei mantii. Alteori maestrul accepta fanteziile costumației intime a persoanei — cum s-a întîmplat cu Théophile Gautier pe care, odată îl surprinde cu binecunoscutu-i fes și învăluit într-un halat gros iar altă dată cu o cămașă boțită, cu guler rarbătu sub care era înnodată neglijent o basma și cu mîinile înfundate în buzunare, într-o atitudine degajată, neformală. O profundă cunoaștere — chiar amicitie — cu modelele sale contribuie la relevarea acelor trăsături de caracter prea puțin evidente pentru alții dar care ochiul sfresdelitor al lui Nadar știa să le accentueze prin paginație și aranjare.

Și în privința celor pe care îi fotografia își spunea punctul de vedere propensiunea sa spre arte — el nu era fotograf al curții imperiale, al demnitarilor, magistraților, politicienilor și militarilor glorioși sau al protipendadei mondene ci, prin excelență, al lumii artistice. În decurs de 15 ani va invita în studioul său toate figurile celebre în acest domeniu, tezaurizînd pentru posteritate o frescă aproape completă a culturii timpului său. Căci nu-și rezervă interesul doar pentru francezi ci aspiră spre universalitate profitînd de trecerea prin Paris sau stabilirea acolo a unor creatori din alte țări (precum Turgheniev, Bakunin, Rossini). Portretele sale pot fi clar categorisite după specialitatea modelelor: literați (Charles Baudelaire, Alexandre Dumas, George Sand, Victor Hugo, Théophile Gautier, Alphonse Daudet, Jules Verne, Champfleury), muzicieni (Héctor Berlioz, Gioacchino Rossini, soprana Rosina Stolz), actori (Sarah Bernhardt, mimul Paul Legrand), filosofi (Victor Cousin, socialistul utopic Pierre Joseph Proudhon, anarhistul rus Mihail Alexandrovici Bakunin), plasticieni (Eugène Delacroix, Honoré Daumier, Gustave Doré, Theodore Rousseau, Jean François Millet, Edouard Manet, scenograful Pierre-Luc-Charles Cicéri etc.). Cei din urmă sînt și cei mai numeroși — nu trebuie uitat că, pe



lingă debutul său ca grafician — fapt ce-l apropia nu doar sentimental de breasla acestora — a fost și un constant prieten și încurajator al pictorilor, în marele său atelier de pe Boulevard des Capucines instalându-și neînțeleșii impresioniști prima lor expoziție, în 1874.

Ca orice inițiativă spectaculoasă (și lucrativă), exemplul său a dat o sugestie de urmat și altora. Confratele Charles Reutlinger obținuse exclusivitatea comercializării portretelor pe care i le făcuse Adelinei Patti și altor dive. Étienne Carjat se apucase și el să adune poze de celebrități. În paginile ziarului de limbă franceză al lui Ulysse de Marsillac, „La Voix de la Roumanie“, era anunțată vânzarea la toți librarii bucureșteni a unor albume realizate de acesta : „M. CARJAT / L'éminent photographe parisien, se propose d'établir chez tous les libraires de Bucarest, un dépôt de ses **Albums des célébrités contemporaines** contenant les portraits et biographies de tous les contemporains célèbres. C'est le recueil le plus riche de ce genre. Le succès en a depuis longtemps consacré le mérite“<sup>3</sup>.

Dar Nadar deja depășise momentul portretelor de personalități și se îndrepta spre noi zone, încă neexplorate, în arta fotografică unde, la fel, a deținut primatul absolut. Captivat de aventura aeronautică, într-una din ascensiunile sale cu balonul, ia câteva imagini de sus ale Parisului, primele de acest fel din lume, executate în 1858. Acest fapt i-a oferit un opulent subiect sarcasticului Honoré Daumier pentru una dintre celebrele sale caricaturi.) Cîteva ani mai târziu experimentează fotografia subterană făcînd senzație cu pozele realizate cu lumină electrică osuarelor din catacombele pariziene și lansînd aceste sinistre galerii ale morților între atracțiile turistice ale orașului<sup>4</sup>.

Din aer sub pămînt fotografia nu mai avea nici un secret pentru Nadar. Își dăduse seama de marile posibilități ale camerei de a fi folosită în gazetărie, pentru reportaje. La venirea ambasadiorilor Mikadoului de la Soare Răsare la curtea lui Napoleon III, tot el le face un portret colectiv ce va fi reprodus în paginile revistelor ilustrate — îl incitase vestimentația și exotismul ciudaților japonezi îmbrăcați în chimonouri, cu papuci de lemn și săbii de samurai. De aici pînă la interviul fotografic nu mai era decît un pas și tot lui Nadar i-a fost dat să-l inventeze. În 1886, aflînd de existența centenarului chimist Eugène Chevreul (1786—1889), merge să-l intervieveză în privința unor probleme de culoare, de descompunere a luminii și de divizionism ce aveau să influențeze atît de mult pictura neoimpresioniștilor. Ajutat și de fiul său Paul, el însuși fotograf, imortalizează pe placa sensibilă pe bătrînul savant explicîndu-i, cu gesturi și mimică expresivă, teoriile sale.

Spirit neliniștit, mereu dornic de nou, va avea unele momente cînd va gravita între pasiunea pentru fotografie și cea pentru zbor, preocupîndu-se o vreme numai de ultima. În 1863 își construiește balonul „Le Geant“ și

pornește într-o îndrăzneată călătorie. Dar, lîngă Hanovra, aerostatul se prăbușește, Nadar și soția sa, Ernestine, sînt răniți iar eșecul are neplăcute urmări de ordin financiar. Dar nu abandonează acest sport : în 1870, în timpul războiului franco-prusian face noi ascensiuni de recunoaștere a terenului și de observare a liniilor inamice, în balonul „L'Intrepide“. Este chiar atacat de un balon vrăjmaș care deschide focul asupra lui, dar maestrul scapă nevătămat<sup>5</sup>.

Totuși, după o viață plină de succese și împliniri pe plan profesional, nerecunoscătorul public îl uită și, avînd serioase probleme materiale, este obligat la bătrînețe să practice fotografia banală de care se ferise în tinerețe, de portrete convenționale pentru orice fel de comanditari. Abia în 1900, cînd puțini mai știau de existența celebrului fotograf, atunci octogenar, i se organizează o retrospectivă la Expoziția Universală de la Paris. Ea venea să facă dreptate unui mare creator și unei mari opere. Maestrul avea să supraviețuiască încă 10 ani acestui ultim omagiu ce i-l aduceau contemporanii în slujba cărora își pusese arta și talentul.

Aceste rînduri ne-au fost suscitade de o expoziție de reproducere după creația portretistică a lui Nadar deschisă la Biblioteca Franceză din București în lunile martie-aprilie 1989, în cadrul șirului de manifestări aniversare legate de împlinirea a 150 de ani de la inventarea fotografiei. Această amplă manifestare a avut menirea de a readuce în atenția publicului plurivalenta personalitate a lui Nadar care a fost un inegalabil pionier în nenumărate genuri și tehnici și al cărui nume a intrat în conștiința universală legat de crearea portretului de artă în fotografie și de imortalizarea într-un „panteon“ personal a figurilor celor mai marcante ale culturii epocii.

<sup>1</sup> L. Chaumontel — La photographie à la guerre, în „L'Illustration“ no. 949/4 Mai 1861, p. 287.

<sup>2</sup> Salon de réception de M. Disdéri, în „L'Illustration“ no. 901/2 Juin 1860, p. 353 ; A. Halbeer — Nouveaux salons de Disdéri, în „Le Monde Illustré“ no. 157/14 Avril 1860, p. 254.

<sup>3</sup> „La Voix de la Roumanie“ nr. 22/Jeuđi 12 Juin 1862.

<sup>4</sup> Les catacombes de Paris, în „Le Monde Illustré“ no. 445/21 Octobre 1865, p. 261 și no. 446/28 Octobre 1865, p. 277—278.

<sup>5</sup> „Le Journal de Bucarest“ nr. 24/30 Octobre 1870 : „Nadar a revenit ieri la Paris. El a plecat din Tours la ora 6 dimineața și la 11 a zărit Parisul. Balonul său, **L'Intrepide**, era la 3 000 metri înălțime deasupra fortului din Charenton. În acel moment un alt balon a apărut în aceeași direcție ; pavilioanele au fost desfășurate dar, apropiindu-se, s-au auzit focuri de armă ; atunci Nadar s-a aruncat în plasa balonului său. Celălalt aeronaut trăgea asupra lui și curînd **L'Intrepide** a început să coboare repede. Balonul agresor purta un drapel prusian. Dar balonul D-lui Nadar, după ce a lăsat puțin lest, s-a reinălțat, și-l vedem pe aeronaut cățărînd în plasă, reparîndu-și balonul și printr-un extraordinar efort, reușind să dregă gaura făcută de glonțul adversarului său. Atunci Dl. Nadar a prins curaj și curînd s-a văzut balonul dușman căzînd la pămînt. **L'Intrepide** a coborît atunci liniștit la Charenton. Dl. Nadar nu e rănit“.



# FOTOGRAFIA ÎN ROMÂNIA ÎNTR-UN DINTRE CELE DOUĂ RĂZBOAIE MONDIALE

C. Slăniceanu

O perioadă puțin cunoscută azi a fotografiei din România este cea dintre cele două războaie mondiale. Primul deceniu este caracterizat printr-o avalanșă de ateliere noi, create în scop comercial, concentrate în București pe B-dul Elisabeta în zona cinematografelor, pe Calea Griviței, Calea Moșilor și la Piața Sf. Gheorghe. Multe din vechile firme dispăruseră, singură JULIETTA își continuă seria succesorilor fiind „en vogue” în acea perioadă și atelierul lui Mandy preluat de Etienne Lonyai. Progresele făcute în construcția aparatelor, în simplificarea procedeelelor de lucru în laborator și ușurinței de a procura materiale fotografice, au dus la răspîndirea fotografiei în marea masă. Încă din 1923, Asociația Fotografilor Profesioniști, cerea la congresul de la Alba Iulia, la 21 noiembrie „Lupta contra concurenței iloriale a neprofesioniștilor” (v. revista Fotografia, Alba Iulia, nr. 10, p. 1).

Noi studiouri artistice, unele deschise de fotografi veniți din teritoriile întregite, apăruseră în București, vom cita unele dintre ele: Buzdugan-Foto Royal, Nicolae Tatu, Guggenberger, Frații Rădulescu, Sellman, Gilmeanu, Barta Ștefan, Rembrand-S. Rosenthal, Frații Cristea, precum și atelierele: W. Weiss, Tadeu Cios și Eugen Stătescu.

Încercările fotografilor profesioniști din Transilvania de a înființa Asociația Fotografilor din România cu statut legal au dat greș. Totuși ei scot la Cluj, la 15.VII.1922, nr. 1 din revista Fotografia, iar din anul 1923 își schimbă sediul la Alba Iulia și titulatura în „Fotografia, Revista Uniunii Generale a Fotografilor din România”. Statutul legal nu este obținut decât în anul 1934, când apare în București și „Revista Fotografică Română, Organul Uniunii Fotografilor din România, persoană juridică, nr. 1, decembrie 1934”. Președinte al Uniunii a fost ales Etienne Lonyai, sediul fiind în Calea Victoriei nr. 24.

Cu doi ani înainte de înființarea Uniunii Fotografilor, Traian Petrescu fondase Asociația Lucrătorilor Fotografi, care a dăinuit pînă în anul 1940. Printre președinții Asociației s-a aflat în 1936, Tadeu Cios, iar casier Eugen Stătescu, ambii, azi membri activi ai Asociației Artiștilor Fotografi.

În anul 1933 apare la București „Fotografia, Revista Foto-amatorilor, anul I, nr. 1—2”, avînd ca redactor pe Sever Cernescu, motivînd apariția „ca o consecință firească, a numărului crescînd de amatori”. În continuare mai apar două reviste, nr. 3 și 4 tot în 1933, ultimul număr avînd ca redactori pe Sever Cernescu și ing. N. Tomescu. Cu nr. 4 revista își încetează apariția.

La 16 decembrie 1934 se întemeiază la București Asociația „FOTOGRAFII AMATORI ROMÂNI” (F.A.R.), cu scopul de „a cultiva dragostea de fotografie și a da posibilitate

membrilor să activeze pe tărîmul artei fotografice”. Comitetul era compus din: Emilian Iliescu — președinte, dr. Spiru Constantinescu — vicepreședinte, ing. C. Silistrarianu — casier, V. Protopopescu — secretar, 7 membri și 5 cenzori. La 23 februarie 1936 noul comitet ales este: dr. Spiru Constantinescu — președinte, av. A. Gorsky — vicepreședinte, ing. C. Silistrarianu — casier, Emil Agalide — secretar, prof. Ștefănescu — contabil și ing. N. Tomescu — bibliotecar. Prin sentința nr. 111 din 1937, Tribunalul a acordat personalitate juridică asociației. Statutele F.A.R. au fost votate la 28 martie 1937.

La un an de la înființare, F.A.R.-ul scoate „Buletinul Asociației Fotografilor Amatori Români”, care din 1936 își schimbă titlul în FOTOGRAFIA iar formatul îl mărește la 20 X 25,5 cm. A fost revista cu cel mai ridicat nivel artistic dintre cele două războaie mondiale. Cu nr. 4—5 din 1941 revista își încetează apariția din motive financiare.

În anul 1939 Asociația F.A.R. număra 579 membri în 92 localități din țară, între care Bucureștii se număra cu 222 membri, Oradea cu 71, Chișinău cu 50, Cetatea Albă cu 23, Timișoara cu 20 etc.

Sărbătorirea a 100 de ani de la inventarea fotografiei a fost celebrată în țara noastră de Uniunea Fotografilor din România (profesioniști) împreună cu Asociația Fotografilor Amatori. Între 24 iulie și 1 august 1939 a avut loc la Munchen al doilea Congres al Uniunii Internaționale a Fotografilor Amatori. Totodată o mare expoziție internațională a sărbătorit cei 100 de ani de la inventarea fotografiei, la care s-au primit 1 600 lucrări din 30 de țări, fiind expuse 900 între care 44 din România de la 23 autori. Delegația română a fost compusă din dr. Spiru Constantinescu și căpitan Ion Șutu. La primul Congres Internațional al Fotografilor Amatori ținut la Viena între 12 și 19 iunie 1938, dr. Spiru Constantinescu fusese ales ca membru în comitetul de onoare.

Oficiul Național de Turism a organizat mai multe concursuri de fotografii adresate profesioniștilor și amatorilor. La primul concurs din 1936 s-a acordat premiul I lui N. Cristoveanu (azi membru activ al Asociației Artiștilor Fotografi) și Lolescu, urmați de alți 19 premianți. La concursurile următoare au obținut premiul I: I. Udriște — Olt; Cernescu Sever și cpt. Șutu Ion; dr. Bălan și Aurel Bauh. La Oradea, Societatea Turistilor „Vulturii”, organizează în 1938 a doua expoziție de fotografii pentru amatori, iar la Cetatea Albă, Cercul F.A.R., o expoziție pe județ, cu 54 fotografii artistice.

Uniunea Camerelor de Muncă, deschide în iulie 1939 în holul Fundației Carol I, expoziția cu tema „Munca românească în imagini” la care au participat 65 meșteri și lucrători cu 234



fotografii. Premiul I a fost acordat lui General Photograph Service și G. Vesa, urmași de Traian Petrecu, St Heel, Pojes Iosif, R. Zalewsky, O. Netolczke și alți. În nr. 3, 1939, revista FOTOGRAFIA a F.A.R.-ului scria: „Lucrările prezentate de General Photograph Service au fost într-adevăr remarcabile“.

Dintre publicații avem de menționat două valoroase albume: PRIVELIȘTI ROMÂNEȘTI

al lui Alexandru Bădăuță, București, 1932, cu fotografii selecționate de la amatori și profesioniști și ROMANIA a lui Kurt Hielscher, tipărit în patru limbi în 1933 de F. A. Brockhaus din Leipzig.

Scurta prezentare a fotografiei din România între anii 1920—1940, este un omagiu adus celor care au contribuit la ridicarea prestigiului ei în această perioadă.

## ASOCIAȚIA NOASTRĂ

Conf. ing. Sylviu Comănescu — HON-EFIAP

Iubitorii fotografiei din țara noastră, având aripile frînte din cauza celui de-al doilea război mondial, prin impunerea unor restricții și datorită desființării cluburilor de fotografi (amatori și profesioniști), ca și a publicației „FOTOGRAFIA“, organul de presă a celei mai importante asociații, a Fotografilor Amatori din România (F.A.R.), își reiau cu timiditate activitatea după război. De altfel, dintre rănilor războiului, trebuie să amintim distrugerea prin bombardamente aeriene, a sediului atelierului Carol Pop de Sztamari, a sediului F.A.R. și altele, împiedicându-se astfel cunoașterea istoriei fotografiei din România.

După un reînceput timid, beneficiind însă de valoroase tradiții, arta fotografică de la noi își face simțită prezența cu ocazia prezentării publice a unor expoziții de grup, a căror succese stimulative, a condus și la organizarea unui concurs fotografic, urmat de o expoziție avînd ca temă „Patria noastră“. Era către finele anului 1955 și începutul anului următor cînd, expoziția prezentată în fosta sală „Niculae Cristea“, actualmente „Galeria de artă fotografică AAF (str. Brezoianu nr. 23), nu făcea nici o deosebire între amatori și profesioniști, ceea ce conta era numai valoarea artistică a exponatelor. Această manifestare culturală, este de fapt, piatra de temelie a Asociației Artiștilor Fotografi din România. Un grup de circa 25 de fotografi, constituiți în baza unui statut de funcționare și a formalităților legale, devin primii membri ai Asociației Artiștilor Fotografi, membrii fondatori.

În toamna anului 1956, AAF este invitat să participe la bienala a/n fotografică a tirgului mondial de fotografie din Colonia (R. F. Germania) „Photokina“. Arta fotografică românească este prezentă cu 18 lucrări din cele 623 prezente din 30 de țări. De asemenea, tot aici și tot atunci AAF este primită ca membră reprezentativă în marea familie a Federației Internaționale de artă fotografică (FIAP), recunoscută de UNESCO în urma Congresului al 3-lea FIAP. Era de fapt, prima noastră consacrare internațională.

În acord cu statutul AAF și a invitațiilor primite, se participă la numeroase saloane internaționale, de unde, nu de puține ori, lucrările membrilor noștri se întorc cu lauri. Lucrările noastre de artă fotografică prezentate pe simezele diferitelor saloane internaționale de pe toate meridianele globului, sînt de fapt un fel de ferestre deschise, prin care invităm

pe vizitatorii de cele mai deosebite concepții și credințe să facă cunoștință cu țara noastră și cu poporul său. Uneori, exponatele noastre au făcut muncă de pionierat, constituind primul contact cu țări cu care înainte nu exista nici o legătură.

În anul 1957, datorită experienței căpătate și din punct de vedere organizatoric, FIAP acordă Asociației noastre patronajul organizării primului Salon de Artă fotografică al României. Salonul internațional s-a bucurat de un deosebit succes, facilitînd dialogarea publicului nostru cu autori din diferite țări, prin intermediul fotografiei. Salonul cuprinzînd 457 lucrări a fost prezentat în tot parterul Muzeului de Artă al României. Vernisajul, care s-a desfășurat și în prezența corpului diplomatic acreditat în România, a fost onorat și de prezența conducerii FIAP, în persoana vicespreședintelui, R. Bonrigeaud. De atunci, și pînă în prezent, cu regularitate la fiecare doi ani, au avut loc edițiile succesive ale salonului, ultima fiind în anul 1987, cea de a 16-a ediție Saloanele noastre, unele dintre cele mai importante (cca 300 organizate anual) în lume, atît din punct de vedere numeric, cît și calitativ, s-au bucurat și de mare succes de public (peste 35 000 de vizitatori în 3 săptămîni de expunere).

Datorită prestigiului internațional de care se bucură arta noastră fotografică, anual, sîntem invitați să participăm la numeroase competiții de peste hotare, astfel că pînă în prezent, în cei 34 de ani de activitate, am participat cu aproape 2 000 de colecții, respectiv 50 de colecții în fiecare an; în medie revine că expediem cîte o colecție pe săptămînă. În acest fel, avem colaborări prietenești cu omologii noștri din peste 70 de țări de pe toate continentele.

