

RECENZII

LUD, *organ polskiego towarzystwa ludoznawczego* (LUD, *organul societății poloneze de etnologie*).
Fondat în anul 1895. Poznan

Îndată după terminarea războiului, Lud, valorosul organ de publicitate al societății poloneze de etnologie de sub direcția academicianului prof. dr. Gajek Jozef și-a reluat apariția. Până în prezent au apărut 5 volume (1939—1953).

De obicei, fiecare volum din revistă are următoarele rubrici: I. Studii; II. Recenzii și referate; III. Muze; IV. Cronici; V. Miscellanea.

La capitolul Studii se tratează probleme de teorie (Halban Leon, Despre importanța cercetărilor etno-sociale ale religiozității, p. 135—162, vol. XXXVI; Stelmachowska Bozena, În căutarea unei teorii a artei populare, p. 163—185, vol. XXXVI; Stanislaw Poniatowski, Datele etnologice și metoda cercetării lor, p. 32—69, vol. XXXVII; Krzyzanowski Julian, Morfologia basmului popular, p. 3—32, vol. XXXVII; Kazimierz Moszynski, Critica evoluționismului și celelalte școli în etnologie, p. 3—28, vol. XXXVIII; Stanislaw Poniatowski, Problema paralelismului între paleolitic și culturile etnografice, p. 28—35, vol. XXXVIII; Maria Frankowska, Probleme de atlas etnografic, p. 147—206, vol. XXXVIII etc.). În paginile revistei Lud, sint cuprinse și studii importante privitoare la elementele vechi de cultură ale poporului polonez (Kostrezewski Jozef, Studiu cu privire la vechimea unor produse de cultură ale poporului polonez, p. 280—

289, vol. XXXVI; Nosek Ștefan, Descoperirile de la Biskupin și actuala cultură populară a slavilor, p. 289—312, vol. XXXVI; Reinfuss Roman, Zona învecinată a Cracoviei și Goralilor în vechile și noile cercetări etnografice, p. 222—256, vol. XXXVI. Paginile revistei cuprind de asemenea studii referitoare la costumul popular (Cholewa Mieczyslaw, Costumele naționale din regiunea Sacz, p. 256—280; vol. XXXVII. Uneori studiile sint consacrate problemelor de etnografie poloneză sau activității muzeografice (Frankowska Maria, Muzele etnografice regionale în Polonia, p. 316—347, vol. XXXVI; Czekanowski Jan, O jumătate de secol de la înființarea societății etnografice poloneze, p. 33—88, vol. XXXVI; Kazimierz Moszynski, Stadiul și problemele etnografiei poloneze, p. 210—227, vol. XXXVIII. În această publicație își mai fac loc studii diferite privitoare la locuință (Nosek Ștefan, Locuința preistorică din Polonia, p. 253—290, vol. XXXIX) sau la extrem de prețioase materiale iconografice, cuprinse în studiile unuia dintre redactorii revistei, Tadeusz Seweryn (Iconografia etnografică, p. 277—308, vol. XXXVII și p. 227—277 vol. XXXVIII și 291—354, vol. XXXIX).

La rubrica muze, sint publicate în mod constant dări de seamă sau rapoarte cu privire la diferitele muze poloneze. Dintre articolele mai importante, cităm pe cel al lui Pietkiewicz Kazimierz, Cu privire la stadiul muzeelor și colecțiilor etnografice în Polonia, p. 389—396, vol. XXXVI. Mai sint de remarcat: Rezoluția adoptată la conferința Institutului pentru cultură din Zakopane, ținută între 5—9

mai 1947, cu privire la cheștiunea muzeelor și protejarea elementelor de cultură populară; Rezoluția la cel de-al XVIII-lea congres al societății muzeelor din Polonia, ținută între 2—3 iunie 1947 la Poznan, p. 406—409, vol. XXXVII etc.

Una dintre rubricile importante ale revistei, este aceea destinată recenziilor. Pentru cititorul străin ea devine deosebit de prețioasă, pentru că îl pune la curent cu mișcarea etnografică în general și totodată cu activitatea în domeniul unor discipline, care oferă material comparativ pentru etnografie, ca istoria, arheologia etc. Pentru a ne da seama de toate acestea, iată câteva din lucrările recenzate: Ingloț Ștefan, Colonizarea interioară și afluența germanilor în Polonia, între secolul al XVI-lea și al XVIII-lea, p. 378, vol. XXXVI; Jozef Kostrewski, Săpăturile de la Gniezno de la începutul istoriei (poloneze), p. 374, vol. XXXVI; Lehr-Splawinski, Originea și vechea patrie a slavilor, p. 381; Idem, Originea slavilor, p. 386, vol. XXXVI. J. Filip, Începutul populației slave în Cehoslovacia, Praga, 1946, p. 426, vol. XXXIX etc.

Valoarea deosebit de importantă a publicației Lud este marcată însă de apariția volumului XL, care reprezintă indexul bibliografic al acestei publicații de la apariția sa, pentru cele 39 de volume, care au apărut. Volumul acesta numără 1112 pagini și cuprinde:

1. Indice pe subiecte; Indice etnografic (termeni geografici, etnonime, elemente fiziografice, toponomastică etc.) 3. Indice de nume; 4. Indice pe autori; 5. Listă cu instituțiile științifice și ilustrații. În total numărul pozițiilor pentru cele 39 de volume se ridică la peste 100 000.

Prin revista Lud, etnografia poloneză aduce nu numai un serviciu cunoașterii formelor de cultură în interiorul Poloniei, ci totodată înțelegerii și prețuirii acestei culturi în străinătate. Alături de redactorii revistei, poporul polonez poate fi mândru de o astfel de manifestare culturală.

F. B. FLORESCU

ATLAS POLSKICH STROJOW LUDOWYCH

Una din publicațiile importante ale Societății poloneze de artă populară, în colaborare cu Ministerul Culturii, este *Atlasul costumului popular polonez*.

Scopul acestui atlas este de a publica monografii documentate și bine ilustrate cu privire la arta populară din diferite regiuni (Pomorze, Wielkopolska, Slask, Mazowsze, Sieradzkie și Malopolska). În cadrul regiunilor se studiază costumele pe zone. Desigur că asemenea lucrări vor putea prezenta cu timpul specificul costumului popular de pe întregul teritoriu polonez.

