

Adrian-Silvan Ionescu

Penel și sabie



Artiști documentariști
și corespondenți de front
în Războiul de Independență
(1877–1878)

Editura Biblioteca Bucureștilor

www.dacoromanica.ro

ADRIAN-SILVAN IONESCU

PENEL ȘI SABIE

ARTIȘTI DOCUMENTARIȘTI ȘI CORESPONDENȚI DE FRONT
ÎN RĂZBOIUL DE INDEPENDENȚĂ
1877–1878

ADRIAN-SILVAN IONESCU

PENEL ȘI SABIE

ARTIȘTI DOCUMENTARIȘTI
ȘI CORESPONDENȚI DE FRONT
ÎN RĂZBOIUL DE INDEPENDENȚĂ
1877–1878

Prefață de acad. PAUL CERNOVODEANU

Editura Biblioteca Bucureștilor

2002

www.dacoromanica.ro

Redactor: VOICHIȚA IONESCU

Coperta: DAN STANCIU

Ilustrația copertei: Nicolae Grigorescu, *Defilarea primilor prizonieri din Plevna înaintea A.S.R. Carol I*, heliogravură, detaliu, Biblioteca Academiei Române

Cartea a apărut cu sprijinul Ministerului Culturii și Cultelor

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României
IONESCU, ADRIAN-SILVAN

Penel și sabie / Adrian-Silvan Ionescu; pref.: acad.
Paul Cernovodeanu. - București: Biblioteca Bucureștilor, 2002
320 p.; 20 cm
Bibliogr.
ISBN 973-8369-02-9

94(498)"1877/1878"(0:82-32)

Tiparul executat la Tipografia "SEMNE '94"

ISBN 973-8369-02-9

CUPRINS

<i>Prefață</i> de acad. Paul Cernovodeanu	7
<i>Introducere</i>	15
Note	31
Războiul de Independență	35
Note.	205
Concluzii	221
Note.	229
Bibliografie selectivă	231
Rezumat în limba engleză	245
Indice de nume	251
Catalogul ilustrațiilor cu tematică românească preluate de ziarul „Resboiul“ din presa străină a epocii Războiului de Independență	257

PREFAȚĂ

Cunoscutul cercetător și critic de artă Adrian-Silvan Ionescu, având publicații temeinice în domeniul istoriei și al istoriei artelor, și-a ales drept temă a lucrării sale – susținută ca teză de doctorat – un subiect pe atât de nou și interesant pe cât de dificil de abordat și de tratat – *Artiști documentariști și corespondenți de front în Războiul de Independență 1877 – 1878*. Într-adevăr, ampla sa monografie – cu caracter multidisciplinar – îmbină metodele unei anchete de ordin istoric propriu-zis cu o profundă analiză a fenomenului artistic privind spațiul românesc în secolul al XIX-lea, străduindu-se să pună în valoare un gen de izvoare narative, completate prin imagini plastice, puțin cercetate până în prezent. Astfel, autorul procedează la cercetarea istoriei, a curentelor și evenimentelor condensate într-un moment de mare tensiune din existența României: Războiul de Independență din 1877–1878, ilustrând crearea statului modern, de drept, al României. În procedeul de abordare a acestui eveniment, Adrian-Silvan Ionescu recurge la analiza temeinică a mărturiilor artiștilor călători străini care s-au perindat pe teritoriul actual al României, o dată cu apariția zorilor epocii moderne. Străinii amintiți, fie că erau artiști consacrați, fie numai amatori aparținând unor profesii și categorii sociale diverse – de la ofițeri de uscat și de marină, recrutați mai mult din rândurile aristocrației, până la medici, literați, reporteri fotografi și corespondenți de presă cu variată pregătire, provenind mai ales din clasa de mijloc – au lăsat, de multe ori, pe lângă mărturia prin slova scrisă (monografii, studii, reportaje etc.) și pe cea, tot atât de valoroasă, de ordin iconografic (schițe, desene, acuarele, guașe, picturi în ulei etc.) asupra oamenilor și marilor evenimente la care aceștia au participat. Ei provin prin excelență din Occident (Franța, Anglia, Germania, Austria, Italia, Spania), dar și din spațiul central și estic european (Cehia, Ungaria, Polonia, Rusia). Aceștia, autorul a considerat, în mod judicios, să le alăture și creația artiștilor autohtoni asupra participanților la eve-

nimentele de mare răsunet amintite anterior, deoarece și ei s-au înscris în marele curent european contemporan lor, anume „documentarismul”. Într-o doctă introducere cu care își începe lucrarea, Adrian-Silvan Ionescu definește „documentarismul” ca pe o dimensiune mai puțin cercetată a artelor plastice, ilustrând interesul pentru exotism și zone îndepărtate ale globului, într-o epocă de început a mondializării destinelor omenirii și a estompării diferențelor regionale, și care a luat naștere o dată cu secolul al XIX-lea. Autorul clasează, în mod îndreptățit, *documentarismul*, după specificul orientării artistului-martor, în *peisagistic* (rezervat exclusiv unor preocupări estetice), *arhitectonic* (cu caracter urbanistic), *etnografic* (preocuparea pentru tipurile umane și ocupațiile tradiționale), *istoric* (propensiune pentru eroii timpurilor trecute), *militar* (interesul pentru uniforme, parăzi, armament, viața în cazărmi și bivouacuri) și, în sfârșit, cel de *actualitate* (focalizând informațiile legate de evenimentele la zi). Din îmbinarea acestor tipuri de documentarism, mai ales a celor de tip militar și de actualitate, s-a născut și „documentarismul de război”. Autorul arată că au existat întotdeauna preocupări pentru a ilustra prin imagine plastică faptele de arme ale unor comandanți iluștri sau bătălii celebre din trecutul istoriei, dar toată această artă cu caracter „militar” s-a constituit până în secolul al XIX-lea într-o artă de atelier, ruptă de realitate, artistul nefiind de cele mai multe ori martor ocular la scena redată prin arta penelului. Și chiar dacă s-au realizat opere de artă deosebite cu caracter „bataillist” – după termenul folosit de Adrian-Silvan Ionescu – dedicate în special epocii napoleoniene, ele s-au adresat unui public închis, elitist, nebeneficiind de circulația meritată. Secolul al XIX-lea revoluționează și democratizează arta prin nașterea presei ilustrate și perfecționarea tehnicii de reproducere a imaginilor litografiate, realizând o mai evidentă pătrundere în rândurile marelui public. Astfel, „documentarismul de război”, destinat publicității, presei, ia o mare amploare în dauna celui estetic, de atelier, intimist, agreat de cercuri mai restrânse. În felul acesta, explică autorul, ia naștere artistul specializat care își ilustrează reportajul prin scene văzute la fața locului. „Documentaristul de război” sau, cum îl definește Adrian-Silvan Ionescu, „corespondentul de front” este trimis pe teren de marile organe de presă care îl stipendiază spre a urmări evoluția conflictelor armate acolo unde se desfășurau ele, fiind dator să surprindă evenimentele pe viu. Apare astfel tipul „corespondentului de front” cu o sănătate robustă care trebuia să reunească talentului artistic și literar, însușirile de bun lingvist și calitățile de sportiv încercat, fiind nevoit să știe a călări pentru deplasările pe teren și să posede pregătire militară. El urma să alimenteze regulat periodicul ce-l subvenționa cu reportaje de substanță, însoțite

de schițe și desene elaborate în grabă, cu caracter de liniaritate, propice prelucrării pentru xilografură sau gravură în metal și reproducerii rapide în presa ilustrată. „Correspondentul de front” artist pur își alcătuia schițele, desenele și crochiurile pe teren, dar urma ca la reîntoarcerea în atelier să le prelucreze și să elaboreze în ulei pânze de mari dimensiuni, la comandă specială. Aceste două tipuri de corespondent de front, cu începuturi în timpul războiului Crimeii, devine monedă curentă o dată cu Războiul de Independență din 1877–1878.

Apariția „documentarismului de război”, în sensul modern al termenului, este determinată în mod judicios de autor la Dunărea de Jos, în timpul războiului ruso-turc din 1828–1829, prin Hécator de Béarn. Dar abia în Războiul Crimeii ia amploare acest gen al artelor plastice dedicat informării la zi, iar corespondenții de front – în accepțiunea propriu-zisă a cuvântului – își intră cu adevărat în drepturi. De data aceasta, implicându-se în conflict și Puterile occidentale, aria de interes a publicului în „problema orientală” a crescut în mod deosebit, iar marile periodice ilustrate din capitalele Apusului își trimit și ele corespondenții pe fronturile de luptă, spre a beneficia de reportaje însoțite de imagini.

În Războiul de Independență din 1877–1878 calitatea corespondenților speciali atinge apogeul fiind ultimul mare conflict european până la sfârșitul secolului al XIX-lea, implicând și atingând zonele de interes ale Marilor Puteri mai sensibile ca oricând la delicata și complexa „problemă orientală”. Prin participarea României la acest război de partea Rusiei, spre a-și dobândi independența de stat, a luat naștere și presa autohtonă ilustrată, folosind corespondenți de front naționali. În aceeași măsură a fost intensificată utilizarea aparatului fotografic pe fronturile de luptă. Presa internațională a dispus de peste 80 corespondenți de război în ambele tabere beligerante, rusă și turcă, autorul aplecându-se foarte migălos asupra activității și îndatoririlor lor pe front. După evidența lui Adrian-Silvan Ionescu, cel mai mare număr de reporteri speciali l-a avut presa ilustrată britanică, reprezentată prin „The Illustrated London News”, „The Graphic”, „The Scotsman” și „The Pictorial World”, urmată de cea franceză, oglindită prin „Le Monde Illustré” și „L’Illustration”; germanii au dispus de „Illustrierte Zeitung” și „Die Gartenlaube” din Leipzig, spaniolii de „La Ilustracion Española y Americana”, iar Statele Unite de „Harper’s Weekly”. Presa ilustrată italiană și cea rusă au fost inaccesibile autorului. Din rândul acestor corespondenți de front, autorul evidențiază activitatea mai deosebită depusă de austriacul Johann Nepomuk Schönberg și de confrății săi britanici Melton Prior, Irving Montagu și Frederick Villiers de la „The Illustrated London News”, Jean Bergue,

Gustave Broling și, îndeosebi, Dick de Lonlay (pseudonimul literar al lui Georges Hardouin) pentru „Le Monde Illustré”; José Luis Pellicer pentru „La Ilustracion Española y Americana”, Themistocles von Eckenbrecher, Mathias Koenen și „veteranul” Carol Szathmari pentru „Illustrierte Zeitung”. Reportajele și imaginile sunt foarte variate începând cu intrarea trupelor ruse în România, stabilirea cartierului marelui duce Nicolae la Ploiești, sosirea țarului Alexandru al II-lea la București, viața de bivuac a trupelor ruse și cea a oștirii române, operațiile principale de trecere a Dunării, ciocnirile navale de pe fluviu, în sfârșit, campania trupelor româno-ruse pentru asediul și cucerirea Plevnei, căderea redutei Grivița I, activitatea marelui cartier general de la Poradim, acțiunile de război ale principelui Carol I, căderea altor fortărețe turcești din zona Smârdan, Rahova în mâinile armatei române și încheind cu trecerea pasului Șipka de către ruși, în campania victorioasă a generalului Gurko spre Adrianopol, ce a pus capăt războiului. Spre a echilibra într-un fel ancheta documentaristă asupra războiului din 1877 și prin viziunea artiștilor reporteri ruși privind evenimentele de pe front, Adrian-Silvan Ionescu se referă la activitatea lui N.N. Karasin (fructificându-și materialele și în periodicul „Die Gartenlaube” din Leipzig), dar mai ales la aceea a exponenților documentarismului pictural Vasili Vasilevici Vereșceaghin și Nikolai Dimitrievici Dmitriev-Orenburgski. Desigur, o atenție specială a fost acordată de autor laborioasei activități a neobositului Carol Szathmari, corespondent la „Illustrierte Zeitung” în colaborare cu Mathias Koenen, de care a fost chiar legat printr-un contract particular de lucru încheiat între cei doi artiști la 3 noiembrie 1877, necunoscut istoriografiei noastre și descoperit de dl. Adrian-Silvan Ionescu în manuscrisele Bibliotecii Academiei Române. Autorul a ținut să treacă în revistă toate schițele realizate de Szathmari pentru „Illustrierte Zeitung”, indiferent de subiect, deoarece a considerat, în mod judicios, că ele reprezintă în integritatea lor contribuția românească la iconografia Războiului de Independență și la arta documentaristă în general. Szathmari, reamintindu-și performanțele din timpul Războiului Crimeii, a recurs din nou la ajutorul aparatului de fotografiat, realizând o serie de imagini de mare interes documentar, reunite apoi într-un prețios album intitulat *Suvenir din Resbelul 1877–1878*, la care au mai colaborat și fotografii Franz Duschek, stabilit la București și afiliat cartierului general rus, și Andreas Reiser.

În finalul lucrării sale, Adrian-Silvan Ionescu se apleacă și asupra documentarismului de război promovat de puținele reviste ilustrate românești din acea vreme, constituind o premieră. Astfel, „Resboiul”, revista lui Grigore Granda, a numărat printre colaboratorii săi

pentru ilustrarea reportajului de front artiști consacrați ca Szathmari sau desenatorul polon Henryk Dembitzki de la care au rămas mărturii privind asaltul redutei Bucova, luarea Griviței, activitatea ambulanței condusă de Principesa Elisabeta, soția lui Carol I, sau gravurile alegorice „România recunoscătoare” și „Cu steagul înainte”. Ziarul rival „Dorobanțul”, editat de Carol Göbl, a fost de o calitate mult mai slabă, conținând știri de mână a doua pe plan intern și extern, ilustrate prin gravuri mediocre.

Autorul mai precizează că în această epocă au mai proliferat și stampele în tiraj popular, cel mai destoinic editor dovedindu-se inimosul artist amator Dimitrie Pappasoglu, devenit acum locotenent-colonel, de la care au rămas câteva stampe apreciate, ca „Bătălia cea mare de la Plevna” sau „Convoiul prizonierilor otomani”. Mai este enumerată și producția unor artiști minori ca Iosif Wallenstein, Alexandru Elliescu, Isidor Selagianu și a colaboratorilor ocazionali pentru „Die Gartenlaube” și „Le Monde Illustré”, Henri Trenk și, respectiv, Filip Montoreanu. Adrian-Silvan Ionescu analizează în cele din urmă și activitatea la comandă a unor pictori cunoscuți, cum ar fi, de pildă, vienezul Johann Nepomuk Schönberg (colaborator și la „The Illustrated London News”), care a alcătuit din 1878 și până în 1903 șase mari pânze dedicate Războiului Independenței, menite a orna pereții Palatului Regal, cu scenele cele mai importante din campania lui Carol I în Bulgaria. De asemenea, se relevă activitatea meritorie a desenatorilor și pictorilor G.D. Mirea și Sava Henția, de la care au rămas valoroase schițe din campania armatei române în 1877–1878, apreciate ca atare de cunoscători. O atenție specială o acordă Adrian-Silvan Ionescu operei marelui pictor Nicolae Grigorescu dedicată Războiului Independenței unde, în afara celebrelor sale pânze „Santinela”, „Gornistul”, „Atacul de la Smârdan” ș.a., sunt analizate schițele și desenele făcute de artist pe câmpurile de luptă și în bivacuiri, cele mai reușite fiind reunite în *Albumul Războiului Independenței*, heliografiat la Paris. O ultimă privire este aruncată de autor și asupra producțiilor pictorilor din generația următoare dedicată acestui important eveniment din istoria națională, în acest sens e apreciat aportul adus de Tadeusz Ajdukiewicz și Costin Petrescu, dar mai ales cel al lui Oscar Obedeau, a cărui operă este prezentată mai pe larg.

Un scurt, dar echilibrat capitol de concluzii oferă autorului prilejul de a reveni asupra liniilor directoare și contribuțiilor aduse în decursul cercetării sale închinată documentarismului de război care și-a demonstrat, în mod judicios, utilitatea ca dimensiune auxiliară a

istoriei, integrând-o pe plan plastic și oferindu-i prin concretețea imaginilor o fericită completare a izvoarelor scrise.

Prin noutatea și importanța subiectului abordat, prin relevanța judecăților de valoare emise, prin munca asiduă și aproape exhaustivă depusă în arhivele, bibliotecile și pinacotecile românești și, în sfârșit, prin descoperirea multor materiale inedite și fireștile completări aduse celor cunoscute, autorul a dovedit calitățile sale de cercetător cu vocație, iar interesul deosebit al lucrării sale o va face, cu siguranță, să fie apreciată, după merit, de publicul cititor avizat.

Acad. PAUL CERNOVODEANU

București, 24 martie 1998

În memoria tatălui meu,
portretistul
SILVAN IONESCU

INTRODUCERE

*Când sunt aduse omagii comandanților viteji
și soldaților curajoși, nu trebuie uitată bravura
și rezistența corespondenților de presă, și nici
munca lor nu trebuie subapreciată.*

EDWIN FORBES

Din filonul documentarismului de actualitate, atât de vast ca traiecte de urmat și ca posibilități de expresie plastică a aceluiași subiect, tratat din unghiuri diferite de diverșii lui observatori, se desprinde, ca formă de sine stătătoare, *documentarismul de război*.

Și acesta este un produs specific al secolului al XIX-lea, apărut din necesitatea informării publicului, a maselor civile rămase acasă, despre evoluția vreunui conflict armat izbucnit în cine știe ce parte a lumii. Ceea ce se făcuse în veacurile trecute, pe lângă faptul că arareori era rodul unei observații pe viu a luptelor evocate, avea finalitatea, oarecum restrictivă, de preamărire a uneia sau alteia dintre tabere și, în special, a glorioșilor comandanți. Ele erau mai mult niște apoteoze ale împăraților și regilor care generaseră războaiele, avându-i pe aceștia în prim-planul acțiunii, chiar dacă ei nici măcar nu auziseră bubuitul tunurilor. Latura obiectivă a acțiunii era, de asemenea, ignorată sau prezentată cu părtinire. Poate doar vestimentația și armamentul să fi fost redade cu exactitate. Pentru Leonardo da Vinci, *Bătălia de la Anghiari* – atât cât ni s-a mai păstrat din bine cunoscuta schiță – era un prilej de virtuozitate în imaginarea celor mai fantastice armuri zoomorfe și a unei bestiale înclăștări între luptători, deveniți un tot, o monadă perfectă de încolăciri de brațe și picioare, de arme și cai, într-o uluitoare descărcare de forțe și mișcări pluriaxiale. Turnirurile xilografate de Lucas Cranach și de Albrecht Dürer erau, la fel, reviste de arme, armuri și valtrapuri sofisticate, chiar dacă neîndoioasa prezență a artiștilor ca spectatori la „pașnicul” sport războinic le dădea girul autenticității. Dar, nefiind decât o manifestare de agrement, ea se exclude din tematica noastră, fiind pendinte de documentarismul militar.

În secolul al XVII-lea, arta bataillistă s-a bucurat de mare interes apărând chiar maeștri specializați în asemenea compoziții. precum Salvator Rosa. Dar, cu tot verismul șarjelor de cavalerie care îi erau atât de dragi, nici el nu a depășit idealismul acestor scene, urmărind mai degrabă corectitudinea și eleganța îmbrăcăminții călăreților decât firul evocator al unei lupte celebre. Poate doar gravurile lui Jacques Callot din ciclul *Ororile războiului* să se fi apropiat mai mult de dezideratele realiste ale documentarismului de front, deși la el, convins ironist, prevala latura anecdotică și depășirea momentelor dramatice printr-o întorsătură hazlie.