Grupul nostru de membri din Sibiu, ca și din Brașov, au început cu cîțiva ani în urmă să organizeze saloane internaționale proprii, ultimul fiind în 1988, la Brașov, avînd ca temă sportul.

În afara saloanelor internaționale menționate, AAF-ul participă anual și la multe expoziții bilaterale, organizate pe bază de reciprocitate cu partenerii noștri externi. În acest mod, fotografi de mare notorietate (germani, francezi, sovietici, americani și alții), au fost prezenți cu lucrările lor pe simezele din țara noastră, precum și artiști români, ca să nu amintim decît numai de cîțiva, A. Mihailopol, Gh. Șerban, M. Faria și alții, care au avut expoziții personale în diferite țări.

Ca o confirmare a acestui prestigiu internațional, FIAP-ul a acordat membrilor noștri un număr important de distincții internaționale, precum AFIAP, EFIAP și Hon EFIAP.

Un rol important în domeniul artei fotografice românești, revine și publicației noastre „FOTOGRAFIA”, organul de presă al AAF-ului, prin care iubitorii fotografiei, membri sau nu, sînt informați asupra activității fotografiei de pretutindeni. „Fotografia”, singura publicație de specialitate din România, este primită la schimb cu aproape 60 de reviste de peste hotare, astfel că biblioteca Asociației noastre numără peste 10 000 de exemplare.

Arta fotografică, una dintre artele cele mai sensibile și prompte la valențele vieții oamenilor, nu putea să nu reflecte marile realizări

și evenimente din decursul timpului, celor 150 de ani, furnizînd astfel fotografiilor o infinită gamă de subiecte „fotografice”, pe care le remarcăm în expoziții, publicații etc. astfel că imaginea își probează în acest fel limbajul său internațional, atît de accesibil tuturor oamenilor. Iată de ce și activitatea membrilor noștri este atît de variată și complexă și putem afirma că Asociația noastră a îndeplinit cu cîste multe din obligațiile pentru care a fost creată, beneficiînd, așa cum am amintit, de valoroasele tradiții ale trecutului, ca și de avantajele actuale ale politicii culturale a țării noastre, dintre care ar fi cazul să amintim, ca exemplu, generosul cadru al Festivalului național „Cîntarea României”.

## ECOURI ECOURI ECOURI ECOURI

### EMINESCU ȘI ARTELE VIZUALE

#### I

M. N. Rusu

(Extras din *Săptămîna Culturală a Capitalei* nr. 7 (948)/17.02.1989)

O prejudecată curentă despre Eminescu este aceea referitoare la atitudinea retractilă pe care poetul o arăta atunci cînd era vorba să ia loc în fața aparatului de fotografiat. Dacă aceasta poate fi acceptată pentru anii care au urmat primei sale întunecări, ea nu mai are nici o justificare cînd avem în vedere perioada sa de maximă înflorire și afirmare creatoare. Pentru a lămuri lucrurile într-o oarecare măsură, e nevoie să vedem care era concepția lui Eminescu, despre arta fotografică a secolului său. Încercăm reconstituirea ei în ordine cronologică.

Desigur, întîiul „document” care probează în mod concret întîlnirea poetului cu noua tehnică este fotografia sa din anul 1869, realizată în atelierul lui J. Tomas de la Praga. Că poetului i-a plăcut să pozeze este evident nu numai din luminozitatea chipului său romantic ci și din atenția pe care artistul fotograf a acordat-o subiectului său, acurateții sale „tipografice”.

A doua întîlnire documentară a poetului cu tehnica fotografierii este atestată cu prilejul serbării de la Putna, din 15/27 august 1871. Pentru imortalizarea acțiunii au fost invitați să participe pictorii Nicolae Grigorescu, Carol Pop de Szathmari din București și Petru Verussi din Iași. Dar iată cum descrie revista „Familia” această inițiativă: „S-a pus în lucrare litografică tabloul cu solemnitatea depunerii darurilor oferite de români și românce pe mormîntul lui Ștefan cel Mare la mănăstirea Putna, desemnat de pictor și fotograf C. Szathmari, ce într-adins a fost dus acolo. Pe tablou se arată splendidul cortegiu, cum doamnele românce duc frumoasa urnă consacrativă, elegantele epitafe oferite de doamna Haralambie și de doamnele din Iași, cum și acela al institutului de bele-arte. Asemenea s-au desemnat tot personalul asistent, mărețul arc de triumf, ridicat la poarta

mănăstirii, cum și pitoreasca situațiune a Sfin-tei mănăstiri Putna, fondată în anul 1465...”.

Din motive necunoscute încă, Nicolae Grigorescu nu participă la marea serbare. Preocupările sale pentru arta fotografică nu erau încă atît de profesionale ca, de pildă, cele ale lui Szathmari, care, în acel moment, era mai cunoscut ca fotograf decît ca pictor. Este sigur însă că litografiile au la bază fotografiile realizate la fața locului. Nu putem preciza, deocamdată, dacă și junimistul Petru Verussi, pictor și profesor de istoria artei, a executat desenele sale pornind tot de la niște fotografii.

În ceea ce-l privește pe fotograful personal al lui Cuza Vodă, el avea deja o veche experiență în fotografierea monumentelor istorice. Dintre albumele sale, unele cu circuit închis, nu însă și necunoscute celor interesați de posibilitățile artei fotografice, este de amintit Albumul dedicat „Episcopiei Curtea de Argeș”, realizat în 1866, care nu-i va fi scăpat lui Eminescu în documentarea sa pentru reconstituirea epocii Basarabilor. Tot Szathmari pare să fie și furnizorul imaginilor reprezentînd ctitoria Basarabilor, prezente în lucrarea transilvăneanului Ludwig Raissenberger, cunoscută în 1866 aceleiași Curtea de Argeș și tradusă în limba franceză în 1867. Așadar, Eminescu nu putea fi străin de prezența lui Szathmari la Putna și nu se va fi dat în lături a privi cu atenție spre trepidul fotografic al artistului din București. În mod cert, cu prilejul serbării de la Putna, Eminescu (re)cunoaște personal pe Szathmari. Cu atît mai mult cu cît poetul știa că artistul a fost fotograful personal al domnitorului său preferat: Alexandru Ioan Cuza pe care îl vizitase și îl colindase cu un an mai înainte, în reședința sa de lîngă Viena.

Că Eminescu trage cu această ocazie concluziile necesare cu privire la utilizarea fotografiei în documentarea istorică și de artă este în afara oricărei îndoieli. Va mai fi știînd el



ceva în această privință — istoricii germani avansaseră mult pe această direcție, iar în țară, Al. I. Odobescu, nu mai puțin — dar peste numai trei ani de zile el se arată deplin edificat asupra avantajelor moderne pe care fotografia le oferă istoriografiei. Astfel, în 1874, într-o scrisoare către Ioan Al. Samurcaș, secretar al Agenției diplomatice din Berlin, acolo unde el însuși slujise sub Th. Rosetti și N. Kretzulescu, poetul precizează: „În trecerea mea prin Cracovia am aflat că documentele arhivului de acolo au început a se publica și că au apărut pîn' acum al 3-lea volum, editat de însuși directorul Arhivului. În Lemberg aș fi vrut să scot fotografia bisericii Movileștilor și a portretelor dinlăuntrul ei (familia lui Ieremia Movilă și portretul unui armaș din Țara Românească, care cu vremea a fost ajuns mare cancelar al Poloniei), dar lipsa de mijloace m-a oprit de-a angaja un fotograf pentru o asemenea lucrare. Biserica în cestiune se numește pînă azi „Biserica românească“. Să notăm că atît în cazul propriilor sale portrete fotografice ori al unei eventuale dorințe de a se fotografia, cît și în cazul de față, al fotografierii unor obiective istorice,

ceea ce-l împiedică să o facă nu este timiditatea pe care i-au atribuit-o exegeții, ci doar „lipsa de mijloace“, adică de bani. Într-adevăr, la ora aceea, fotografierea mai era încă o dovadă de lux și bunăstare. Să mai notăm faptul că preocuparea lui Eminescu pentru folosirea fotografiei în documentarea și ilustrarea lucrărilor de istorie, este aproape sincronă cu aceea pe care o arată Odobescu aceleiași tehnici. Mai este apoi un element al istoriei fotografice românești care nu trebuie să ne scape. Cînd Eminescu îi scrie din călătoria lui arheologică lui Ioan Al. Samurcaș la Berlin, aici, N. Kretzulescu, era consulul general al României. Este același Kretzulescu care, sub Al. I. Cuza, în calitatea sa de ministru de justiție, pune în aplicare decretul domnitorului cu privire la recunoașterea fotografiei ca operă de artă, cu drept să figureze într-o „expoziție anuală la București și la Iași“. Dacă fotografia bucureșteană a venit să se întâlnească cu Eminescu la Putna, următoarea întâlnire a poetului cu aceasta se produce la Iași în atelierul lui Nestor Heck. Dar nu întîmplător. Peste tot intervine „umbra“ lui Al. I. Cuza și — neașteptat — a Veronicăi Micle.

## II

(Extras din „Săptămîna culturală a Capitalei 9 (1950), 3 martie 1989)

Redactarea „romanului“ GENIU PUSTIU este situată de către eminoscologi între anii 1868—1870. Tot din această perioadă pare să provină și manuscrisul intitulat CONTRAPAGINĂ. În acești ani Eminescu avea nu numai o bogată experiență de redactor și de ziarist, ci și cunoștințe precise despre aparatura tehnică și procesul tehnologic care contribuie la editarea unui ziar. Astfel, schița, apologul intitulat CONTRAPAGINĂ, ce s-ar fi vrut o „Precuvîntare“ cvasi-ironică, cvasi-parodică la adresa literaturii în general și a propriei sale biografii în particular, folosește noțiuni din domeniul tipografiei și al artelor vizuale pe care acestea le vehiculau la ora aceea. Eminescu, încă o dată, se arată foarte impregnat de terminologia tehnică, de vocabularul mediului ziaristic. Dar iată ce spune poetul în „Precuvîntare“: „Cocheta damă: Lumea — are un stabiliment de foto și litografie în care fabrică pe fiecare zi mii și mii de bilete à la miniute, cum s-ar zice, care au pe-o parte un nume oarecare dictat anume de Signora Lume — sub nume însă Monseniorul culegător de tipografie Destin are insolență a pune ce vrea Domnia-sa, ce-i plesnește prin cap Domniei-sale, nu ce i se dictează“. (subl. n.). Ceva mai încolo apare și sintagma „mașinile din tipografie“, ceea ce nu ne împiedică să-l vedem pe Eminescu mișcîndu-se printre ele, oricum, intrînd în atelierul tipografic, spre a dicta articolul direct culegătorului tipograf, linotipistului de astăzi, așa cum în „Precuvîntare“, Signora Lume dictează articolul Mon-

seniorului Destin, iar acesta din urmă culege ce vrea el, cu greșeli ori fără greșeli. Obsesia greșelilor de tipar avea să-l urmărească și la Timpul, unde publică o notă în acest sens. Pe noi ne interesează însă sintagma „stabilimentului foto-litografic“, pomenită de Eminescu aici. În anii cînd poetul scrie aceste cuvinte, atelierele litografice și fotografice din București, deși nu multe la număr, purtau numele de „stabilimente“. Am întîlnit astfel de denumiri atît pe spatele cartonat al unor fotografii provenind din București sau din alte orașe, cît și în reclamele unor tipografii și litografii publicate de presa vremii. În nici unele dintre ele n-am găsit însă formularea sintetică de „stabiliment de foto și litografie“, ci doar fie una fie alta. Ce poate însemna această formulare concentrată din perspectiva discuției noastre, a interesului vădit și constant pe care Eminescu l-a arătat artelor vizuale în general, artei fotografice și grafice în special? S-ar putea ca astfel de firme sintetice, de stabilimente care se ocupau cu executarea de fotografii și cu executarea de litografii — în același timp — să fi existat, atît în Iași cît și în București, ca să nu mai vorbim de cele din orașele europene pe care le-a colindat poetul. În 1859, de pildă, atelierul lui Szathmari se numea „Stabiliment artistic“. Nouă însă ni se pare că e vorba de ceva mai mult. Pe de-o parte, între anii 1860—1877, la noi în țară fotografia de ziar sau pentru ziar nu apăruse încă: publicațiile, presa, editurile foloseau litografiile executate d'apres, cum se marca în explicațiile care le însoțeau, adică după fotografiile-model. Pe de altă parte, din formularea lui Eminescu reiese clar că foto-

grafia era încă în faza când se afla în starea de independență față de litografie. De asemenea e valabilă și reciprocă : litografia era un domeniu separat de fotografie. Sinteza foto-litografie, cel puțin la noi, nu apăruse încă, deși putem semna următoarea știre, care nu se poate să nu fi căzut sub ochii poetului. Citim în „Românul“ de 6 noiembrie 1876 : „Planul Bucureștilor cu un indicator separat de toate strădele. Acest plan este fotografiat după planul făcut de Comuna (Primăria — n.n.) BUCUREȘCI, însă pe o scară redusă. Este litografiat în Viena prin îngrijirile d-lor. Giulini și Jolger și se află de vânzare în București, la librăria Graev în fața Teatrului“. Librărie aflată nu numai în mijlocul deambulărilor lui Eminescu pe Calea Victoriei, ci și frecventată de acesta pentru că patronul îi era prieten și creditor. Reținem, deci, să multiplicarea prin fotografiere a unui astfel de plan ori desen nu devenise un procedeu de largă circulație, ci se recurge încă la litografiere. O știre asemănătoare am întâlnit-o și într-o publicație din 1858—1860 în care se afirma că artistul care fotografiase un plan al României (moderne) se numea Szathmari. În fine, revenind la subiectul nostru, utilizarea de către Eminescu a noțiunii de „stabiliment foto-litografic“ demonstrează că poetul avea cunoștințe precise în domeniu, că acestea îi intraseră, cum se zice, în sînge, că le cunoștea utilitatea și necesitatea în practica ziariştilor și — cum am arătat-o altă dată — a editării almanahurilor. În același timp, Eminescu prevedea multiplicarea litografiilor pe cale fotografică.

Următoarea dovadă — de astă dată extrasă nu din manuscrisele sale postume ci din articolele antume — cu privire la relațiile poetului cu arta fotografică, ori, mai exact, cu noțiunea ei modernă, o găsim într-un articol din *Curierul de Iași*. În calitatea sa de reporter al faptului divers, la 27 mai 1877, Eminescu scrie despre ofițerul Petru Kuzminski, se pare un prieten al său din protipendadă, într-o pagină care trimite la una asemănătoare din *Craii de Curtea Veche* : „Tot Iașul îl cunoaște. Înalt și bine făcut, mai mult oacheș și avînd în față o expresie energică și fină, mișcîndu-se c-o eleganță naturală, el era un oaspe bine văzut al saloanelor și grădinilor. Alaltăieri însă stătea întins pe o simplă masă de

brad într-o ogrădioară a spitalului Sf. Spiridon. Era aproape neschimbat la față, cu aceeași răceală și liniște militărească. Actul de sinucidere nu răpise nimic din eleganța și frumusețea întregii figuri. Astfel stătea lungit, învălit într-o manta neagră și numai ochii, rămași deschiși și pierzîndu-și strălucirea umejunei vitale, îi dădea aparența c-ar fi cuprins de un adînc somn magnetic. D. N. Heck au fotografiat alaltăieri pe mort“ (subl. n.). La ora când Eminescu transmite această informație — desigur considerată de el ca o curiozitate în lumea Iașului — fotografii cu scopuri medicale, nu de cadavre pur și simplu, se făceau doar la Spitalul Colțea din București. În 1869, un Eduard Schajer — „sub direcțiunea doctorului Constantin Dimitrescu“ — scoate un Atlas fotografic : *Anatomia patologică*, întîiul de acest fel din țara noastră. Despre atelierul și prestigiul lui Nestor Heck, Presa din 1873 înserează următorul anunț : Heck execută fotografii „după noul sistem American, atît portrete în mărime carte de vizită (camee), de cabinet, precum și pînă la mărimea naturală. Asemenea se pozează cu aparatele cele nouă, grupe pînă la 100 persoane, în culoare de valoare artistică. O invențiune nouă sunt portretele cu efectul luminei, care se execută cu garanția de perfectă asemănare și în modul cel mai elegant. Toate portretele, se lucrează după noul sistem de Retouche, în pose originale. Portretele de mărime în miniatură se pot monta în medaioane, broșe și brăcilete. Eleganul pavilion de posat e bine încălzit și este deschis în fiecare zi fără excepție de timp, de la 10 pînă la 3 ore. O mare galerie de portrete de toate mărimile este expusă pentru convingerea onor vizitatorilor“. Eminescu, așadar, nu numai că relatează exact ceea ce sa-mai întîmplat cu prietenul său după moartea acestuia, că anume, a fost fotografiat din cine știe ce poziții, ci reiese tot de aici că îl cunoștea pe „domnul Nestor Heck“ — unul din cei mai frecvențați fotografi ai Iașului. La el se fotografiau personalitățile locale de tot felul, la el se fotografiaseră și colonelul Al. I. Cuza — pentru ca după fotografia acestuia, revista pariziană *L' Illustration*, din anul 1859, să-i reproducă litografia pe prima sa pagină.

## „Heliografia eminesciană“

### III

(Extras din „Săptămîna culturală a Capitalei“ nr. 10/10 martie 1989)

Dacă va fi fost adevărat că Eminescu purta cu el, prin locuințele sale temporare, fotografia Veronicăi Micle, atunci este sigur că aceasta nu putea fi alta decît una dintre cele două pe care ea și le-a făcut în atelierul domnului Nestor Heck, adică în același atelier în care nu peste mulți ani, va poposi și poetul împovărat de boală și deziluzii. Dacă, însă, în perioada sa bucureșteană poetului nu-i convine să apară oricum în fața aparatului de

fotografiat, convins că pentru aceasta trebuie să se înfățișeze în bună dispoziție sufletească și mai ales vestimentară, în schimb el se arată adeptul introducerii directe a portretului fotografic în editarea cărților importante, ori a căror importanță și valoare crește odată cu introducerea fotografiei în procesul editorial al cărții românești. Acestea sînt două momente și atitudini distincte care pot fi identificate în anul eminescian 1878. Cînd este vorba — la sfîrșitul anului 1877 — ca Eminescu și Slavici

(Continuare la pag. 35)