Între 1949 și 1954, au apărut opt asemenea volume, asupra cărora vom stăruir pe rând.

R. Reinfuss, *Stroje Górali Szczawnickich*, Lublin, 1949, 40 pag. În această lucrare, cunoscutul cercetător R. Reinfuss, se ocupă de costumele populației de munte din Szczawnica și împrejurimi, arătând cum, începând cu sfârșitul secolului al XIX-lea, costumele locale au început să fie părăsiri și înlocuiri cu cel de la Nowy Targ, de tip Podolia, ca și cu cel al unei populații de munte, Sacz, costume care au fost apoi preluate și de rutenii vecini din partea sudică. Autorul dă detalii asupra transformării și îmbogățirii costumului sub aspect ornamental pe un răstimp de 100 de ani. În lucrare sînt publicate mai multe fotografii. Volumul interesează de aproape etnografia romînească, fiindcă unele elemente de costume bărbătesc (haina albă de dimie, cioarecii de dimie albă și opincile) se aseamănă cu cele obișnuite la romini. Tipul de opincă apare, fie îngurzit peste muchie (pl. IV), fie îngurzit în cruce (fig. 9 și 17). Primul tip este dacic, iar al doilea iliric.

Tadeusz Sewczyu, *Strój Dolno-Slaski (Pogórze)*, Lublin, 1950, 36 pag.

Autorul se ocupă de costumele populare din zona Dolno-Slaski din Silezia de Jos. Studiul începe cu analiza unor miniaturi cuprinse în unele codice, unul din 1353 (*Codex Ostrowski*), altul din anul 1451 (*Codice de Breslau*) etc. Factura elementelor de costume și detaliilor ornamentale nu arată nici un fel de înrudire cu ceea ce întilnim la poporul român.

Adam Glapa, *Strój Szamotulski*, Lublin, 1951, 52 pag.

Studiul, bogat ilustrat, arată costumele dintr-o zonă nu prea îndepărtată de orașul Poznan. În calea unei încrucișări de drumuri, costumele locale oglindesc diferite influențe care s-au grefat cu timpul.

Franciszek Kotula, *Strój Rzeszowski*, Lublin, 1951, 46 pag.

Costumele populare sunt cercetate într-o zonă sudică aflată în regiunea Malopolska. Se arată aspectul costumului în secolul

al XIX-lea, ca și al celui actual. Studiul interesează în parte și etnografia românească, prin unele elemente. Ar fi de amintit cămașa scurtă purtată peste pantalon (fig. 12, pl. III și fig. 14).

Jadwiga Swiatkowska, *Strój Lowicki*, Lublin, 1953, 66 pag.

În acest studiu, autoarea se ocupă de costumele populare dintr-o zonă așezată la sud-est de Varșovia, la o depărtare de 80 km. Costumele din această zonă se deosebesc de costumele din alte zone, prin bogăția și armonia culorilor. În ultimii 100 de ani s-au produs însă și aici modificări, care au schimbat structura inițială.

Adam Glapa, *Strój Dzierzacki*, Lublin, 1953, 68 pag.

Studiul se ocupă de portul popular dintr-o zonă, aflată în partea de vest din Wielkopolska. Populația din zona cercetată, care în epoca feudală intra în districtul episcopiei de Poznan, și-a păstrat mult timp costumele. Modificări esențiale au început din secolul al XIX-lea, în urma schimbării condițiilor sociale și a intensificării legăturilor cu țările europene.

Halina Mikulowska, *Strój Kujawski*, Lublin, 1953, 64 pag.

Studiul se ocupă de costumele populare dintr-o zonă cuprinsă în regiunea Wielkopolska. Numeroasele figuri și schițe sînt în măsură să arate specificul portului din zona cercetată. Sînt urmărite elementele constitutive ale portului și am remarca dintre ele pe cele privind acoperirea capului. În parte, costumele din zonă reflectă pe acela al vechii nobilimi și burghezii poloneze. Se stabilesc diferite etape în care costumele au suferit modificări variate.

Edyta Starek, *Strój Spiski*, Lublin, 1954.

Acest volum reprezintă ultima publicație din atlasul portului popular polonez. Ca și în celelalte volume, costumele populare sînt urmărite în chip sistematic. Și acest volum interesează mai de aproape etnografia românească. Unele articole de port sînt înrudite cu cele românești, dacă nu în cele mai mici amănunte, în structura lor generală, iar altele se apropie foarte mult de cele românești. Așa de pildă, pălăria cu marginea întoarsă în sus, care în Bucovina este denumită «ruminească», se întilnește și în zona Spiski (pl. I). Sumarul scurt de asemenea se observă la populația din această zonă (fig. 6, fig. 9, fig.

14); cioarecii strîmți cu ornamentul specific observat la secui, așezat sub ghizdă, apare destul de clar (fig. 12, 16, 17 și pl. III, 5-8). De asemenea trebuie menționat faptul că la cămășile femeiești se observă alțița, croiul de la git, ca și brățara de la minică cu volănaș, care se întilnesc la romince (pl. I, fig. 43, 50 și 51).

Cojocul cu clini, care apare în Moldova de nord, de asemenea este reprezentat la această populație. În sfîrșit, trebuie amintite opincile, una avînd un croi simetric (p. 30, B) și alta un croi asimetric (p. 30, A.). Opinca avînd un croi simetric este de tradiție dacică și ea se păstrează și astăzi la romini. Îngurzirea ei la vîrf se face peste muchie. Opinca cu croi asimetric trebuie pusă, după cît se pare, în legătură cu opinca descoperită la Gniezno datînd din secolul X, care la rîndul ei se sprijină pe o formă de opincă germanică întilnită în multe stațiuni arheologice. Opinca asimetrică (A) arată însă o contaminare cu opinca de tradiție dacică, de la care a preluat sistemul de îngurzire.

Volumele despre portul popular polonez, publicate pînă acum, bine documentate, constituie un material de mare importanță pentru studiile etnografice comparative. Pe baza unor asemenea publicații, cercetătorul își dă seama cu ușurință de contactul cultural dintre popoare de-a lungul vremii. Cele cîteva elemente indicate de noi, comune costumei populare poloneze mai ales din zona sudică, demonstrează asemenea contacte: în timp ce opincile de tradiție dacică, obiceiul purtării cămășii peste pantaloni și tipul de iie au fost transmise de populația românească populației poloneze cu care a venit în contact, un articol de port și anume cojocul cu clini de la romini, poate fi explicat printr-o influență poloneză.