Dat fiind înaltul nivel al rafinamentului la care fusese dusă curtoazia în secolul al XVIII-lea, scenele de luptă immortalizate de plasticieni păstrează și ele ceva din galanteria saloanelor, din gestica falsă de purtare a armelor și aspectul spilcuit, vesel și sărbătoresc al trupelor care se duceau la moarte.

Pe lângă alte considerente de natură estetică, poate și mulțimea focarelor de război din secolul al XIX-lea și dispersia lor pe alte continente, în Asia, Africa și în cele două Americi, a adus câștig de cauză realismului fizionomic, vestimentar și de armament al adversarilor. În fulguranta lor parcurgere de la un capăt la altul al Europei, războaiele napoleoniene nu au lăsat pentru moment în urma lor vreo consemnare de anvenură, nici literară, nici plastică. Participanții direcți nu aveau vreme de așa ceva: cei de la eșalonul superior, fie ei dintr-o tabără sau alta, erau prea absorbiți de elaborarea planurilor tactice și strategice și de pregătirea campaniilor ce se succedau cu rapiditate una după alta; combatanții de rând erau preocupați de avantajele directe ale expedițiilor și de imperioasa odihnă dintre ele. Presa cotidiană nu era atât de dezvoltată în acel timp pentru a necesita rapoarte amănunțite și descrieri corecte ale luptelor. Cea ilustrată nu apăruse încă. Abia mult mai târziu, după încheierea glorioasei epoci a Primului Imperiu și după Restaurație (care nu ar fi văzut cu ochi buni orice evocare, fie ea și fugară, a perioadei anterioare) au început să fie publicate volume memorialistice unde erau tratate, cu mai mult sau mai puțin har literar, diverse bătălii. Cu puținele excepții ale unor pictori contemporani evenimentelor – precum Jacques Louis David, Antoine Jean Gros, François-Pascal-Simon Gérard, Jean-Baptiste Phillippoteaux – artiștii aveau să dezvolte tardiv pe pânză mitul napoleonian și să ducă la perfecțiune arta bataillistă. Dar nici unul dintre aceia care au trăit în epocă nu asistase la vreo luptă și nu se documentase pe câmpul de bătălie.

I-a fost dat reportajului de război să se nască la Dunărea de Jos, în 1828, de sub mână tânărului ofițer de ordonanță francez Hécator de Béarn, în timpul uneia dintre multele confruntări suscitade de „chestiunea orientală”. Dotat cu talent literar și artistic, acesta avea să își noteze, mai mult pentru sine, impresii de drum și schițe cu peisajele și oamenii întâlniți pe care, la întoarcerea în patrie, avea să le dea publicității. Astfel a apărut primul volum compact de memorialistică de război: *Quelques souvenirs d'une Campagne en Turquie*.

La începutul celei de-a cincea decade a secolului al XIX-lea luau ființă revistele ilustrate: în 1843 „L'Illustration” la Paris și „Illustrierte Zeitung” la Leipzig, urmate, în 1852, de „The Illustrated London News” la Londra și, în 1857, „Le Monde Illustré” tot la Paris. Ele aveau să devină principalele beneficiare ale imaginilor de actualitate din toate domeniile existenței și de pe tot globul terestru; în ele, scenele de război, cu informații precise și la zi, furnizate de corespondenții trimiși la teatrul evenimentelor, aveau totdeauna prioritate și erau așteptate cu nerăbdare.

Dacă în prima parte a Războiului Crimeii și în celelalte conflagrații anterioare celui de-al optulea deceniu, reportajul de front depindea mai mult de inițiative personale, la 1877 serviciul de presă a fost foarte bine organizat, iar redacțiile s-au luat la întrecere pentru a le crea trimișilor speciali condiții favorabile de lucru și deplasare, precum și spații preferențiale de tipărire a materialelor trimise de pe câmpul de luptă. Astfel se impune și un nou tip de gazetar: *correspondentul de front* sau *artistul special*. Aceasta era o specie aparte de slujitor al presei, departe de combativii cronicari politici și de subtilii comentatori ai sesiunilor parlamentare sau de filfizonii ce semnavă cronică mondenă. El era un neliniștit cu multiple cunoștințe și aplicații practice și artistice, vorbitor al mai multor limbi de circulație, bun călăreț și țințar – uneori chiar fost militar de carieră și combatant în diverse războaie – cu o admirabilă adaptabilitate la mediu și la condițiile de campanie, gata oricând să se deplaseze într-un loc ce promitea informații de primă mână. Într-un cuvânt, acesta era un gazetar curajos, oțelit de intemperii și de focul luptei pe care nu-l putea evita, punându-și de mai multe ori viața în primejdie (uneori chiar pierzându-și-o) pentru a trimite corespondențe senzaționale redacției.

Deși nu avea nici un angajament pentru vreo revistă, celebrul pictor rus Vasili Vasilievici Vereșceaghin (il. 3) vine din proprie inițiativă și curiozitate pe câmpul de luptă din Bulgaria, în 1877, și,

aflat pe puntea șalupei canoniere „Șutka“ ce se angajase în atacarea unei flotile turcești formată dintr-un vapor și două canoniere, nu ezită să-i ajute pe marinari să lanseze torpila, acțiune în care este rănit la sold.² Tot în acel an de război – foarte bine documentat și de la care au rămas importante surse memorialistice – A. Mlochovski de Belina relatează cum, după ce vizitaseră Măcinul cucerit, gazetarii se întorc la Galați la bordul unei canoniere pline de răniții luptei pentru forțarea fluviului, la a căror pansare și alinare a durerilor contribuie cu mult devotament.³ Un ziarist britanic – exponent ideal al nației sale, tenace și flegmatic – își dicta, imperturbabil, corespondența la postul telegrafic din Giurgiu sub o ploaie de obuze, care deja distruseseră tavanul clădirii, și ar fi continuat cu orice risc dacă un nou proiectil nu ar fi distrus aparatul.⁴ Unii dintre gazetari cad chiar în ambuscade, așa cum s-a întâmplat cu Henri de Lamothe de la „Temps“ și cu Fedorov de la „Ilustrațiunea rusă“ care, rămași singuri pe Muntele Sfântul Nicolae din Balcani, pe înserat sunt atacați de câțiva turci fugari care deschid focul asupra lor, fără însă a-i nimeri.⁵ Nu sunt toți la fel de norocoși: confratele rus Maximov a fost grav rănit în timpul luptelor de la Plevna.⁶

Trebuind să înfrunte rigurile campaniei ca orice soldat, ținuta corespondenților de presă era, în majoritatea cazurilor, semimilitară, iar portul armelor era o necesitate imperioasă. Într-un portret al pictorului Jean-Baptiste-Henri Durand-Brager, trimis special al lui „L’Illustration“ în Crimeea, în 1854–1856, și apoi atașat oficial al lui „Le Monde Illustré“ în expediția franceză în Italia din 1859⁷, apare purtând șapcă, șalvari și brâu de zuav, burnus și jambiere, iar alături, sprijinit de ambrazura prin care privește motivul schiței pe care o execută, are un mare pistol de marină, cu pat detașabil.⁸ Confratele și conaționalul său Constantin Guys, ce lucra ca „artist special“ pentru revista britanică „The Illustrated London News“, se autoportretează, pe 5 noiembrie 1855, străbătând câmpul de luptă de la Inkerman îmbrăcat într-o haină marinărească, scurtă, încălțat cu niște cizme înalte, de călărie, iar pe cap având bine îndesată o șapcă, precaut prinsă cu subbărbia.⁹ Acest acoperământ de cap era înlocuit cu un fes atunci când se afla în anturajul mușirului Omer Pașa ori al altor generali turci, la Calafat și Șumla.

În timpul insurecției din Serbia, din 1876, desenatorul trimis de „L’Illustration“, Paul Kauffmann (il. 6), apare cu fes, pantaloni de călărie strânși în jambiere de piele și sacou, peste al cărui piept

se încrucișau curelele tocului de revolver și al binoclului.¹⁰ Anul următor, în Bulgaria, ziariștii adoptă o vestimentație conformă condițiilor de acolo, după cum o descrie unul dintre ei: „Am început să ne militarizăm. Corespondenții au adoptat cascheta albă, cizmele cu carâmb înalt, o tunică albă și fiecare era echipat cu un revolver de cavalerie. Aceasta dă un aer îndrăzneț care va impresiona pe drăguțele românce. Confrații noștri englezi se abțin să nu facă la fel ca noi și și-au păstrat costumul civil, nemții s-au echipat *à la prusienne*, iar austriecii au costume amestecate. Confratele nostru [Johann] Lichtenstadt are un chipiu american și o bluză austriacă.”¹¹ Dick de Lonlay (il. 1) – foarte pasionat de uniforme și de descrierea lor, atât în desene, cât și în articole, într-atât încât colegii de redacție îl porecliseră, pe bună dreptate, Monsieur Bouton de Guêtre – primind aprobarea să se alăture unui regiment de cazaci de Don – a găsit un bun prilej să împrumute îmbrăcăminte de campanie și armamentul ofițerilor ruși: șapcă de pânză albă cu cefar, tunică albă, pantaloni albaștri cu lampasuri roșii, cizme fără piteni, pieptul străbătut în diagonală de curelele ce țineau sabia circasiană (șășka), revolverul, binoclul și nagaica. Pe vremea rea, purta mantaua specifică acestor redutabili călăreți ai stepelor (burka), cu gluga ei detașabilă (beşlik). Doar brasarda de corespondent îl deosebea de ceilalți combatanți.¹² Astfel se autoportretiza pentru coperta primului său volum de memorii, intitulat *En Bulgarie* (1883).

O mare importanță pentru iconografia epocii o are portretul pictorului american Francis Davis Millet (il. 5) realizat, în 1878, de conaționalul său George Willoughby Maynard, pe care am avut șansa să îl descoperim, în 1991, la National Portrait Gallery din Washington, D.C. Millet fusese trimis pe front ca reprezentant al ziarului „London Daily News”. Este figurat mărime naturală purtând același melanj de haine civile și uniformă militară specific tuturor gazetarilor: pe cap are o căciulă neagră, de miel, cu o cocardă rusească în față, tunică gri cu guler și margine neagră, pantaloni gri și cizme înalte, peste genunchi. La brâu, de o centură simplă, soldățească, erau prinse revolverul și o cartușieră mică. Șnurul de mătase, legat de patul armei, îi înconjură gâtul. Un binoclu era susținut de o curea pe șoldul drept. Pe piept luceau două decorații cu care fusese distins de țară pentru bravura cu care ajutasese răniții pe câmpul de luptă: Sfântul Vladimir și Sfântul Stanislas. Din buzunarul de sus al tunicii se ițea carnetul de note, plasat la îndemână, spre a consemna orice amănunt interesant și inedit. Un

amplu cojoc, cu guler și manșete negre, completa această vestimentație eficientă, de campanie. Pe mânecă avea brasarda de corespundent în culorile Romanovilor (negru, oranj și alb) cu acvila bicefală în mijloc, numărul matricol 42 și sigiliu roșu al cartierului general rusesc (care confirma autenticitatea acesteia). Millet nu arborase pentru acest portret o poză marțială, ci, mai degrabă, o mină obosită și gânditoare – poate impresionat de ororile războiului al cărui observator fusese. Figura se decupează pe un fond neutru de peisaj cu un cer involburat și un câmp cu iarbă înaltă, arsă de soare.

La ținutele descrise mai sus se adăugau echipajele, proviziile și caii de călărie, fără de care jurnaliștii nu ar fi putut beneficia de independență în mișcare. Dick de Lonlay preferase mobilitatea absolută a unui rezistent căluș de stepă, rezumându-se la bagajul strict necesar ce-l putea duce în coburii de pânză impermeabilă ai șeii: trusă de toaletă, lighean de cauciuc, perii și bureți, trusă medicală, serviciu de masă de campanie compus din lingură, furculiță, cuțit, pahare și farfurii de metal ce intrau unele într-altele, pipă, tutun și trabuce, ustensile de scris, de desenat și o lanternă; lenjeria, hainele de schimb, mănușile și parfumul erau puse într-un geamantan purtat de furgoanele militare.¹³ Auguste Meylan (il. 7) se acomodase atât de bine cu viața în șa încât putea chiar să și lucreze în această poziție: într-un autoportret inserat între multele schițe, pe care prolificul desenator și caricaturist le nota cu reprezentare pe coala de hârtie, se reprezenta în plină activitate, călare și cu blocul de desen în mână în care ținea și frâul. Calul se obișnuise și el cu deprinderile ciudate ale stăpânului și, cu toate greutatea de care era împovărat, stătea liniștit pentru a nu-l incomoda.¹⁴ Pe aceeași foaie apar și chipurile a trei gazetari englezi, ce se obstinaseră să își păstreze hainele civile, așa cum s-a precizat mai sus – aspectul lor spilcuit și extravagant frizează ridicolul, fapt accentuat și de causticul Meylan în desenul său: unul poartă ochelari de soare, are favoriți, iar în jurul pălăriei și-a rulat o eșarfă lată de mătase albă, ca în Indii; altul are o barbă impozantă ce-i acoperă tot pieptul, iar la melon și-a înfășurat și el o eșarfă identică; ultimul are o barbă scurtă, irlandeză, și pe cap și-a îndesat o șapcă cu cefar. Și rusul N.N. Karasin lucrează de-a-nălăre, cu ușurința specifică unui dragon (il. 8).

Cei care nu apreciau latura sportivă a vieții în șa și nu se mulțumeau cu un bagaj atât de sumar, se deplasau cu trăsuri de construcție specială care le ofereau tot confortul. Cu tot aspectul exte-

rior dezagreabil, amintind de cotiga precupeților de zarzavat, acest vehicul era extrem de eficient. Avea vreo trei metri lungime și vreo doi metri lățime. Arcurile foarte bune amortizau hurducăturile, iar coviltirul din piele sau pânză cauciucată ferea călătorul de ploaie și vifornită. Interiorul avea trei compartimente: primul era rezervat banchetei vizitiului și servitorului; al doilea, mult mai larg, era folosit de ziarist și, eventual, de un oaspete, călătorind așezați pe niște scaune sau culcați pe saltele și perne moi, căci acest spațiu putea folosi și ca dormitor, pereții fiind capitonați spre a opri zgomotul și frigul. În sfârșit, ultima despărțitură era destinată proviziilor și echipamentului. Pânza și stâlpii cortului, împreună cu bagajele grele, erau prinse în spatele trăsurii, în vreme ce sub ea se afla o ladă pentru merinde, pentru a fi ținute „la rece”. Se relatează că un englez prevăzător își făcuse un adevărat depozit de conserve, dulcețuri și sticle cu diverse băuturi, care ar fi putut ajunge pentru hrana unei familii timp de șase săptămâni.¹⁵ Teama de foame era legitimă în perspectiva parcurgerii unor zone sărace și sterpe din Balcani care, pe deasupra, mai fuseseră și răvășite de război. La plecarea din Paris a gazetarilor, compartimentele de tren erau tic-sitate de valize, mantale, saci de dormit și pachete, între care prevalau cele cu delicatese culinare, greu de procurat pe câmpul de luptă: pate de ficat cu trufe, sardele, brânzeturi, pui fripți, conserve, sticle cu vin de Bordeaux, Bourgogne și șampanie Roederer, care însă au fost repede consumate de vesela societate internațională, încă înainte de a ajunge la destinație.¹⁶

Vehiculele acestea ușoare erau trase de câte patru cai; un altul, de rasă, desprins la călărie, era legat la spatele trăsurii, gata înșeuat, pentru deplasări urgente și neprevăzute pe care le-ar fi cerut meseria. Fiecare căruță de acest fel purta un steag alb pe care era scris numele ziarului pe care îl deservea.¹⁷ Młochowski de Belina este impresionat de eleganța echipajelor pe care le posedau doi colegi și nu-și ascunde admirația în descrierea pe care o face acestora: „Două calești magnifice soseau pe șoseua Alexandriei. Am crezut că sunt cel puțin niște echipaje de la Curte. Nicidecum – vizitii îmbrăcați rusește și-au oprit caii în fața unei căscioare din Zimnicea și domnii Ivan de Woestyne și A. de Lamothe, confracții noștri de la «Figaro» și «Temps» au coborât maiestuos din trăsurile lor. Un steag alb cu inscripția «Figaro» flutura pe prima caleașcă. Pe chesonul celei de-a doua, un pictor român a înscris «Le Temps» cu caractere gotice. Caii sunt superbi; o armată de servitori, interpreți și bucătari îi urmau pe confracții noștri.”¹⁸ Don Jose Luis

Pellicer (il. 2) de la revista „La Ilustracion Española y Americana” surprinde de mai multe ori în schițele sale acest indispensabil echipaj, iar în ultima lui contribuție grafică la publicație, îi dedică acestuia și oamenilor care l-au slujit cu devotament o întreagă pagină.¹⁹ (il. 9) Prietenul său francez Dick de Lonlay dă și el un desen al echipajului în mers și alte trei ale marelui cort ce folosea atât ca apartament al corespondenților, cu multiplele sale uzanțe (il. 10) – birou de lucru, sufragerie sau dormitor, în funcție de felul cum erau ridicați sau lăsați pereții de pânză ce compartimentau spațiul –, cât și ca hangar pentru căruță și grajd pentru cai.²⁰ Chiar și Nicolae Grigorescu avea o astfel de trăsură, poate nu atât de sofisticată, dar, în orice caz, la fel de eficace, dându-i marelui pictor român o mare mobilitate. Se și fotografiază în ea pe când își lua rămas-bun de la câțiva prieteni.²¹

Cei care nu posedau o asemenea trăsură erau dependenți de ospitalitatea schimbătoare a colegilor – care, totuși, le erau rivali și cu care se aflau în constantă concurență pentru primatul informațiilor – sau de bunul plac al droșcarilor și birjarilor locali ce speculau la maximum nevoia de mobilitate a ziariștilor, solicitând prețuri exorbitante pentru orice traseu, indiferent de lungimea sau dificultatea sa; ori, în cel mai bun caz, de curtoazia vreunui ofițer de ordonanță aflat în misiune și dornic să mai schimbe o vorbă cu un intelectual în timpul lungilor ore de călătorie în căruță, pe drumuri desfundate, între cartierul general și vreo unitate îndepărtată. Era, de altfel, greu ca toți corespondenții de presă din 1877 să posede fiecare câte un astfel de vehicul, pentru că nu toate publicațiile aveau un tiraj suficient de mare spre a asigura un beneficiu substanțial care să permită întreținerea unor cheltuieli atât de ridicate pe teren.

Ca niciodată în alt război european anterior, acest nou conflict oriental atrăsese o mulțime de observatori – peste optzeci, cum ne asigură unul dintre ei²² – unii fiind ziariști profesioniști, iar alții atașați militari acreditați și cu îndatoriri gazetărești. Cu toate că înalții comandanți ruși nu erau foarte amatori de ziariști străini care, de obicei, avuseseră remarci critice la adresa organizării trupelor, totuși, aflulul de trimiși speciali i-au obligat să organizeze un serviciu de presă, așezat sub conducerea colonelului Mihail Alexandrovici Hasenkampf (il. 11), secretarul marelui duce Nicolae, istoricul campaniei și șeful serviciului de informații. Jose Luis Pellicer îi face un foarte bun portret acestui ofițer; autenticitatea lui este confirmată și de descrierea, extrem de plastică, a lui Frédéric Kohn-Abrest.²³

Curtenitorul, dar inflexibilul colonel – ce se exprima cu admirabilă eleganță atât în franceză, cât și în germană – i-a convocat pe toți gazetarii la cartierul general și le-a expus condițiile de a fi admiși ca observatori de front: ei trebuiau să-și ia angajamentul că articolele ce aveau să le scrie nu vor da detalii de ordin militar, de amplasament, mișcare și dotare a trupelor, ce ar fi reprezentat prețioase informații pentru dușman, căci, odată publicate, în 48 de ore ziarele puteau ajunge la Stambul via Londra. Apoi, pentru identificare, reprezentanții presei trebuiau să prezinte trei portrete fotografice, format „carte-de-visite”: pe spatele unuia dintre ele – care rămânea la purtător – avea să fie scris numele posesorului, ziarul care îl trimisese și o autorizație de liberă trecere, întărită de sigiliul în ceară roșie al statului-major țarist; altă fotografie urma să fie păstrată în albumul comandamentului, iar ultima intra în arhiva Ministerului de Război.