L. Angerer — BUCUREȘTI ÎN 1856



\* \* \* — DROGUERIA ROMÂNĂ 1898





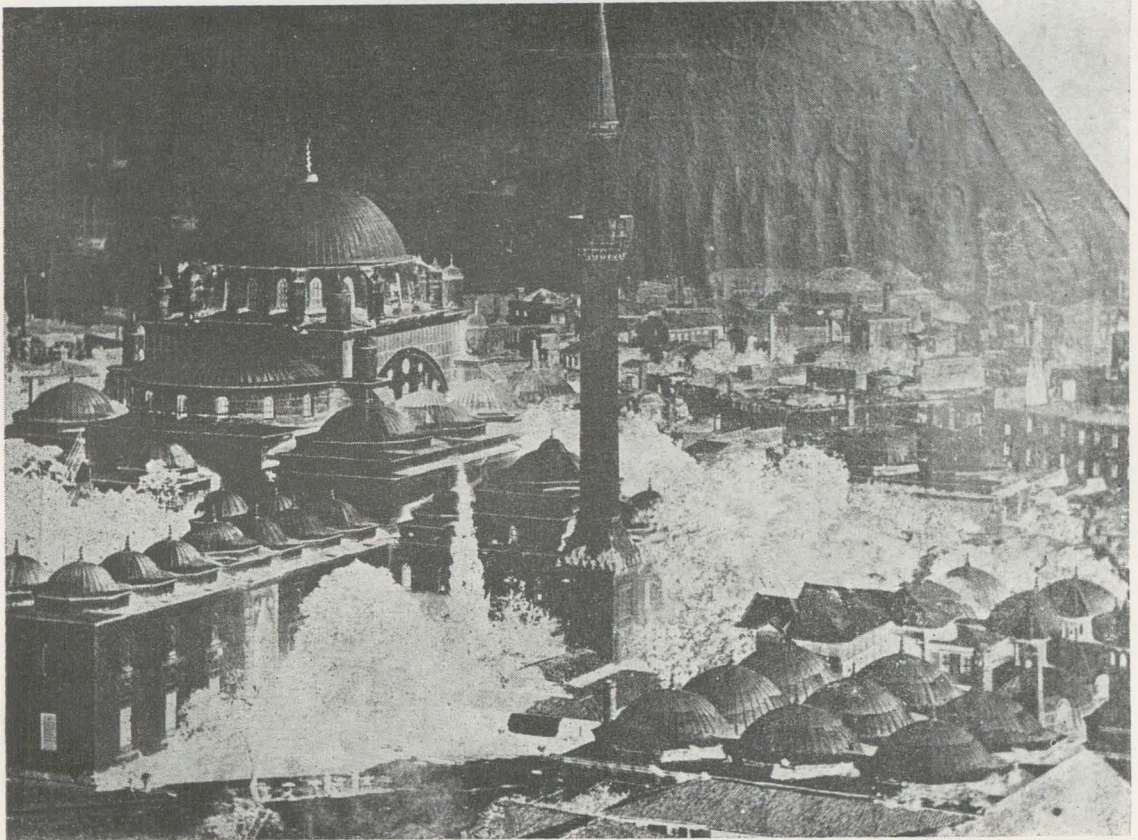
\* \* \* — CAROL SZATHMARI, cca 1872



Walery (Paris) — CAROL SZATHMARI, cca 1874







Carol Szathmari (calotipie) — CONSTANTINOPOL, cca 1850

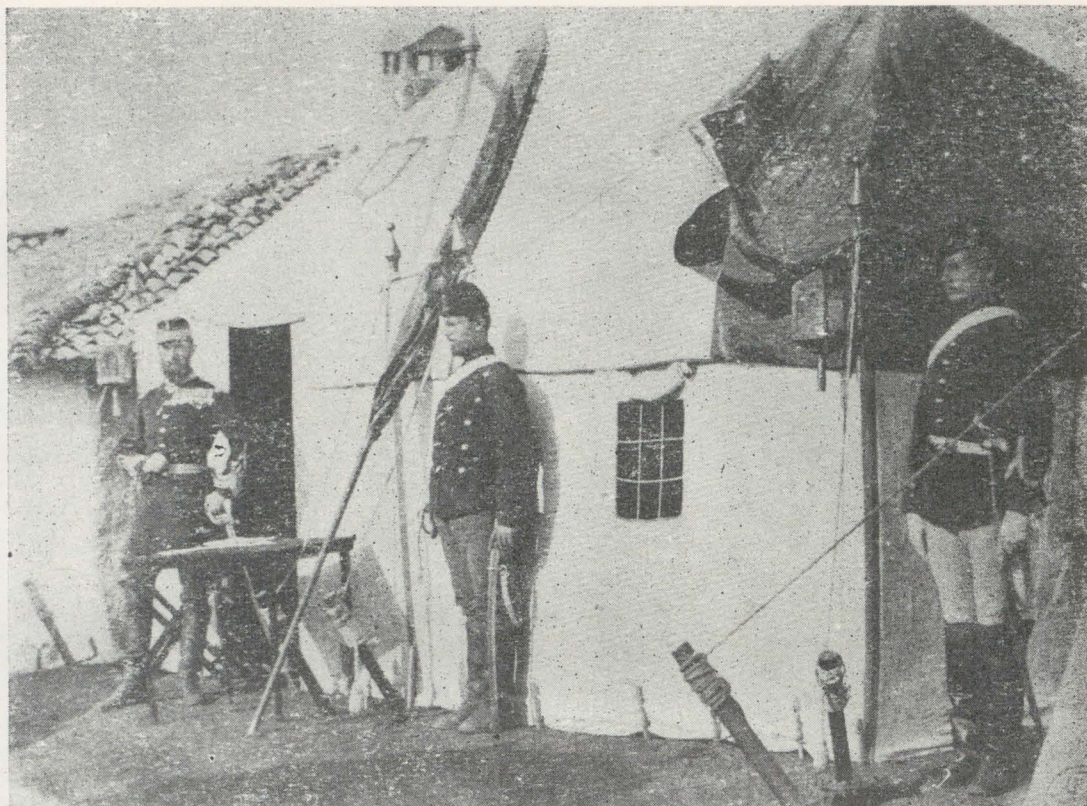


C. P. Szathmari



Carol Szathmari — PORT POPULAR 1864





\*\*\* — CARTIERUL GENERAL AL COMANDANTULUI ARMATEI  
DE VEST INSTALAT LA PORADIM, 1877

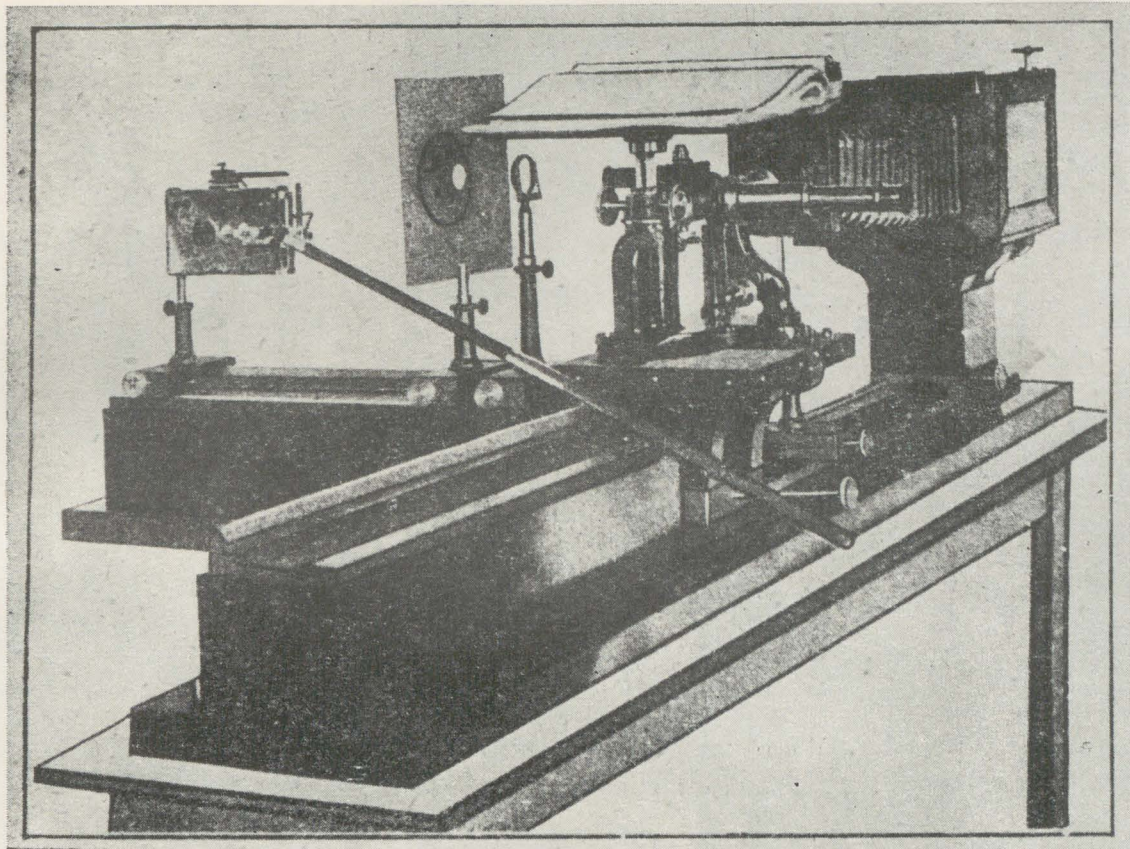


Colecția Muzeului de Istorie Ploiești — REVOLUȚIO-  
NARUL STAN POPESCU, VOLUNTAR ÎN ARMATA  
LUI GARIBALDI



Carol Szathmari — TĂIETOR DE LEMNE, cca  
1868





\*\*\* — MICROSCOPUL CAMEREI MICROFOTOGRAFICE A Dr-ului  
ȘTEFAN MINOVICI, 1915



\*\*\* — SALINA SLĂNIC. OBELISC DIN SARE LA EXPOZIȚIA  
UNIVERSALĂ, Paris 1889, medalie de aur





1



2

Salutări din România.



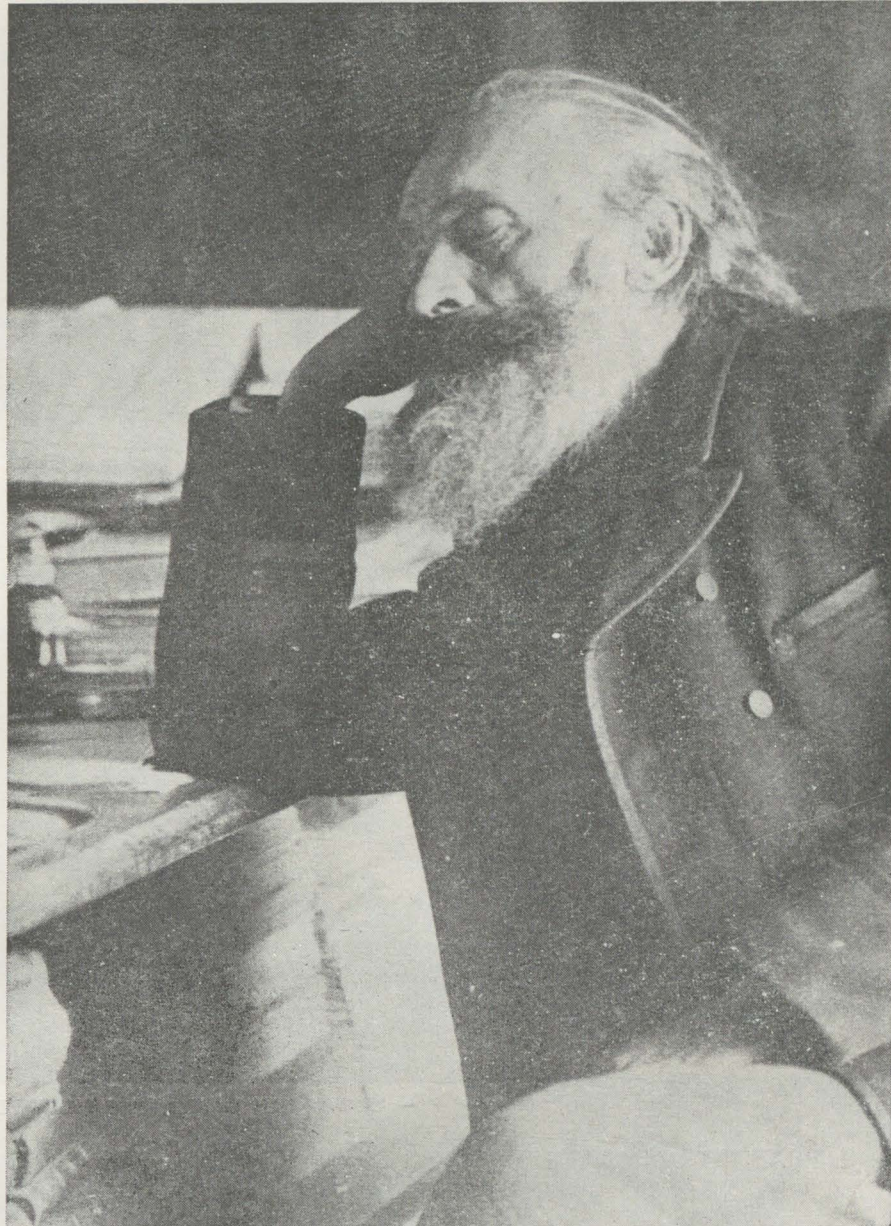
3



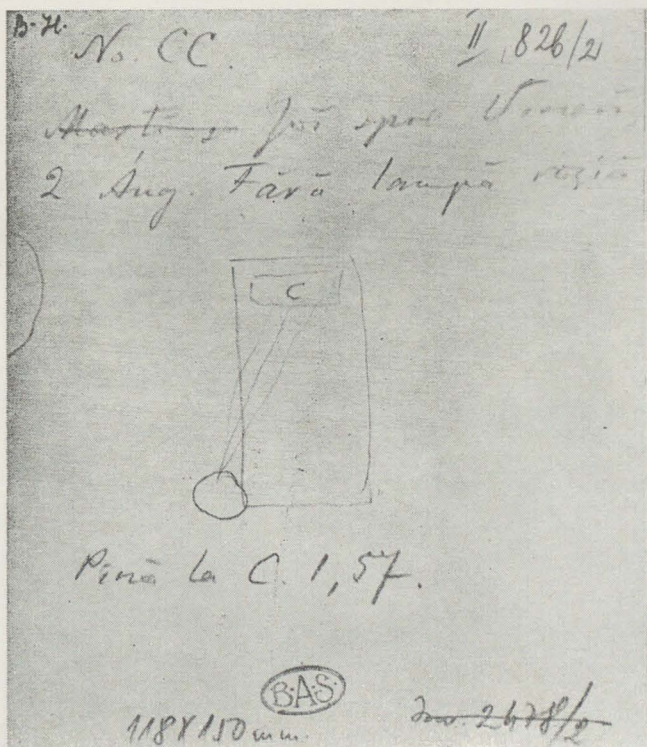
4



1. F. Mandy — „GRANNY“ FILIPESCU, 1900
2. \* \* \* — MODA ÎN 1898
3. C.P. ilustrată — SURUGIU, cca 1912
4. S. A. Weber — MOT CIUBĂRAR, 1888