FLOREA FLORESCU

PAUL PETRESCU, PAUL STAHL,
ANTON DÎMBOIANU

Arhitectura din Muzeul Satului,
Editura tehnică, București, 1956,
98 pag., 51 foto, 49 desene, 1 hartă,
1 plan

Lucrarea reprezintă un catalog bogat al locuințelor existente în Muzeul Satului, ilustrat cu explicații succinte, date cu multă precizie. Sub această formă modestă și corectă se încearcă a da o imagine

de ansamblu asupra arhitecturii populare românești; ea reprezintă un început promițător. Prezentată sistematic, grupînd locuințele pe marile regiuni geografice, însoțită de planul muzeului și de o hartă a țării noastre pe care sînt localizate locuințele, acest album are darul de a iniția pe cititor în arhitectura populară românească. Introducerea, scurtă, dar plină de idei clare, cît și explicațiile dezvoltate date ilustrațiilor completează fotografiile și desenele. În forma aceasta ea reușește să atragă atenția marelui public, cît și artiștilor și cercetătorilor asupra interesului pe care îl reprezintă domeniul arhitecturii populare.

Desenele artistice, dar nu documentare, fotografiile bune, dar destul de slab tipărite, cît și prezentarea în general necorespunzătoare a cărții din punct de vedere al tipăririi, constituie marile lipsuri ale lucrării, care ar putea fi remediate într-o viitoare ediție.

CORINA NICOLESCU

a încadra domeniul ceramicii de la Hurez în domeniul larg al ceramicii românești, ea apare totuși ca un fenomen izolat. Precizarea unor legături cu celelalte centre prin ornamentație și colorit și cu ceramica feudală dezvoltată în centrele mănăstirești și la curțile domnești cit și încercarea unei analize istorice a motivelor, cu un cuvînt înțelegerea istorică a olăriei de la Hurez ar fi fost utilă pentru a stabili originea și etapele de dezvoltare ale acestui vestit centru, și ar fi ajutat mult la încadrarea lui în ansamblul de manifestări artistice populare.

Alegerea și execuția ilustrațiilor merită subliniată ca o latură pozitivă a cărții. De altfel întreaga prezentare este deosebit de plăcută și îngrijită corespunzînd frumuseții și valorii artistice a olăriei de la Hurez.

CORINA NICOLESCU

« FOLKLORE MEXICANO »

PAUL PETRESCU, PAUL STAHL.

Ceramica din Hurez,

E.S.P.L.A., București, 1956, 40 pag.,
4 pl. desene, 8 foto color, 49 foto

Lucrarea *Ceramica din Hurez* din seria de « *Studii de artă* », consacrate manifestărilor de artă populară este binevenită. Domeniul atît de bogat și original al ceramicii românești este destul de pușin cunoscut. Lipsa unor astfel de publicații se face cu atît mai mult resimțită, cu cît prin muzee și expoziții manifestările artei populare au devenit tot mai mult cunoscute de marele public și de lumea artiștilor și cercetătorilor.

S-a ales în prezentarea studiului de față unul dintre cele mai valoroase centre de ceramică românească, acela de la Hurez, cu însușiri remarcabile în ornamentație și armonia coloritului, caracteristici care dovedesc existența pe aceste meleaguri a unei tradiții străvechi de artă a olăriei. Înfașîșind multiplele aspecte ale acestei ceramici, urmărînd-o gradat de la tehnică pînă la detaliile ornamentației, cercetarea de față plină de informații precise se caracterizează prin limpezimea stilului plăcut și curgător. Cu toată încercarea autorilor de

Artă mexicană — artă de foarte vechi tradiții — a început a fi cunoscută și prețuită în țara noastră abia în ultimii doi ani.

Expoziția de pictură și sculptură mexicană din iulie 1955, deschisă în sala Dalles (unde am putut, pentru prima oară, prețui talentul unor picturi și sculptori ca David Alfara, Siqueiros, José Chavez Morado, Pablo d'Higgins, Diego Rivera), conferințele de artă plastică ce au însoțit documentarele cinematografice proiectate cu același prilej, precum și cele citeva filme de artă realizate de Gabriel Figueroa și Emilio Fernandez (Maclovio, Rio del Escondido, Fata mexicană ș. a.) ne-au adus, fiecare, o impresionantă viziune a nivelului artistic al acestui popor ce trăiește departe de noi.

Iar astăzi albumul pe care ni-l prezintă Justino Fernandez¹, cu cele o sută de fotografii realizate de Luis Marquez, ne înfașîșează — negru pe alb — o serie de imagini oglîndînd fantezia și simțămîntul artistic al poporului mexican.

În ciuda înrîuririi vieții moderne, folclorul își păstrează străvechea pecete autohtonă.

Peste tradiția indigenă, în veacul al XVI-lea s-a suprapus civilizația creștină, pe care și azi o mai găsim încremenită,

¹ 100 fotografias de Luis Marquez, texto de Justino Fernandez, Coleccion Azteca no. 2 — Eugenio Feschgrund, editor, 1955.

putând amprenta barocului iberic. Caracterul dominant catolic a izbutit să dea un stil străvechii culturi mexicane. Cele două civilizații, reprezentând lumi dispartate, nu s-au amestecat însă și nu s-au sudat decit numai aparent.

Sfidind inovațiile, datina indigenă (cu moravurile, costumele, dansurile magice — coregrafie de ceremonial sau de evocare plastică a istoriei Mexicului) a străbătut nealterată pînă în zilele noastre.

Simțul și idealul estetic al poporului care creează o artă plină de imaginație, de pitoresc și de tainice tilcuri magice — răs-toarnă toate conveniențele de tip apusean, într-o explozie de culori de-o scăpărătoare fantezie.