Același rol de specificare a calității de ziarist îl avea și o placă de bronz cu însemnele imperiale, un număr de ordine și titlul de „corespondent” scris în rusește, ce trebuia cusută pe mâneca stângă a ziaristilor. Deoarece tuturor gazetarilor li s-a părut că această placă era nu numai urâtă și greoaie, ci și dezonorantă pentru purtătorii ei, semănând cu acelea ale comisionarilor și vizitivilor de omnibus, s-a renunțat la ea în favoarea unei brasarde de mătase, proiectate de un desenator francez al cărui nume nu îl cunoaștem (poate chiar Dick de Lonlay, deși, modest, el nu menționează nimic despre aceasta în memoriile sale). Aceasta avea fondul tricolor al steagului țarist (negru, galben și alb) pe care era brodată cu fir acvila bicefală, înconjurată de inscripția „corespondent”, urmată de numărul matricol și autenticată de ștampila cartierului general. Ea putea fi furnizată de un ceaprazar din București pentru suma de 35 de franci²⁴; această importantă investiție avea să se amortizeze curând prin eficiența ei ca permis de liberă trecere care, de multe ori, i-a salvat pe reporteri de controalele inutile și plicticoase ale poliției militare din orașele ocupate și din zona ostilităților, ori de situații penibile, ca acelea relatate de Frédéric Kohn-Abrest – în care vizitiul căruței sale este biciuit, fără milă, de cerchezii din garda imperială care le opreau trecerea spre cartierul general și care ar fi continuat să-l snopească dacă nu ar fi văzut brasarda stăpânului vehiculului²⁵ – sau de Mlochowski de Belina, luat la întrebări de ofițeri ruși, la Zimnicea.^{25bis}

Totul era scump în vreme de război, iar activitatea corespondenților necesita în mod special mulți bani. Pe lângă trăsura

amintită și caii necesari, ei mai dețineau unul sau doi servitori și patru sau cinci curieri folosiți pentru transmiterea corespondențelor – toate acestea necesitau mari sume de bani. Filiera de expediere a telegramelor de presă era prin București, unde fiecare ziar important avea un birou. Pentru ca aceste materiale să ajungă cât mai repede la redacție, direct de pe front, erau folosite linii de curieri speciali. Se poate observa de aici enorma cheltuială a întreținerii unui astfel de trimis special care primea pe an 10 000 de dolari (fără a mai pune la socoteală propriile-i cheltuieli).²⁶ Chiar ziarul „Resboiul” relata, amuzat, dar și impresionat, despre imensele sume pe care ziaristii – în special cei englezi – le consumau cu telegramele trimise din Brașov (căci oficiile poștale bucureștene nu mai făceau față aflului de expediții internaționale).²⁷ Aceasta se făcea, însă, fără efort și parcimonie din partea redacțiilor, știindu-se câștigul total de pe urma vânzării ziarelor, dar și satisfacțiile cititorilor care urmăreau cu înfrigurare evenimentele consemnate de „trimișii speciali”, urmărindu-le astfel propriile aventuri și îndrăgindu-i ca pe niște buni și vechi prieteni.

Pe lângă aprecierile tacite ale publicului, pentru care acești gazetari deveniseră adevărați eroi, ei s-au bucurat și de onoruri din partea guvernelor în slujba cărora lucraseră. Opera fotografică a lui Carol Szathmari din timpul Războiului Crimeii – care l-a înscris ca primul reporter de front cu o cameră obscură – i-a adus celebritate internațională și o mulțime de ordine și medalii (il. 12). La fel, în 1878, confratele său Franz Duschek (il. 13) era decorat de mai multe capete încoronate pentru imaginile luate în Bulgaria. Alții sunt decorați pentru fapte de bravură, precum pictorul american Francis Davis Millet, trimis special al ziarului „London Daily News” care, tot în acest război, se distinsese pe câmpul de luptă, ajutând răniții sub ploaia de foc.²⁸ Pentru valoarea literară și gazetărească a corespondențelor trimise, sunt decorați Alexander Ivanov și Rossolovski de la „Novoe Vremia”, dr. Carrick de la „Scotsman”, căpitanul Dannhauer de la „National Zeitung” și locotenentul Marees de la „Über Land und Meer”.²⁹ Și aceasta încă înainte de cucerirea Plevnei. După ocuparea orașului au fost onorați și alții în același fel, printre care Johann Lichtenstadt de la „Die Presse” din Viena, care se remarcase atât prin articolele sale foarte exacte și bine documentate, purtând girul unui observator plin de obiectivitate și probitate profesională – fiind primul care semnalase ținuta demnă a ostașului român și-i laudase curajul în luptă, apărându-l în fața denigrărilor altor publiciști răuvoitori –, cât și

prin acțiuni umanitare de îngrijire a răniților.³⁰ Pe data de 18 ianuarie 1878, el a primit Ordinul Sf. Stanislas cu spade din partea marelui duce Nicolae și Bene Merenti clasa I și Steaua României în grad de cavaler din partea principelui Carol I.³¹ Confratele său, Friedrich Lachmann, acreditat al ziarelor „Bund“ din Berna și „Die Politik“ din Praga a fost, de asemenea, decorat pentru o faptă de bravură demnă de un militar de carieră: salvarea unui tun românesc într-un moment dificil al luptei.³²

Imaginile create de reporterii de front reprezentau doar segmente disperate ale unor evenimente mai ample ce se cereau colaționate în vederea constituirii unui tot unitar și congruent. Pentru a le înțelege mai bine mesajul și a le încadra corect într-un context istoric este necesară coroborarea informațiilor furnizate de desene cu cele găsite în însemnările memorialistice, atât de pline de picturalitate și verism când provin de sub condeul unor observatori talentați care știau ce și cum să vadă, lucru ce-i dădea un lung exercițiu plastic și o obișnuință de surprindere a esențialului. De aceea, fragmente din notele zilnice ale unor contemporani, din cronicile și articolele însoțitoare ale ilustrațiilor, vor fi un adaos necesar și suculent al acestei lucrări care, altfel, s-ar fi rezumat strict la comentariul expresiei plastice a momentului reprodus. Nu trebuie uitat că însemnările corespondenților de front erau extrem de interesante, dând uneori informații inedite, chiar față de istoriile oficiale și compendiile dedicate relatărilor reci ale evenimentelor. Aceasta datorită faptului că ele fuseseră consemnate cu nervul participantului direct la evenimente ce, uneori, nu era doar un simplu gazetar de duzină, rutinat obișnuit cu fraze-standard, ci și romancier ori poet, desenator ori pictor de mare reputație.

Documentarismul de război, cu preponderență militar și bataillist, dar care nu a neglijat aspectele vieții civile – cu toate avatarurile ei din vremea unui „état de guerre“, legat direct de actualitate – poate fi împărțit în două categorii: cel *publicistic*, destinat presei, și cel *pur artistic*, destinat operelor de artă plastică de mare anvergură, menite să decoreze edificii publice și muzee.

Cel dintâi, lucrat exclusiv pentru publicarea în paginile revistelor ilustrate, era caracterizat de liniaritate (ușor de redat prin gravare în metal sau lemn), cu parcimonie de griuri și tente intermediare, cu o conciziune grăitoare, oprită pe subiecte-semnal cu mare forță evocatoare, chintesență a mai multor evenimente derulate într-un spațiu și timp mai mare sau mai mic și făcând apel la convenții ușor decodificabile de cititori.

Cel artistic este pur personal, destinat notelor de teren făcute în vederea elaborării ulterioare de lucrări finite, tablouri mari, executate la comandă socială. Acesta este rar reprezentat de o planșă compusă și constituită într-un subiect unic, ce ar fi putut fi trimisă direct la redacție și folosită pentru decalcurile gravurilor, cum se întâmpla cu producțiile documentariștilor de actualitate, publiciști; de obicei ele sunt schițe disparate de portrete, studii de mișcare, tipuri specifice locale, animale, detalii de uniformă și armament, așternute în tihnă, cu sintaxa plastică specifică autorului ce-și permite o anumită larghețe de tratare și licențe, menite a-i asigura stocul de amănunte necesar subiectelor mari ce-și așteptau finisarea acasă, în atelier. În acest caz, totul era rodul observației realiste, la obiect, în vreme ce documentaristul de presă putea lucra și din imaginație sau după descrierile participanților la evenimente – el posedând deja în muzeul său imaginar toate detaliile necesare identificării trupelor și personajelor ce apăreau în desene – spre a acoperi necesitățile curente de informații și ilustrații zilnice pentru redacțiile din toată lumea.

Este dificil de făcut o departajare netă între subiectele pe care le abordau corespondenții de front în desenele lor – așa cum s-a procedat cu ceilalți documentariști de până la ei (peisagiști, etnografi, de actualitate etc.) – căci, deși temele prevalente sunt cele militare, nu sunt eludate nici laturile etnografice și peisagistice (cel puțin pentru faza premergătoare campaniilor și ajungerii lor în zona operațiunilor la care trebuiau să asiste și pe care trebuiau să le documenteze). Apoi, scenele din spatele frontului sunt mult mai veridice, pentru că sunt desprinse din viața trăită de ei înșiși – și era firesc să aibă spontaneitatea și șarmul unei imagini surprinse pe viu – decât convenționalismul tratării luptelor, la care de cele mai multe ori nu luaseră parte, dar pe care, prin profilul activității de furnizori de știri și imagini inedite, fuseseră constrânși să le lucreze după relatările combatanților, folosindu-și propriul bagaj de cunoștințe privind pictura bataillistă și rețetele ei.

Nu ne putem pronunța, fără un oarecare risc, în privința măiestriei și talentului acestor „corespondenți” în imagini ai foilor ilustrate, deoarece schițele lor rapide, făcute „in situ”, cu febrilitatea de a surprinde toate amănuntele și sub imperiul dramatismului momentului, erau prelucrate și stilizate de gravorii și desenatorii revistelor, ei înșiși oameni de gust, dotați cu mari disponibilități plastice, experți în redarea maximei expresivități a imaginii (spre a fi pe măsura așteptărilor publicului) și în folosirea efectelor tehnice

necesare realizării acesteia. De aceea, în majoritatea cazurilor, ceea ce ajungea la cititori era doar subiectul selectat de corespondent și trimis, spre informarea redacției, care îl transforma în conformitate cu cerințele pieței. Astfel se obținea o imagine filtrată prin prisma redacțională cu ajutorul unor maeștri de primă mână ai ilustrației; de aceea, în „Le Monde Illustré”, numele desenatorilor sunt totdeauna trecute, cu conștiinciozitate, chiar înaintea celor ale corespondenților: „*Dessin de M. Gustave Janet d'après le croquis de M. Schönberg, notre correspondant*” sau „*Dessin de M. Lix d'après le croquis de M. Dick, notre envoyé spécial*”.

Nu era neobișnuit ca și acești excelenți graficieni să fie trimiși în misiuni mai scurte, într-una din zonele mai apropiate ale teatrului de război sau într-una din capitalele țărilor beligerante, atunci când ceilalți „speciali” erau prea ocupați pentru a mai ajunge și acolo. Abia în asemenea cazuri putem fi siguri de paternitatea absolută a stilului și compoziției. Privitorul este dezamăgit de linia nesigură, de compoziția discutabilă și de slabele cunoștințe de anatomie și mișcare pe care le poseda Dick de Lonlay, relevate de un facsimil după o schiță de-a sa, neprelucrată de gravorii redacției. Editorul lui „Le Monde Illustré” recurge la această metodă a facsimilării, fără a mai da crochiul să fie redesenat, în dorința de a oferi cititorilor un material de senzație, de ultimă oră, de care depindea primatul absolut al știrii cuceririi orașului Târnovo, vechea capitală a Bulgariei, de către regimentele de dragoni ale generalului Gurko, pe data de 7 iulie 1877.³³ Cu acea ocazie, a putut fi constatată marea diferență dintre ilustrațiile cu linie elegantă, subțire, bogate în detalii și mișcări alerte, ce impresionau prin viteza și nervul lor – așa cum apăreau ele tipărite, în versiunea unuia dintre străluciții desenatori ai revistei, spaniolul Daniel Vierge – și materialul primar, trimis de pe câmpul de luptă, desenat cu duct gros și egal, fără modelul, în care șocau pozițiile înghețate și neînțelese, figurile neindividualizate și lipsa de paginație a „artistului special” al lui „Le Monde Illustré”, autodidactul Dick de Lonlay.

La 1877, majoritatea revistelor luaseră obiceiul de a menționa în legenda ilustrațiilor numele autorului ce le făcuse la fața locului și al desenatorului care le stilizase, așa cum s-a văzut mai sus. Excepție făceau foile englezești care, în mod invariabil, consemnau laconic „*From a sketch by one of our special artists*”, fapt ce producea suficiente confuzii, atât pentru cititorul contemporan lor, cât și pentru cercetătorul de mai târziu. Iar sub acest termen

generic se ascundeau nume ilustre de graficieni și reporteri de front cu bogată experiență și prodigioasă activitate, precum Irving Montagu (il. 14), Melton Prior (il. 15), William Heysman Overend, Richard Caton Woodville, Frederick Villiers și Joseph Bell (il. 16). Pentru a-și atesta prezența la teatrul războiului, de multe ori aceștia se autoportretizau în cadrul compoziției ce o trimiteau redacției, figura lor ținând loc de semnătură. Rareori era dată paternitatea desenului, și aceasta numai în cazul când artistul era un colaborator extern de altă naționalitate, precum românul Carol Szathmari, germanul Mathes Koenen sau austriacul Johann Nepomuk Schönberg. Cel din urmă era, de altfel, considerat unul de-al lor, căci frecvent contribuia cu materiale la reviste londoneze și, de aceea, i se făcea favoarea de a-i fi păstrată semnătura într-un colț, în gravura făcută după desen.

Această situație era, însă, generală pentru faza incipientă a tuturor revistelor ilustrate. Până către mijlocul celei de-a șasea decade a secolului, numele autorilor care trimiteau desene de pe vreun câmp de luptă nu apărea menționat în presă decât în mod excepțional. De multe ori acești colaboratori benevoli nici nu erau profesioniști ai condeiului sau ai penelului, ci militari sau medici, aflați pe front în exercițiul funcțiunii. Practic, Războiul Crimeii a impus, cu tărie, meseria de artist de front, conferind o specialitate strictă și o specializare unor pictori și graficieni cu propensiune pentru scene tumultuoase, de masă, și personaje cu gestică alertă, pluriaxială, pe care numai încheștarea bătăliei o putea da.

Dar, în același conflict oriental s-a impus și un alt mijloc, foarte eficient, rapid și extrem de obiectiv de surprindere a imaginilor: *fotografia*. Atunci au fost puse bazele reportajului fotografic de către Carol Szathmari și Roger Fenton.

Dacă la 1853–1854 camera obscură era, totuși, o raritate între beligeranți, folosirea ei a luat mare amploare în deceniile următoare, în Războiul Civil din America (1861–1865), în Războiul Franco-Prusian (1870–1871) și în cel din 1877–1878. Încă din epocă fusese observată supremația fotografiei față de toate celelalte forme de corespondență de front în care, oricât s-ar fi încercat, subiectivismul tot persista. Lăudând obiectivitatea imaginilor din Războiul Civil realizate de fotografii Mathew B. Brady – cunoscut de contemporani sub numele firmei sale din New York, de pe Broadway – cronicarul de la periodicul „Humphrey's Journal” nota: „Publicul este îndatorat lui Brady de pe Broadway pentru numeroase poze excelente ale «feței cumplite a războiului». El a

fost cu aparatul său în Virginia, și imaginile pe care le-a luat sunt multe și viguroase. Mărturiile sale de la Bull Run sunt singurele demne de încredere. Corespondenții ziarelor rebele [sudiste, n.n.] sunt, în totalitate, mistificatori; pe corespondenții jurnalelor nordiste nu se poate pune bază, iar corespondenții de presă englezi sunt, cu desăvârșire, mai proști decât ceilalți; dar Brady nu denaturează niciodată realitatea. (...)”³⁴

Fotografia era folosită fie de maeștrii specializați – așa cum s-a văzut mai sus –, fie de gazetari care doreau să-și întărească relatările cu imagini elocvente. În timpul insurecției sârbe din 1876, Ivan de Woestyne (il. 4), trimisul special al ziarului „Figaro”, își luase și un aparat fotografic ale cărui rezultate erau folosite ca bază pentru gravurile tipărite în „Le Monde Illustré”.³⁵

Imaginile luate pe câmpul de luptă au fost adunate în albume: Szathmari participă cu al său, la Expoziția Universală de la Paris din 1855, obținând multe laude și distincții; Fenton dă publicității trei volume, în 1856, cunoscute sub diverse titluri precum *Întâmplări din viața în campament fotografiate în Crimeea în timpul primăverii și verii lui 1855*, sau *Portrete istorice*, sau *Peisaje și vederi fotografiate în Crimeea în timpul primăverii și verii lui 1855*.³⁶ În Statele Unite, fotograful Alexander Gardner – inițial colaborator al lui Mathew B. Brady de care s-a despărțit pentru a lucra pe cont propriu – a fost atașat al Armatei de pe Potomac și a strâns o bogată documentație fotografiind pe câmpurile de luptă de la Antietam și Gettysburg; în 1865, la editura lui Philip și Solomon din Washington, apare volumul intitulat *Carnetul de schițe fotografice din război al lui Gardner*.³⁷ După încheierea ostilităților la sud de Dunăre, Szathmari dă la lumină elegantul album *Suvenir din Resbelul 1877–78*, iar Duschek pe cel intitulat *Resboiul 1877–78*.

Astfel se instituie moda albumelor, fie ele cu fotografii, fie cu desene sau planșe litografiate – se deschidea epoca marilor sinteze ilustrate ce va dăinui până după prima conflagrație mondială. Tot în 1878, Victor von Strantzze adună majoritatea gravurilor apărute în revista „Illustrirte Zeitung” din Leipzig și încheagă volumul *Illustrirte Kriegs-Chronik gedenkbuch am den Russische-Türkischen Feldzug von 1876–1878*. Asemenea tomuri comemorative încep să fie tipărite și cu ocazia împlinirii unui număr de ani de la desfășurarea evenimentelor: la 50 de ani de la Revoluția din 1848, la Budapesta apare volumul *O mie opt sute patruzeci și opt. Istoria revoluției maghiare din 1848–49 în imagini*³⁸; la 25 de ani de la încheierea conflictului fratricid dintre nordul și sudul ameri-

can apar două impozante volume sub titlul *Soldatul în Războiul nostru Civil. O istorie ilustrată a conflictului 1861–1865*³⁹, iar fostul reporter de front al periodicului „Leslie's Illustrated Newspaper“, Edwin Forbes, dă publicității tomul *După treizeci de ani. Amintirile unui artist al Războiului Civil*⁴⁰ în care semnează atât textul memorialistic, bogat în informații, cât și ampla ilustrație; în sfârșit, în 1902, la Editura I.V. Socec din București apare micul album al Războiului de Independență, la 25 de ani de la cucerirea ei, compus din fotografiile lui Carol Szathmari, Franz Duschek și Andreas D. Reiser și din reproduceri ale picturilor cu subiect bataillist, inspirate de acea campanie și datorate lui Johann Nepomuk Schönberg și Oscar Obedeanu.