\* \* \* — B. P. HASDEU



B.P. Hasdeu — EXPERIMENT DE NOAPTE — 1 SEPTEMBRIE, 1895

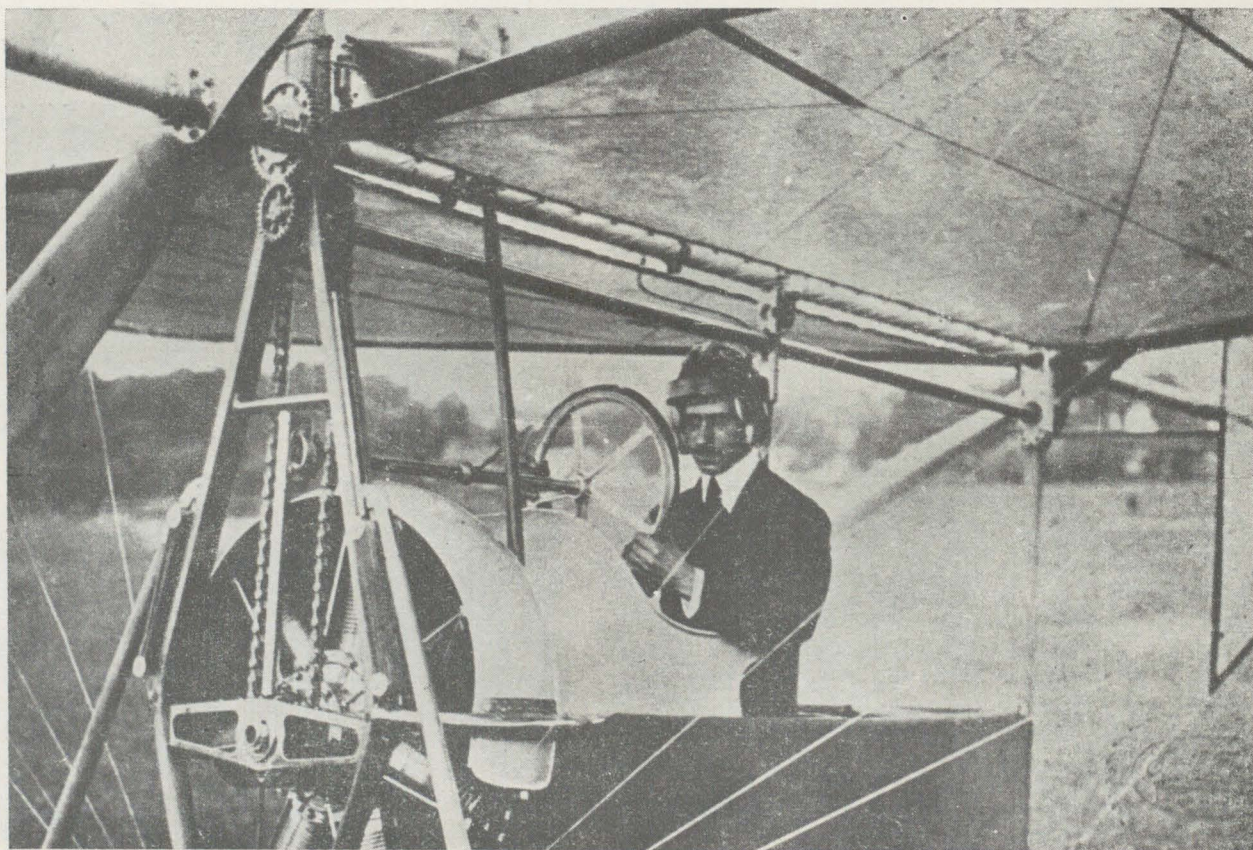


B.P. Hasdeu — SCHEMA UNEI FOTOGRAFII FĂCUTE NOAPTEA PE ÎNTUNERIC CU 1,57 m DE LA APARAT LA CAPUL LUI PE PERNA





\* \* \* — OCTAVIAN GOGA ȘI AUREL VLAICU, cca 1910



\* \* \* — AUREL VLAICU, 1911



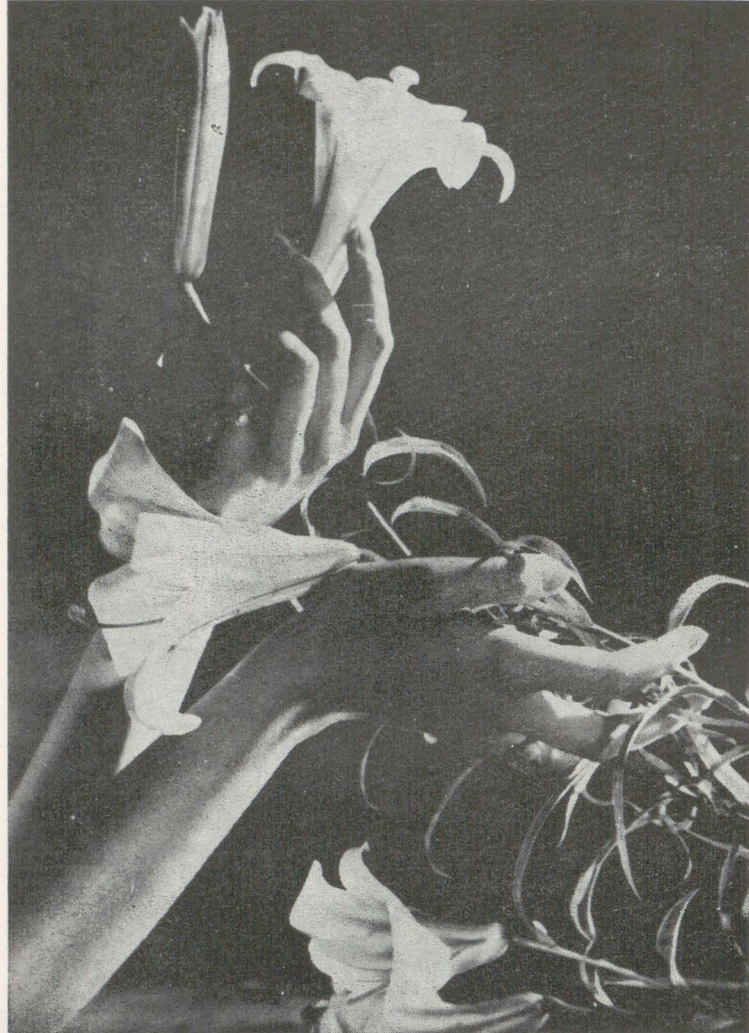


\* \* \* — ASOCIAȚIA LUCRĂTORILOR FOTOGRAFI, 1932—1937



Adler — PARTICIPANȚII LA CONGRESUL UNIUNII FOTOGRAFIILOR DIN ROMÂNIA LA BUCUREȘTI

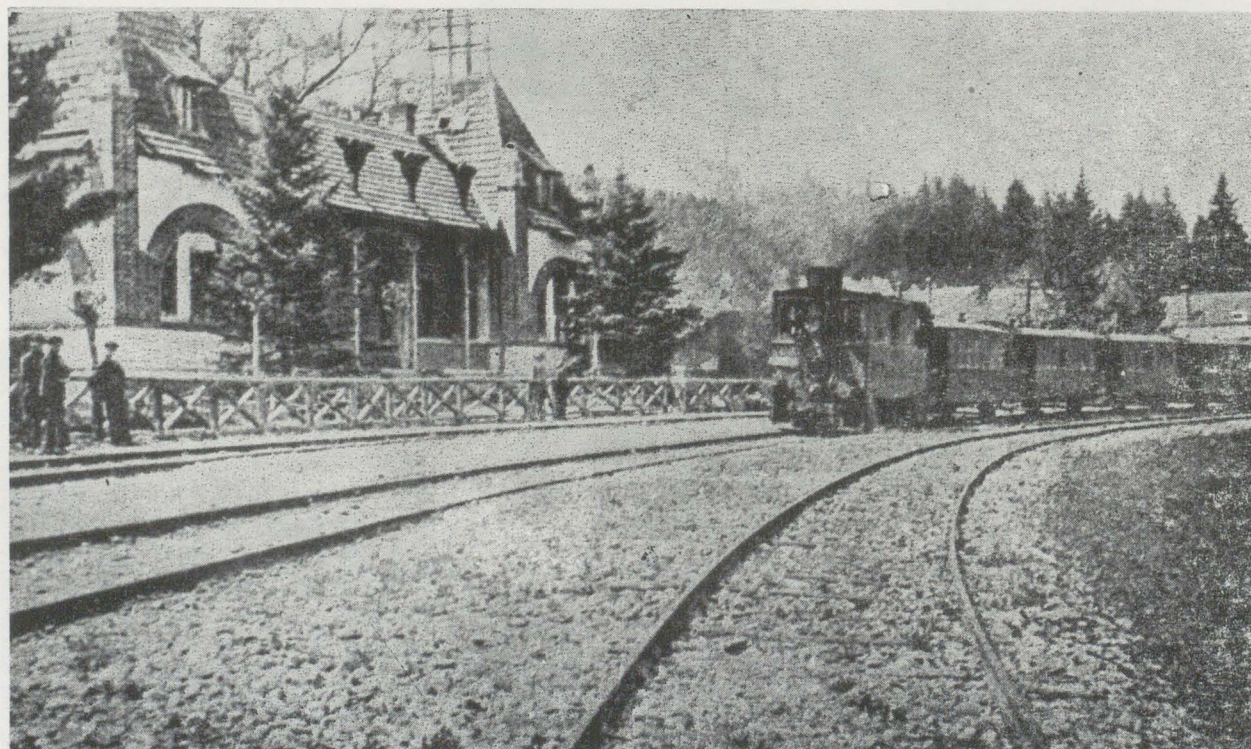




A.V. Duca — GRATIE, 1928



Nadar (Paris) — SARAH BERNARD



Gara din Noua



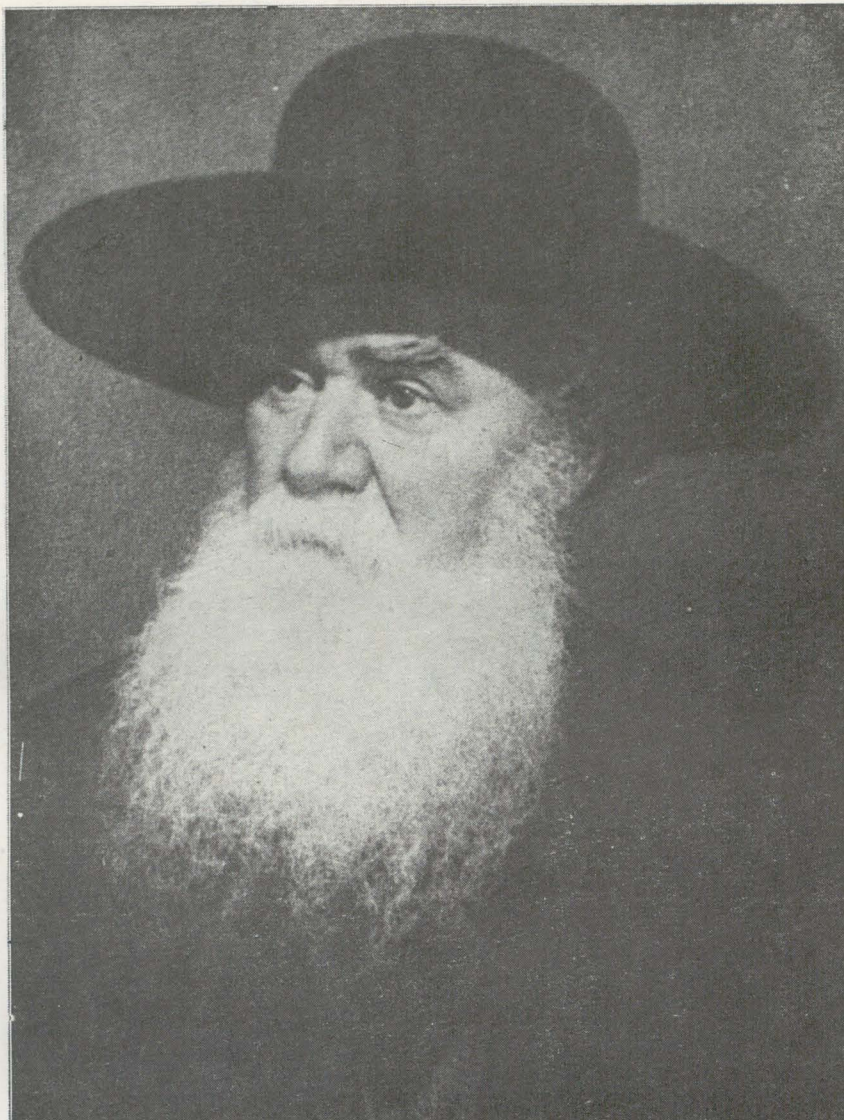


I. Manakia — COMUNA PERIVOLE DIN MACEDONIA (locul luptei dintre Cezar și Pompei, 48 î.e.n.), 1907

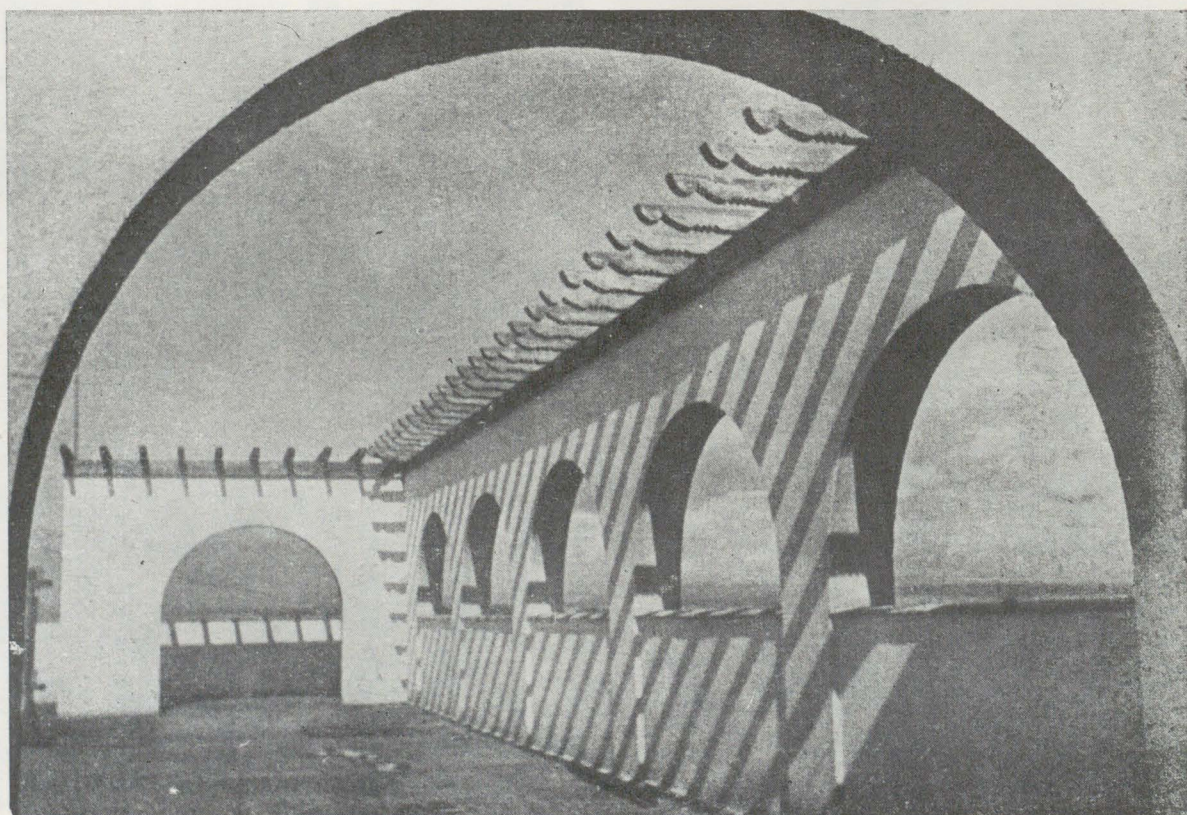


I. Manakia — BITOLIA, FARȘAROADĂ NOMADĂ, 1907 și M. Manika — CIOBAN ROMÂN DIN MUNTII PIND, CU CARLIBANĂ PENTRU PRINS OILE, 1907