Scriitorul Justino Fernandez ne explică, într-o scurtă introducere, sensul imaginilor în care se perindă locuitorii regiunilor Sonora, Puelba, Veracruz, Oaxaca, Yucatan etc., în cele mai stranii costume și atitudini: unii, cu arcuri și săgeți, poartă deasupra capului ramuri de cerb (*Danza del Venadido*) sau pene (*Danza de la Pluma*), alții podoabe regești florale (*Danza de los Jardineros*), sau vestitele lor pălării de paie rotunde, inzorzonate cu pești de argint, oglinjioare și mărgel. Ei apar îmbrăcați în veșmintele lor umile de pînză de sac, ori viriți în stranii piei și pene de pelican; o altă categorie de indigeni sînt înfățișați în viața lor de toate zilele, cîrind apa în cofe (o apă rară pe care o beau din tîrtăcuțe de dovleac); alții vînd rogojini de palmier, păpuși impletite din papură, maldăre de panete ușoare, pe care le duc în circă, sau străchini și ulcioare de ceramică. Zărim apoi procesiuni urmînd icoane pictate pe sticlă; localnicii cîntînd din niște mandoline scobite în chip de scoică, ori din niște uriașe țitere; scene de coregrafie medievală, ca de pildă dansul evocînd războiul franco-spaniol (*Danza de los Doce Pares de Francia*) în care pairii Franței, măscuiți ca de carnaval, luptă în chivăre și platoșe; asistăm la dansul grotesc al cavalerilor de Santiago (*Danza de los Santiagos*), amintind de luptele dintre mauri și creștini, sub Sfîntul Iacob de Compostella călărînd un alb bidiviu, redus pentru circumstanță la un călușel de lemn, ori la dansul războinic *La Danza de la Conquista* — simbolizînd luptele dintre spanioli și azteci — și cite altele — ca dansul « *bîtelor* », al « *tîrligilor* », al « *semilunei* », sau impresionantul *Danza de la Muorte* prevestit de acela, sinistru, al bătrînilor, știrbi și gheboși — cu amarnicile lor măști rînjite, evocînd anumite mistere me-

dievale; ori, în fine, ritul Veghei din ziua morților.

Toate aceste imagini ne fac să călătorim, cu repeziciune prin străvechile ținuturi mexicane și să percepem fiorul poeziei lor primitive, străbătute de o imaginație fabuloasă, în pofida vieții lor trudite și amare. Eresuri străvechi vin să se imbine cu reminiscențe din istoria și religia țării într-un caleidoscop rustic, ale cărui simboluri — datorite lui Luis Marquez și Justino Fernandez — ne pot fi și nouă accesibile, într-o oarecare măsură.

BARBU BREZIANU

GEORGES STOICOV,

L'église de Boiana,
Sofia, 1954, 8 p., 19 foto, 11 re-
levee, 22 pl. color

Publicația recenzată, în care se prezintă în detaliu biserica curții regale de la Boiana, este a patra dintr-o serie de lucrări, intitulate *Materiale de moștenire a arhitecturii bulgare*, realizate de Institutul de urbanism și arhitectură al Academiei din R.P. Bulgaria. Lucrarea are mai mult caracterul unui album, prețios pentru bogata ilustrație în care este prezentat monumentul de la Boiana — unul dintre cele mai reprezentative pentru arta medievală bulgară, — mai întii în fotografii, apoi în relevee și în al treilea rînd în planșe în culori. În introducerea destul de sumară, care precede acest album, se dau citeva informații cu privire la etapele de construcție ale monumentului și unele sumare detalii cu privire la aspectul lui. În primul rînd este analizată arhitectura bisericii primitive, originară din secolul al XI-lea, la care s-a adăugat la mijlocul veacului al XIII-lea o a doua construcție de către despotul Caloian și soția sa Desislava, ale căror portrete deosebit de expresive sînt pictate în interiorul bisericii. În descrierea monumentului se arată unele greșeli ale celor care au relevat monumentul în trecut și au omis o anumită arcuire a bolților, forma ușor conică a tamburului ș.a. Autorul subliniază de asemenea grija cu care este lucrat paramentul bisericii vechi, în raport cu acela al celei mai recente. Pornind de la ideea justă a legăturii nemijlocite care există în evul mediu între decorația pictată și arhitectura unui monument, autorul face o scurtă expunere asupra picturii,

lucrată în tempera, în care întrezărește o serie de tendințe realiste pe care le consideră ca o precece manifestare a Renașterii.

În încheiere autorul relevă importanța monumentului pentru istoria artei și civilizației bulgare și locul lui în arta medievală în genere.

CORINA NICOLESCU

DIMITRIE DROUMEV et ARSENE VASILIEV,

L'art bulgare de la sculpture sur bois,
Balgarski Hudojnik, Sofia, 1955,
23 pag., 111 pl.

Prezentată sub forma unui album, bogat și frumos ilustrat, lucrarea de față este deosebit de utilă pentru cunoașterea sculpturii în lemn bulgare, domeniu care ne interesează direct, deoarece sculptura din țările romine a avut multe legături cu sculptura bulgărească.

Introducerea scurtă (14 pag.) este plină de interes. Ea cuprinde schițarea cadrului general al civilizației bulgare, începând de la formarea statului bulgar (681). În acest cadru general este cercetată și sculptura în lemn, ca un domeniu deosebit de important al artei bulgare cu legături străvechi cu fondul tragic, cu arta bizantină și aceea orientală a Siriei și cu arta coptă a Egiptului.

În cadrul de dezvoltare a artei bulgare și a sculpturii în lemn se stabilesc o serie de etape mari; prima, a veacurilor XI—XII, în care este sigur că sculptura a jucat un rol însemnat, perioadă din care însă nu s-au păstrat opere de artă; a doua, de la sfârșitul veacului al XIII-lea și din veacul al XIV-lea de când s-au păstrat ușile sculptate ale mănăstirii Rila și a treia înfloritoare mai ales la sfârșitul secolului al XVIII-lea și în secolul al XIX-lea, în perioada de renaștere a statului bulgar. Autorul face deosebire între cele două domenii ale vechii sculpturi în lemn din Bulgaria, acela al sculpturii lucrată de ciobani și de meșterii țărani, destul de primitivă ca tehnică, dar originală și aceea a mănăstirilor, palatelor și caselor boieresti, ocrotită și stimulată de clasa feudală. Aceasta de-a doua apune în secolul al XIV-lea, când Bulgaria intră într-o perioadă de frământări mari și lupte cu Turcii. La sfârșitul secolului al XV-lea, după definitivă cucerire a Bulgariei de către turci, urmează o perioadă de reconstrucție,

în care un loc de seamă îl ocupă sculptura legată de arhitectura caselor, cât și sculptura executată de păstori pe obiectele mărunte de uz casnic și pe unelte. Meșteșugul sculpturii legate de arhitectura locuințelor, păstrat pînă în zilele noastre, a dat exemplare deosebite ca valoare artistică, ridicînd sculptura populară la nivelul unei arte majore.