Paginile îngălbenite din presa ilustrată. schițele și crochiurile inițiale, fotografiile și memoriile observatorilor de front din secolul al XIX-lea rămân să aducă mărturie despre teribile lupte și eforturi artistice uriașe, indiferent de ce parte a beligeranților s-au plasat autorii lor care au surprins, cu fidelitate și dăruire, aspecte de pe câmpul de luptă sau din spatele lui, creând adevărate istorii în imagini ce pot fi derulate cronologic și pot agrementa cu realismul lor tomurile ce le-au fost dedicate. Astfel, documentarismul de război își demonstrează viabilitatea ca important auxiliu al istoriei prin concretețea imagistică oferită aridelor informații factice și prin animarea planurilor tactice ori hărților de luptă cu mișcarea firească a trupelor, cu uniforme și chipurile caracteristice ale combatanților ce, în perspectiva viitorimii, pot prinde viață sub ochii lectorului altor timpuri și-i pot revela, cu exactitate, atmosfera unei epoci apuse.

NOTE

1. Frédéric Kohn-Abrest, corespondent al ziarelor „Siècle“, „Rappel“ și „L'Indépendance Belge“, tentat de o veste colosală pe care i-o furnizase un confrate binevoitor, întâlnit întâmplător la gara Filaret, nu ezită să-l însoțească pe acesta, luând primul tren, așa cum era, total nepregătit, îmbrăcat nu pentru campanie, ci pentru plimbare. cu redingotă și țilindru nou-nouț, aventurându-se într-o călătorie peste Dunăre, prin ploaie și noroi; această expediție precipitată s-a dovedit inutilă căci informația fusese falsă și a avut ca rezultat doar neplăcuta tuflire, spargere, udare și decolorare a elegantei pălării. Cf. Fr. Kohn-Abrest – *Zig-ags en Bulgarie*, Paris 1879, p. 290–291.
2. A. Mlochowski de Belina – *De Paris à Plevna. Journal d'un journaliste De Mai à Décembre 1877*, Paris, f.a., p. 93; Vassili Verescheaghin – *Souvenirs. Enfance – Voyages – Guerre*, Paris 1888, pp. 317–332; V. Vereșaghin – *Amintiri din războiul de la 1877*, traducere de Nicolae Pandelea. Editura Cartea Românească, f.a., pp. 47–64; Adrian-Silvan Ionescu – *Luptele purtate pe Dunăre în timpul războiului din 1877–1878 în iconografia epocii*, „Revista Muzeelor și Monumentelor. Muzeu“ nr. 5/1989.
3. A. Mlochowski de Belina – *op. cit.*, p. 78.
4. Fr. Kohn-Abrest – *op. cit.*, p. 150 – „Unul dintre acești domni a venit la biroul telegrafic în același timp ce două obuze de foarte mare calibru au considerat oportun să facă act de prezență: plafonul camerei unde funcționa aparatul a fost complet crăpat și ghiulelele începuseră să transforme mobilierul în fărâme. Dar reporterul anglo-saxon nu se descuraja pentru nimic în lume și insista pentru a obține expedierea telegramei sale. Telegrafistul care, cu siguranță, poseda o frumoasă doză de sânge rece, rămânând la postul său până la completa imposibilitate materială, era total consternat de acest flegmatism miraculos: Pe onoarea mea – îmi povestea el – aș fi dorit să expediez telegrama imediat. Dar buuuuum! un nou obuz a sfărâmat aparatul. l-am arătat stricăciunea confratelui dumneavoastră și acesta a făcut mutra unei vulpi prinse în capcană. Am plecat; vă asigur că era și timpul. Abia ajunseseam în stradă că plafonul s-a și prăbușit. Câteva minute de întârziere și noi eram îngropați de vii.“

5. Dick de Lonlay – *En Bulgarie 1877–1878. Souvenirs de guerre et de voyage*, Paris 1883, p. 293.
6. A. Mlochowski de Belina – *op. cit.*, p. 234.
7. „Le Monde Illustré” no. 114/18 Juin 1859, p. 391 – „M. Durand-Brager vient d’être attaché d’une manière officielle à l’expédition d’Italie. Cette distinction est d’autant plus flatteuse pour notre collaborateur qu’il est le seul peintre qui l’ait obtenue.”
8. „L’Illustration” no. 676/9 Février 1856, p. 97.
9. „The Illustrated London News” no. 726/February 3, 1855, p. 116.
10. „L’Illustration” no. 1742/15 Juillet 1876.
11. A. Mlochowski de Belina – *op. cit.*, p. 63.
12. Dick de Lonlay – *op. cit.*, p. 135–136.
13. *Ibidem*, p. 135.
14. „Le Monde Illustré” no. 1074/10 Novembre 1877, p. 296.
15. Fr. Kohn-Abrest – *op. cit.*, p. 153.
16. A. Mlochowski de Belina – *op. cit.*, p. 11.
17. *Ibidem*, p. 126.
18. *Ibidem*.
19. „La Ilustracion Española y Americana” no. XLVIII/30 de Diciembre de 1877, p. 405.
20. „Le Monde Illustré” no. 1059/28 Juillet 1877, p. 61.
21. Remus Niculescu – *N. Grigorescu în amintirile și corespondența lui Alfred Bernath*, în „Studii și Cercetări de Istoria Artei” nr. 2, tom 12/1965.
22. F.V. Greene – *Sketches of Army Life in Russia*, Charles Scribner’s Sons, New York 1880, p. 164.
23. Fr. Kohn-Abrest – *op. cit.*, pp. 39, 101 – „Acest ofițer avea un cap de expresie unic. Toată finețea, toată șiretenia, toate subînțelesurile păreau că și-au dat întâlnire pe figura sa. Cu micii săi ochi de pisică la pândă, a căror strălucire e atenuată de ochelari, cu nasul său ascuțit ieșind ca botul perfect tăiat al unui dihor, cu buzele sale subțiri și barba soioasă, craniul ușor bombat, complet ras, cu cele două urechi stând drepte, de fiecare parte, ca niște santinele. Dl. colonel Hasenkampf avea un aer total mefistofelic. Un actor deosebit, având de jucat, cu naturalețe, un personaj fatal, nu și-ar fi făcut un alt cap. El avea de toate în aceste trăsături în afară de marțialitate.”
24. *Ibidem*, p. 106–107; A. Mlochowski de Belina – *op. cit.*, p. 43–44; Dick de Lonlay – *op. cit.*, p. 52; F.V. Greene – *op. cit.*, p. 163.
25. Fr. Kohn-Abrest – *op. cit.*, pp. 146, 155.
- 25 bis. A. Mlochowski de Belina – *op. cit.*, p. 100–101 – „Era un clar de lună magnific; mă apropii de Dunăre, este frumos, plin de fânec, Șistov este în fața mea întinzându-se pe un munte împădurit. Câțiva ofițeri vin să-mi ceară foc. – Ce faceți aici? – Încerc să adorm. – Cine sunteți? – Corespondent de presă. – Arătați-ne legitimația și brasarda dumneavoastră. – Poftiți, domnilor. – Perfect, sunteți în regulă, scuzați că v-am deranjat. – Nu este nici un deranj, mă scuzați, domnilor, că nu vă conduc, după cum vedeți locuiesc sub cerul înstelat. Ofițerii încep să rădă

și mă invită să iau cu ei un pahar de țuică excelentă. – Veți fi, imediat, unul de-ai noștri? – Cum imediat, căci este noapte, doar? Nu dormiți, domnule, căci este de presupus că traversarea [Dunării] se va face într-o oră. – Mulțumesc, domnilor.”

26. F.V. Greene – *op. cit.*, p. 165.
27. „Resboiul” no. 26/18 August 1877 „(...) Corespondența diarului *Daily Telegraph* din Londra are șese corespondenți pe câmpul de resbel din Europa și toți aceștia trimit telegramele lor la Brașov, unde este al 7-lea corespondent, care le espediază la Londra. Telegrama despre bătălia de la Plevna coprindea 6 000 cuvinte și costa o mie de fiorini (200 galbeni). Nu trece o singură zi în care acest corespondinte principal să nu predea câte o telegramă de cel puțin 5 600 cuvinte; adesea ori chiar și de câte-va mii. Aceștia șapte corespondenți costă vre-o 5 000 franci pe di.”
28. F.V. Greene – *op. cit.*, p. 167.
29. A. Mlochowski de Belina – *op. cit.*, p. 247.
30. „Resboiul” no. 192/1 Fevruare 1878 – „(...) Corespondentul în cestie, d-nul Ión Lichtenstadt, a fost cel d'ântéiu care a descris vitejiile armatei române până în cele mai mici amănunte (subl. n.). și ale cărui relații au avut cele mai precise confirmări prin toate raporturile oficiale, așa că corespondențele sale constatându-se de cele mai esacte, foile cele mai importante din Europa, ca *Daily News* din Londra, și alte asemenea, l-au reprodus regulat, ca nisce sciri positive. Urmând toate luptele din jurul Plevnei, în cea mai posibilă apropiere, numitul domn a avut ocașia d'a fi martor ocular la diferite fapte și împrejurări, din cari a putut aprețui meritul junei noastre armate, punând chiar ména udesă ori când era vorba d'a îngriji pe răniții români (subl. n.). Relațiile d-lui Lichtenstadt publicate dîlnic prin diarul *Die Presse* au dat cea mai puternică desmințire tutulor bârfelor acelor organe străine cari s'au silit sistematic să ia în răs armata română. (...)”
31. *Idem*, no. 226/7 Martie 1878.
32. „L'Orient” no. 100/Samedi 10/20 Septembre 1877.
33. „Le Monde Illustré” no. 1061/11 Août 1877, p. 92 – „Ultima oră: În momentul punerii sub tipar am primit niște crochiuri de la trimisul nostru special D. Dick, de la care nu mai aveam vești de mult timp. Am făcut imediat un facsimil. Aceste crochiuri au inestimabilul merit de a fi fost luate chiar în acele locuri și în condiții dificile și periculoase. (...)”
34. „Humphrey's Journal” vol. XII/1861–62, cf. James D. Horan – *Mathew Brady: Historian with a Camera*, Crown Publishers, Inc., New York 1955, p. 39.
35. „Le Monde Illustré” no. 1011/26 Août 1876, p. 144.
36. Captain H. Oakes-Jones, M.B.E. F.S.A. *Photography in the Crimean War*. în „The Journal of the Society for Army Historical Research” no. 66/Summer 1938; no. 67 Autumn 1938; no. 68/Winter 1938; no. 69/Spring 1939; no. 70/Summer 1939; no. 71 Autumn 1939; Lawrence James – *Crimea 1854–56. The war with Russia from contemporary photographs*, Heyes Kennedy, Oxford 1981.

37. Brooks Johnson – *An Enduring Interest: The Photographs of Alexander Gardner*, The Chrysler Museum, Norfolk, Virginia 1991.
38. Jókai Mór, Bródy Sándor, Rákosi Viktor – *Ezerévesvolcz: Az 1848 49-iki Magyar szabadságharc története képekben*, Budapest 1898.
39. Paul F. Mottelay and T. Campbell-Copeiand – *The Soldier in our Civil War. A Pictorial History of the Conflict, 1861–1865, Illustrating the Valor of the Soldier as Displayed on the Battlefield from Sketches Drawn by Forbes, Waud, Taylor, Hillen, Becker, Lovie, Schell, Crane, and numerous other Eye-witnesses of both sides*, Stanley Bradley Publishing Company, New York MDCCCXC.
40. Edwin Forbes – *Thirty Years After. An Artist's Memoir of the Civil War*, Louisiana State University Press, Baton Rouge and London 1993.

RĂZBOIUL DE INDEPENDENȚĂ

Conflictul Oriental din 1877–1878 a fost un nou moment care a suscitât interesul artiștilor – în special ilustratori în slujba revistelor profilate pe furnizarea de știri și imagini de ultimă oră – orientând fluxul acestora înspre câmpurile de luptă din Bulgaria. Majoritatea au trecut prin România care atunci se afla în plină efervescență politico-diplomatico-militară pentru realizarea visului vechi de veacuri al emancipării față de Poarta Otomană. Acești „artiști speciali” fiind destul de mulți, iar obiectul lor destul de diversificat, prezentarea lor se va face în funcție de naționalitate și de periodicul la care erau afiliați, iar comentariul imaginilor se va referi în mod special la acelea realizate la noi în țară sau, pe front, la cele privind acțiunile și aspectul trupelor române.¹

Correspondenții de război aveau deja un statut bine definit în acel moment, iar materialele strict documentate trimise de ei de la locul evenimentelor erau absolut necesare publicațiilor pe care le reprezentau, aflate în strânsă competiție pentru informații inedite. Una dintre revistele britanice – care, întâmplător, nu dispunea de un asemenea reporter, fiind dependentă de știrile furnizate de alte redacții – „The Pictorial World”, făcea o adevărată apologie acestora într-un text ce însoțea o ilustrație ce-i reprezenta pozând în fața aparatului fotografic: „Este războiul declarat de un stat împotriva altuia, «specialii noștri» pot fi găsiți în chiar primul rând al combatanților, luând liniștiți note «în vreme ce zboară gloanțele», sau ajutând la transportarea răniților cu acel *sang froid* care a făcut admirat caracterul englezului pe întreg pământul.”²

Gravura – ce deja fusese publicată în „L'Illustration” no. 1774/24 Fevrier 1877 – îi reprezenta pe cei mai importanți reporteri ai celor mai însemnate gazete europene ce se adunaseră la Istanbul pentru a asista la conferința suscitată de criza orientală

(răscoalele sârbilor și muntenegrenilor din 1876). În primul rând, de la stânga la dreapta, sunt așezați Lucien Le Chevalier de la „Journal des Debats“, George Augustus Sala (cu fes) de la „Daily Telegraph“³, Gallenga de la „The Times“, Januarius Aloysius Mac Gahan de la „Daily News“ și Campbell Clark de la „Daily Telegraph“; în rândul al doilea, în picioare, apar Carl Schneider de la „Gazette de Cologne“, Camille Barrere de la „Pall Mall Gazette“, Edwin Pears de la „Daily News“ și Melton Prior de la „The Illustrated London News“.

Așa cum menționa și „The Pictorial World“, acești corespondenți de război anglofoni (britanici și americani, servind atât foi de pe vechiul continent, cât și din Statele Unite ale Americii) erau mulți și plini de intrepiditate, fapt ce îndrituia elogiul pe care li-l aducea locotenentul american de geniu Francis Vinton Greene – el însuși observator al conflictului – dedicându-le un capitol într-una din cărțile sale de memorii legate de experiența dobândită ca atașat militar la statul-major rusesc.⁴ Și, parcă mai mult decât corespondenții de alte naționalități, englezii au încercat din plin greutatea războiului, sub cele mai variate aspecte: de la explozia ghiulelelor în preajma lor sau deschiderea focului asupra-le⁵, la atacul campamentului de către lupi în timpul unei nopți de iarnă⁶ și până la arestarea sub bănuială de spionaj sau pentru că s-au aflat de partea turcească, ajungându-se până la expulzare. Este drept că rușii erau foarte porniți împotriva tuturor celor care simpatizau cu opoziția lor, considerându-i, fără excepție, dușmani. Acestei preconcepții îi plătește tribut tânărul artist special Joseph Bell, arestat pe 1 ianuarie 1878 la nord de Sofia, împreună cu trei alți conaționali. Este obligat să parcurgă pe jos o distanță foarte mare, suferind de foame și frig, fiind brutalizat și jignit atât de gârzi, cât și de ofițerii superiori și refuzându-i-se contactarea consulului țării sale.⁷

Rezerva față de ziariștii britanici reiese cu pregnanță și din memoriile pictorului Vasili Vasilevici Vereșceaghin care nota, cu o undă de regret că, pentru a nu suscita reproșurile comandamentului rusesc, a fost obligat să-l evite pe cât posibil pe gazetarul Archibald Forbes, corespondent pentru „Daily News“, deși ca oameni de cultură se cunoșteau destul de bine și, într-o anumită situație, îi slujise chiar ca interpret, fiind singurul rus din tabără care știa englezește.⁸

Fobia cartierului general țarist față de cei care se alăturaseră turcilor, indiferent de dată și împrejurare, era atât de mare încât ajunsese să expulzeze un brav ofițer american, devenit între timp gazetar, fiindcă participase, cu peste 20 de ani în urmă, la Războiul

Crimeii.⁹ Totuși, unele dintre aceste decizii radicale și categorice erau, uneori, legitime, căci mai toți corespondenții britanici erau aroganți și sarcastici la adresa situației reale a trupelor rusești, la ținuta și moralul lor, criticându-le ori de câte ori aveau prilejul. Ei, gazetarii Perfidului Albion, se simțeau reprezentanții unei mari puteri ce, în acel moment, deținea echilibrul de forțe în lume și care oricând putea, prin atitudine și faptă, să schimbe cursul evenimentelor politice și militare (cum se întâmplase și în anul 1854) și, mai ales, pentru că guvernul lor simpatiza cu acela otoman. Un exemplu al acestei simpatii era faptul că mai mulți englezi se aflau în serviciul turcilor, în diverse funcții militare și civile, începând de la cele mai înalte, precum Hobart Pașa – numele său fiind Augustus Charles Hobart, fiu al celui de-al șaselea duce de Buckingham și fost căpitan în Marina Regală – care era amiralul flotei otomane sau Baker Pașa – pe numele său creștin Valentin Baker, frate al celebrului explorator al Africii, Samuel White Baker, el însuși fost comandant al Regimentului 10 Husari din armata engleză – devenit unul dintre importanții generali musulmani.