**S. Rosenthal — PICTORUL OCTAV BÂNCILĂ, 1941**



**Ing. N. Tomescu, AFIAP — ARCHITECTURĂ, 1937**



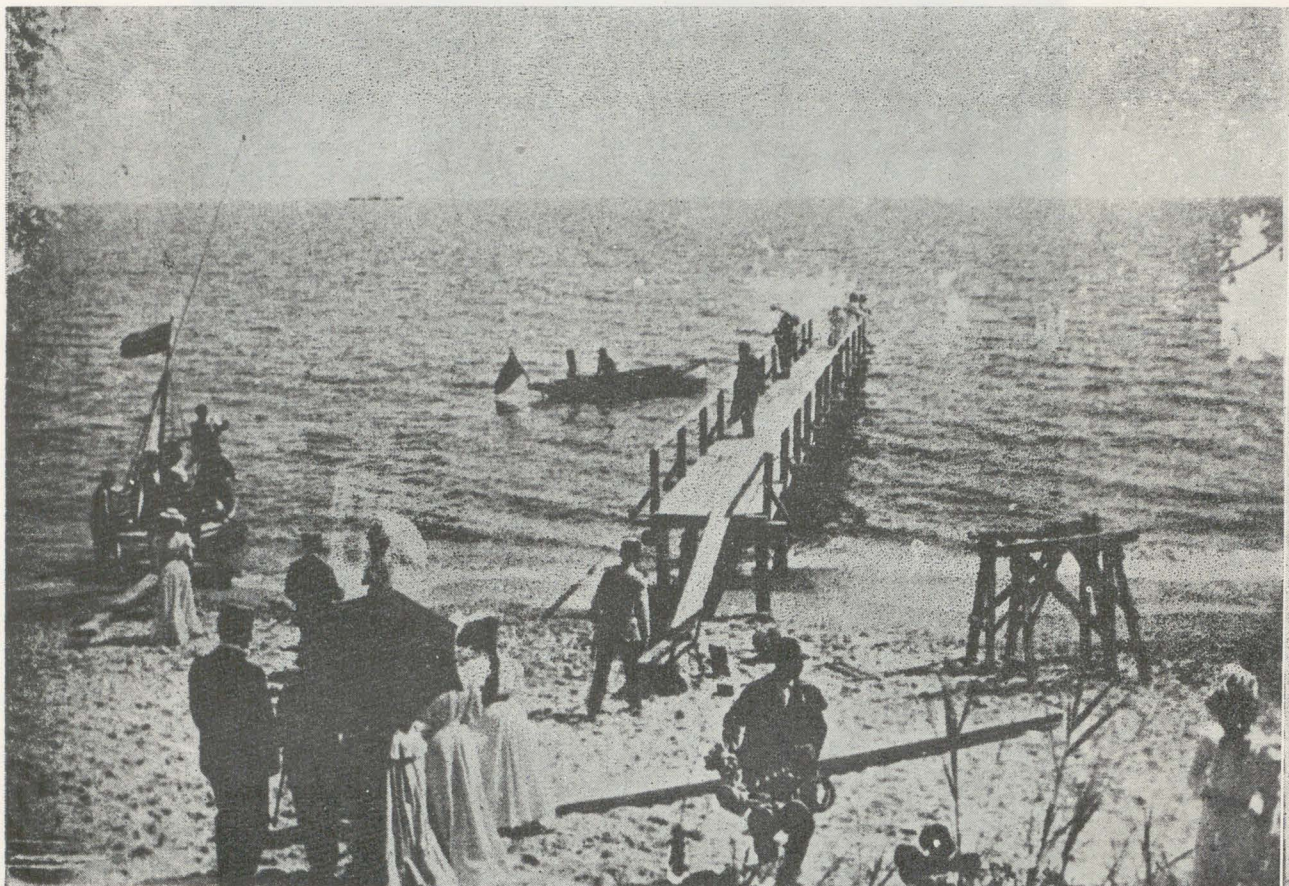


...Alexandru Bellu — PARIS 1901

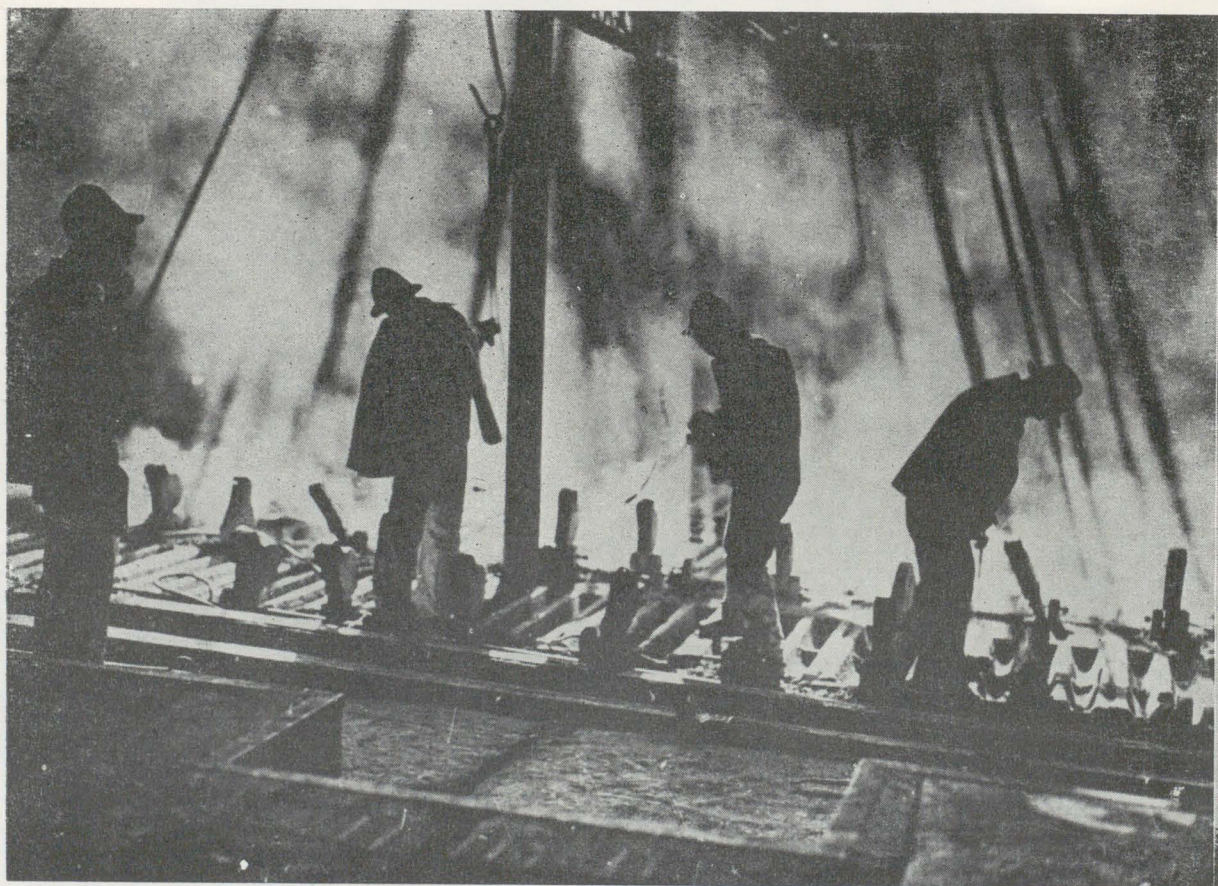


C.P. Ilustrată Ploiești — PIATA UNIRII, 1908



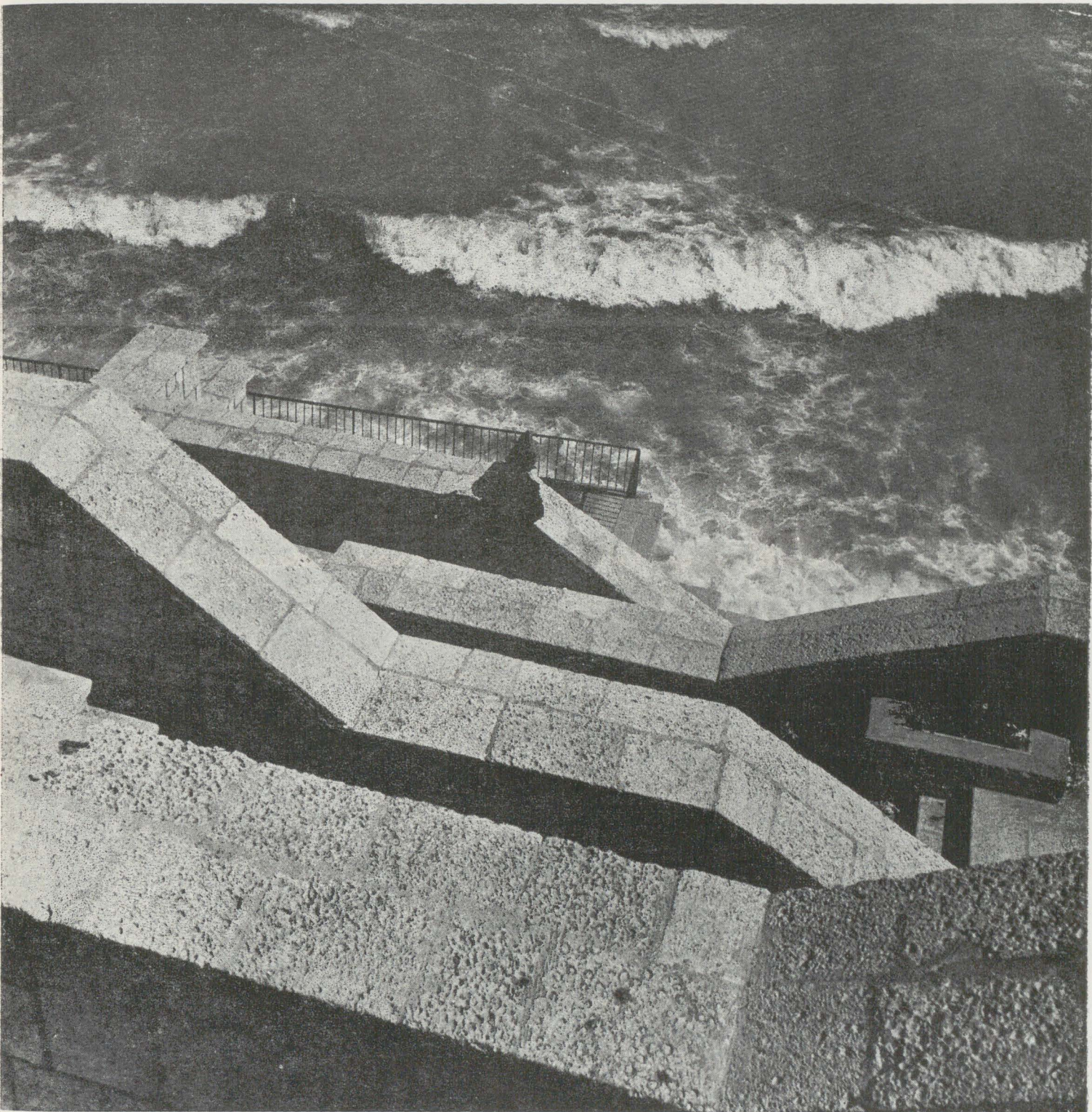


\* \* \* — LITORALUL, cca 1922



Heli — TURNAREA FONTEI ÎN LINGURI LA REȘIȚA DUPĂ 1920





Gheorghe Șerban Hon, EFIAP — REPLICA VALURILOR



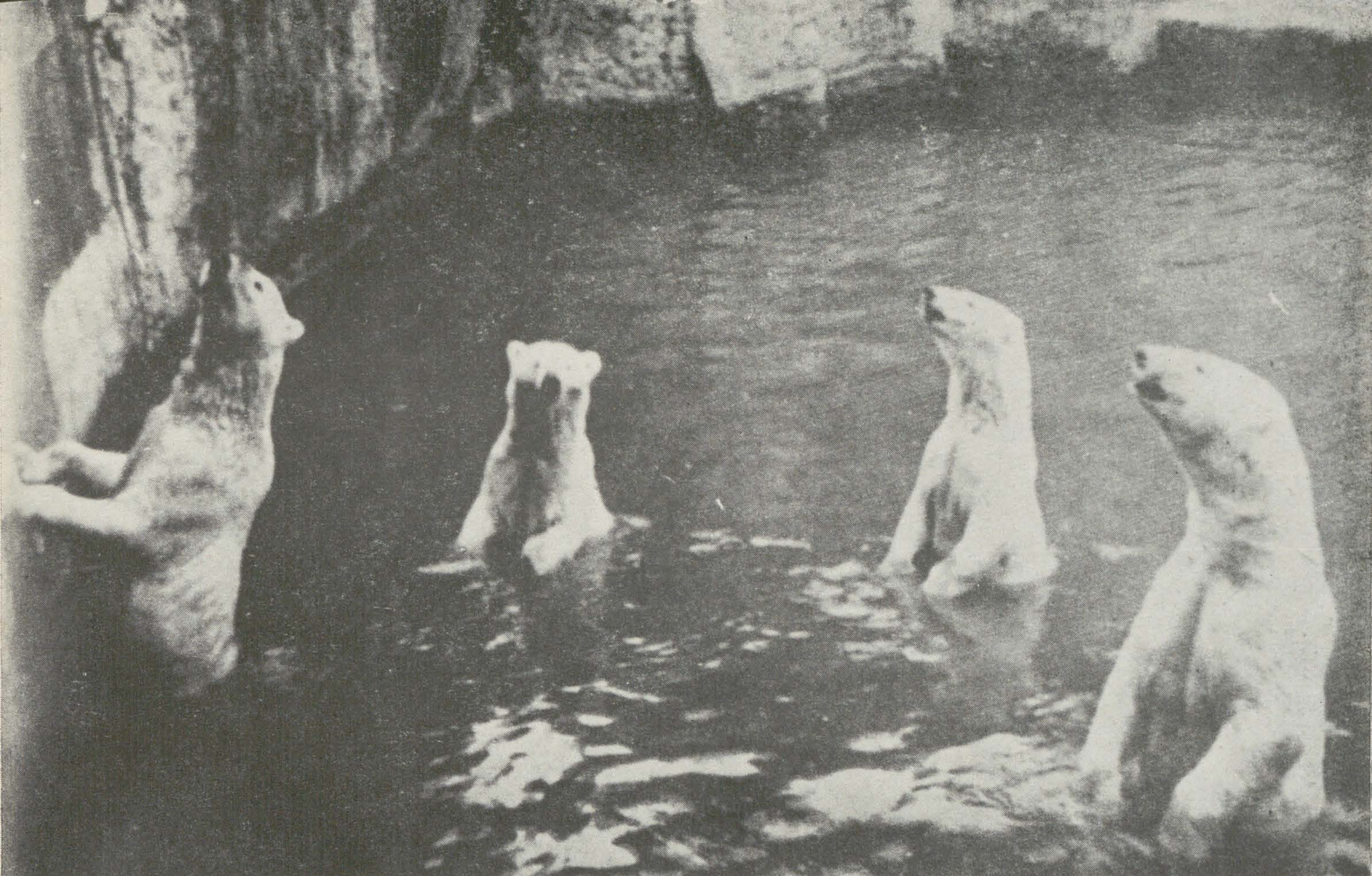
Gheorghe Avramescu, EFIAP —  
CONVERSAȚIE



Gheorghe Avramescu, EFIAP —  
LUCRU DE MINA

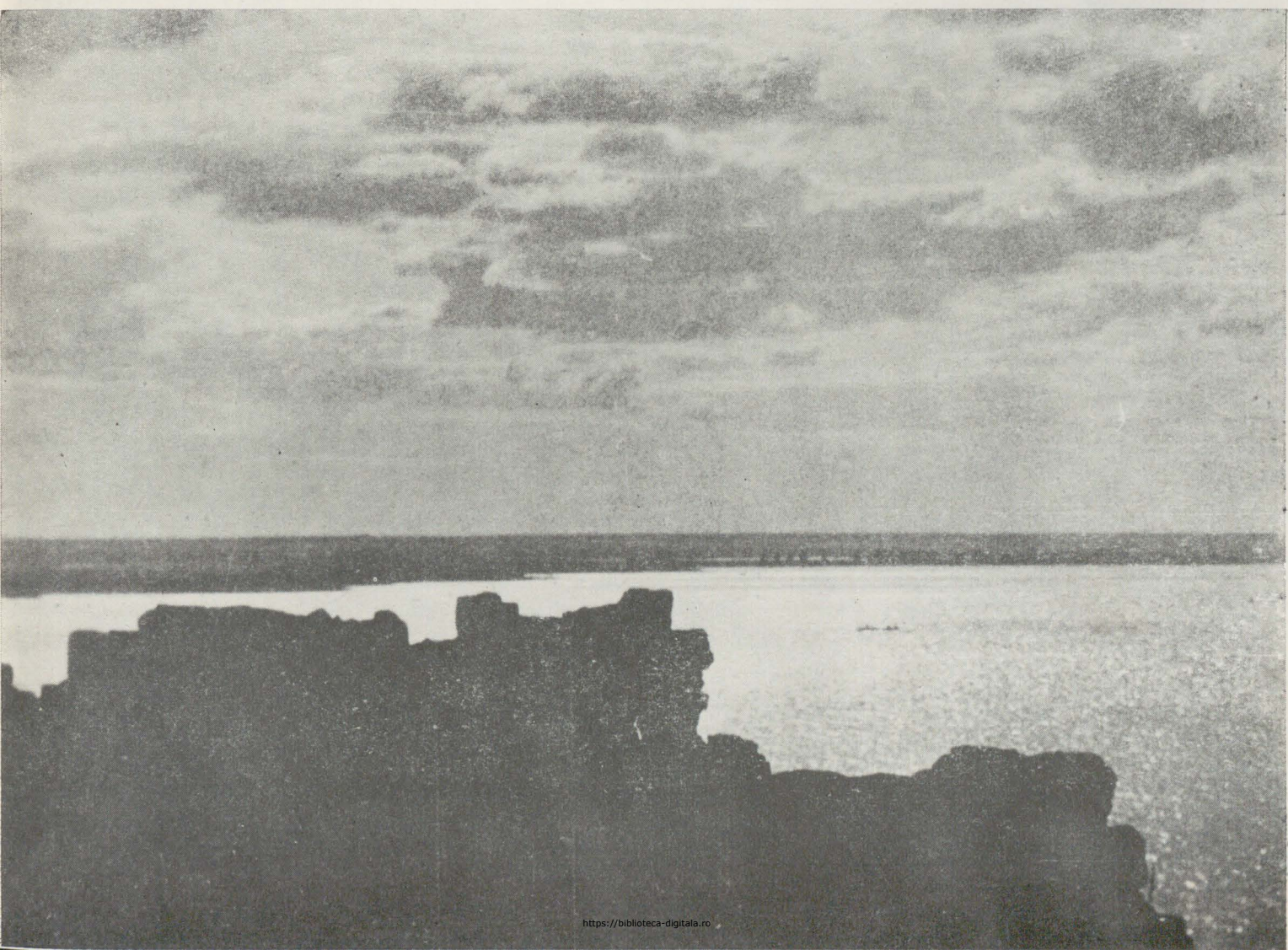






Dr. Spîru Constantinescu Hon, EFIAP — GRĂDINA ZOOLOGICĂ (1937)

GH. Avakian — CETATE (1937)







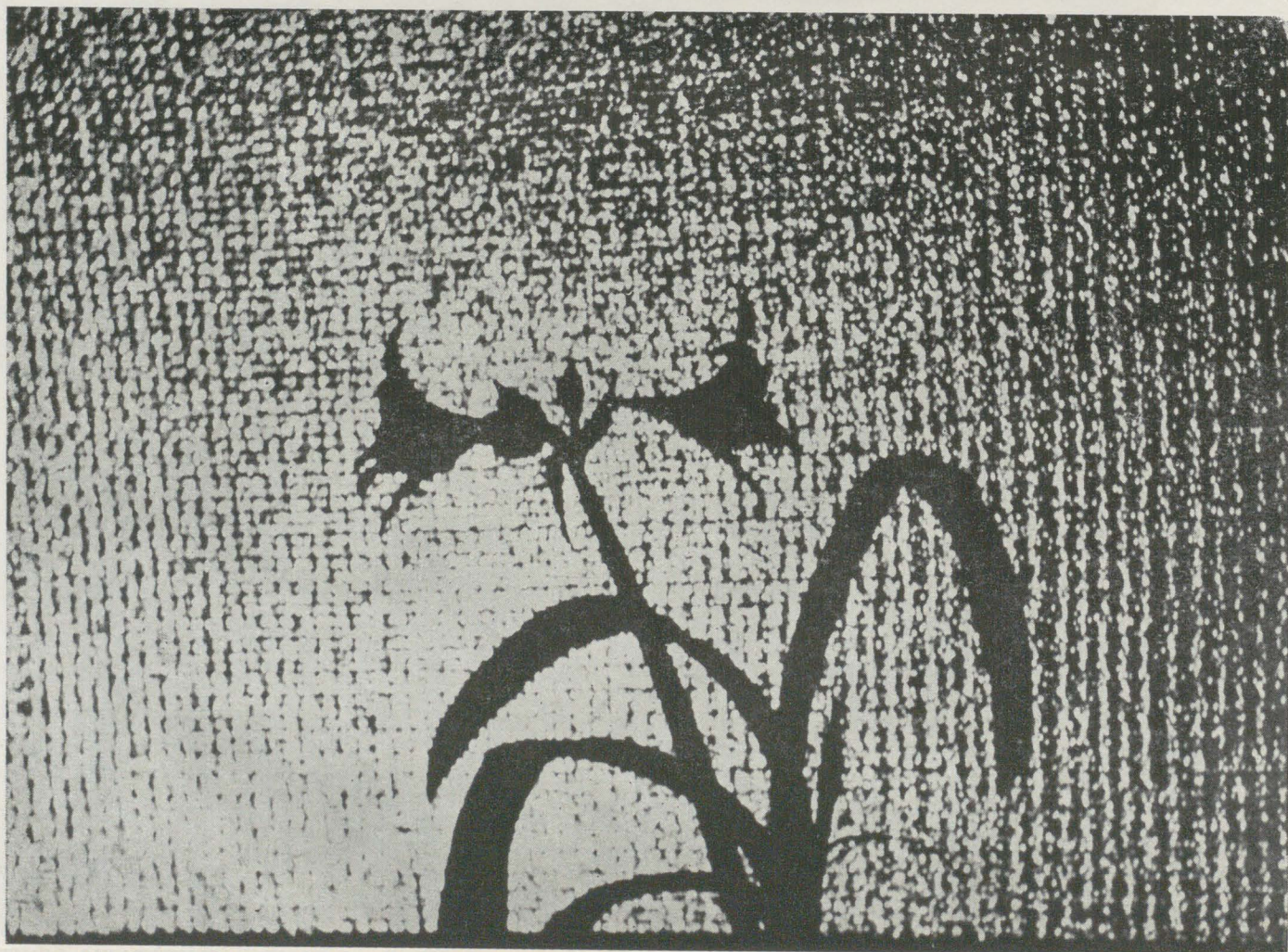
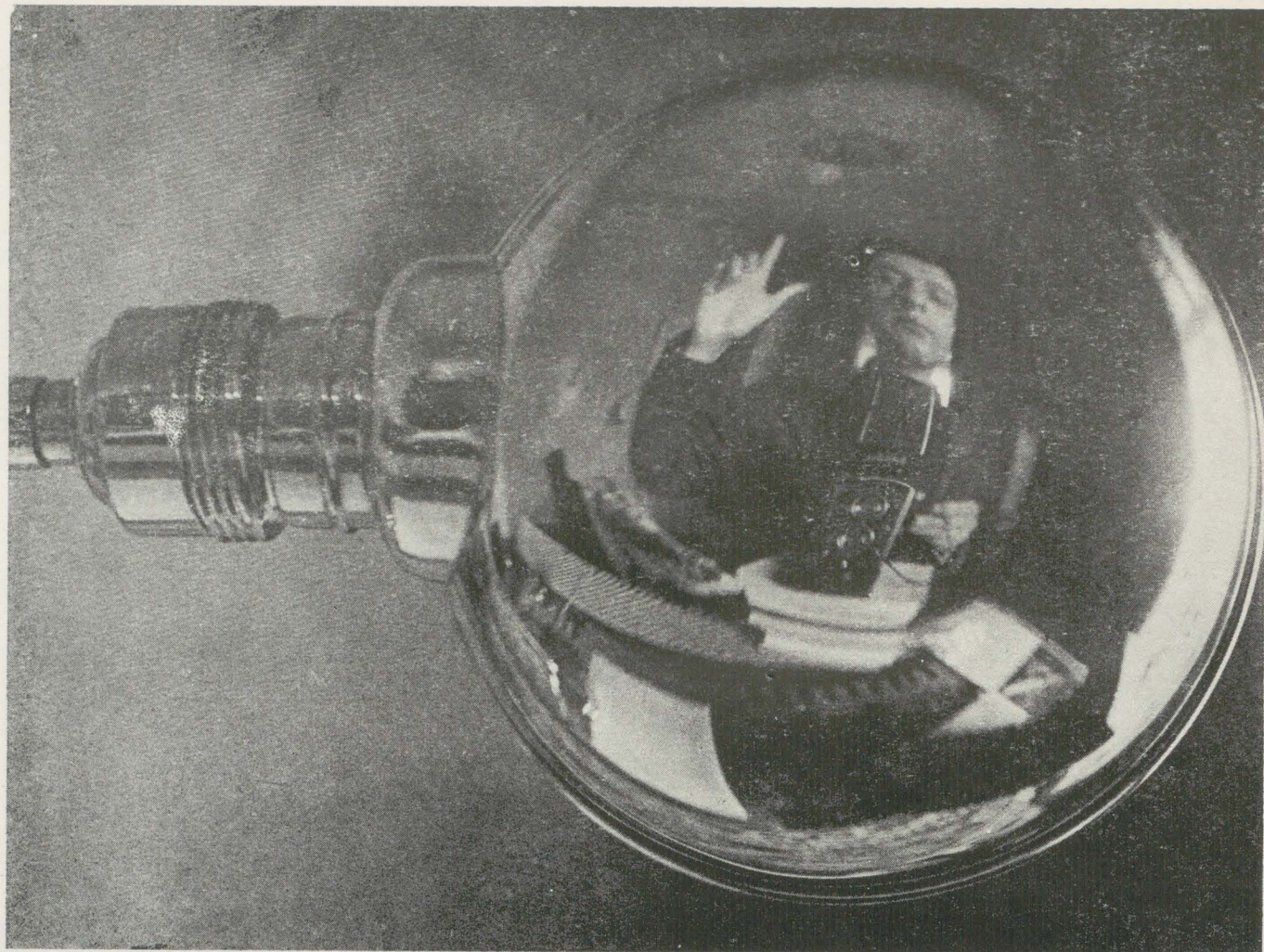
**Acad. dr. Mercea Victor — SCLIPRI**





A. Mihailopol, EFIAP — CIVILIZAȚIA OCHIULUI



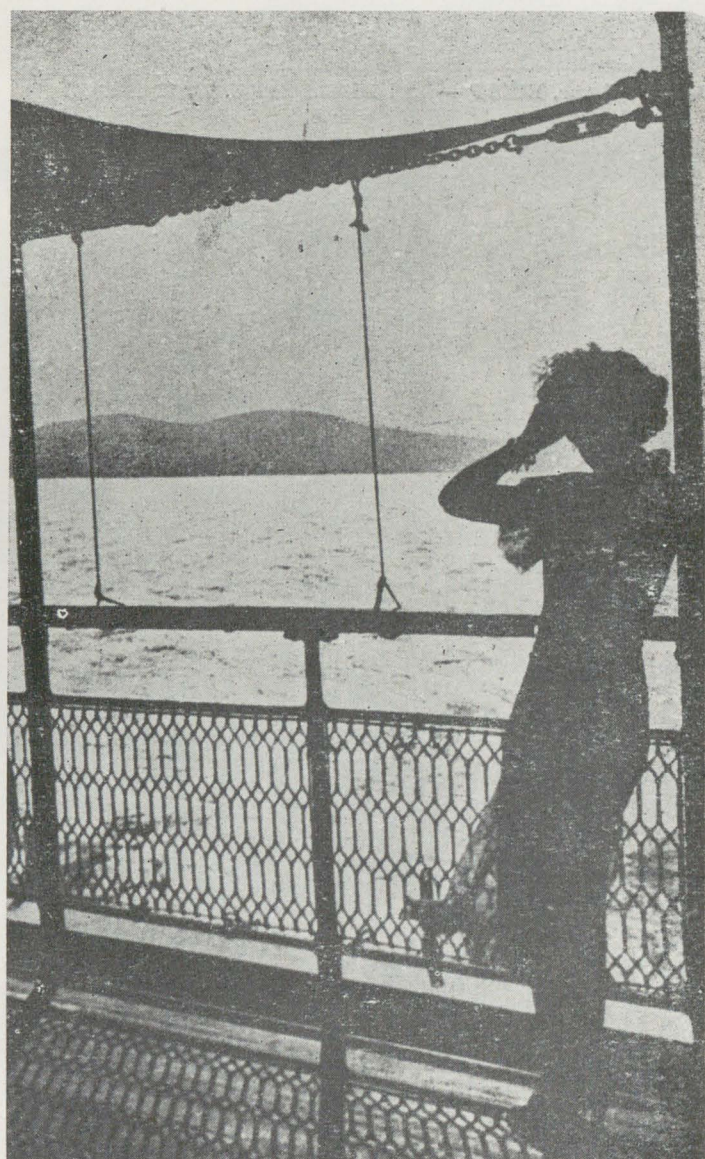


Sus : Dinu Lipatti — „ZÎMBIȚI, VĂ ROG“ 1930 ; jos : Dr. Emil Gherman — NOCTURNA





M. Faria, EFIAP — „OBSESIA“



Sever Cernescu — „PE PUNTE“, 1935





Oseph Cahane, EFIAP — „ÎN DRUM SPRE ÎNĂLȚIMI“



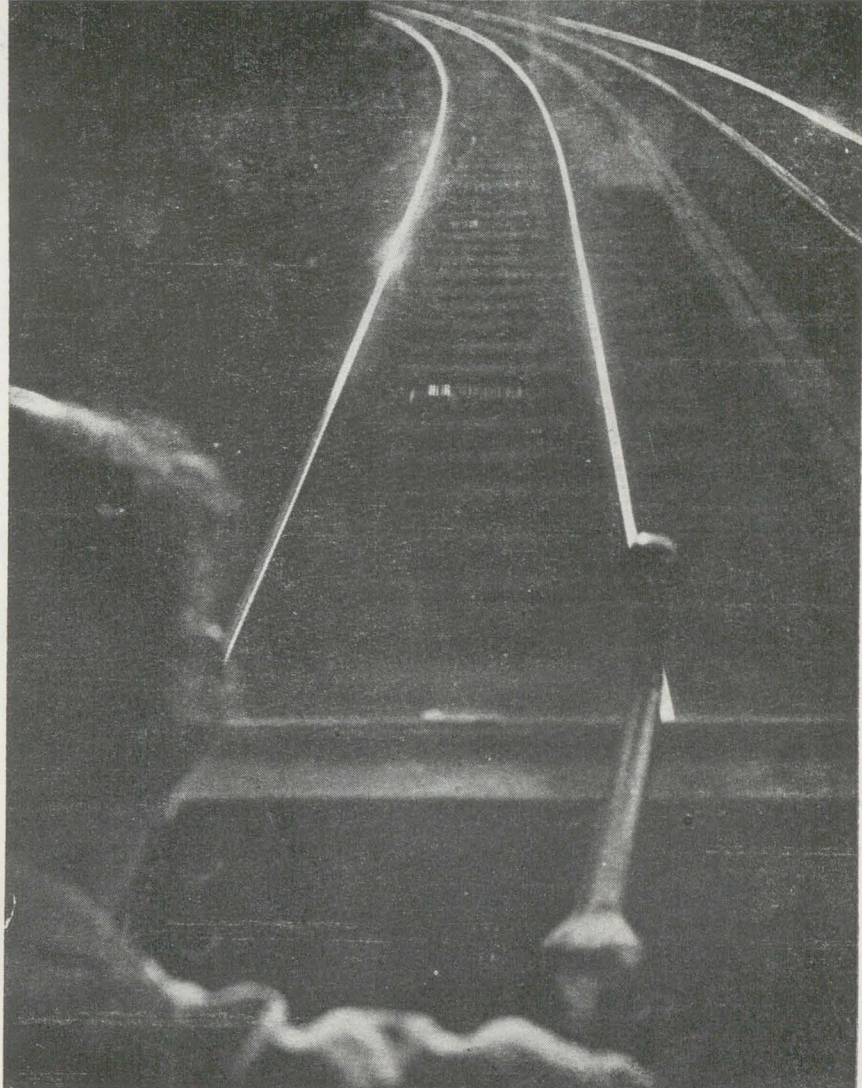
Oseph Cahane, EFIAP — „TATIANA“



Oseph Cahane, EFIAP — „GRAFICA“



Av. Dan Călinescu-Mihai, EFIAP  
— SPRE LIMINĂ



C. Silistrarianu  
— „EFECT DE LUNĂ“







Prof. dr. C.I. Parhon —  
„OMUL“



Cpt. I. Şutu — „SURORILE“  
(placătă de aur, ARAD, 1937)