De la sfârșitul veacului al XVII-lea, dar mai ales din veacurile XVIII și XIX s-au păstrat numeroase opere de sculptură destinată bisericilor, în deosebi tîmple. Pe cînd la începuturile ei, adică în secolele XIII—XIV sculptura bulgară era dominată de motivele formate din împletituri, împrumutate mai ales din arta bizantină, în această nouă fază se remarcă tendința de a le înlocui treptat prin motive vegetale și animale. Diferite animale fantastice, dragoni, șerpi, grifoni etc, unele simbolice, ocupă un rol important în repertoriul de motive al acestei sculpturi. După această analiză scurtă a motivelor din sculptura religioasă bulgară, cercetătorul prezintă centre mai de seamă de sculptură de la sfârșitul secolului al XVIII-lea și din secolul al XIX-lea.

În orașul Tîrnovo există în această perioadă cel mai înfloritor centru de sculptură în lemn, în care meșterii sînt organizați, lucrînd pentru toată țara. Artiștii acestei școli au predilecție pentru motivele vegetale, care la începutul secolului al XIX-lea, datorită influenței artei occidentale, devin baroce. Intervenția unor motive noi rococo sau baroce îmbogățește repertoriul de motive, însă ele rămîn străine de fondul sculpturii bulgare. Multe dintre ele, afirmă cercetătorul, pătrund prin meșterii care au lucrat în România, iar altele sînt aduse prin obiecte mărunte, stampe, cărți etc. care influențează și ornamentația sculpturii în lemn.

A doua școală importantă este aceea de la Samokovo, în legătură mai strînsă cu muntele Athos, unde existau ateliere mănăstirești de sculptură în lemn. Meșterii acestei școli sculptează cele mai artistice tîmple de la sfârșitul secolului al XVIII-lea și începutul secolului al XIX-lea din Bulgaria, în care intervin și elemente noi baroce, păsări, animale, măști, datorite influenței vieneze, pătrunsă prin legăturile strînse pe care marii negustori bulgari le aveau în această perioadă cu Viena. Aceștia tratează figurile destul de primitiv, siluetele sînt scunde și nu prea elegante. Un al treilea centru, acela de la Miache, în Macedonia, se caracterizează prin tratarea deosebit de elegantă a figurilor, zvelte și pline de mișcare.

Această introducere cuprinzătoare este urmată de un catalog dezvoltat al ilustrațiilor, în care lipsesc însă dimensiunile obiectelor prezentate, materialul și tehnica lor. În genere se vorbește prea puțin despre tehnica sculpturii bulgărești și despre esențele de lemn folosite de artiștii din acest domeniu.

Lucrarea constituie un mijloc de documentare asupra sculpturii bulgare și poate fi luată ca pildă pentru eventuale publicații de acest gen în diferitele domenii ale artei românești medievale.

CORINA NICOLESCU

EUGEN CRĂCIUN,

GH. PETRAȘCU,

București, E.S.P.L.A., 1956, 34 pag.,
31 ilustrații

În mica monografie consacrată pictorului Gh. Petrașcu, regietatul Eugen Crăciun încearcă să caracterizeze, să definească personalitatea acestui mare artist, cu mijloacele pe care i le permitea spațiul redus care îi stătea la dispoziție. Nu începe nici o îndoială asupra faptului că despre un artist, oricât ar fi el de valoros, se poate vorbi cu tot atita competență și eficacitate într-un număr mai redus de pagini, ca și într-un număr mai important. Ceea ce este însă esențial în ambele împrejurări, și mai ales în prima dintre ele, este ca tonul expunerii să fie adecvat și textul să ofere cititorului, cu ușurință și de la sine, o prezentare proporționată a problemelor. Dacă acest lucru se întâmplă pînă la un punct cu textul monografiei *Gh. Petrașcu* — respectiv în introducere și în tratarea biografiei — mai târziu, atunci cînd autorul începe studiul operei, cititorul se simte parcă în permanență în fața unei precipitări, care face ca analizele să apară cînd superficiale, cînd brusc pornite pe o pantă a aprofundării, de unde autorul e însă nevoit să se întoarcă la jumătatea drumului. Este totuși un merit remarcabil al monografiei faptul că, în ciuda acestui dezechilibru al construcției, ea reușește să contureze și să fixeze în memoria cititorului unele dintre trăsăturile fundamentale ale creației lui Petrașcu, să lege de operele sale o serie de caractere plastice bine definite, și originale. Un interesant citat din Lionello Venturi vine cu eficacitate în sprijinul punctelor de vedere ale autorului.

Procesul de dezvoltare a pictorului este studiat în raport cu desprinderea lui de influența dominantă a lui N. Grigorescu, în perioada anilor de debut. La începutul activității, Gh. Petrașcu a fost atras de viziunea coloristică a lui Grigorescu: curînd însă, el se eliberează de influențe și își afirmă independența. Manifestînd același interes ca și Grigorescu pentru poezia priveliștilor românești, Petrașcu va nota, cu o și mai mare fidelitate față de obiect, aspecte ale naturii românești, restrîngîndu-și registrul motivelor, dar fără a-l sărăci. Cu o paletă mai sobră decît cea a lui Grigorescu, Petrașcu se fixează în peisaj asupra unor motive plastice apte de a exprima « în trăsături tipice condiția umană ». De la o viziune asemănătoare celei proprii lui Grigorescu, care redă lucrurile într-o lumină învăluitoare, uniformă, Petrașcu ajunge curînd la soluția « luminii concentrate », cum o numește autorul. Cîteva lucrări ale lui Petrașcu sînt menite să exemplifice aceste afirmații; analiza lor sumară, făcută într-un ton de un lirism uneori excesiv, nu este însă întotdeauna suficient de clară și deci de convingătoare. Este în special cazul cu *Moara părăsită*, *Casa preotesei* și *Casă la țară*. De altfel, o anumită imprecizie în diferențiere și categorisire îngreuiază și în alte împrejurări prezentarea limpede a aportului lui Petrașcu în peisagistica românească, în stadiul în care se afla ea în momentul grigorescian și post-grigorescian. « Petrașcu nu caută să-și făurească un stil », scrie autorul despre peisagistica pictorului, fără ca să putem înțelege dacă autorul pronunță această caracterizare cu un ton aprobator sau, dimpotrivă, peiorativ; dacă îl opune sau nu pe Petrașcu lui Grigorescu.