Ziarul bucureștean „Resboiul“ relatează pe larg felul cum decursese conversația dintre colonelul Hasenkampf, șeful serviciului imperial de presă, și Frederic Boyle, trimisul special al periodicei „Standard“, înaintea expulzării acestuia, nu numai de pe câmpul de luptă, ci și din România, din cauza unui articol denigrator și ironic, în care strecurase, cu sau fără știință, și câteva secrete militare.¹⁰

Dar, a existat și reversul situației când, pentru valoroasa activitate depusă, serviciile aduse presei internaționale prin articole imparțiale, obiectivitatea și seriozitatea informațiilor, cât și curajul arătat pe câmpul de luptă, în ajutorul dat răniților chiar sub focul înclășării, FRANCIS DAVIS MILLET (1846–1912), (il. 5) pictor, ilustrator, scriitor și gazetar de origine americană, dar trăind la Paris și reprezentând pe front ziarul britanic „Daily News“ și pe cel american „New York Herald“, este decorat de țară.¹¹ La fel, bravul ziarist Januarius Aloysius MacGahan – care avea chiar să cadă jertfă activității sale înfrigurate pentru a-și informa cititorii, murind de tifos pe 9 ianuarie 1878 într-un spital din Istanbul – a fost distins cu trei decorații rusești și cu două românești.¹²

„The Illustrated London News“ trimisese ca observatori ai războiului mai mulți ilustratori dintre care i-am putut identifica pe următorii: IRVING MONTAGU (1850–1901), WILLIAM HEYSMAN OVEREND (1851–1898), FREDERICK VILLIERS

aflați de partea aliaților ruso-români, RICHARD CATON WOODVILLE (1856–1926) care se pare că a trecut, cu versatilitate, dintr-o tabără într-alta, în vreme ce alți doi erau atașați trupelor turcești, MELTON PRIOR (1845–1910) la armata de pe Lom și JOSEPH BELL la armata din Bulgaria de Vest, în Pasul Șipka. Dintre toți, Melton Prior era ilustratorul cu cea mai bună reputație. În articolul mai sus menționat, „The Pictorial World” îi făcea o frumoasă recomandare: „Deși încă tânăr, dl. Melton Prior este cunoscut atât în cercurile artistice, cât și în cele literare ca reprezentantul lui *The Illustrated London News* pentru al cărei beneficiu a însoțit expediția în Ashantee de sub Sir Garnet Wolseley. De asemenea, pentru același jurnal s-a dus în India, în timpul călătoriei Prințului de Wales, iar creionul său a furnizat majoritatea materialului pentru gravurile care apar săptămânal în paginile contemporanului nostru”.¹³ După terminarea conferinței din iarna anului 1877, Melton Prior rămăsese în capitala Imperiului Otoman continuând să trimită diverse desene cu evenimentele politice la care asistasă, precum înlocuirea din funcția de mare vizir a lui Midhat Pașa cu Edhem Pașa sau deschiderea lucrărilor parlamentare. În răstimp, își găsisese vreme și pentru peisaje locale sau pentru a călători până la Mycene, spre a schița recentele descoperiri arheologice ale lui Heinrich Schliemann, autoportretizându-se în fața Porții Leilor în timp ce o așternea, în linii sigure, în carnetul său, asistat de câțiva păstori greci. Și, de fiecare dată când îi apăreau desenele, era precizată paternitatea: „Our Special Artist at Constantinople, Mr. Melton Prior supplies these series of sketches (...)”.¹⁴

La acești artiști se adaugă austriacul JOHANN NEPOMUK SCHÖNBERG (1844–1913) care acționa ca un colaborator extern, independent, ce-și trimitea desenele și corespondențele atât la revistele franțuzești, cât și la cele britanice. Uneori, îi era confundată chiar naționalitatea, conotându-i-se prenumele *John* și fiind considerat mai mult englez decât supus cazaro-crăiesc datorită prezenței sale constante în anturajul gazetărilor insulari. Fiind străin, redacția păstra față de el o anumită deferență și în majoritatea cazurilor fie preciza în legenda însoțitoare că desenul îi aparținea, fie îi păstra semnătura într-un colț al paginii – curtoazie deosebită de care prea puțini dintre ceilalți artiști speciali aveau parte. De obicei, apărea mențiunea, foarte neutră, „From a sketch by one of our special artists”, fără ca pe gravură să fie lăsată semnătura sau inițiala autorului. Față de anteriorul conflict oriental din 1853–1856, revista londoneză nu făcuse nici un progres în acest

sens, ținându-și în totală umbră desenatorii pe care îi avea. Conservatoare prin excelență, ea nu luase bunul exemplu al foilor franceze ce se mândreau cu artiștii de excepție ce-și oferiseră serviciile redacției. De aceea, cercetătorul de azi este pus în dificultate la atribuirea lucrărilor unuia sau altuia dintre „speciali”. cu atât mai mult cu cât ele treceau și prin mâinile gravurilor care le stilizau sau le interpretau în funcție de cunoștințele și talentul lor. Singurul indiciu este faptul că știm repartizarea fiecărui desenator într-una sau alta din tabere și, în funcție de subiectul trimis, putem stabili paternitatea.

Printre primele imagini trimise de la noi din țară și publicate de „The Illustrated London News” sunt cele care prezintă trupele ruse care abia intraseră pe teritoriul românesc: *Un cap de pod al avangardei ruse în România*. în No. 1973/May 5, 1877, p. 409: *Cazaci pe drumul dintre Galați și Barboși*. în No. 1974/May 12, 1877, p. 437; și, în același, *O coloană rusească în marș de la Hotin la Lipcani* (p. 440) și *Tunuri de câmp rusești dominând Dunărea la gura Prutului* (p. 449). Câteva dintre aceste imagini îi reprezintă pe reductabili cavaleriști ruși. fie recunoscând terenul, fie într-un popas de adăpare a cailor atât de greu încărcăți cu echipament și armament. Cu toată sălbăticia lor, deja cunoscută, cazacii se dovediseră a fi chiar prietenoși cu artistul special al revistei britanice, satisfăcându-i curiozitatea de a le vedea armamentul. O schiță îl arată pe tânărul corespondent în veșmântul său european – cu melon pe cap și pardesiu lung – înconjurat de soldații cu aspect fioros cu mustățile lor lungi și pletele revărsate pe umeri de sub ceacourile învelite în mușama. Plasticianul privește, cu interes, lungă lance a acestora pe care o ține în mână, în vreme ce un cazac îi întinde pistolul. Legenda este pe măsura anecdoticii desenului: *Prima întâlnire a artistului nostru cu un cazac – punându-l la încercare* (p. 449) (il. 17). În articolul dedicat evenimentelor de la Dunăre, comentariul se referă și la această ilustrație: „Artistul nostru special din acea parte s-a amuzat schițând prima sa întâlnire cu un detașament de cazaci care i-a arătat lăncile și pistoalele lor și s-au purtat cu multă politețe cu englezul călător”.¹⁵ Astfel, aici se întâlnește autoportretul unuia dintre acei bravi artiști al cărui nume, din păcate, nu-l cunoaștem.

În paginile revistei londoneze erau inserate și peisaje, precum acela atât de liniștit cu *Dunărea la joncțiunea cu Prutul*, din No. 1973/May 5, 1877, p. 417, unde, în prim-plan apare un cârd de

pelicani ce pescuiesc și mănâncă netulburați, iar pe undele calme ale fluviului plutește un bastiment.

Numărul 1975/May 19, 1877 conține mai multe ilustrații făcute în diverse locuri, fapt ce denotă o mare mobilitate a artiștilor speciali, și numărul lor destul de important, ce puteau furniza redacției informații din mai multe locuri din România și de la granițele ei: *Soldați de linie ruși părăsind gara Barboși pentru a se duce la Brăila* (p. 457) arătând oamenii adunându-se la auzul goarnei în care suflă unul dintre ei și imbarcându-se, în grabă, în tren; unii își iau rămas-bun de la camarazii opriți în rezervă acolo; mulți mușcă, hulpav, din codrii de pâine ce-i primiseră drept rație de drum, în vreme ce se înghesuie să-și găsească un loc; *Trupe rusești la gara din Iași* (p. 465), cu un detașament de soldați abia coborâți din tren, cu ținuta în neorânduială, dar bucuroși că-și pot dezmoți picioarele și pot respira aer curat, după drumul cel lung făcut în vagoane de vite; ei trec pe lângă o garnitură pregătită pentru front, pe a cărei platformă se află tunuri, chesoane de artilerie și căruțe de ambulanță; un ofițer le arată direcția în care să o ia. Pe deal, deasupra gării, se văd câteva acoperișuri și turlele bisericii Mănăstirii Frumoasa. O altă schiță, intitulată *Prizonier turc pe drumul de la Prut la Galați* (p. 461) prezintă trei cazaci călări ce escortează un bărbat arestat ca spion. Alt crochiu descrie *Sosirea Marelui Duce Nicolae al Rusiei la Villa Antachi, locuința sa din Galați* (p. 476) – comandantul suprem al trupelor imperiale, aflat într-o trăsură deschisă împreună cu un aghiotant, salută mulțimea care s-a strâns să-l întâmpine. Pe aceeași pagină apare o *Schiță din București* (il. 19) cu o mulțime de târgoveți strânși în jurul unui chioșc de ziare pe care, printre reclame ale gazetelor „Românul“, „Telegraphul“ și „Timpul“, ce se vindeau cu 30 de bani – text foarte bine copiat, din română, de autor – este afișată și o caricatură referitoare la război, cu două personaje ce-și dispută Dunărea, un rus mustăcios și un turc indolent. Scena este alertă și evocatoare: negustori ambulanți, țărani și copii, fac haz de umorul gros al desenului ce este pe înțelesul lor. În cealaltă parte, pe ferestruica acestui chioșc, vânzătorul oferă un ziar unui dorobanț fercheș ce pare cam neîncrezător în slova scrisă, stând cu mâinile în buzunar pe când o țarancă aprigă de lângă el gesticulează și vociferează în legătură cu evenimentele. Întreaga compoziție are ceva din grafica satirică a lui Honoré Daumier, atât în sintaxa ei plastică, cât și în mijloacele folosite pentru a produce hilaritate.

Tot în acest exemplar al lui „The Illustrated London News“, atât de bogat în imagini din România, mai apare una. cam ciudată, cu un *Sat valah* (p. 469) ce este o aglomerare de bordeie și de colibe pe picioaroange. Aceasta este o anomalie, căci, dacă ar fi fost o zonă inundabilă, și construcțiile ar fi fost ridicate pe piloți, bordeiele nu ar fi fost utile; pare mai probabil că artistul (ori gravorul ce a decalcat desenul) să fi luat pătulele sau cotețele de păsări drept locuințe umane. Oricum, neașteptata lor concentrare și apropiere, fără curțile și grădinile atât de caracteristice oricărei așezări românești este anormală. Ar putea fi vorba de o compoziție liberă sau din imaginație, amintire a unui loc văzut în grabă în timpul drumului sau al vreunui popas. Țărani cu băte și căciuli mari și țărânci acoperite cu maramă se plimbă sau conversează pe ulițe; una se întoarce de la apă cu o cofă pe umăr; copiii se joacă în fața adăposturilor cu găinile și porcii ce mișună peste tot.

Mai multe schițe sunt făcute în orașele riverane; altele sunt simple peisaje fluviale: *Pod de cale ferată peste Siret la Barboși – vedere de pe platoul Zighina, Dunărea în zare* (p. 478) este un peisaj vast având în prim-plan câțiva cazaci opriți să se odihnească – ei și caii lor –, iar ofițerul ce-i comanda studiază prin ochean depărtările; *Prima ghiulea trasă la Dunăre* (il. 20) (p. 461) îi arată pe locuitorii Brăilei privind descărcarea de tun de la distanță; *Adakaleh* (scris Adehkaleh) *prima fortăreață turcească pe Dunăre* (p. 464); *Pe Dunăre, lângă Brăila* (p. 469) relevă faptul că autorul s-a aflat într-o ambarcațiune, căci vederea este luată chiar de pe apă, din mijlocul fluviului. Spre stânga plutește unul dintre monitoarele turcești ce patrolau, supraveghind țărmurile. Totul este pașnic și calm, luminat de o geană de soare la orizont. Nimic nu anunță zgomotul canonadelor ce nu peste mult timp aveau să zguduie aceste locuri. Dar aceasta era liniștea grea de dinaintea catastrofei. Pe 11 mai 1877, un tir bine ținut de bateriile din Brăila scufunda monitorul „Lufti Djelil“, retras pe brațul Măcin, iar 15 zile mai târziu, în noaptea de 25 spre 26 mai, pe același canal era distrus un alt bastiment otoman, „Hifzi Rahman“, de o flotilă rusească. Celor două evenimente li s-a acordat spațiu amplu în paginile revistei britanice. În numărul 1976/May 26. 1877, pe prima pagină apare o imagine a unei străzi din *Reni în timpul bombardamentului* unui monitor turcesc de pe Dunăre (p. 481). Animale și oameni fug speriați, iar unii, deja doborâți de schije, dau o notă de tragism compoziției. În dreapta, doi soldați ruși, un lăncier călare și un infanterist, surprinși de explozii, încearcă să se ferească. Artileriștii ruși nu se lasă mai

prejos și deschid foc de acoperire a câtorva bărci trimise cu misiunea de a anihila posturile izolate turcești ascunse prin insule. Acestui subiect i-au fost rezervate două pagini în mijlocul publicației unde a fost tipărită gravura intitulată *Cazaci traversând Dunărea la Brăila pentru a distruge posturile turcești sub acoperirea unei baterii rusești* (p. 488–489): în prim-plan, trei corespondenți de presă – având alături un soldat drept escortă – privesc cu ochiul liber sau prin binoclu luntrile evoluând pe fluviu, iar în plan secund, tunarii își fac datoria, cu prisoșință. O altă schișă, cu o acțiune de artilerie, este și *Explozia lui Luftii Djelil, canoniera turcească, văzută din bateria rusească de la Brăila* (il. 21) (p. 485) care, în afara fumului de la tunuri și al norului de foc, fum și resturi aruncate de explozie, este un peisaj fluvial, liniștit și plăcut. Soldații salută distrugerea bastimentului vrăjmaș agitându-și mâinile și chipiele. Acest prim succes militar pare să fi fost mai mult întâmplător și necauzat de calitățile de țințași ale artileriștilor țarului cât, mai degrabă, de un accident produs la bordul navei: „Săptămâna trecută am relatat despre explozia unui «monitor» sau canonieră cu turelă turcească, numită Lufti Djelil, care a fost lovită de un obuz al unei baterii rusești și s-a scufundat imediat, lăsând deasupra apei doar catargul. Aceasta a avut loc pe 12 curent (sic). Se spune că numărul oamenilor de la bord ar fi fost de două sute, inclusiv ofițerii, și toți au murit cu excepția unuia care a fost luat de șalupele rusești, și acum se află în spitalul militar, opărit îngrozitor fie de aburi sau de apa fierbinte de la cazanul mașinii, fie de explozia magaziei de pulbere. Într-adevăr, turcii declară că vasul lor canonieră nu a fost aruncat în aer de un obuz rusesc pătruns în magazie, ci a fost distrus accidental de explozia unui cazan. Pe de altă parte, într-o trecere în revistă ce a avut loc marțea trecută la Ploiești, marele duce Nicolae, comandantul suprem rus, l-a decorat pe sublocotenentul Romanovsky cu Crucea Sf. Gheorghe, pentru că a țintit ghiuleaua norocoasă spre Lufti Djelil.”¹⁶

Speriați de evoluția războiului și simțindu-se în nesiguranță țărani începuseră să fugă din locurile de baștină. O mare compoziție cu o *Familie de țărani bulgari traversând Dunărea* apare în același număr 1976, ca un supliment pe alte două pagini, semnată în stânga jos W.H. Overend: pe o plută din bușteni, oamenii și-au strâns puținul avut – mobilier, vite, donițe, pături, o icoană – și se refugiază în România. Un țaran tânăr, mustăcios, ține voinicește cârma. O femeie cu capul între palme, privește în gol, dezamăgită; alte două femei strâng la piept pruncii nevârșnici, în vreme ce

băieții mai mărișori se ațin pe lângă ele, uitându-se cu interes la fluviu. Doi bărbați mai vârstnici stau lângă animale spre a nu se speția și a cădea în apă.

Aceluiași artist îi aparține și schița ce reprezintă un *Consiliu de război rusesc la stația de cale ferată Barboși* (p. 497), unde mai mulți ofițeri de diverse arme sunt strânși în jurul unei mese și discută, cu hărțile în față; unul dintre ei, ridicat în picioare, cu spatele către privitor, își expune planul strategic; câțiva localnici privesc, plini de curiozitate, prin geamul din fundal. Pe aceeași pagină este inserat portretul colonelului Gheorghe Slăniceanu, șeful statului-major al armatei române, pentru care a fost folosită o fotografie executată de Franz Duschek din București.

Scufundarea bastimentului turcesc rămâne un subiect interesant pentru cititori, astfel că redacția revine cu noi ilustrații în numărul următor (1977/June 2, 1877). Pe lângă două peisaje cu localități din zona Dunării de Jos – care nu au nici o legătură cu locul scufundării vasului – *Fortăreața turcească de la Silistra, pe Dunăre* și *Oltenița, malul nordic al Dunării* (p. 508), este dată o imagine a canonierei înainte de distrugere (p. 517) și una cu ceea ce mai rămăsese din ea, catargul de pe care marinarii șalupelor rusești ce s-au deplasat la locul dezastrului, desprind drapelul cu semilună ce va fi trimis ca trofeu în Rusi. Desenul intitulat *Ofițeri ruși dând jos steagul otoman de pe Lufti Djelil, canoniera turcească scufundată lângă Brăila* (p. 509) (il. 22) este semnat, în stânga, cu inițialele W.H.O., ceea ce îl desemnează ca autor pe același William Heysman Overend, aflat în acel sector. Una dintre șalupele torpiloare s-a apropiat de catargul navei scufundate, și un ofițer ia steagul, în vreme ce un altul, suit pe cazan, cercetează prin binoclu mișcările altor două monitoare turcești, aflate în depărtare. La bordul altei șalupe este adus singurul supraviețuitor turc. Marinarii de pe a treia șalupă încearcă să tragă cu o cange un trup ce plutește pe unde. Textul explicativ dă câteva informații despre cele prezentate de gravuri, cât și despre scufundarea lui Hifzi Rahman, survenită între timp: „Echipajul și ofițerii lui Lufti Djelil se spune că număra aproape două sute de oameni și aproape toți au pierit, deși anumite eforturi de a-i salva au fost făcute de șalupele rusești, așa cum arată ilustrația noastră, reprezentând o scenă desfășurată la numai zece minute după explozie. Catargul canonierei turcești apare deasupra apei, cu steagul otoman cu semilună și stea, pe care ofițerul rus – colonelul Straukoff, adjutantul generalului Saloff – este pe punctul de a-l da jos. Dăm o altă ilustrație

cu Lufti Djelil, vas construit cu două turele rotitoare, fiecare având două tunuri mari; ea a fost una dintre cele patru canoniere construite de o firmă din Bordeaux pentru guvernul turc și, de la începutul acestei campanii, a creat multe necazuri rușilor între Galați sau Reni și Brăila.

O a doua canonieră turcească a fost distrusă de ruși sâmbăta trecută, dimineața. Un detașament de patruzeci de soldați ruși – comandați de locotenentul Dubascheff (sic), însoțit de maiorul Murgescu, comandantul flotilei românești – a părăsit în trei sau patru bărci mici țărmul nordic al Dunării și s-a îndreptat spre punctul Piatra Fetei, mai jos de Măcin și în partea opusă Brăilei unde era staționat un mare monitor turcesc. Noaptea era foarte întunecoasă, și ei au reușit să înconjoare monitorul înainte de a fi descoperiți de paznicii turci. Când, în sfârșit, au fost observați de sentinelele de la bord, somația «Cine e acolo?» a răsunat în aerul nopții. Maiorul Murgescu a răspuns în turcește «Prieteni». Evident nesatisfăcut, turcii au început să tragă în direcția Măcinului, neștiind din ce direcție vin aceste bărci. Gloanțele au zburat departe de țintă și nu au provocat vreun rău curajoșilor oameni din bărci. În timpul focului, mai mulți soldați ruși, sub comanda locotenentului Dubascheff, au sărit în apă, au înotat în liniște până la coca vasului cuirasat și au plasat torpila ucigașă în contact direct cu fundul monitorului. După ce mașinăria distrugătoare a fost bine legată, și firele unei baterii electrice corect ajustate, oamenii s-au retras pe malul apropiat al fluviului și, la trei și jumătate dimineața, monitorul a fost aruncat în aer, cu toți ofițerii și echipajul. Explozia a fost teribilă și, cum nu se spune nimic despre echipaj că ar fi fost salvat, se presupune că toți de la bord au pierit o dată cu vasul. Marele Duce Nicolae a decorat pe locotenentii Dubascheff și Chestakoff (sic) cu Ordinul Sf. Gheorghe. Maiorul Murgescu, ofițerul român, este, de asemenea, onorat cu o decorație.¹¹⁷

Portretul bravului ofițer de marină care a comandat îndrăzneța acțiune pe canalul Măcin apare pe pagina de titlu a numărului 1978/June 9, 1877, alături și de aceeași dimensiune cu cele ale unor înalți comandanți – generalul Arthur Adamovici Nepokoicinski, șeful marelui stat-major rus, și prințul Carol I al României – lucru ce denotă importanța faptei sale de arme. De data aceasta, numele îi este conotat mai aproape de realitate: T. Doubassoff. Pentru a-i prezenta chipul a fost folosită o fotografie în care tânărul apare îmbrăcat civil, în redingotă, cu cravată legată cu nodul „four in hand“, foarte pe placul eleganților nonconformiști

ai epocii, la fel ca și gulerul răsfrânt al cămășii albe. Pince-nez-ul îi dă un aer distins și chiar pendant, departe de acela al unui militar.