să se fotografieze pentru a figura în Albumul Junimii, pe care îl pregătea Iacob Negruzii, Slavici scrie parcă și în numele lui Eminescu : „Eu și Eminescu nu vi le putem trimite, — fotografiile, n.n. — ar trebui să ne „pozăm“, pentru ca să ne „pozăm“ ar trebui să avem bani, iar ca să avem bani ar trebui să ne trimiteți d-voastră din Iași“. Deci Eminescu nu trebuia împins de la spate pentru a se fotografia, ci avea nevoie pentru aceasta de o anumită sumă de bani pentru ca să intre liniștit într-unul din atelierele de lux de pe podul Mogoșoaia. Era ziarist la „Timpul“. Redacția se afla pe strada Regală (actuală 13 Decembrie), fiind înconjurată de cele mai importante ateliere fotografice din București : DUSCHEK pe lângă „Capșa“, SOLOSI „sub“ hotelul „Continental“, BAER în pasajul Român, PESKY lângă Oteteleșanu (Teatrul Tănase de azi), SZATHMARI lângă Biserica Enei etc. Nu intrase încă în relații de prietenie cu Szathmari sau cu editorul și litografii Th. Bauer, de la care de altfel va împrumuta și bani, pentru a-și permite luxul să se fotografieze pe credit. Nu era de altfel nici felul lui de a fi, de a se îndatora mai mult decât îi sta în putință să restituie. Problema fotografiilor pentru Albumul Junimii o va rezolva Maiorescu. Dar, mai întâi, care era „comanda“ ? Negruzii scrie lui Slavici : „S-a hotărât să se facă o nouă fotografie comună cu 50 de capete pe dînsa, lipsind din cea veche peste 20 de membri veniți în urma anului 1871. Pe de altă parte, se face și un Album al Junimei, în care se vor găsi toate portretele tuturor membrilor Junimei de la început pînă acum fără excepție cu morți, cu cei ce ne-au părăsit, cu tot. Așadar, D-ta, Eminescu, Nica aveți să ne trimiteți de urgență cite două fotografii busturi (Brustbilder), una pentru Album, alta pentru portret. Dacă Th. Rosetti, Mandrea, Maiorescu au portrete noi îi rugăm să ne trimită și ei. În lipsă de alte dosare sau arhive, albumul va forma istoria Junimei, însemnîndu-se în el numele, anul și locul nașterii fiecărui membru sau fost membru viu sau mort de la anul 1863 pînă acum. Vă rog să nu puneți în saltarul uitării această cerere a noastră : propunerea a fost făcută de mine în Junimea și a fost întia și singura propunere ce s-a primit la moment în unanimitate și cu entuziasm ! Cine știe dacă în viitor aceasta nu va avea interesul său ! Nota bene : Portretele se așează în album după rîndul intrării membrului respectiv în Junimea. Intrarea se consideră de cînd a început cineva a scrie în Convorbiri. În caz cînd persoana respectivă nu scrie, de cînd a început a frecventa adunările societății ! Să fi văzut ce ceartă era ieri în Junimea : Fiecare susținea că e mai vechiu. Așadar, cît mai degrabă fotografiile !“ Comanda lui Negruzii era deci nu numai urgentă ci și costisitoare. În consecință, Slavici se execută cu obediență „habsburgică“, iar Eminescu trenează din varii motive, cel mai sigur fiind acela determinat de lipsa de bani și poate și de îmbrăcăminte adevată. Intervine Maiorescu. „Portretele lui Rosetti și

Mandrea — scrie criticul lui Negruzii la 26 februarie 1878 — le tot execut și nu măi izbutesc. Cu Eminescu am să mă duc eu mîine la fotograf, mai înainte însă la bărbier să se radă. La Bohème roumaine“. Fotografii ale de Maiorescu sau de Eminescu, sau de amîndoi este Franz Duschek, — nu mai puțin renumit decît Szathmari, dar cu o clientelă formată numai din clasele de sus ale societății. Acesta avea atelierul nu departe de redacția Timpului, pe Strada Nouă (azi Edgar Quinet). Reclama sa din ziare suna astfel : „Îmi permit a face onorabilul public atent că pozițiunea favorabilă a actualului meu atelier îmi permite de aci înainte a efectua în modul cel mai bun recepțiuni fotografice, în toate zilele, în orice timp, senin sau nouros, și, prin urmare sînt în plăcuta pozițiune, a asigura că voi putea satisface orice justă acceptare a onor public ce-mi va vizita atelierul“. În portretul lui Eminescu realizat de Duschek poetul apare îmbrăcat în costum, cu gulerul cămășii cam larg, ceea ce dă o oarecare notă de grabă sau de „boemie“ momentului, dar atitudinea sa generală este de siguranță de sine. Cu totul opusă este aceea a lui Maiorescu. Acesta se fotografiază îmbrăcat în palton — Eminescu îl lăsase deoparte — stînd pe marginea scaunului parcă pus să îndeplinească și această obligație. Eminescu, însă, instalat, în fața obiectivului, pare că s-a așezat odată pentru totdeauna.

La ora cînd poetul se fotografiază la Duschek, acesta din urmă era un artist cunoscut atît în țară cît și în străinătate. Era colaborator al revistei pariziene L'illustration. Cu numai o lună de zile înainte ca Eminescu să treacă pragul atelierului său, fotografului îi apăruse o reproducere în revista respectivă, reprezentînd pe Costa-Foru fostul ministru al afacerilor străine al României. De asemenea, Duschek se pregătea să plece pe frontul războiului de Independență de unde se va întoarce cu o colecție bogată de imagini, multe din ele „trase“ apoi într-un album devenit celebru.

Din atelierul lui Duschek să trecem în atelierul de creație al lui Eminescu. În vara aceluiași an 1878, prim-redactorul Timpului se află la Florești-Dolj, invitat de magistratul N. Mandrea, poate și de fratele acestuia, arhitectul George Mandrea, al cărui interes pentru fotografie nu este îndeajuns cunoscut. În locuința acestuia de pe moșia Florești, Eminescu este înconjurat de fotografiile lui Mandrea, executate la Brand și Heck în Iași de ale soției sale realizate la Craiova. În acest climat, Eminescu traduce documentele Hurmuzaki care urmează să apară în anul următor, cu precizarea pe copertă : „Din stabilimentul (în artele grafice : Socecu, Sander și Teclu, Strada Academiei 39, 1879, București“. Să apară, dar nu oricum, ci însoțite de fotografia lui Eudoxiu Baron de Hurmuzaki. Sub impunătoarea fotografie a bătrînului istoric, se află următoarea mențiune „Reproducțiune heliografică“. Trebuie de asemenea, precizat că această fotografie reprezintă o premieră editorială românească absolută, poate chiar și internațională. Slavici, împreună cu Eminescu, stabili-



seră ca volumele de documente Hurmuzaki, ce erau preconizate să apară în continuarea celui tradus de Eminescu, să fie însoțite cu 5 portrete. „Afară de aceste cinci portrete, broșarea și diurna mea — scrie Slavici — precum și toate retribuțiile d-lui. Eminescu pentru traducerea și corectarea ediției românești a Fragmentelor, ceea ce urcă cheltuieli(le) făcute de comisiune la vreo 60 000 lei noi în acești din urmă patru ani.

Momentul apariției volumului tradus de Eminescu din germană este mult prea important pentru istoria tiparului românesc și pentru istoria fotografiei din România, pentru a nu ne opri o clipă asupra lui și, implicit, asupra acestui episod „tehnic“ din viața lui Eminescu.

Istoria universală a graficei de carte și presă prima reproducere a unei fotografii a apărut în New York Daily Graphic, la 4 martie 1880, urmat de Illustrated American și Paris Monedene. „În țara noastră — afirmă C. Săvulescu — precizarea momentului apariției primei reproduceri este mai dificil de făcut din cauză că la tipar s-au folosit uneori clișee zincografice aduse din străinătate, clișee lucrate la noi sau au fost introduse în volume planșe tipărite în străinătate, fără a se specifica întotdeauna proveniența clișeului sau a planșei“. Și cunoscutul cercetător al fotografiei românești stabilește că prima reproducere fotografică la noi s-ar fi făcut în 1881, prin reproducerea paginii I a ziarului Românul, din 1857, cu ocazia aniversării a 25 de ani de la înființarea publicației, când s-a editat o broșură avînd pe copertă imaginea respectivă. Desigur că, în 1881, Eminescu va fi văzut această broșură și această „performanță“ tehnică, însă, acum, în 1878—1879, când el supraveghează editarea Documentelor Hurmuzaki — volumul întâi — el subscrie la întâia repro-

ducere fotografică într-o carte românească, deci cu un an doi înaintea celor realizate în străinătate și a celei girate de C. A. Rosetti cu care, iată, intră iarăși în competiție și pe canalul experimentelor tipografice. În 1883 apare Istoria Românilor de B. Secăreanu, cu „clișeuri de la Angerer și Goeschi din Viena“, afirmă Mircea Tomescu în Istoria cărții românești și, urmîndu-l îndeaproape, afirmă și C. Săvulescu. Numai că trebui făcută precizarea că gravurile care ilustrează această carte, sînt, într-adevăr, executate într-un atelier străin de zincografie, însă, cel puțin una dintre ele, aceea reprezentînd portretul lui Al. I. Cuza, este litografiată de Sava Henția după „fotografia bust“ a domnitorului, executată de Szathmari și care mai comportă și alte discuții. O altă prioritate tipografică este reprezentată de însăși ediția Poeziilor eminesciene, tipărită de Maiorescu în 1885 și care este însoțită de fotografia — timbrată a poetului, ceea ce îl arată pe Duschek ca „ilustrator“ al volumului, fără a fi menționat ca atare. Pînă atunci însă, vrînd-nevrînd, Eminescu este precursor și în domeniul fotografiei tipografice. Nu întîmplător în manuscrisele sale dintre anii 1880—1883, el lasă însemnarea că vrea să învețe să fotografieze pentru că nu știe a desena. De fapt, atît în preocupările sale de istorie și de om de știință, cît și în gazetărie, Eminescu se arată obsedat de precizia și obiectivitatea afirmațiilor sale, ce se vor asemăna-tore cu acelea ale „ochiului magic“.

P.S. În revista „Știință și tehnică“, nr. 2, articolul BUCURIA DE A ȘTI, de Andrei Dorobanțu, este însoțit de o fotografie a lui „Eminescu la 18 ani“. Din păcate, bucuria autorului e prematură. Fotografia nu-l reprezintă pe Eminescu la 18 ani, ci pe actorul ieșean Constantin Bălănescu, lucru rezolvat odată pentru totdeauna de către specialiști.

## EMINESCU ȘI ARTELE VIZUALE

### IV

(Extras din „Săptămîna Culturală a Capitalei“ nr. 11/17.03.1989)

Interesul lui Eminescu pentru utilizarea fotografiei crește subit în redacția TIMPULUI. Cum altfel putem interpreta însemnarea sa din manuscrisul 2254 decît ca un rezultat al numeroaselor sale întîlniri cu fotografia și cu artiștii fotografi, — printre care se numără în primul rînd Szathmari — cu domeniul artelor grafice și cu studiile sale în ceea ce privește teoriile fizicii și ale chimiei. Dacă manuscrisul 2254 aparține perioadei 1880—1883 sau altei perioade rămîne de văzut. În acest manuscris el notează: „Să-nvăț arta fotografică pentru că nu știu a desena“. Într-adevăr în elanul studiilor sale pentru științele exacte, în însemnările și traducerile pe care le face, el se folosește de schițe, de desen. Dar el presimte și prevede nu numai imperfecțiunea lor, ci și faptul că singura ilustrație exactă a teoriilor științifice o poate face doar

imaginea fotografică. Descrierea acestora prin cuvinte ori cu ajutorul desenului este imprecisă, insuficientă. Poate de aici nevoia de a învăța „arta fotografică“, de a apela la evidența acesteia. Cunoștințe tehnice în domeniu, Eminescu avea. Ele sînt depistabile în manuscrisele sale științifice. Astfel, în manuscrisul 2270, poetul descrie mișcarea cinetică a luminii, formarea iluziei optice, a cinematografului. Se vede cît de colo că terminologia folosită este în urma celei pur tehnice, ori a unei ilustrații pe cale fotografică, dar experiența este relatată exact: „Un disc de scoarță de hîrtie care e zugrăvit cu ochile (schițe) negre și albe și pe care-l învîrtim, apare luminat de o lumină constantă uniform sură, pentru că icoana oricărei schițe negre apare în ochiul nostru în locul acela în care icoana premergătoare a schiței nu dispăruse încă și se amestecă cu aceasta“. Această notație pare să fie regăsită la baza versurilor din Mortua est: „Urechea te minte și ochiul te-nșală“. După



limbajul folosit de poet și după faptul că notițele figurează într-un caiet cu eticheta librăriei Alcalay, de pe Calea Mogoșoaiei, sugerează faptul că ele provin din perioada de pînă la sfîrșitul anului 1878.

Eminescu se arată deosebit de preocupat de tratatele de chimie și fizică. El traduce din germană „Teoria mecanică a căldurii” de Adolf Finck. În redactarea sa, acțiunea razelor de lumină asupra unei plăci sensibile este explicată astfel: „Lumina solară cuprinde așadar raze, cari sunt mai puțin refractabile decît razele de lumină roșie: ele sunt inviizibile pentru ochiul nostru, dar manifestă prin însemnatul lor efect de căldură. Pentru că în spectru ele sunt dincolo de capătul roșu se numesc raze ultraroșii. Fiindcă se știe însă că și dincolo de capătul violet mai există raze și mai refractabile decît cele violete, dar cari în genere nu mai sunt de văzut și care se manifestă prin acțiunea lor fotografică (subl. n.) și devin vizibile prin fluorescență, rezultă că spectrul solar complet conzistă din următoarele părți: partea invizibilă ultraroșie (raze producătoare de căldură); partea vizibilă între liniile lui Franhofer A și H; (raze producătoare de lumină și de căldură); partea invizibilă ultravioletă”. În același manuscris, cînd vorbește de corpurile bune conducătoare de căldură, el trece în rîndul acestora cuvîntul „colodiu”, luat direct din arsenalul laboratorului fotografic. Procedul fotografierii cu plăci unse cu colodiu umed a fost inventat de Scott Ascher, în 1851; la noi a fost introdus de Carol Pop de Szathmari în 1854. Probabil că Eminescu l-a preluat de la acesta ori de la alți fotografi, chimiști sau farmaciști, care știau să folosească colodiul. De altfel, înseși fotografiile executate de Duschek membrilor „Junimii” — printre care se află și cele din 1878 pentru tabloul ei general, realizat abia în 1883 — sînt făcute pe plăci de sticlă avînd pe suprafața lor o peliculă de colodiu umed. Să-i fi fost oare lui Eminescu indiferentă cunoașterea acestui procedeu și a acestei noțiuni, lui care se interesa permanent de cele mai noi invenții și descoperiri tehnice? După cum se știe, la ora aceea, poetul era înconjurat de prieteni ingineri, profesori la Școala Politehnică, viitori constructori de poduri și de aeronave, urbanități sau „ceferiști”.

Așadar de ce să atribuim lui Eminescu prejudecata unor istoriografi cum că el trebuia împins de la spate ca să meargă la fotograf, cînd, se vede cit de colo, că lucrurile stau tocmai invers: interesul său pentru științele exacte în general pentru cercetările optice, fotografice și chimice în special îl împing să intre nu numai în atelierul fotografic, ci și în laboratorul acestuia. Rezumînd cele constatate pînă aici, pe baza probelor aduse în favoarea tezei că Eminescu se arăta decis „să-nvețe arta fotografiei”, el îi atribuie următoarele întrebări: 1) fotografia ca document istoric; 2) fotografia ca ilustrație de carte; 3) fotografia în medicină; 4) fotografia în presă.

Dar Eminescu acorda o importanță majoră artelor grafice în general. Formarea gustului și viziunii sale plastice s-a produs sub im-

pactul acestora, mai apoi sub acela al fotografiei. El cunoaște și recunoaște importanța acestora nu numai în anii copilăriei și ai studenției, ci și în anii maturității, cînd este solicitat de două din cele mai importante ramuri ale artelor vizuale: gravura de carte și litografia. În „Suvenirii din copilărie” — manuscrisul 2291 — el notează: „La Dziercek, în casa cu plop — Grădina cu mere în care-mi făcusem cuibul ca vulturul și găseam mere toamna rămase din scuturătură Pazirski. // Galeria de tablouri. În căsuța din grădină lipisem pe pereți chipuri rupte din jurnale ca un coudlibet și o numeam galerie de tablouri, pentru vederea căreia trebuia să se plătească entree”. Așadar, aflat în gazdă la caretașul Tîrtek copilul de 11—12 ani, alcătuiește o galerie de tablouri formată din litografiile și gravurile desprinse de el din jurnale. Este primul moment din șirul acelor care vor contribui la educarea gustului său estetic și plastic, la constituirea viziunii, oarecum de „stampă” a liricii sale de mai tîrziu, în care predomină privirea panoramică și sintetică, realizată în cel mult două-trei culori. Ce fel de chipuri din jurnale alcătuiau „galeria de tablouri” a precocelului școlar Eminescu nu știm, însă putem bănuși că ele nu erau departe de cele găsite de el prin almanahurile și calendarele, de pildă, ale lui Asachi, nume care revine adeseori în articolele, prozele și manuscrisele sale. Astfel, în articolul „Apărătorul legii” și Tipografia Națională, vorbind despre situația tiparului ieșean, Eminescu scrie în Curierul de Iași, din 23 iunie 1876: „D-l. Goldner este acela care, pe calea protejării personale și fără licitație, a răpiți pe anul 1862 publicitatea oficială din mina bătrînului Gheorghe Asachi, o publicitate care a fost creația acestui om venerabil. Sub teascurile tipografiei sale au trecut cărțile scolastice și literatura aproape întregă a unei însemnate epoce de dezvoltare națională. De-atunci și pînă astăzi stă închis institutul tipolitografic în care a apărut cea dintîi foaie românească; încît cu drept cuvînt exclamă biograful „Sic annorum labor quinquaginta remuneratur”. Despre același Gh. Asachi și realizările sale „tipolitografice” care au făcut epocă, el scrie și în povestirea: Aur, mărire și amor, din manuscrisul 2255. Reconstituind interiorul unui salon ieșean din anul 1840 — și poate și de mai tîrziu — Eminescu evocă cu precizie de fotograf: „În mijlocul acelei veselii elegante, în fond însă lipsite de cultură adevărată, priveau niște umbre tablourile de pe pereți, pe cari am uitat a le aminti. Erau litografiile institutului Albinei românești, binișor executate, unele copii de pe tablourile măestrilor străini, altele originale. Așa, capul lui Crist în cunună de spini de Guido Reni, Belizar, generalul lui Justinian, ducînd în brațe pe călăuzul său mușcat de șarpe. Arhanghel Gabriel și, în dreptunghi, ambasadorii Constantinopolului aducînd Coroana și mantia regală a lui Alexandru cel Bun, Dochia și Traian, într-un colț portretul litografic al Domnului țării, Mihail Grigore Sturza, și într-un colț, într-un cadru aurit, lucrat în olei, bustul în mărime naturală a Mitropoli-