O contribuție interesantă a lucrării poate fi socotită încercarea de a aduce o lămurire în spinoasa problemă a specificului național în arta plastică, prin indicarea elementelor care în pictura lui Petrașcu, în viziunea lui coloristică, se leagă de o sensibilitate proprie poporului român.

Dacă ne îndreptăm privirile spre materialul ilustrativ al monografiei, ne apare ca deosebit de regretabil faptul că trebuie să revină ca un leit-motiv, aproape la fiecare din recenziile colecției, reproșul cu privire la greșelile și confuziile dintre ilustrații și text. Monografia Petrașcu cîștigă aici întrecerea. Reproduserile bine alese și sugestiv realizate sînt, din nefericire, și spre nedumerirea cititorului, fie reproduse de două ori (13, 22, 23, 24), fie înscrise cu titluri greșite. *Intrarea la curtea Domnească* este titlul *Femeii cu chitară*, iar *Poarta din*

Toledo, cu semnătura, data și locul perfect vizibile în reproducere este denumită *Punte la Veneția*. Orice comentariu pare de prisos.

AMELIA PAVEL

GH. AGAFIȚEI și P. COMARNESCU,
GH. POPOVICI,
București, E.S.P.L.A., 1956,
44 pag., 38 ilustrații

Activitatea lui Gh. Popovici, reprezentant de seamă al școlii de pictură din Iași, activitate puțin cunoscută până acum în cercurile largi ale publicului românesc, este studiată în amănunțime și prezentată de Gh. Agafiței și Petre Comarnescu într-o mică monografie, care cuprinde totuși un mare număr de date legate nu numai de viața pictorului, dar și de întreaga dezvoltare a picturii ieșene.

Această bogăție a documentării constituie unul dintre aporturile meritorii ale lucrării și este cu atât mai utilă, cu cât datele nu sînt prezentate izolat, ci în permanență expuse într-un ansamblu semnificativ de fapte și împrejurări. Astfel concepută, monografia are un caracter pronunțat didactic și pune în mod sistematic și cu claritate în valoare materialul informativ, în mare parte necunoscut. Îndeosebi prima parte a monografiei, în care se urmărește viața, activitatea didactică și creația de tinerețe a lui Gh. Popovici, aduce o lumină prețioasă asupra muncii acestui artist talentat, modest, cinstit, care s-a lovit toată viața de piedicile de multe ori invincibile ale atmosferei de favoritism politic în care a trăit.

Mai puțin concludentă apare partea a doua a lucrării, consacrată propriu-zis studiului operelor lui Gh. Popovici. Aici ne izbim de analizele cam uniforme ale lucrărilor și de caracterizări nu întotdeauna îndeajuns de clare; de pildă, după ce se afirmă în introducere că «pictura lui Popovici face trecerea de la arta de atelier la arta desprinsă de-a dreptul din viață», ni se afirmă despre compoziția pe care a cultivat-o Gh. Popovici, că «este o artă făcută în atelier», «supusă unor canoane pe care artistul le calcă uneori». Același lucru, în legătură cu portretele lui. «Pictor de atelier», ni se spune, ca și cum s-ar sublinia acest lucru în mod intenționat, «el a înfățișat o seamă de oameni». Cititorul nu mai știe precis cum să-l studieze pe Gh. Popovici,

de vreme ce arta lui apare cînd supusă unor canoane, cînd realistă și, de multe ori, se prezintă chiar în același timp în ambele ipostaze.

Analiza operelor este făcută în general după metoda descriptivă și scoate în relief sensul conținutului, de foarte multe ori sensul social al conținutului, uneori critic pînă la satirizare.

În picturile sale de gen, Gh. Popovici apare ca un aspru judecător al vieții și moravurilor din timpul său. Nu lipsesc din analizele la care autorii supun aceste picturi nici caracterizările plastice necesare și nici interpretările politice care, din nefericire, cad de multe ori în păcatul vulgarizării și trag în mod forțat concluzii acolo unde aceste concluzii nu există și n-au fost în intenția nimănui. Este cazul, între altele, al comentariului privind tabloul *Iașul inundat*, peisaj static care nu are direct de-a face cu «interesul artistului pentru viața oamenilor din popor», cum se exprimă în mod nejustificat și exagerat autorii.

Este foarte bine prezentat în această monografie capitolul ilustrației. Așezate pe genuri, ilustrațiile, cu detalii acolo unde este nevoie, permit urmărirea pe concret a textului și exemplifică punctele de vedere ale autorilor, în ceea ce privește influențele pe care le-a exercitat Popovici asupra unora dintre elevii săi, de pildă asupra lui Tonitza. Ca o lipsă resimțită de cititor, în cazul acestei monografii, ca și al celorlalte din aceeași serie, este faptul că nu se menționează colecțiile în care se află lucrările reproduse.

AMELIA PAVEL

ION FRUNZETTI,
C. ROSENTHAL,
București, E.S.P.L.A., 1956,
44 pag., 38 ilustrații

Figura captivantă a pictorului C. D. Rosenthal, viața lui frământată, pusă în slujba idealurilor politice ale vremii, cu un devotament și un elan rar întilnit chiar în perioada, însuflețită de spirit revoluționar a anilor care au precedat pe 1848, au fost studiate și prezentate cu multă forță sugestivă de Ion Frunzetti, în mica monografie consacrată pictorului.