Aspectele surprinse în punctele de concentrare a trupelor rusești le atrag atenția, în continuare, reporterilor britanici: *Campament de cazaci lângă Galați – trompetul sunând adunarea, dealurile Dobrogei în fundal* apare pe două pagini în No. 1977/June 2, 1877 (p. 512–513); *Infanteriști ruși dansând și cântând în gara Ploiești* în No. 1978/June 9, 1877 (p. 529) este o compoziție plină de vioiciunea petrecerii soldaților în repaus și, în același exemplar, o scenă solemnă, *Sfinșirea stindardelor Legiunii Bulgare în prezența Marelui Duce Nicolae și a suitei sale* (p. 536), iar în No. 1979/June 16, 1877, este publicată, pe o întreagă pagină gravura intitulată *Construind o baterie rusească pe malul Dunării, la Oltenița* (p. 560) – geniștii, dezbrăcați de mantale și tunici, rămași doar în cămăși, pantaloni și cu chipiele pe cap, sapă cu spor, supravegheați de câțiva superiori. Unii, deja obosiți, s-au așezat pe mormanele de pământ. Cizmele, scoase din picioare pentru mai multă mobilitate, sunt așezate în ordine, alături. Un artilerist, neimplicat în această activitate, stă trântit pe afetul tunului. Câțiva ofițeri privesc peste parapet în direcția dușmanului. Autorul desenului fusese acolo și lucrase sub foc, cu specificul sânge rece al nației sale, așa cum precizează textul: „Geniștii și pionierii ruși sunt arătați angajați în terminarea construcției unei baterii care fusese începută mai întâi de artileria română cu câteva săptămâni în urmă, pe malul fluviului, lângă Oltenița. Acest țărm este jos și întins, în vreme ce poziția turcească din partea opusă, la Turtucaia, se ridică deasupra Dunării la înălțimi de 300 sau 350 picioare, astfel că le-a permis turcilor să tragă în rușii ce lucrau la baterie cu puștile lor Martini-Henry, ce se încarcă pe la culată. Artistul nostru a fost acolo în acel timp și a auzit multe gloanțe țiundu-i peste cap, în vreme ce el continua să schițeze, dar nici un om nu a fost lovit de focul turcesc.”¹⁸ În același număr, tot pe o întreagă pagină, apare crochiul unui moment festiv la care asistasă trimisul special englez – *Prințul Carol al României decorând soldații care au fost în luptă* (il. 23) (p. 561). Textul însoțitor dă unele informații despre eveniment: „Ceremonia acordării decorațiilor la cincisprezece soldați și șapte ofițeri din armata română – primii care au fost sub foc la Oltenița, deși în realitate nu au fost deloc în pericol într-o canonadă atât de îndepărtată – a fost socotită demnă de a fi ilustrată. Ceremonia a fost săvârșită de prințul Carol al României însoțit de soția sa, prințesa, pe câmpul Cotrocenilor din București pe 23 al

trecutei. Prințul este reprezentat în timp ce așază panglica și semnul pe pieptul generalului Manu.¹⁹ Soldații de diverse arme sunt așezați în front; în prim-plan, în stânga, se observă un dorobanț, doi infanteriști de linie și câțiva vânători pedestri. Domnitorul, călare, prinde decorația pe pieptul generalului; alții își așteaptă rândul. Prințesa Elisabeta, în costum de călărie, asistă la ceremonie în fruntea suitei. În grupul ofițerilor de stat-major și într-o trăsură din apropiere se văd și alte doamne care privesc, cu interes, cele ce se întâmplă. Doi civili, în dreapta, îmbrăcați în sacouri și cu pălării nu tocmai de gală, par a fi gazetari străini. Trăsăturile personajelor cunoscute – generalul George Manu, principele și prințesa – nu au putut fi surprinse cu acuratețe de artist, astfel că nu seamănă aproape deloc. Probabil că autorul nu a avut suficient timp să se familiarizeze cu modelele și a recurs la niște chipuri convenționale, neutre. Alte ceremonii solemne apar în numerele următoare ale revistei, precum *Împăratul Rusiei binecuvântat de preoți români în gara Ploiești*²⁰ – unde, în centru, alături de țar se observă chipul ministrului nostru de Externe Mihail Kogălniceanu și, ceva mai în spate, în dreapta, acela al prințului Aleksandr Mihailovici Gorceakov, cancelarul Rusiei, purtând ochelari și șapcă albă – și *Trupe rusești mărșăluind prin fața împăratului Alexandru II și a Marelui Duce Nicolae la Ploiești*.²¹

Existența artiștilor speciali se derula, de obicei, la antipozi, trecând cu ușurință de la parăzile strălucitoare la mizeria campaniei unde riscau să-și piardă viața în orice moment. În No. 1980/June 23, 1877, cele două pagini din mijloc prezintă un peisaj de pe țărmul românesc în timpul unui bombardament la care asistaseră: *Vidin și Dunărea, văzute de la Calafat, schițate pe 5 iunie* (p. 584–585) – un obuz tras de turci explodează chiar lângă un grup de soldați ce se odihneau, doborând pe mulți dintre ei; mai jos, pe drumul ce urcă dinspre mal, vine o unitate încolonată. La scurt timp după ce executase anterioara schiță, artistul și alți doi confrăți devin ținta otomanilor. Gravura intitulată *Corespondenți speciali de partea rusă sub focul unui post turcesc de peste Dunăre* (p. 589) (il. 18) prezintă pe cei trei gazetari surprinși de tir, fugind spre a se adăposti de cealaltă parte a drumului, în șanț. Toți sunt cu spatele spre privitor și cu capul întors spre stânga, de unde se trăgea. În textul care comentează evoluția războiului este evocat și acest episod: „Același artist al acestui jurnal care contribuie cu schița sosirii lui Alexandru II la Ploiești și care a mers la Calafat cu scopul de a lua vederea Vidinului descrisă mai sus, a trecut, cu câteva zile mai

înainte, printr-o mică experiență personală, interesantă, pe drumul de lângă Oltenița. Împreună cu alți doi corespondenți speciali de la diferite ziare se plimba pe malul românesc al Dunării între un corp de gardă rusesc și altul când, traversând o parte de câmp deschis, au fost surprinși de un puternic foc de arme cu încărcare pe la culată din partea unui post turcesc de pe cealaltă parte, de la o distanță nu mai mare de 1 500 de pași. Situația dificilă a grupului este zugrăvită în mod evident de schița sa, care a fost socotită demnă de a o pune în fața cititorilor noștri pentru ca ei să vadă ce riscuri și pericole grave nu ezită să întâmpine pașnicii slujitori ai presei, ce nu folosesc alte arme fatale decât tocul și creionul pentru a procura distracție doamnelor și domnilor ce trăiesc acasă, în tihnă; sperăm că vor fi dispuși să ni se alăture în gratitudine pentru faptul că «specialul» nostru credincios a scăpat dintr-așa un vădit pericol asupra vieții sale.²²

Existau, însă, și momente agreabile, recreative, atât pentru combatanți și comandanții lor, cât și pentru reprezentanții presei. O asemenea scenă apare în No. 1983/July 14, 1877²³: *Românii dansând hora în fața Marelui Duce Nicolae și a prințului și prințesei României* (p. 44) (il. 24) care prezintă asemenea clipe de destindere, când domnitorul care, prin tradiție, vizita într-o anumită zi Târgul Moșilor, își invitase și oaspetele rus la această distracție insolită. Un mare cort fusese întins special pentru nobilii vizitatori. Peste tot fluturau steaguri tricolore. O horă se încinsese chiar în fața lor, dar femeile prinse în ea par, mai degrabă, niște doamne din înalta societate ce făceau parte din suita prințesei, înveșmântate la fel ca ea în port popular pentru această ocazie. Toate aceste amănunte se regăsesc și în notele unui alt artist observator de război, francezul Dick de Lonlay: „(...) Vreau să vizitez celebrul Târg al Moșilor unde astăzi este marea zi: se așteaptă vizita prințului și a Marelui Duce. (...) Câte ore opt ale serii niște urale entuziaste ne anunță sosirea iluștrilor vizitatori care sunt așezați într-un landou, prințul Carol pe bancheta din față, în fund prințesa Elisabeta având la stânga ei pe marele duce Nicolae, sosit de la Ploiești la ora patru și jumătate. Prințesa României a îmbrăcat pentru această promenadă costumul național: costum dintre cele mai încântătoare, pe care încerc să-l descriu pentru a satisface curiozitatea cititoarelor mele. Acest costum se compune dintr-o fustă de lână neagră sau roșie, acoperită cu mari broderii de mătase de toate culorile, puse în valoare de paiete de argint, dintr-un șorț în nuanțe vii și strălucitoare, cu aceleași ornamente. Corsajul consistă dintr-o bluză de

mătase albă, acoperită în întregime cu bănuși de aur și argint a căror compunere formează desene dintre cele mai originale și care strălucesc ca mii de focuri. Precum coafură, o calotă mică din postav roșu cu motive de fir de aur prinsă pe păr într-o parte, cu împletitură de țechini și peste care este aruncat un văl din borangic, plin de paiete de aur și argint, ce cade pe gât și umeri.²⁴ Frédéric Kohn-Abrest, trimis special al ziarelor „Le Siècle“, „Le Rappel“ și „L'Independance Belge“, martor și el al acestei vizite, adaugă că, în veselie generală a Moșilor, marele duce a invitat-o pe prințesa Elisabeta să danseze o polcă.²⁵

În același număr al revistei londoneze este publicată schița cu *Spioni duși din campamentul rusesc la închisoarea Văcărești, lângă București* (p. 28) unde, un grup de oameni bănuși de intenții dușmănoase este condus de patru călărași spre locul de detenție. Ambele lucrări par a fi executate de altă mână decât cea cu care cititorul se obișnuise până la acea dată: fără a fi lipsite de expresivitate, totuși, chipurile și gesturile sunt cam rigide și nu se simte acea lejeritate de așternere a unui desen ce definește un artist expert, gata oricând să surprindă esențialul din câteva linii modulate, bogate în valori plastice.

Dacă ilustratorii aflați de partea aliașilor arar erau numiți sau li se păstra semnătura într-un colț al imaginii – fapt ce face imposibilă stabilirea paternității – cu Melton Prior, ce se afla de partea turcilor, stăteau altfel lucrurile, el fiind unul dintre artiștii foarte apreciați și cu multă experiență. De aceea, într-unul dintre comentarii este caracterizat drept „a well known «Special» of the *Illustrated London News*“ și unele dintre crochiurile sale sunt reproduse în facsimil, fără a mai fi prelucrate de desenatorii revistei. Așa este cazul cu trei ilustrații din suplimentul numărului 1981/June 30, 1877: *Incarțiruirea circazienilor într-un hotel la Nicopole* (p. 616), *Circazieni imbarcându-se la Nicopole, pe Dunăre, pentru un raid asupra țărmlui românesc și Riza Bey urmărind raidul circazian peste Dunăre prin telescopul artistului nostru*. În cea din urmă, Melton Prior se autoportretează stând în picioare, în preajma ofițerului și a aghiotanților săi ce, întinși pe burtă sau așezați, cercetează malul opus. Artistul poartă pe cap o cască colonială cu eșarfă albă în jurul calotei pentru a-l proteja de soarele torid și este îmbrăcat în haine albe, comode și rezistente în campanie. La brâu este încins cu o centură de care sunt prinse, în tocuri de piele, obiectele necesare activității sale. În stânga, oblic, sunt amplasate semnătura și data: Melton Prior, June 1877. Linia desenului său

este nervoasă și expresivă, bine modelată și sigură, denotând o mână exersată. Nu intră în detalii. Elementele de costum sunt abia sugerate, suficient însă pentru a putea fi discernute diferențele. Valorația, de asemenea, este minimă, folosită doar pentru a accentua niște trăsături fizionomice sau a detașa planul apropiat de cel îndepărtat.

Pe cele două pagini din mijloc ale aceleiași reviste apare o amplă compoziție tot a sa, deși nesemnată – *Circazieni și bașibuzuci întorcându-se la Nicopole dintr-un raid pe țărmurile dușmanului* (p. 608–609) ce reprezintă cinci bărci plutind pe fluviu urmate de prada ce consta în cai și vite, legate de gât și obligate să înoate spre celălalt mal; multe s-au înecat, dar sunt trase mai departe, alături de cele vii, ce-și ridică disperate capetele deasupra apei, privind valurile cu ochii dilatați. Scena este sugestivă și plină de dramatism. Ea nu a mai fost facsimilată, ca precedentele, ci dată în grija gravurilor care au tratat-o în maniera lor obișnuită, pierzând caracteristicile stilistice ale autorului.

Un alt autoportret al lui Melton Prior apăruse în numărul precedent (1980/June 23, 1877, p. 580) în gravura intitulată *Artistul nostru prezentat comandantului suprem la Șumla*. Chiar dacă nu este identificat, plasticianul este recognoscibil după chelia respectabilă și favoriții lungi. Îmbrăcat în același costum alb de nanchin, cu centura la brâu și casca de plută pe genunchi, el este așezat pe un scaun, în apropierea sofalei pe care stă Abdul Kerim Pașa, burtos și bărbos, desfăcut la tunică, într-o mână ținând un trabuc, iar pe cealaltă sprijinindu-și-o pe un baston. Pașa nu pare prea mulțumit de prezența oaspetelui, căci îl privește cam încruntat în timp ce un ofițer în picioare, aplecat plin de curtoazie în fața superiorului său, îl recomandă pe reprezentantul presei.

Alte facsimile sunt publicate în No. 1992/September 15, 1877, trimise de pe câmpul de luptă, de lângă Plevna, de un alt artist special. Unul reprezintă tabăra Regimentului 16 Dorobanți de la Breslanița (il. 25) cu un grup de ofițeri români ce prânzesc pe o pătură întinsă pe iarbă. Trei dorobanți trec, respectuoși, la oarecare distanță și trag cu ochiul spre superiorii lor. În vale se văd corturile trupei și armele puse în piramidă. O altă imagine de pe aceeași pagină, cu *Haltă a trupelor în marșul spre Breslanița în fața Plevnei* (il. 26) (p. 252), nu mai are aceeași vervă, părând a aparține altui autor. Soldații s-au trântit așa cum erau, cu ranițele în spinare, să se odihnească puțin. Ofițerii sunt și ei osteniți – unul, în partea stângă, se șterge de sudoare pe frunte. Alții, călări, își suprave-

ghează oamenii și-i încurajează cu vorbe de îmbărbătare. În depărtare se scurge un convoi de căruțe, tunuri, chesoane și bucătării regimentare pe lângă care trec, în grabă, niște cavaleriști.

O reușită nocturnă este *Atac de noapte asupra unui avanpost românesc la Riben, în fața Plevnei*, apărută în No. 1994/September 29, 1877, p. 301. Campamentul din linia a doua este trezit de fusilada ce se dă la tranșee. Ofițeri și soldați ies din corturi și privesc, neliniștiți, spre orizontul luminat de împușcături.

Cu toate că era război, totuși, la sud de Dunăre viața își urma cursul ei firesc așa cum se vede într-o schiță foarte elocventă în acest sens cu un *Avanpost românesc în fața Plevnei*, publicată în No. 1996/October 13, 1877, p. 357, unde alături de retransamentul în care stau de veghe doi dorobanți cu armele pregătite, un cioban bulgar, însoțit de fiul său și de un câine, s-a oprit să-și lege nojițele opincilor în vreme ce oile sale pasc liniștite.

Dar liniștea era doar aparentă, iar pregătirile de luptă erau în plin progres. Pe prima pagină a numărului 1997/October 20, 1877, este reprodusă schița lui William Heysman Overend, intitulată *Români făcând tranșee înspre a doua redută Grivița* (il. 27). Câțiva dorobanți cu lopeți ridică pământul pe parapet. Trei soldați stau în ambrazuri și în spatele gabioanelor gata să răspundă eventualului foc turcesc. Un ofițer indică unor dorobanți și unui infanterist de linie locul unde trebuie să sape pentru a mări șanțul. În stânga jos, autorul și-a plasat inițialele: W.H.O. Pe două pagini suplimentare ale aceluiași număr apare *Asaltul redutei Grivița în fața Plevnei pe 11 septembrie*, (il. 28), făcându-se precizarea „Facsimil după o schiță a artistului nostru special din armata aliată ruso-română”. Este vorba de plasticianul austriac Johann Nepomuk Schönberg a cărui semnătură – anglicizată, ce-i drept – apare foarte vizibilă, în dreapta jos, alături de data când a executat desenul: John Schönberg, 15 septembrie 1877. Datele sunt după stilul nou, fiind deci vorba de lupta din 30 august, când românii au cucerit prima redută din lanțul fortificațiilor turcești. Compoziția este bine realizată, organizată convergent, oferind sugestia tumultului asaltului, în rânduri strânse, al dorobanților, spre vârful dealului unde este reduta. Spațiul este presărat cu gabioane, morți și răniți. Dar nici vederea camarazilor scoși din luptă, nici exploziile ce-i decimează. nu le oprește iureșul, înaintarea în valuri a fiecărei unități cu comandantul ei. Tot acolo este publicată gravura ce prezintă nefericita luptă din 6/18 septembrie – *Atac nereușit al regimentului 15 dorobanți (români) asupra celei de-a doua redute Grivița*

(il. 29) (p. 376) ce, stilistic, pare a i se datora altui artist, fiind diferit de felul de lucru al lui Schönberg și neavând semnătura sa. Și aici lupta este bine sugerată, siluetele dorobanților din primele rânduri decupându-se, foarte expresiv, pe fumul canonadei. Printr-o spărtură a perdelei de fum și explozii, pe parapetul redutei, se vede un comandant turc ce-și îndeamnă oamenii să continue rezistența. Aceste două imagini sunt, probabil, singurele care au fost cunoscute la noi dintre cele publicate de „The Illustrated London News” și, datorită mării lor veridicități, au fost reproduse de nenumărate ori în tipărituri ulterioare războiului, în special în tomuri de istorie din contemporaneitate. Nimic teatral, nimic lucrat convențional, după canoanele prestabilite ale picturii batailliste. Mai mult chiar, ofițerii ce, de obicei apăreau în prim-plan, aici se pierd în masa atacanților ce se aruncă, puhoi, asupra vrăjmașilor. Trupuri împietrite de moarte, contorsionate de durerea rănilor sau în plin avânt vitejesc oferă autorilor tot atâtea posibilități de a-și demonstra măiestria redării acestor variate ipostaze. Pozițiile sunt deosebit de bine observate, sculpturale chiar; unele siluete întunecate se suprapun pe albul norilor de fum, cu multă picturalitate.