tului Moldovei și a Sucevei, Kyria Kyr Veniamin Kostaki, cu rasa neagră peste potcap, cu barba lungă și albă pe piept ordinul sîntei Ana în briliante. Fața era bine lucrată, dar rasa călugărească acoperea cu desăvîrșire conturile corpului, numai mînele foarte fine și mici păreau mai mult de damă decît de prelat". (subl. ne aparțin). Recunoaștem aici ușor cîteva din litografiile executate de Gh. Asachi, deci și cunoașterea directă a acestora de către Eminescu, fie din paginile calendarelor sale, fie din reproducerile sale volante. Obsesia acestora din urmă este prezentă și în manuscrisul 2257 : „Vezi scrierile lui Asachi și novelele publicate de el în almanacurile calendarelor sale" și care, se știe, erau însoțite de „icoane zugrăvite". În toată publicistica sa de la Curierul de Iași, Eminescu se va arăta preocupat să marcheze progresele în domeniul gravurii, al calendarelor pentru toți și al hărților litografiate. Se pare că la baza viziunii sale panoramice — stau tocmai aceste instrumente, care contribuie eficient la formarea imaginii lor optice și metaforice. Predilecția lui Eminescu pentru gravură rămîne aceeași de la începuturi și pînă la sfîrșit, cînd încearcă să o înlocuiască cu aceea pentru fotografie, — anticipînd sinteza lito-fotografie și fotolitografie care intervine la noi prin anii 1880—1882. Iată însă ce spune Eminescu despre gravură la 21 mai 1876, dovedindu-se un foarte bun cunoscător al etapei de dezvoltare a genului : „D-nul. Constantin S. Stahi, unul din cei mai buni elevi ai Școalei de pictură din Iași și care se află de mai multă vreme în München, ocupat atît cu pictura cît și cu gravarea în oțel, au depus la librăriile de aici una din gravurile sale. Indicația librărilor că ar fi prima gravură făcută de român după cîte știu nu este pe deplin exactă: adevărul este însă că d-l. Stahi este primul român care se ocupă cu această artă și că tot domnia-sa, înainte de un an poate, a scos la lumină cea întîi gravură a sa. Prețul celei ieșite acum este de 10 franci. „Este limpede, Eminescu are dreptate. Primul gravor român nu

putea fi Stahi, ci autorul gravurilor anonime sau semnate din cartea veche românească sau Gh. Asachi. De altfel, însuși Stahi, în naturile sale statice, folosește imaginea unor biblii în chirilică avînd paginile deschise la cîte o gravură din text, — imaginea în totalitate fiind un „autopotret" alcătuit indirect din elemente livrești. Dar interesul lui Eminescu merge paralel cu cel pentru litografie. El cunoaște atît variantele scriptice ale acesteia, hectografia, de pildă, cît și cele de ordin topografic și geografic. Un exemplu concludent în acest sens îl constituie notița sa referitoare la o „hartă strategică" tipărită în anul 1877 la București, cît și despre aceea a orașului București, realizată în 1882, de către Th. Bauer. Despre prima dintre ele poetul consemnează : „D-nii F. Budicu și V. Havrda, ingineri în București, au publicat o hartă strategică a teatrului războiului turco-rus din Europa și Asia. Această lucrare, curat executată, are scopul de a orienta pe lectorul nedepins cu carte speciale în căutarea locurilor pe unde se mișcă armatele; cuprinde deci întreaga Turcie europeană, România, Serbia, Muntenegru, Grecia, complexul de țări împrejurul Mării Negre, teritoriul dintre Marea Caspică și cea Neagră confiniile despre Turcia ale Persiei, c-un cuvînt toate provinciile cîte sînt sau pot fi amestecate în războiul actual. Munții lipsesc, parte pentru că prin esecutarea lor lucrarea s-ar fi scumpit, parte apoi că cititorul nedepins cu greu ar putea să-și închipuie configurațiunea orografică după o hartă care nu e lucrată în măsuri mai mari".

În 1877, iarna, Eminescu sosește la București, chemat în redacția „Timpului". Aici, reîntîlnește vechi cunoștințe, pe pictorul și fotografu Spathmari și face altele noi în persoana editorilor și tipografilor Th. Bauer — autorul unei hărți a Bucureștilor — sau Weiss. De la ambii împrumută bani, dovadă a amicitiei strînse dintre ei, dar le frecventează și atelierele tipografice și litografice de pe Calea Victoriei.

## „Eminescu la Darmstadt"

V

(Extras din „Săptămîna culturală a Capitalei" nr. 12 (1953), 24.03.1989)

Ceea ce îl determină pe Eminescu să intre în modernul și modernizatul atelier al lui F. Duschek este nu numai renumele acestuia de fotograf al Curții Regale ci și faptul că pe unul dintre pereții salonului literar al lui Maiorescu se afla tabloul intitulat „Membrii Societății Academice Române Constituită la 1/13 August 1867". Din rama acestuia — un fotomontaj realizat în „Stabilimentul Photographic (al) lui Franz Duschek și „Stabilimentul Lithographic H.M." — îl priveau chipurile lui Timotei Cipariu, V. Alecsandri, Eliad Rădulescu, J. Caragiani, A. Hodoșiu, George Barițiu, A. Hurmuzachi, N. Ionescu, A. T. Laurianu, J. Massimu, J. Străjescu, A. Roman,

Ioane Sbiera, V. A. Urechia, T. L. Maiorescu și J. G. Munteanu (nume pe care le transcriu în ortografia originalului). Ceva mai încolo, pe alt perete, se afla tabloul „Junimii", din 1873, — al doilea în ordine cronologică — în care figurau portretele fotografice a numai puțin de 43 de membri, realizate în atelierul lui B. Brand, din Iași, același care îl va confecționa și pe cel de al treilea și ultimul, din 1883, din care, firește, nu lipsește Duschek-ul lui Eminescu.

O reminiscență a sintagmei „foto-și litografie", întrebuintată de Eminescu în manuscrisul intitulat CONTRAPAGINA, o putem admite că provine din tabloul maiorescian al Academiei — văzut deseori de poet. Cînd afirmăm aceasta ne bazăm pe faptul că, în manuscrisul schiței, primul termen este transcris etimo-



logic — photographie — iar nu fonetic, cum procedează editorii actuali, ceea ce induce în eroare dacă vrem să-i stabilim corect proveniența. Că Eminescu avea cunoștință de existența celor două fotomontaje — junimist și academic — nu încapă nici o îndoială. El știe să vadă o astfel de „cadru”, de „icoană”, privirea sa este atrasă nu numai de acestea ci și de fotografie. Doi ani mai târziu — în articolul „Liberalul din Iași” — apărut în „Tim-pul” din 26 iunie 1881, ziaristul Eminescu scrie : „Am văzut pe d. Herșcu fotografiat cu pușca în mână ochind în văzduh asupra d-rului Tausig, medicul primar de la Golia ; epistole scrise cu cerneală roșie tot de patronul „Libe-ralului” actual, prin cari declară că voiește să bea singele lui Tausig și altele asemenea” (Op. XII, p. 219). Este evident că, pentru E-minescu, fotografia devenise o probă gazetă-rească de prim ordin, atunci când era vorba să argumenteze o aserțiune sau alta, când vrea să demaște o neregulă sau alta din tabăra adversarilor.

Tot în această perioadă — urmînd exemplul tipografiei lui Socec, care își modernizează rapid mijloacele de editare — Eminescu pre-gătește pentru tipar un volum cuprinzînd două din conferințele ținute de Maiorescu la Ate-neu ; una „despre visuri”, alta despre „artele în educație” — aceasta din urmă fiind în consens deplin cu teoria sa asupra rolului modelator pe care artele vizuale în general, fotografia și litografia, în special, îl au asupra formării personalității. Din motive deocamdată neelucidate convingător de eminescologi, vo-lumul lui Maiorescu, îngrijit de Eminescu, nu mai apare ; în schimb el transferă sarcina tipăririi acestuia lui Mihail C. Brăneanu cira-cul său de la „România liberă” — un tînăr inginer considerat de el și de alți junimiști drept „genial”. Am arătat altă dată cine este acest Brăneanu zis și Hermes și ce loc ocupă

el în istoria invențiilor tehnice românești. Acum, iată-l în calitate de editor al lui Maio-rescu și finalizator al inițiativelor lui E-minescu. În prefața volumului, care cuprinde patru din conferințele maioresciene, rezumate de către el — la cele prescurtate de Eminescu s-a renunțat — Mihail C. Brăneanu scrie : „Mai rog pe d. Maiorescu să-mi ierte îndrăz-neala — aceasta neautorizată — de a-i pune aici fotografia și schița biografică. Aceste lu-cruri mi-au fost cerute de cîțiva prieteni și foști colegi ai mei, acum în străinătate, unii la Paris, alții la Viena — și d. Anghel De-metrescu a binevoit a mă pune în plăcuta poziție de a împlini aceste cereri. „Într-ade-văr, volumul, tipărit în remarcabile condiții grafice, în tipografia TIMPULUI de pe strada Covaci apare în 1883 însoțit de portretul lito-grafiat de Reis — după o fotografie a lui Maiorescu, realizată la ...Duschek. Să nu fi fost oare Eminescu unul din prietenii edito-rului care l-a sfătuit să pună în fruntea cărții portretul lui Maiorescu ? Da sau ba, autorul moral al editării conferințelor maioresciene — este însă Eminescu. Să mai notăm amănuntul că ediția este dedicată lui Ștefan C. Michăi-lescu, alt prieten de idei și cercetare științi-fică, al marelui poet.

Poetul nu se arată modest cînd e vorba de a admite importanța artei fotografice pentru progresul jurnalistic și al artei tiparului. În vara anului 1880 fotografia sa realizată la Duschek părăsește hotarele țării. Mite Krem-nitz, care nu ne spune cum a obținut-o de la poet, o trimite la Darmstadt, lui L. Dieffen-bach — împreună cu ale lui Maiorescu, Sla-vici și Theodor Rosetti, „oamenii eminenți ai României”. Este prima ieșire iconografică a lui Eminescu în circuitul valorilor universale. A doua va fi urmată nu peste mult timp prin intermediul italianului Bruto Amante.

## EMINESCU, ULTIMELE PORTRATE

### VI

(Extras din „Săptămîna culturală a Capitalei”, 13 (954), 31.03.1989)

Că Eminescu era convins de faptul că portretul fotografic reprezintă un virtual do-cument psihologic ne-o spune el însuși într-o scrisoare către Veronica Micle, redactată la 30 august 1876 : „Și n-am măcar un portret bun al tău. Sub un portret bun aș înțelege unul fără coafură înaltă, pe care capul tău cel mic să ocupe proporțiile lui proprii, căci numai pe acestea le iubesc. În genere te iubesc în pro-porții cît se poate de proprii. C'est une grande méchanceté”.

Rezultă de aici că la acea dată Eminescu cunoștea două dintre cele trei portrete foto-grafice ale Veronicăi. Primul dintre ele era cel de la 18—19 ani, realizat în atelierul lui J. Deiner, din Iași, cînd s-a măritat cu pro-fesorul Ștefan Micle. Acest Deiner — spre deosebire de Nestor Heck, care era fotografu protipendadei ieșene — se arăta a fi un artist

preocupat de noile avantaje tehnice oferite de arta fotografiei, adaptînd-o, de pildă, la nece-sitățile scenei teatrale. În 1865, în România, fotografia căpătase statut de artă, prin vali-darea de către N. Kretzulescu a legii preco-nizate de Cuza Vodă. În acest sens, la Iași și București, se organizează „Expoziția Națio-nală” cu o secțiune specială pentru arte. Aici, fotografu Johann Deiner prezintă un album de fotografii cu artistul Neculai Luchian inter-prețînd diferite personaje. Pe urmele lui Szathmari — sau nu — care realizase un tablou asemănător cu personajele interpretate de Matei Millo — lucru ce rămîne de stabi-lit, — Deiner este un cunoscut al cercurilor de teatru din Iași, așa cum Veronica devine cunoscută a acestora prin însuși fotografu ei. Legenda unei tinere fete măritate prea de-vreme — și claustrată mediului familial — se cere revizuită. Dacă Eminescu nu la acest portret se referă, ci la cel îndeobște cunos-cut, — care, de altfel, a fost ales și pentru



cel de pe propriul ei mormînt — realizat prin anii cînd era deja mamă a doi copii — atunci înseamnă că poetul o vedea mult mai frumoasă decît se arată Veronica în acest portret, cu care a intrat în eternitate. Se pare că — în lipsa originalului — de astă dată fotografia este realizată la Nestor Heck. Dar pretențiile lui Eminescu cu privire la ceea ce înseamnă pentru el un „portret bun“ Veronica le va satisface abia în 1886 — la același Hecwk — la care fusese și el, cu un an-doi înainte. Luînd tale-quala ceea ce au afirmat unii contemporani despre portretul lui Eminescu 1884—85 de la Iași — cel în costum alb de vară — unii eminescologi consideră că poetul s-a fotografiat aici dus oarecum cu sila. Noi credem, în baza concepției lui Eminescu despre rostul artei fotografice în general, al portretului fotografic în special, că acest lucru trebuie pus în seama legendelor pe care rememorarea unor evenimente din viața poetului le-a trezit martorilor după trecerea unui număr de ani. Declarația lui Nestor Heck în această privință este elocventă. Deși afirmă că-l „cunoștea personal foarte bine“, el uită pur și simplu amănuntul nu lipsit altfel de farmec, că l-a fotografiat cu ajutorul unui „complot“ pus la cale

împreună cu W. Humpel și Petru V. Grigoriu. Un asemenea procedeu cum este acela întrebuintat de Heck pentru fotografierea unei personalități de talia lui Eminescu — într-o urbe ca Iași, în care anecdota primează la fel ca la „Junimea“ — nu putea fi uitată dacă ea s-a întîmplat aievea. Or Nestor Heck, în declarația sa memorialistică nu consemnează acest fapt. Data certă cînd Eminescu s-a fotografiat la Heck nu este pe deplin stabilită. În ceea ce ne privește, propunem o nouă datare, deocamdată lipsită de elemente documentare. Dacă Veronica Micle s-a fotografiat la Heck — pentru cel din urmă portret al ei — în anul 1886 — de ce n-am presupune că și Eminescu ar fi făcut-o tot cu această ocazie sau pentru un schimb de fotografii între ei — acum, cînd destinele lor păreau că intră într-o albie comună și irevocabilă cum s-a dovedit în cele din urmă ? Fotografia poetei respectă întrutotul dorințele lui Eminescu formulate în scrisoarea sa din 1876. „Coafura“ acesteia nu mai este înaltă, ci fie conformă cu pretențiile poetului, fie cu ale unei mode adaptate propriei sale fizionomii, punîndu-i în evidență ovalul feței și privirea hotărîită.

## VII

(Extras din „Săptămîna Culturală a Capitalei“ nr. 14 (1955)/7 aprilie 1989)

La 3 iunie 1887, un incendiu violent distruge din temelii o parte din centrul orașului Botoșani. Eminescu locuia la Henrietta, nu departe de epicentrul sinistrului. „Focul grozav ce-a fost în oraș — scrie sora poetului în epistola adresată Corneliiei Emilian — de care groază nu am fost scutită nici eu. Cea mai mare nenorocire, totul scosesem din casă, numai patul cu nenorocitul meu frate rămăsese, la care pierdusem tot curajul, ce puteam face cu el care este într-o slăbiciune de nu se mai poate ridica singur. Răpeziciunea pompierilor și a vecinilor m-a scăpat de cel mai mare pericol, care s-ar desfășurat tot mai mult asupra lui bietul Mihai pe care l-aș fi calicîț fizic din nou scoțîndu-l afară, cu fricțiunea de 4 grade de mercur ; era un vînt răce ca toamna, cura lui nu-i permite cea mai mică răceală“. Așadar, bolnav grav — după cum relatează și prietenul său Scipione Bădescu în „Curierul român“ — Eminescu nu are conștiința ravagiilor pe care incendiul le-a făcut în apropierea locuinței sale. Le va vedea citeva luni mai tîrziu, cînd, însoțit au ba, de Henrietta, va merge la fotograful Jean Bieling să pozeze pentru cea de-a patra și — poate-ultima sa fotografie. Poetul se afla într-una din zilele sale senine. Află — din ziarul lui Bădescu — bilanțul catastrofei : „310 case arse (lăsînd fără locuințe circa 10 000 locuitori). Au ars peste 200 de prăvălii bine asortate (...). În bașca Wasserman s-au consumat și topit o mulțime de bani, argintării, scule prețioase și alte mărfuri de mare preț, depuse acolo de-un mare număr de comercianți spre siguranță,

bașca fiind boltită, iar ușile și fereștile (închise) cu table de fier“. Atît în vitrina atelierului cît și în salonul de primire al fotografului, Eminescu vede fotografii luate după incendiu.

La București, Maria Rosetti organizează o serbare pentru ajutorarea sinistratilor din Botoșani. Serbarea s-a desfășurat în Cișmigiu, unde „Între alte reprezentații și tablouri (serate) ea conținea și următoarele frumuseți : incendiul Botoșanilor ; un drum de fier cu două stațiuni, gara Caritatea și gara Botoșani, pavilionul Florei și-al Pomenei ; insula Ospeția, în mijlocul lacului...“ etc. Toate acestea sînt fotografii mărite, provenind din repertoriul lui Jean Bielig. Despre același ultim fotograf al lui Eminescu, redactorul șef al „Curierului român“ consemnează : „J. Bielig scoate un interesant tablou fotografic reprezentînd întregul teatru al incendiului ; de la 3 iunie. Tabloul e foarte bine reușit, în trei diferite mărimi, cari s-au pus în vînzare, cu prețul de 1, 2 și 3 lei exemplarul, o parte din venit, fiind destinat pentru incendiați“. Otto Bielig — tatăl acestuia — realizase ceva asemănător cu inundațiile din 1871, întîmplate la Galați.

Într-adevăr, decorul exterior și interior al atelierului în care evoluează Eminescu nu este prea optimist. Afară, pe strada Mare, ruine, aici, înăuntru, reproducerea lor panoramică aduce cu un panopticum. Din fotografia de ansamblu a sinistrului, executată de pe unul din acoperișurile caselor salvate se văd turlele ciuntite ale unei biserici fără acoperiș, pereți de case dărîmate și împrăștiate, un peisaj denivelat aidoma unuia care rămîne după un bombardament puternic. Este însă luna septembrie sau octombrie și poetul se fotografiază



pentru a răspunde unor solicitanți ai portretului său actual. Se „execută” în acest sens, conștient desigur de imaginea pe care o lasă posterității chipul său marcat vizibil de boală. „Fotografia lui Mihai — notează Henrietta la 20 noiembrie 1887 — a reușit bine. Trei m-au costat cincisprezece franci, una lui Moțoc, care a cerut-o telegrafic, una mătale și una pentru noi”. Figura poetului este tulburătoare. Ea pare a unui răzeș — nu atîta de obosit, cît îmbătrînit, care privește lumea cu mirare. El are masca înțeleptului și a abstrasului pe care spectacolul lumii dinafara sa îl lasă „nemuritor și rece”.

În toamna anului 1887, elevii liceului „Mattei Basarab” din București îi solicitaseră permisiunea să-i atribuiască numele Societății lor literare, în curs de înființare. La 30 septembrie, Eminescu răspunde președintelui acestei societăți : „Domnul meu, / Aprobînd interțiunea dv. onorătoare de-a pune unei societăți tinere numele meu, vă doresc succes în întreprinderea dv. și rămîn al dv. devotat M. Eminescu”. Această scurtă dar elocventă epistolă

eminesciană este urmată de alta — o lună mai tîrziu : „Botoșani, 2 Noemvrie 1887. Domnii mei, / În urma cererii d-voastre de la 27 octombrie a.c., am onoare a vă trimite fotografia cerută mulțumindu-vă totodată pentru dorințele ce însoțesc scrisoarea d-voastră. Priemiți vă rog, domnii mei asigurarea deosebitei mele considerațiuni. / Domniilor sale / Domnilor membri ai Societății „Eminescu”. Strada Plantelor Nr. 12 / București”. Așadar fotografia executată de J. Bielîg ajunge în București. A doua dintre ele va fi trimisă Corneliiei Emilian, soția inginerului Ștefan Emilian, profesor în Iași, proiectantul și constructorul liceului „Andrei Saguna” din Brașov, pe care Eminescu îl cunoștea foarte bine, fie prin intermediul lui Titu Maiorescu, fie din perioada cînd poetul era redactor la „Curierul” din Iași sau, cum rezultă recent, din aceea de bibliotecar. Printre persoanele care aveau de restituit cărți Bibliotecii Centrale din Iași — pe lista întocmită de poet la 17 aprilie 1885 — figurează și numele lui Ștefan Emilian.