În prima parte a lucrării — și cea mai cuprinzătoare — autorul se ocupă în amăn-

nunțime de viața artistului, urmărind în cursul multiplelor călătorii și șederi alternative ale acestuia în țară și în străinătate, activitatea sa artistică împletită cu cea politică, și căutând să clarifice dezvoltarea, mersul creației lui Rosenthal. În același timp, în această primă parte este evocată întreaga atmosferă a epocii, indicate fiind principalele personalități și curente ideologice care i-au fixat caracterul. Rosenthal a fost un temperament neliniștit și arzător, cu un mod de gândire și o sensibilitate artistică acordate specificului epocii în care a trăit. Poate că tocmai această latură a personalității artistice a lui Rosenthal a fost mai puțin subliniată de autorul cărții. Este adevărat că se vorbește despre noul tip de portret « eroic », a cărui funcție este îmbogățită față de cea veche cu sarcina ideologică a exemplarității modelului și a valorilor educative. Acest tip de portret i-a prilejuit lui Rosenthal realizarea citorva dintre lucrările lui importante. Se vorbește și despre rolul afectivității în portret, lămurindu-se printr-o serie de observații interesante și pătrunzătoare modul în care această nouă concepție cu privire la portret a influențat și a modificat, rafinându-l, limbajul plastic al artistului. Ar fi putut totuși, socotim, să fie aprofundată, chiar pe linia pe care a pornit autorul, caracterizarea tipului psihologic de artist al epocii și nu numai tipul social reprezentat de C. Rosenthal. Atât viața cât și creația lui Rosenthal se pretau cu deosebită suplețe la aceasta.

Deși partea a doua a cărții, consacrată propriu-zis operei lui Rosenthal, este comparativ mult mai redusă decât biografia, prin preciziunea și consistența observațiilor, ea acoperă necesitățile. De altfel, tot capitolul biografic conține numeroase referințe cu privire la operă, care în cele mai multe cazuri și cu deosebire la Rosenthal nu poate fi despărțită decât cu greu și în chip arbitrar de viața artistului.

În general, procedeul analitic al autorului merge spre examinarea progreselor constatate în meșteșugul artistului paralel cu adâncirea viziunii lui. Astfel, în prima fază de activitate, atunci când a venit întâia dată în țară, Rosenthal, ca urmare a concepției sale portretistice superficiale încă, a fost interesat în primul rând de redarea asemănării cu modelul. Mai târziu, ni se arată că Rosenthal e din ce în ce mai preocupat de analiza psihologică a fizionomiei.

Faptul apare vizibil și în portretul boierului Cătuneanu, lucrare încă efectuată cu multe imperfecțiuni de ordin tehnic, legate de desen, dar devine evident mai ales în portretul femeii în negru și în portretul doamnei Wagner, în care desenul și colorația, exacte, sînt mărturii ale progresului realizat de artist spre sfîrșitul acestei prime perioade. « Oglindirea omului interior », spune autorul, apare acum la Rosenthal exprimată într-un limbaj de o surprinzătoare perfecție tehnică; de pildă în portretul *Anicăi Manu cu fiul*, (1848), portret învăluit într-o atmosferă plină de poezie — rezultat atit din dozarea subtilă a luminii și coloritului, cât și din construcția imaginii.

Numeroasele reproduceri, clare și sugestive, ale operelor cunoscute, precum și ale unor lucrări recent descoperite de autorul lucrării, permit cu ușurință să se urmărească afirmațiile cuprinse în text.

AMELIA PAVEL

GEORGE OPRESCU,
ȘTEFAN IONESCU-VALBUDEA,
București, E.S.P.I.A., 1956

În anul 1889 în « *Revista nouă* »¹, Barbu Ștefănescu-Delavrancea, critic plastic — amator destul de grandilocvent în modul lui de exprimare — găsea că Valbudea ar fi echivalentul lui Eminescu în sculptură. Vorbind de opera *Mihai Nebunul*, Delavrancea nu se sfiia să afirme că abia « de la *Mihai Nebunul* începe sculptura românească ».

Totuși, opera lui Ștefan Ionescu-Valbudea a zăcut multă vreme — adică pînă în 1940 — în acele « dosare ale uitării », cum spunea primul său biograf, Ion Frunzetti²; iar lucrarea sa de căpetenie *Mihai Nebunul* (statuie de ghips, care figurase cu cinste, în 1885, în Salonul Oficial din Paris), din pricina relei îngrijiri și a numeroaselor transporturi și mutări, ajunsese în cele din urmă sfărîmată la Muzeul de Artă Națională, unde a fost restaurată cu o anumită deformare a gestului miinilor legate la spate.

Al doilea biograf al artistului, academicianul G. Oprescu, consideră că Valbudea « a fost cel mai nedreptățit cât a trăit și cel mai uitat după moarte ». Astfel că reabilitarea ce i se face astăzi, o dată cu trecerea

¹ 15 martie 1889.

² Ion Frunzetti, *St. Ionescu-Valbudea*, București, ed. Monitorul oficial, 1940.

în rîndurile «maeștrilor artei rominești», este binevenită.

Vechea monografie a lui Frunzetti — lucrare de seminar a Universității din București — a fost prima contribuție la cunoașterea acestui artist despre care, pînă atunci, se știau doar cîteva date (unele eronate) aflate în revistele timpului și în *Dictionarul contemporanilor* din 1898 al lui Dimitri Rosetti. Lucrarea lui Ion Frunzetti a adus, în 1940, o amănunțită analiză și o cronologie a operei și vieții sculptorului, cronologie bazată pe o serie de documente inedite. Iar cartea apărută astăzi reprezintă o sinteză și o sistematizare a materialului de acum 16 ani, la care vin să se adauge noi date, precum și reproducerea cîtorva opere necunoscute (de pildă portretul pictorului de marine Eugeniu Voinescu ș.a.).

Autorul face o interesantă paralelă între cei doi elevi ai lui Karl Storck: Ion Georgescu și Valbudea — primul mergînd pe căi bătătorite, «adept al atitudinilor nobile, al gesturilor măsurate, al armoniilor clasice»; cel de-al doilea, «viguros făuritor de eroi și forme pline, masive chiar, cu musculaturi atletice...» Valbudea iubește și simte, cu pasiune, numai ceea ce e animat de sentimente tumultuoase, vajnice, ceea ce frînge și încleștează mușchii unui trup matur de proporții aproape neomenești «și e atras spre subiecte nemaiîncercate pînă atunci în arta noastră statuară». Valbudea are ce se numește «o simpatie pentru excepțional».