În numărul 1998/October 27, 1877 sunt tipărite două gravuri cu *Spitalul din București al prințesei României* (il. 30) și *Doi dintre artiștii noștri vizitând spitalul prințesei la București* (il. 31) (p. 396). Datorită acestei oportunități s-au păstrat și portretele din perioada campaniei a acestor bavi reprezentanți ai presei: „Doi dintre artiștii noștri speciali aflați la război, Herr Schönberg și dl. Irving Montagu, au vizitat împreună spitalul militar din București care a fost înființat și este condus și administrat personal de prințesa României.”²⁶ Aceasta i-a primit, cu multă grație, pe cei doi reporteri într-una din rezeve, în timp ce surorile și doamnele ce-și oferiseră serviciile caritabile îngrijeau de răniți. În același timp, se afla acolo și consulul olandez la București. Gazetarii își prezintă omagiile doamnei țării, Irving Montagu, mai în față, se înclină cu respect, iar Johann Nepomuk Schönberg își așteaptă rândul la marea cinste ce i se acorda. Infirmerii și răniții în stare mai puțin gravă privesc, cu interes, această scenă unică în felul ei. Interiorul este simplu și curat. Exteriorul este la fel de nepretențios: mai multe barăci mari peste care flutură steagul Crucii Roșii. Același semn se vede și pe câteva căruțe cu coviltir ce au adus răniți sau provizii. În spate se detașează turla capelei Azilului Elena Doamna, iar în extrema dreaptă, în umbră, mănăstirea Cotroceni, lângă care era instalat acest spital. Bine informat asupra periodicelor ce dădeau

noutăți din țara sa, domnitorul Carol I văzuse această imagine și-i scria doamnei în epistola trimisă de la cartierul său general de la Poradim, pe 24 octombrie/5 noiembrie 1877: „Un ziar ilustrat englez a reprodus un desen al baracei Tale.”²⁷

În Bulgaria confruntările armate continuau. O mică gravură din No. 1999/November 3, 1877 prezenta un *Atac turcesc asupra liniilor românești* (il. 32) (p. 437), dar desenul, fiind făcut de foarte departe, nu dădea prea multe detalii asupra evoluției luptei ce se desfășura undeva între colinele dintre care se ridica fumul. În prim plan se vede un regiment de infanterie, aflat până atunci în rezervă, îndreptându-se spre focul înclăștării. Tot de departe și tot prin fumul exploziilor este sugerată bătălia și în schița *Bombardarea Plevnei* (il. 33) apărută în No. 2001/November 17, 1877, p. 469. Urcați pe carele cu fân sau pe coviltirele ambulanțelor, căraușii și ceilalți civili se străduiesc să distingă efectul canonadei. Pe o muchie de deal se văd câțiva ofițeri de stat-major călări, care observă lupta. O altă schiță de pe aceeași pagină îl arată pe *Prințul Carol al României ducându-se la cartierul general de la Poradim* – domnitorul însoțit de un aghiotant și de un ofițer rus, și escortat de patru roșiori, salută un dorobanț care-i dă onorul la intrarea în sat; mai departe se văd șirurile de corturi soldățești, iar în zare, fumul descărcărilor de artilerie. O căruță a Crucii Roșii s-a oprit să lase drumul liber. Câțiva soldați și-l arată reciproc pe prinț.

Aceste schițe – ce nu mai ofereau cititorilor dramatismul luptei, ci se rezumau să dea doar vagi informații, consemnate de la distanță, despre ceea ce se întâmpla în prima linie – erau rezultatul faptului că toți gazetarii, din considerente legate de secretul operațiunilor, fuseseră îndepărtați din preajma acelor locuri, așa cum relevă o notă lapidară: „Artiștii, ca și alți corespondenți de ziare, sunt acum excluși din cercul interior al tranșeelor și bateriilor liniei rusești de împresurare.”²⁸ În același număr 2000/November 10, ce dădea știrea mai sus citată, apărea ilustrația intitulată *Tabăra corespondenților lui „Times” și „The Illustrated London News” atacată de lupi* (il. 34). Textul însoțitor oferă amănunte asupra desfășurării insolitului eveniment: „Dl Irving Montagu, care și-a ridicat cortul răătăcitor lângă cel al dlui R. Coningsby, corespondentul lui *Times*, și-a folosit creionul pentru schița gravată pe prima pagină pentru a ne arăta efectul unei alarme nocturne, nu din cauza apropierii turcilor, ci a unei haite de lupi, care a luat prin surprindere campamentul lor în orele ce ar fi trebuit dedicate necesarului somn”. Acesta avea să fie ultimul desen ce-i era publicat

curajosului Montagu. El nu mai are posibilitatea să asiste la fazele finale ale luptelor din jurul Plevnei și nici nu va intra în fortăreață după cucerirea ei. Pentru imagini de acolo, redacția rămâne dependentă de materialele de maximă importanță trimise de observatori de front de alte naționalități, precum germanul Mathes Koenen și românii Carol Szathmari și Franz Duschek, cum se va vedea la locul potrivit.

În ultimele luni de război din iarna lui 1878, în revista londoneză apar ilustrațiile, foarte uvrajate, ale unui alt documentarist de excepție, Richard Caton Woodville. Fiu al unui reputat pictor bataillist, el însuși având serioase studii la Düsseldorf și Paris – în cel din urmă centru fiind elevul lui Jean Léon Gérôme – tânărul Woodville avea o bună pregătire pentru subiectele militare. Plasticianul imaginează compoziții piramidale pentru a-și monumentaliza personajele și a conferi grandoare temei. *Osman Pașa* este paginat în axul spațiului, decupându-se pe cer, statuar și eroic, în gravura din No. 2008/December 22, 1877. Urcat pe parapetul redutei, mușirul apare într-o poză gravă, deși lipsită de marțialitate; este îmbrăcat simplu, într-o manta cu glugă peste care și-a atâmat tocul de piele al binoculului pe care tocmai îl ține în mână, pregătindu-se să cerceteze pozițiile aliaților. Apărătorul Plevnei are o privire liniștită, sigură pe sine. În partea de jos, în dreptul genunchilor săi, se află doi bașibuzuci al căror bust se ridică foarte puțin deasupra tranșeei; cu ochi crunți și armele pregătite, cei doi scrutează depărtarea pentru a observa o eventuală descărcare de pușcă al cărei glonț ar fi putut periclita viața comandantului lor. În spate, mult mai mici, se văd capetele altor combatanți.

În No. 2013/January 26, 1878, lui Woodville îi apărea alt desen, dar luat de cealaltă parte a beligeranților: *Un curier rus traversând Dunărea* (p. 73). Scena este foarte expresivă, autorul fiind un ilustrator ce stăpânea mijloacele picturale de sugerare a atmosferei, mai mult decât simpla desemnare liniară a unei acțiuni, așa cum procedau majoritatea confrăților săi. Pe un ponton, ce înaintează cu greu pe fluviul înghețat, se află un ofițer imperial, purtător al unei depeșe foarte importante. Nerăbdător să ajungă pe celălalt mal, el stă în picioare și-și ține calul de frâu. Vântul bate cu putere din spate lipindu-i capa mantalei de trup. Doi însoțitori, bine înfoliați în veșminte groase, stau așezați pe marginea ambarcațiunii; cel mai din față, un militar tânăr cu un fular rulat în jurul gâtului, are un aspect suferind și privirea goală, fără speranță. Doi marinari vâslesc energic, iar un țăran mustăcios și pletos, îmbrăcat în cojoc,

înlătură cu o cange sloiurile de gheață din fața pontonului. Peisajul este mohorât și glacial.

Deși legenda ilustrației cu *Prizonieri englezi în marș* (il. 35) – publicată în No. 2019/March 9, 1878, p. 209 – precizează că este „From a sketch by one of them (Mr. Bell, our special artist)“, ea este semnată, în stânga jos, de R.C. Woodville. El poate a fost cel ce a prelucrat desenul mai frust al lui Joseph Bell. Arestați în virtutea faptului că se aflau în serviciul turcilor și fuseseră găsiți în tabăra acestora, deși activitatea lor era pur umanitară, cei câțiva civili englezi, alături de plasticianul Bell ceilalți fiind medici – dr. Armand Leslie, dr. Neville de la Societatea Națională pentru Ajutorarea Bolnavilor și Răniților, și dr. Kirkpatrick, de la Semi-luna Roșie – au fost trimiși sub escortă, din loc în loc, timp de cinci săptămâni. Imaginea îi arată pe aceștia, încolonați și încadrați de infanteriști ruși cu priviri întunecate, înaintând prin zăpadă, sub o ninsoare abundentă. Față de soldații bine echipați pentru a înfrunta rigorile iernii – cu mantale groase și capul acoperit de beșlik (glugă) – britanicii par destul de subțirel îmbrăcați în pardesiele lor de oraș, al căror guler l-au ridicat pentru a se apăra de viforită. Tânărul Joseph Bell, înveșmântat în tweed și, pe creștet, cu o bonetă cochetă din același material, total nepotrivite cu viscolul de ianuarie, se află în primul rând. ținut de braț de dr. Leslie. Cu toată condiția lor mizeră de prizonieri cărora li se refuza orice drept, englezii pășesc, totuși, mândri, cu capul sus, plini de fatuitate și înfruntând cu demnitate greutățile. Cel puțin așa îi relevă ilustrația.

Amintind de stilul lui Edouard Detaille, ce se impusese ca marele ilustrator al războiului franco-prusian din 1870, Woodville se avântă, cu mult curaj, în compoziții ample, foarte meticuloase construite și abundând în amănunte anecdotice, elocvente. Așa se prezintă lucrarea din No. 2022/March 30, 1878, dezvoltată pe paginile din mijloc ale revistei și purtând titlul *Soldați ruși intrând într-un sat turcesc* (p. 288–289). Pe o uliță destul de lată, acoperită cu zăpadă subțire, murdară, înaintează la pas o unitate militară. În frunte, călărește trufașul comandant, ținându-și mâna în sold; el este, de bună seamă, un ofițer superior, general sau chiar un prinț din familia imperială care avea dreptul la o gardă personală de cerchezi, ce-l urmează la câțiva pași în spate. După el vine, pe jos, întregul regiment, precedat de fanfara condusă de un tambur-major cu o impozantă barbă albă. Pe de lături au loc acțiunile mărunte care dau viață acestei scene marțiale: în stânga, un infanterist ieșit din rând, s-a oprit și, îngenunchat, își suflecă cu o mână pan-

talonul, spre a-l feri de zloata drumului; lângă el, un altul, lipit de un zid, se odihnește sprijinit de armă, privind la camarazii ce mărșăluiesc prin fața lui. În dreapta, un ofițer de cavalerie, însoțit de un cazac cu lance, interoghează de-a-nălăre un bătrân în poarta gospodăriei acestuia. Venerabilul localnic face un semn cu palmele deschise arătând prin aceasta că nu poate răspunde la întrebările ce i se pun. În spatele său, o femeie și un copil privesc, temători, la militarii opriți la ei. Doi purcei fug prin mijlocul drumului și un al treilea își ștește capul, din curte, pe lângă nepotul moșneagului. Lucrarea este plină de viață și foarte narativă, putând fi parcursă ca și când ar fi lecturat un reportaj.

O altă gravură, la fel de grăitoare, dar cu o notă dramatico-moralizatoare, apare în suplimentul la No. 2023/April 6, 1878. Intitulându-se *Pentru aceasta au luptat: incident în timpul războiului* imaginea prezintă doi cazaci opriți lângă o familie de refugiați turci, zgribuliți în troienele de lângă drum, cărora le întind, cu un gest plin de umanitate, o ploscă. Bătrânul turc pare deranjat din lectura Coranului cu care încearcă să-și încurajeze femeile amorțite de frig. Privirea lui este încruntată, suspicioasă. Cadănele se strâng în jurul lui, speriate, acoperind pe una mai tânără, albă și firavă, ce pare degerată și pe moarte. Peisajul este dezolant. Pe drum, în urmă, se vede un car abandonat, cu trupurile vitelor de tracțiune și ale foștilor stăpâni înghețate alături, pradă pentru lupii și ciorile deja adunate în jur. Alți corbi zboară pe cerul întunecat, în căutarea – sau în așteptarea – altor cadavre.

Elaborate în liniște, când războiul efectiv se terminase, eventual după schițe luate la fața locului, marile compoziții ale lui Richard Caton Woodville sunt investite cu mai multă plasticitate și detalii decât ale celorlalți artiști speciali care lucrau cu înfrigurarea reporterului dornic să furnizeze cât mai multe informații cu mijloace cât mai reduse. Nici gravorii nu mai erau, în primăvara lui 1878, atât de solicitați ca înainte și se puteau ocupa, în tihnă, de transpunerea pe placă a tuturor demitentelor bogate folosite de autor.

Pe lângă „The Illustrated London News” mai existau încă două reviste ilustrate britanice, „The Graphic” și „The Pictorial World”. Din cel dintâi există la Biblioteca Academiei Române doar câteva numere, neesențiale, din primăvara anului 1878, când conflictul se încheiase și nu mai puteau să apară, nici măcar retrospectiv, imagini importante privind acțiunile de pe front ale trupelor românești sau scene din țară. Periodicul „The Pictorial World”, deși

complet pentru întreaga perioadă a conflagrației, avea un profil de sintetizare a știrilor și ilustrațiilor pe care le prelua din alte părți, făcând prezentarea acestora în formă succintă, ca un *reader's digest*. De aceea, nu oferea nimic inedit. Se pare că nu poseda corespondenți proprii, informațiile fiind furnizate de trimișii altor gazete sau chiar împrumutate din coloanele acestora, după difuzarea lor. Oricum, foaia nu prezenta nimic deosebit în gravurile sale, care erau reluate din toate revistele europene. Se întâlnesc astfel desene deja tipărite în „Le Monde Illustré” semnate de Paul Adolphe Kauffmann (*Vederea satului Ungheni*, în No. 167/May 12, 1877, sau *Bombardamentul dintre Vidin și Calafat*, în No. 170/June 2) sau de Dick de Lonlay (*Sosirea Marelui Duce Nicolae la București*, în No. 171/June 9, și *Distrușirea monitorului turcesc Hifzi Rahman*, în No. 172/June 16) sau din „L'Illustration” al căror autor este Auguste Lançon (*Bordeiul de pe malul Dunării*, în No. 181/August 18) ori imagini după fotografiile lui Franz Duschek (*Cartierul general al Țarului la Poradim*, în No. 201/January 5, 1878, sau *Prințul Carol și statul-major* – de fapt poza domnitorului României împreună cu Țarul, dar acesta din urmă fusese probabil omis, din grabă, de vreun redactor obosit, care concepușe textul explicativ – în No. 9 (235)/August 31, 1878). Dar nicăieri în legende însoțitoare nu era făcută vreo precizare în privința paternității acestor ilustrații sau a atribuirii articolelor trimise din Bulgaria.

Și revista americană „Harper's Weekly” era tributară clișeeilor furnizate de „The Illustrated London News” la un anumit interval după ce fuseseră publicate în Anglia, așa cum se proceda de obicei, între redacții existând înțelegeri de colaborare foarte ferme. Fără a mai repeta comentariul imaginilor deja prezentate până acum – ce apar și în săptămânalul american – ne vom opri doar la acelea din vara și toamna anului 1877, încercând să reconstituim, într-o anumită măsură, numerele ce lipsesc în România din periodicul britanic. Majoritatea gravurilor ale căror reproduceri le-am avut la dispoziție pentru cercetare²⁹ se referă la acțiunile armatelor rusești: *Cucerirea Dobrogei – cazaci în drum spre Măcin*, apărută în numărul din 11 august 1877 (p. 633), *Rușii traversând fluviul la Zimnicea*, scenă amplă, dezvoltată pe două pagini și publicată pe 18 august 1877 (p. 654–655); *Împăratul Rusiei dând țigarete prizonierilor turci răniți la Zimnicea*, în numărul din 25 august (p. 669), cu Țarul distribuind tutun osmanlăilor în prezența mai multor adjutanți și a atașatului militar britanic, colonelul Frederick Arthur Wellesley. Pe aceeași pagină este o altă gravură cu *Fuga din*

Rusciuk – un turc bătrân și haremul său așteptând trenul, reflectând degringolada produsă în rândul populației civile de apropiata ocupație a trupelor rusești. De teama noii administrații militare, mulți își părăsiseră casele și plecau în necunoscut spre a se afla sub protecția Imperiului Semilunei. Așezat pe un maldăr de saltele și perne, vârstnicul refugiat își pregătește, imperturbabil, pipa avându-și cafeaua în față, pe un cufăr. În acest fel, el încearcă să ignore prezența a doi gazetari englezi și a câtorva nizami, ce-i privesc soțiile învăluite în feregele și oarecum ascunse în spatele săpânului lor, printre mobilele și calabalâcul gospodăresc. În numărul din 1 septembrie 1877, apare o compoziție cu fuga îngrozită a locuitorilor din Rusciukul bombardat, străzile fiind pline de oameni de toate vârstele, încărcăți cu puținul avut ce l-au putut căra, în vreme ce proiectilele explodează deasupra capetelor lor.

În suplimentul revistei din 22 septembrie este dat asaltul nereușit al trupelor rusești asupra Plevnei din 31 august, iar în următorul număr, un episod al aceleiași bătălii, *Moartea colonelului Rosenbaum din Regimentul Arhanghelsk* (p. 774).

O imagine de mare valoare documentară și de mult interes pentru români este cea apărută pe 3 noiembrie 1877, reprezentând pe *Colonelul Wellesley vizitând reduta Grivița* (il. 36) (p. 873). Bravul atașat militar britanic a intrat în fortificație la scurt timp după ce aceasta fusese cucerită de trupele noastre. Interiorul este în totală dezordine, cu arme, echipament, gabioane și mulți morți și răniți peste tot. Chiar în prim-plan este un grup de trei dorobanși căzuți: unul cu fața în jos, altul cu fața în sus, care nu mai dau semne de viață, și un al treilea, în agonie, sângerând la tâmplă, ce își strânge încă în mâini pușca, încercând să se ridice. Stând drept în picioare, colonelul Frederick Arthur Wellesley privește peste parapet exact în momentul când un proiectil explodează acolo. Este însoțit de doi reprezentanți ai presei, cu veșmintele lor heteroclite, ce se pun la adăpost. Cei doi sunt desenatorul Frederick Villiers de la „The Illustrated London News” și Rose de la „Scotsman.”³⁰ Unul dintre ei, cu șapcă și costum alb, cu binoclul în bandulieră, este așezat pe pământ, ținând creionul într-o mână și carnetul în cealaltă, sprijinit pe genunchi; celălalt, ridicat într-un genunchi, are barbă mare și o pălărie moale pe cap, iar pe mânecă. brasarda de corespondent – el ține în mână, în chip paradoxal, o sabie, deși cu ea nu se putea apăra de schije. Imaginea este plină de imediatețea pe care numai un martor ocular al evenimentului o putea surprinde. O alta, la fel de amănunțită și viguroasă în construcție, este inspi-

rată de o scenă din tabăra adversă și apare în numărul din 24 noiembrie, intitulându-se *La Plevna, după un asalt asupra redutei* (il. 37) (p. 928). În stânga jos este semnată și datată: R.C. Woodville 1877. Compoziția este montantă, obligând privitorul să-i parcurgă toate detaliile anecdotice din planurile prim și secund: cei doi cerchezi cu hainele peticite, dar foarte bine înarmați, ce-și măresc arsenalul jefuind un ofițer rus căzut, apoi nizamul întors cu spatele, plasat în mijlocul altor trupuri de atacatori doborâți și, în sfârșit, grupul comandanților turci aflați în vârful dealului, cercetând cu privirea liniile dușmane. Între ei se vede și un gazetar sau consilier militar britanic, într-o atitudine mândră, stând foarte drept, cu picioarele depărtate și mâinile la spate, îmbrăcat în costum de culoare deschisă și având pe cap o cască colonială, iar la ochi un pince-nez. Ca toate lucrările lui Woodville, și aceasta este extrem de elocventă, dozând informația și concentrând-o spre punctul de maximă importanță prin folosirea unei regii bine susținută de efectele plastice.

Între documentariștii de front englezi trebuie menționat și unul ad-hoc, locotenentul WILLIAM HERBERT, ce era voluntar în armata otomană. Memorialist înveterat, autor a două mari volume în care își descrie experiența din timpul campaniei în Bulgaria – *The Defence of Plevna* (London 1895) și *The Chronicles of a Virgin Fortress* (London MDCCCXCVI) – el inserează lângă pagina de titlu a primei lucrări portretul lui Osman Pașa (il. 38). După cum precizează legenda „From a Sketch taken by the Author on December 9, 1877“, se vede că acest chip a fost lucrat în clipele cele mai tensionate, când mușirul trebuia să ia o hotărâre decisivă pentru a sparge împresurarea aliaților. Pe trăsăturile aspre ale apărătorului Plevnei se citește oboseala rezistenței îndârjite, dar și hotărârea de a încerca toate posibilitățile ce-i mai rămăseseră, calități specifice marilor comandanți. Din felul de lucru al voluntarului britanic se vede clar că avem de-a face cu un neprofesionist care și-a încercat și el mâna cu desenarea figurii unei mari personalități sub ordinele căreia lupta. Dar, dacă sunt evidente stângăciile datorate inexistenței exercițiului și dacă lipsesc calitățile plastice, nu se poate totuși contesta valoarea de document a acestei schițe luate în condiții grele, chiar sub ploaia de foc a aliaților pentru care victoria era doar o chestiune de ore.