## VIII

(Extras din „Săptămîna Culturală a Capitalei” nr. 15 (956)/14.04.1989)

De la Băile Hall, din Austria, Eminescu se adresează astfel lui Ștefan Emilian : „1887 august în 26 / Mult stimată Domnule, Am primit scrisorile d-voastre dempreună cu 225 fiorini, din cari scrisori am putut vedea cu bucurie interesul ce binevoiți a-mi purta. În urma băilor făcute pîn-acum mă simt mai bine și, fiindcă doctorul crede că o lună de cură e de ajuns, voi pleca la finele lunii acesteia. Sosind la Iași, voi avea plăcut ocaziune de-a vă mulțumi pentru bunăvoința ce-mi arătați. Rămîn cu toată stima al d-voastre devotat M. Eminescu”. Dacă poetul i-a mulțumit sau nu profesorului ardelean Ștefan Emilian, pentru banii trimiși, nu știm. Oricum, cred că dacă ar fi făcut-o, în memoriile sale, altfel destul de atente cu tot ce o lega de numele lui Eminescu, soția profesorului ar fi consemnat momentul. Dar dacă poetul n-a ajuns la Iași, i-a trimis în schimb Corneliiei Emilian o scrisoare din Botoșani, la 20 noiembrie 1887 : „Mult stimată doamnă, / Să nu credeți că vîrsta d-voastre m-a împiedicat de a vă scrie pînă astăzi, ci îndelungata mea boală m-a făcut să fiu foarte descurajat. Astăzi, simțindu-mă bine, vă satisfac dorința de a vă trimite fotografia cerută de mult timp. / Cu astă ocazie mulțumesc domnișoarei Weitzsecker, deși în fond înțeleg bine că este o binefacere // din partea d-voastre. / Complimente domnului Emilian și tuturor cunoscuților, iar d-voastră priemiți sărutările de mînă de la al d-voastre devotat Eminescu”.

Fotografia eminesciană a lui Jean Bielîg are în continuare destinul ei. Neputînd fi reprodusă ca atare în ziare și reviste-tehnica fototipiei nefiînd încă pusă la punct — ea este

litografiată. O întîlnim executată în acest chip — foarte fidel — de Th. Mayerhofer, pentru revista „Familia” și de A. Rietz, pentru „Adevărul”. Primul dintre ei avea să litografieze și fotografia lui Eminescu executată la Duschek în 1878, — imagine care va apare pe pagina I a revistei „Familia”, cu ocazia morții poetului. E de precizat faptul că din această fotografie poetul comandase mai multe exemplare : pentru „Junimea”, pentru el, pentru Veronica și probabil pentru Slavici. Care dintre acestea a ajuns în mîinile litografului de la „Familia” ! Nouă ni se pare că aceea aflată la Veronica, dăruită, desigur, de poet, și pe spatele căreia ea notase următoarele versuri : „Mă pierd uitîndu-mă la tine ; cuprînsă ca de-un farmec sfînt / Și-n sufletul meu reînvie / Dorul ce-avui pe-acest pămînt. Și c-un amor peste măsură / Desmierd frumosul chip al tău, / Și uit c-a fost între noi ură / Și uit de cîte sufăr eu. Și te iubesc ca și atunci / Cu tot avîntu-nchipuirii / Și cu acea simțire dulce / Ce-o dă trecutul amnitiirii”, poezie pe care Iosif Vulcan o publică în „Familia”, la 1887, sub titlul „La un portret”. Dar gravorul Th. Mayerhofer locuia oare la Oradea ? Încîlinăm să credem că el este angajatul firmei bucureștene „Socec, Sander și Teclu”, că fotogravurile sale plecau de aici spre Transilvania. Cînd afirmăm acestea ne bazăm pe faptul că portretele de domnitori care însoțesc volumul „Prescurtare din istoria românilor” de B. B. Secăreanu, apărut la 1883, în editura Socec, sînt semnate unele dintre ele, de Th. Mayerhofer, altele de acesta împreună cu Sava Henția. Nici unul din cercetătorii revistei „Familia” n-au pus în lumină acest aspect al colaborării dintre o tipografie bucureșteană și tipografia revistei lui Vulcan, dintre iconografia eminesciană prezentă în pagi-



nile ei și graficienii și fotografii din București. Desigur că, în deseale sale drumuri în Capitala țării, directorul publicației a stabilit contact cu aceștia, cu conducerea stabilimentului tipografic patronat de Socec. Obsedată de soarta fratelui ei, plecat la București împreună cu Veronica, Henrietta scrie Corneliei Emiliană că ar dori ca Eminescu să se fotografieze din nou la București, contaminată de reușitele Veronicăi în acest sens. „Vă trimit — scrie sora poetului — și fotografia lui Mihai când era în etate de 19 ani; seamănă cu mine, cu deosebire că el pe atunci era mai tânăr decât sint eu astăzi, judecă, scumpă mamă, la ce etate îl turmenta Miclea, că el pentru hatîrul ei s-a fotografiat“. Evident, Henrietta încurcă cronologia fotografiilor eminesciene, însă, un adevăr, transformat în obsesie, există aici: una dintre ultimele două fotografii ale poetului, aceea realizată la Iași, de Heck sau la Botoșani, de către Bielig s-ar putea să fi fost datorată impulsurilor venite din partea Veronicăi. Sau să fie vorba de o cu totul altă foto-

grafie, poate din 1888? Oricîtă legendă începe aici, în cuvintele Henriettei, un simbul de adevăr există. Cum afirmam în episodul trecut, însăși fotografia de la Botoșani poate că a fost executată sub privegherea și prezența Veronicăi, prea îi stă la inimă surorii poetului — în 1888 — faptul că Eminescu se fotografiază „de hatîrul“ muzei.

P.S. Articolul „Anii de studenție, deschiderea spre științe“ de Andrei Dorobanțu, publicat de revista Știință și tehnică nr. 3, este ilustrat cu prima fotografie a poetului. Din nou trebuie să constatăm că raportul dintre termenii știință (a literaturii) și tehnică (a științei) este dezechilibrat. Nu este vorba de „Eminescu la Viena“, cum glăsuiește explicația de sub fotografie, ci de Eminescu la Praga“, așa cum se știe din totdeauna și cum recent a (re)dovedit-o articolul „Pașii poetului. La Praga — în căutarea fotografului celei dintîi imagini“ (J. Tomás, n.n.) — de Victor Crăciun și Vasile Blendea, apărut în Flacăra, nr. 13, a.c.

## IX

(Extras din „Săptămîna Culturală a Capitalei“ nr. 16, 21.04.1989)

Între timp „arta fotografică“ visată de Eminescu făcea progrese însemnate. Editorii săi preferați — Socec, Sander și Teclu — experimentau introducerea fotografiei în presă, facsimilarea documentelor și cromofotografia. Eminescu avea mare încredere în priceperea lor și a colaboratorilor. Nu întîmplător le acordase credit încă de pe vremea „Curierului de Iași“, din 24 dec. 1876: „Atragem atenția cetitorilor asupra anunțului librăriei Socec et comp. Frumoasele ediții ale acestei librării, autorii aleși a căror scrieri au apărut pînă-acuma (C. Negruzzi, V. Alecsandri) ne dau dreptul a crede că întreprinderea, desigur costisitoare, a librăriei, va fi prețuită și încurajată de public, mai ales că procurarea operelor lui Alecsandri sau a lui C. Negruzzi ar trebui s-o facă fiecare în interesul său propriu. Astăzi, cînd ziare, profesori, ba pînă și o academie și-au pus în cap să stîlcească graiul românesc, singurul liman și adăpost împotriva limbei păsărești, practicate de gazetari ș.a. sint fără îndoială scrierile celui mai bun prozaișt român (C. Negruzzi), și a celui mai mare poet al nostru V. Alecsandri. A treia parte a operelor complete ale acestui din urmă (Proza) vine în prezilele Anului nou, încît fiecare, care stă la îndoială ca prezent potrivit ar putea să facă cutăruia ori cutăruia, nimerește mai bine dacă cumpără scrierile editate de librăria Socec. Păstrîndu-ne pentru altă dată plăcerea de a da sama mai prelung despre aceste cărți, adăugăm numai că ele se află în depozit la D. Dimitrie Daniel, librar, ulița mare Iași. „Cît de legat era Eminescu de editorii Socec și Teclu o dovedește faptul că aflîndu-se în tratament la Mînaștirea Neamțu, el își amintește cu exactitate adresa lor din București,

rugîndu-i să-i trimeată numerele lipsă din „Convorbiri literare“ (care se tipăreau în editura acestora). „Să-nvăț arta fotografică pentru că nu știu desena“ — notează Eminescu într-unul dintre manuscrisele gazetariei bucureștene și ale însemnărilor și traducerilor științifice. Această frază izolată este contemporană nu numai cu progresele rapide din domeniul chimiei și fizicii, ci și cu cele privitoare la separarea litografiei de fotografie sau cu apariția cromolitografiei și a cromofotografiei. Procesul de realizare a fotografiei colorate era încă unul manual, dar se apropia și momentul cromatizării ei mecanice. Eminescu este la curent cu acest fapt, deși boala părea că l-a scos definitiv din circuitul informațional necesar. Dar, mai întîi, un amănunt din anul 1880. În București, are loc Expoziția de Arte și Industrii Române. La secțiunea dedicată artei fotografice, medalii de argint și medalii de bronz sînt cîștigate de eleve ale școlii de fete de la Azilul Elena Doamna. Ele au prezentat „fotografii de costume naționale colorate“, ceea ce pare o premieră în domeniu. A apărut, așadar, fotografia etnografică și nu una oarecare, cu scopuri decorative, — ci una funcțională, urmărind efecte documentare și artistice. În spatele acestei inițiative bănuim prezența pictorului Sava Henția, — fost rețușor și gravor de fotografii — profesor de desen al elevelor premiate. Șase ani mai tîrziu — apare broșura „Metodă practică de a învăța oricine să coloreze fotografii“ de G.S. care, în ciuda formulărilor stîngace, confirmă și sub acest aspect interesul lui Eminescu pentru cei care „nu știu să deseneze sau să compue vopsele“, dar vor să învețe arta fotografică. De aici pînă la cealaltă destinație pe care Eminescu o prevede fotografiei colorate, nu mai este decît un pas. În 1889, în coloanele revistei „Fîntîna Blanduziei“, vorbind despre rolul



desenului în general, al litografiei în special, el precizează că o „cultură artistică“ se formează prin „a introduce chipuri ceva mai bine făcute, pentru a deprinde ochii cu forme corecte, mai cu seamă pentru că în genere se credea în ipoteza că femeile în stare pueperală ar putea naște, uitându-se la asemenea icoane, tipuri mostruoase. Se știe că produsele grecești din Orient sînt cam tot atît de primitive ca și icoanele din Gherla și ca și produsele rusești de prin anii 1840—50, cari erau de o slușenie fenomenală“. Urmează un pasaj din care rezultă că Eminescu era la curent cu producția litografică a lui D. Papazoglu care, deși bine intenționată tematic, era lipsită de măiestrie artistică; „Se vede însă că această industrie, care înainte era exercitată și în Rusia după metoda maiorului Papazoglu, a luat în urmă o oarecare dezvoltare, mai ales prin invențiunea cromolitografiei, încît se pot produce icoane — dar nu artistice — cel puțin suportabile, superioare și produselor orientale și celor din Gherla“. Și Eminescu încheie, cerînd difuzarea de „cromolitografii de pe tablouri clasice italiene ale figurilor sfinte precum le face un Rafael, un Correggio, un Murillo“, ca fiind singurul mijloc de îndreptare a simțului artistic pervertit de pictura „primitivilor“. Această înțelegere superioară a rostului pe care Eminescu îl acordă educației prin cunoașterea artelor grafice și tipografice — este consecința firească a anilor în care poetul a studiat gravura și ilustrația de carte, a ordi-

nii pe care a pus-o el însuși în reconstituirea istoriei tiparului în general, a celui românesc în special! Și în acest domeniu Eminescu se arată un înainte mergător. Bibliotecar la Iași, în 1875, el ține mereu în preajma sa „Catalogul general de cărțile române“, editat de D. Iarcu în 1865, util, într-un sens istoriei literare, dar defectuos întocmit, pentru istoria tiparului. Spre deosebire de felul în care este acesta alcătuit, cînd Eminescu întocmește catalogul unei donații de carte veche și contemporană, el consemnează și apreciază nu numai datele tehnice ale edițiilor respective primite, ci și numărul și calitatea ilustrației, a stampeilor sau litografiilor pe care le cuprinde. În acest sens, el întocmește impecabil catalogul „donației M. D. S. Dimitriu“, din 18 iunie 1875, în care poetul se vădește a fi un cunoscător desăvîrșit atît al regulilor de biblioteconomie și lexicografie cît și un bun critic de artă: Astfel, volumul „Batsch Dr. Aug. Joh. Ge. Carl, Der geöffnete Blumengarten theilr, nach dem Englischer von Curtis: Botanical magazine neu bearbeitet (...) 1802, 1 vol. 80 legat. Conține 100 foi și ar fi să conție 100 stampe colorate din cari lipsesc însă 40 de numere“. Sau: „Till Eulenspiegel, Leben und Thaten des. Linz. 1831, bei Joh. Hemer 1 vol. 94 pag. 35 gravuri proaste în text“. Cu asemenea criterii de apreciere și de cunoaștere Eminescu se desparte în București de „arta desemnului“ în favoarea artei fotografice și a cromolitografiei.

## MIHAI EMINESCU

Teodor Gheorghiu

(Extras din „ORIZONT“ nr. 48/1989 — buletin ilustrat trimestrial editat de Ambasada Republicii Socialiste Cehoslovace în Republica Socialistă România)

Cel mai mare poet român (1850—1889). Opera sa, de o mare întindere și diversitate, luminată de flacăra geniului romantic, cuprinde poeme de inspirație patriotică („Ce-ți doresc eu ție, dulce România“, („Scrisoarea III“), socială („Împărat și proletar“), filosofică („Luceafărul“, „Glossă“) și cosmogonică („Scrisoarea I“), elegii („Sara pe deal“), lirică de dragoste („Floare albastră“, „Dorința“), proză fantastică („Sărmanul Dionis“), lucrări dramatice, culegeri de folclor, traduceri, publicistică.

Această fotografie, reproducă în milioane de exemplare, pe coperte de ediții și manuale, în pagini de ziare și reviste, sau de tratate academice intrată în conștiința publică, înfățișîndu-l pe poetul național al românilor la vîrsta de 19 ani — această fotografie a fost făcută la Praga, acum 120 de ani, în septembrie 1869.

Este imaginea-efigie a marelui poet, „astrala fotografie din epoca studenției“ (George Călinescu), chipul său de „tînăr voievod“ (Lucian Blaga), o „imagine a tinereii genialități creatoare“ (Șerban Cioculescu), prima lui fotografie, dezvăluind: „frunte luminoasă, obrajii unduind într-un zîmbet romantic, privire cu-

tezătoare, sugerînd pe rapsodul iubirii veșnic tinere“ (Augustin Z. N. Pop).

Astfel era Eminescu în clipa declicului unui aparat de fotografiat la Praga.

Cum ajunsese acolo?

Așadar, la 19 ani, avînd făgăduiala unui stipendiu patern de 18 galbeni pe lună și pus sub ocrotirea mai vîrstnicului său frate Șerban, care petrecuse cîteva semestre ca student în medicină la München, Mihai pornește la drum, împreună cu acesta... Spre Viena, conveneau biografii, unii menționînd doar: cu un scurt popas la Praga. Iată însă că publicistul și cercetătorul literar Victor Crăciun, refăcînd itinerariul, efectuează recent o inspirată și diligentă investigație chiar la Praga, cu concursul prietenesc al unor specialiști cehoslovaci, pe urmele fraților Eminescu. Spre edificare, el pornește și de la unele premise logice. Astfel, dacă ținta era Viena, de ce vor fi trecut cei doi călători prin Praga, făcînd un larg ocol, în loc de a folosi cel mai direct traseu pe calea ferată: Cernăuți (punctul de plecare atestat) — Bratislava (Pressburg) — Viena? Nu cumva scopul lor era să se înscrie la Universitatea Carolină din Praga, Șerban la medicină iar Mihai la facultatea de filosofie? Și aceasta, cu atît mai mult cu cît se știa că aici erau oferite studenților facilități materiale ce nu puteau fi întîlnite în alte așezăminte de învățămînt superior în Europa.



S-ar putea adăuga și alte argumente, dincolo de investigația menționată : fratele mai mic al poetului, Matei, avea să fie trimis de tatăl său să studieze politehnica la Praga, iar alți membri ai familiei — tatăl Gheorghe, mama Raluca, surorile Aglaia și Harieta — aveau să viziteze Cehoslovacia în anii următori, ultimele două urmînd chiar o cură în vestita stațiune Teplice din Boemia ; prin urmare, locurile deveniseră Eminescuilor familiare.

Dacă, pînă la urmă, Eminescu n-a studiat la Praga — numele său n-a putut fi descoperit în arhivele Universității, dar al fratelui său Șerban da, fiind înscris la medicină în acel septembrie 1869 —, lucrurile au explicație simplă: Tînărului Mihai îi lipsea certificatul de absolvire a gimnaziului sau liceului, cerut aici pentru a putea deveni student. Și atunci, atît el, cît și fratele său mai mare, căruia îi fusese încredințat, sînt nevoiți să plece la Viena, unde Mihai devine student audient. Popasul său praghez — atît cît se știe pînă acum — a fost de două-trei săptămîni. Un ecou al impresiilor produse de prima mare metropolă străină pe care o cunoscuse se află în manuscrisul nr. 2306, în care, descriind un vis, eboșă a cine știe cărui proiect literar (unul din multele rămase neterminate, căci, așa cum spune G. Călinescu, opera lui M. Eminescu, „se compune, din cauza scurtimii vieții poetului, din multe proiecte și puține monumente sfîrșite“), este evocat „Orașul de aur“ : „Am ieșit parcă-n tîrg și am mers pe uliți largi cu bulevarde (ulița mare din Praga“).

În seria sa de articole, publicate în revista

bucureșteană „Flacăra“, Victor Crăciun descrie amănunțit căutările ce l-au condus, în cele din urmă, la descoperirea casei în care și-au găsit găzduire frații Eminescu (pe strada Lipova, adică a Teiului — tulburătoare coincidență cu binecunoscutul laitmotiv al liricii eminesciene —, la nr. 6, vechiul nr. 471 din arondismentul II, în apropierea celebrei străzi Václavská — „ulița mare“ din manuscris 1) și apoi la identificarea atelierului fotografic al lui Jan Tomas (arondismentul II, nr. vechi 7 de pe această stradă, dar numai în imagini de epocă, vechea clădire fiind azi înlocuită de noi construcții).

Jan Tomas este numele autorului fotografiei devenită celebră ! A fost unul dintre pionierii acestei noi tehnici și arte, totodată neostenit călător și gazda, în atelierul său, a unui adevărat salon literar-artistic.

Aici chipul lui Eminescu a fost încredințat pentru înfrîngerea eternității. I-ar putea sluji drept inscripție înseși versurile poetului : „Nu credeam să-nvăț a muri vreodată : / Pururi tînr, înfășurat în manta-mi / Ochii mei nălțam visători la steaua / Singurătății“. N.R.

Relatînd în pagina de față, dedicată vizitatorilor celebri ai Cehoslovaciei, despre acest episod cu elemente inedite din viața lui Mihai Eminescu (și subliniind, totodată, valoarea cercetărilor întreprinse, cu sprijinul autorităților pragheze, de autorul serialului despre Eminescu la Praga, din săptămînalul „Flacăra“), revista noastră se alătură, omagial, manifestărilor consacrate centenarului Luceafărului poeziei românești.







A. Bauch—Păsări fantastice