În opera sculptorului, redusă astăzi la mai puțin de 30 de lucrări, acad. Oprescu distinge trei epoci distinctive: o fază eroică cu opere de mari dimensiuni, cu chipuri dramatice, zbuciumate, contorsionate (*Mihai Nebunul, Speriatul, Învîngătorul*). Autorul are o concepție originală atunci cînd explică sensul acestor opere ca fiind «nu numai un fruct al unor meditații», ci și «o întrezărire a conflictului de la baza societății în care trăia, un mijloc de a-și exprima dragostea față de cei nedreptățiți».

Al doilea ciclu în opera lui Valbudea este acela al copiilor (*Fiorii apei, Saltul în apă, După baie și Prima lecție*) inspirate de copiii ce se jucau pe țărnul mării pe Via Reggio, unde-și petrecea vacanța în anul 1886.

Iar faza lui ultimă este aceea în care artistul descurajat — nereușind să obțină executarea monumentului lui Miron Costin din Iași și nici pe cel al Vînătorilor de munte din Ploiești — nu mai creează opere originale, mărginindu-se să primească mici comenzi de medalioane, de statui alegorice orna-

mentale, pentru diversele instituții publice (Banca națională, Poșta) sau case particulare (grădina Monteoru, azi Casa scriitorilor «Mihai Sadoveanu») ori cîteva busturi de o factură convențională (Veronica Micle, Alecsandri, Kogălniceanu, Ionescu-Gion, și altele).

După o activitate pornită cu elan și cu avînt protestatar, Valbudea, biruit de atmosfera «adormitoare ce învăluia totul într-o ceață groasă», se resemnează la anoste ocupații ca aceea de inspector de desen, sau de profesor la Școala normală superioară. Autorul nu ne spune însă că în această ultimă fază, cînd Valbudea primește să ocupe aceste umile posturi administrative, avea să dea studenților săi cele mai bune îndrumări și să le însușească adevărata dragoste de artă, așa cum a făcut cu elevul său Ion Jalea.

Iconografia monografiei Valbudea lasă de dorit: din puținele lucrări cunoscute au fost selectate în condiții artistice regretabile numai zece (plus patru detalii); modul cum au fost reproduse de pildă statuile lui Mercur și Vulcan nu aduc cîinste memoriei artistului. Din acest punct de vedere, constatarea autorului cum că «un fel de fatalitate urmărește mai toată viața pe acest remarcabil artist» pare a fi îndreptățită chiar și după moartea lui.

Textul academicianului prof. G. Oprescu conferă operei lui Valbudea importanța cuvenită, atunci cînd alături de Georgescu și de Hegel îl așază printre primii trei mari sculptori ai țării de la sfîrșitul veacului al XIX-lea.

BARBU BREZIANU

BARBU BREZIANU, KARL STORCK

București, E.S.P.L.A., 1956,
36 pag., 28 ilustrații

Alături de micile monografii de pictori, apărută la scurt interval înaintea monografiei închinată sculptorului St. Ionescu-Valbudea, documentata lucrare asupra celui care a pus bazele școlii rominești de sculptură este bine venită. Cu toate că acest text nu constituie prima încercare de sinteză asupra operei lui Karl Storck, el se ridică cu mult deasupra studiilor anterioare prin bogata și exacta informație.

Autorul a înțeles de la început că Storck, studiat numai ca sculptor, este un

foarte dotat meșteșugar, care, dacă nu întotdeauna, cel puțin prin unele dintre lucrările sale se ridică la nivelul marilor artiști. Pentru a surprinde adevărata figură a cioplitorului primelor noastre statui, Barbu Brezianu a căutat să îmbrățișeze simultan opera de sculptură îmbinată cu activitatea neobosită de pedagog, organizator și animator al artei noastre din cea de-a doua jumătate a secolului al XIX-lea. De la construcția scării de acces a cavoului familiei Știrbey de la Buftea și pînă la statuia Spătarului Cantacuzino — care prin monumentalitate și forță domină în mijlocul ctitoriei sale, înfruntînd vremurile ca însuși actul de fundație a așezămintelor îngropat sub grosimea zidurilor — studiul trece în revistă aproape toată opera lui Storck; autorul se oprește pentru a analiza busturi, statui, monumente funerare, opere de ornamentică arhitecturală și chiar plastică mică, nepracticată la noi încă în acea vreme ca și sculptura monumentală.

Introducerea, în care se arată pe scurt — doar cîteva cuvinte sînt suficiente — trecutul sculpturii statuare romînești, este de un real folos pentru a înțelege în bună măsură importanța lui Karl Storck.

Fondatorul școlii romînești de sculptură era, după cum reiese foarte clar din lucrare, un creator neobosit și multilateral. Hotărît că pentru el, ca și pentru atîți alți artiști ai epocii sale, viața nu era prea ușoară, dar credem că autorul studiului nu este convingător atunci cînd spune că «salarizarea lunară de 295 de lei și 83 de bani

nu-i puteau fi de ajuns» — oare sculpturile nu i se plăteau?! Mai ales că, pe pagina anterioară pomenește de curtea casei sculptorului, «plină de piatră, de blocuri de marmoră și trunchiuri de tei și mesteacăni», într-o epocă în care marmora se aducea cu eforturi și greutate imense tocmai din Italia, pe calea Dunării. De asemeni, socotim prea căutată antiteza pe care vrea s-o evidențieze autorul monografiei între Ana Davila, «nabila filantroapă» și *Sărmanul copil* orfan. Credem că a reduce această importantă operă a lui Storck la o cronică a stării sociale a timpului înseamnă s-o văduvim de un sens mai înalt pe care a vrut să-l releve sculptorul, acela al diferențierii în primul rînd a două stări sufletești.

Cititorul, o dată ajuns la sfîrșitul monografiei, rămîne nu numai cu o imagine clară a lui Karl Storck, artist înzestrat și întemeietor de școală, ci și cu un «instantaneu» al vieții artiștilor epocii și al luptei pentru organizarea învățămîntului de artă la noi.

Cu toate că regretăm lipsa cel puțin a unei reproduceri de monument funerar în întregime, pentru a vedea felul în care sculptorul înțelegea să acorde elementele de sculptură cu cele de arhitectură, monografia prezentată în bune condiții grafice se impune cititorului încă de la primele paragrafe, prin întinderea informației, analizele plastice, înțelegerea fenomenului artistic și printr-o formă literară frumoasă și cursivă.

RADU IONESCU