Între documentariștii de război trebuie inclus și americanul HUGH DAWN (1842–1896) care, în timpul unui lung voiaj european efectuat între 1872 și 1878, a ajuns și în Bulgaria, în timpul

conflictului armat, și a executat mai multe schițe cu trupele aliate. Dintre acestea, unsprezece sunt dedicate armatei române, despre care are referiri și în jurnalul personal. Aceste lucrări, ca și carnetele cu note memorialistice, se păstrează la Muzeul Municipal din Denver, Colorado.^{30 bn}

În acea epocă a mai existat o revistă importantă – „Illustrazione italiana” – la care face referire și N. Iorga, și a cărei cercetare ar fi scos, desigur, la iveală multe aspecte particulare ale desenatorilor italieni. dar care ne-a fost imposibil să o consultăm, pentru că singurul loc unde se găseau numerele din anii 1877–1878 era Biblioteca Națională (fosta Bibliotecă Centrală de Stat), al cărei fond de periodice a fost închis publicului după cutremurul din 1977, rămânând inaccesibil până la data redactării acestei lucrări.

Nu cunoaștem nici activitatea celor câțiva reporteri artistici ruși³¹ despre care avem informații doar din notele memorialistice ale confrăților. Dick de Lonlay menționează un desenator, Makaroff, atașat marelui duce Nicolae, precum și pe trimisul special al „Ilustrațiunii ruse”, Fedoroff, cel care, datorită zelului său, a căzut într-o ambuscadă turcească pe Muntele Sf. Nicolae.³² Mlochowski de Belina îl adjudecă aceleiași reviste și pe fostul locotenent de marină Maximow, care participase și la campania din Serbia, în 1876, iar în cea din Bulgaria este grav rănit, în timpul celei de-a treia bătălii de la Plevna, pe 30 august; fără a preciza dacă își trimitea producțiile artistice la vreo redacție, el vorbește și despre talentul la desen al căpitanului de dragoni N.N. Karasin, ce era corespondent pentru „Novoe Vremia”³³. Este posibil să mai fi fost și alții.³⁴ Deoarece nu am găsit nici un exemplar al „Ilustrațiunii ruse” în vreo bibliotecă românească nu ne putem referi la ea.

Pe lângă colaborarea, probabil constantă, la periodicul rusec, N.N. KARASIN (il. 8) își expedia desenele și la revista „Die Gartenlaube” din Leipzig. Prima imagine îi este publicată în no. 23/1877 și este legată de importanta victorie repurtată pe Dunăre de artileria rusească – scufundarea unuia dintre monitoarele otomane care bombardau orașele riverane: *Luarea steagului de pe catargul lui «Lufti Dschelil»* (sic) *cu ajutorul voluntarilor ruși, în raza vizuală a vapoarelor turcești* (p. 389). Sub titlu este specificat: „Luat la fața locului de căpitanului N. Karasin, la Brăila”. Aceasta este cea mai autentică imagine a momentului capturării banierii: un militar, cățarat pe catarg, o desprinde cu grijă, iar ofițerul de la prora ține arborele pentru a păstra ambarcațiunea cât mai aproape de el. Dintr-o altă barcă, un ofițer face gesturi entuziaste, iar un

marinar arată spre bastimentele turcești ce plutesc, amenințătoare, pe fluviu. Compoziția este alertă și încheată, dezvăluind în căpitanul Karasin un exersat mănutor al creionului. O schiță plină de umor apare în următorul număr (24/1877) sub titlul *Garda națională românească la instrucție* (p. 399): mai mulți civili, în hainele lor pestrițe, de zi cu zi, dar înarmați cu puști și având strânse în jurul mijlocului centiroane și cartușiere, stau aliniați în fața unui superior care le dă sfaturi. Lipsa de disciplină militară se vede și în felul în care stau acești soldați de duminică, unii cu bărbia ridicată, alții cu capul plecat, unii vorbind între ei, alții cu picioarele depărtate, unul cu mâna la gură, altul controlându-și arma. Urmează mai multe ilustrații cu trupe rusești de cavalerie în diverse ipostaze: *Cazaci de strajă la Dunăre* este tipărită în no. 26/ 1877, p. 441 – semnată în dreapta jos în caractere latine; *Scenă de marș îndărătul unei coloane de cazaci la sud de Dunăre și Repaus la o cârciumă la sud de Dunăre*, ambele în no. 29/1877, p. 495, semnate în stânga jos în chirilice. Cu o admirabilă acuitate, autorul a surprins specificul fizionomic și comportamental al acestor redutabili călăreți, cu veșmintele și echipamentul lor caracteristic și încălecați pe micii, dar rezistenții și agili cai de stepă. În atmosfera pașnică a unui sat încă nepârjolit de război, unde porcii și păsările de curte umblă nestingherite prin mijlocul drumului – pe care se scurg convoaie de căruțe cu provizii spre front – câțiva militari s-au oprit să-și tragă sufletul pe prispa unei cârciumi; caii pasc liniștiți iarba de lângă trepte, iar stăpânul și soția lui se grăbesc să-i servească pe mușterii. În același număr este inserat și un desen în care colaboratorul revistei germane s-a reprezentat călare, cu carnetul de schițe și creionul în mână, concentrat asupra unei noi lucrări. Este înveșmântat ca toți colegii de breaslă, cu un costum semimilitar: șapcă albă cu cefar, haină și pantaloni în aceeași nuanță și cizme de călărie ce-i depășesc genunchiul. Pe mânecă are prinsă brasarda de corespondent. O uriașă barbă neagră îi acoperă tot pieptul. Ca un experimentat călăreț, se ține bine înfipt în șa pe înaltul său cal de dragon. În spatele său se deschide un peisaj larg, cu mlaștini și insule acoperite cu trestii. Legenda precizează locul unde a fost executată schița: *Desenatorul nostru de război în Dobrogea. Autoportret de N. Karasin* (p. 494) (il. 8).

Ultimele desene semnate de el sunt publicate în no. 31/1877: *Avanpost turcesc pe o insulă inundată a Dunării între Giurgiu și Rusciuk* (p. 527) – cu trei turci așezați pe bușteni, unul în iarbă sau între crengile unui arbore, unul cu o goamnă la îndemână, pentru a

da semnalul în caz de atac – și *Un cazac pedestru apropiindu-se pe furie de un avanpost turcesc la Giurgiu* (p. 526) – scenă plină de dramatism, cu un rus bărbos ce se strecoară printre tufișuri, cu un cuțit în mână, în spatele santinei otomane ce privește întinderea de apă, sprijinit de un copac, fără a bănui pericolul. La ambele ilustrații este specificat, ca de altfel, la toate celelalte „Schițat după natură de căpitan N. Karasin“, iar în dreapta este păstrată semnătura autorului. Lucrările sale erau atât de exacte și expresive încât nu mai necesitau stilizarea unui desenator al redacției. De aceea, gravurile preiau toate caracteristicile stilistice ale autorului și toate liniile încărcate de nervul execuției pe teren, sub imperiul inspirației și al tensiunii de moment.

Marele pictor de scene istorice și biblice VASILII VASILIEVICI VERESCEAGHIN (1842–1904) (il. 3), datorită relațiilor sale la statul-major și a prieteniei cu generalul Skobelev cel bătrân, participă la campanie ca observator independent, pentru a se inspira în vederea executării unor tablouri cu tematică bataillistă. Pasionat călător, el avea deja o bogată experiență de documentarist și chiar de observator de front, însoțindu-l pe generalul Kauffmann în expediția din Turkestan din 1867–1869. Voiajurile sale în Caucaz, în 1863 și 1864, și publicarea unor reportaje ilustrate în celebra revistă „Le Tour du Monde“ îl făcuseră cunoscut în toată Europa la fel ca și expunerea lucrărilor sale cu tematică orientală la Paris (1866, 1869) și la Londra, la Crystal Palace. După o ședere de doi ani în Italia (1874–1876), adusese noi schițe interesante. Izbucnirea războiului ruso-turc îl atrăsese pe front. Experiența avea să fie, însă, zguduitoare, cu atât mai mult cu cât un frate ofițer îi moare în luptă. Aceasta îl face să devină un mare promotor al păcii și în majoritatea lucrărilor să introducă mesaje pacifiste. Soarta a vrut însă ca el să moară tot într-un război, în plină activitate, pe când se afla la Port Arthur, în 1904, în timpul conflictului ruso-japonez, când nava „Petrovavlovsk“ a fost torpilată de marina niponă.

Lucrările realizate după schițele din 1877 nu reprezintă înclășări sângeroase, ci reflectă mai mult viața grea a militarilor sau, atunci când trebuie să onoreze comenzi oficiale, creează o demarcație strictă între personajele importante ce trebuiau figurate în compoziție și mizeria efectivă a războiului de care acestea erau ferite prin rangul lor înalt (precum *Alexandru II la Plevna pe 30 august 1877*). *La Șipka* este o compoziție cu câțiva soldați înfofoliți în mantale și cu beșlikul pe cap ce stau ghemuiți în retran-

șamentul clădit din zăpada căzută din abundență în acea iarnă timpurie pe înălțimile Balcanilor. Acest aspect l-a impresionat foarte mult pe pictor, căci mai execută o suită de trei lucrări ce se urmează, cinematic, narând fazele serviciului unei santinele pe vifor-niță. Fiecare cadru poartă un alt titlu care, în sine, ar părea fără sens, dar în ansamblu compune o frază-standard pentru buletinele de știri ale frontului – *Totul este... liniștit..., la Șipka* (il. 39–40–41) – co-respundând mai întâi poziției drepte a soldatului ce a intrat în post, apoi gârbovit, încercând să se ferească de viscolul necrușător și, în sfârșit, doborât de frig și oboseală, acoperit de troiene și cuprins de dulcele somn amorțitor al înghețului. Tema zăpezii, albă și pură, ce acoperă ca un lințoliu curat urmele devastatoare ale conflagrațiilor l-a preocupat intens pe artist: pânza cu *Întoarcerea Marii Armate* și altele din ciclul dedicat campaniei napoleoniene în Rusia din 1812, deși lucrată după mulți ani, spre finele carierei sale (între 1887 și 1895), folosește amintirile iernii 1877–1878. Un martor ocular al mizeriei prizonierilor turci, colonelul rus V.M. Vonlarski, găsește că pictorul a surprins în chip admirabil această latură a războiului: „(...) Toată șoseaua de la Plevna la Nicopole era jalonată de cadavrele întârziaților căzuți pe drum. Penelul lui Vereșceaghin a fixat atât de magistral pe pânză această scenă dezolantă și oribilă.”³⁵ *Halta prizonierilor de război* – lucrare păstrată la Brooklyn Museum din New York – este o dramatică viziune asupra iernii: paznici și păziți sunt în egală măsură pradă viscolului. În vreme ce primii sunt obligați să stea în picioare, cu armele strânse la piept, aplecați sub loviturile vântului ce-i bate în spate, împovărându-i de nea, ceilalți, sleiți de drumul, de foamea și durerea înfrângerii, s-au așezat, chirșiți, unul lângă altul spre a se încălzi, oferind crivățului un obstacol pe care să înalțe troienele. Personajul principal nu este omul, ci natura dezlănțuită, draperiile de zăpadă învălătucindu-se în cea mai mare parte a suprafeței pictate pe când ființele, aparent vii, sunt plasate la extremități, ca niște accidente inoportune în evoluția forțelor primordiale.

Dar pictorul a surprins și scene mai puțin lugubre, precum o pașnică locuință țărănească pe care o văzuse în Câmpia Dunării, în drumul său spre Bulgaria. Căsuța – parte văruiată, parte lăsată cu pământ bătut – este acoperită cu paie. O femeie scoate apă dintr-o fântână cu o ciutură înaltă. Altă imagine liniștită este a unui pichet pe malul fluviului păzit de doi cerchezi, unul, în picioare, scrutează țărnul dimpotrivă, iar altul, așezat, meșterește ceva, poate cosându-și lucrurile rupte. În apropiere se află trei prăjini învelite în șomo-

ioage de paie câtrănite ce foloseau la semnalizare prin aprindere în caz de alarmă, după vechiul sistem întrebuințat și în anterioarele războaie din aceste zone. După schița aceasta, a pictat și o pânză de dimensiuni apreciabile – 120 x 200 cm – plină de fluiditate, în tonalități liniștitoare, mai mult peisaj decât memento al unei pauze pe vreme de război. Toate lucrările mai sus amintite au fost reproduse în volumul de memorii pe care maestrul l-a publicat la Paris sub titlul *Souvenirs. Enfance–Voyages–Guerre*.

Ca fost elev al Școlii de Cadeți de Marină și profitând de întâlnirea cu un fost coleg, devenit între timp locotenent și, în timpul campaniei, deținând funcția de comandant al șalupei torpiloare „Șutka“ pe Dunăre, Vereșceaghin ia parte la o îndrăzneată acțiune fluvială, în care sunt atacate un vas și două canoniere turcești, din care se alege cu o rană de glonț la sold.³⁶ În urma acestei experiențe inserează în cartea sa portretul vajnicului camarad cu a cărui ambarcațiune participase la luptă, locotenentul Nicolai Ilarionovici Skridlov și a unui marinăr ce-i pozează destul de nostalgic, sprijinit în pușcă cu capul lăsat, gânditor, pe-o mână.

Vereșceaghin este, prin excelență, exponentul documentarismului pictural. El strângea material pentru marile pânze cu scene din război pe care intenționa să le picteze. Totdeauna a avut o propensiune pentru grandiosul cu notă moralizatoare și pentru ciclurile de compoziții narative, ce se urmează una pe alta, continuând firul unei povestiri. *Înainte de atac. La Plevna și După atac. Punct de prim ajutor la Plevna* unde, în ambele, soldații sunt culcați la pământ, întâi pentru a se feri de gloanțe în spatele parapetului și apoi, pentru că sunt răniți și așteaptă să fie îngrijiți de sanitarii de la ambulanță. *Învingători sau Învinși. Serviciu funebru* sunt alte două ipostaze ale combatanților: în prima, după ce au respins atacul, turcii parcurg câmpul de luptă și jefuiesc morții făcând mult haz de felul cum arată îmbrăcați în uniforme rusești pe care le încearcă; în cea de-a doua, nota amuzantă este înlocuită cu gravitatea solemnității ce se desfășoară pe același câmp, acoperit doar de trupurile despuiate ale soldaților ruși, răspândite printre mărăcini – totul este dominat de nuanțe galben-verzui, potențate de razele ce se strecoară prin perdeaua de nori. În extrema stângă, două accente puternice vin de la siluetele preotului în odăjdii cer-nite, care săvârșește slujba de înmormântare și a subofițerului ce funcționează ca dascăl și, cu oarecare indiferență, ține mâinile la spate, cu Evanghelia și șapca sa militară. Toate compozițiile anali-

zate mai sus au dimensiuni identice, fiind totdeauna panotate alături.

Aceleași contraste între vii și morți, între natură și fortificații făcute de mâna umană apar și în impozanta pictură *Skobelev la Șipka* (188 x 405 cm): în dreapta, fortăreața turcească, goală, înconjurată de cadavrele luptătorilor din ambele tabere, iar în stânga, la poalele munților acoperiți cu zăpadă, generalul Mihail Skobelev călare, urmat de statul-major și de un cerchez cu drapelul desfășurat, galopează prin fața trupelor sale aliniate, care îl ovaționează și-și aruncă șepcile în aer de bucuria victoriei. Vereșceaghin are o aparentă tendință de a dezechilibra compozițiile prin concentrarea personajelor într-o extremitate și acoperirea restului pânzei cu efectele nesigure, evanescente, ale norilor și exploziilor, precum în tabloul intitulat *Alexandru II la Plevna pe 30 august 1877*. Țarul, așezat pe un scaun pliant, împreună cu generalii și aghiotanții săi, în picioare, în spate, privesc de pe o înălțime desfășurarea luptei din depărtare. Toată partea stângă a pânzei – aproape trei pătrimi din întreaga suprafață – este învăluită în fum. Nimic grandilocvent, nici un ofițer rănit și plin de praf, venit în fuga calului să anunțe victoria, ca în scencle batailliste ale începutului de secol XIX, de după campaniile napoleoniene. Totul este firesc și descris în mod verist, fără edulcorări. Vereșceaghin nu putea ști, la fel ca și ceilalți observatori, ce se întâmpla pe câmpul de luptă și nici nu voia să reprezinte momente pe care nu le văzuse. De aceea, fidel adevărului și al evenimentelor la care fusese martor direct, el redă realitatea.

Rezultatele activității de documentare pe front sunt expuse mai întâi la Londra și în alte orașe britanice apoi, în 1882, la Viena și Berlin. În cea din urmă capitală, autorul își creează un spațiu expozițional deosebit de modern pentru acel moment, cu o scenografie bine gândită, în care lumina electrică și fondul sonor în care corurile soldățești se împleteau cu muzica războinică orientală creau un efect deosebit, punând și mai bine în valoare picturile. Kaiserul Germaniei a fost atât de impresionat după vizitarea pavilionului lui Vereșceaghin încât ordonă ca întreaga gardă imperială să vină la expoziție pentru a-și face educația estetică în fața unor opere de artă care întâresc abnegația, eroismul și patriotismul ostășesc.

Și NICOLAI DIMITRIEVICI DMITRIEV-ORENBURGSKI (1838–1898) a semnat mai multe tablouri inspirate de acest război. Țarul îi aprecia foarte mult lucrările cu tematică istorică și i-a comandat câteva pânze cu evenimentele din Bulgaria. El va fi și

ilustratorul principal al volumului memorialistic al colonelului V.M. Vonlarlarski, *Souvenirs d'un officier d'ordonance. Guerre Turco-Russe 1877-1878*, apărut la Paris în 1899. Toate imaginile semnate de Dmitriev-Orenburgski sunt datate 1891, deci executate mult după campanie, fără a da vreo indicație în privința prezenței sale pe front.

Cele două reviste ilustrate franțuzești, „L'Illustration” și „Le Monde Illustré”, își disputau demult supremația pentru știri și imagini cât mai proaspete și inedite, publicate înaintea tuturor. În timpul războiului din 1877 concurența s-a accentuat între ele, fiecare încercând să o umilească pe cealaltă prin aflarea de date și prin numărul corespondenților aflați pe teren. Balanța s-a înclinat în favoarea celei din urmă, net superioară în această privință pentru că, pe lângă cei trimiși în diverse faze ale conflictului ca observatori ai evenimentelor din sud-estul Europei sau acreditați pe lângă trupele sau guvernul rusesc, „Le Monde Illustré” – la fel ca „The Illustrated London News” – mai avea corespondenți și de cealaltă parte, la turci, producând materiale insolite și foarte bine desenate, ce confereau obiectivitatea necesară revistei, fără a cădea în unilateralitate și tendențiozitate inerente, dacă ar fi furnizat materiale doar de pe o singură poziție. Astfel, de partea aliaților ruso-români s-au aflat austriacul JOHANN NEPOMUK SCHÖNBERG și francezul JEAN BERGUE, trimiși în primele luni ale anului 1877 pe malurile Dunării, spre a strânge documentație asupra preliminariilor conflictului și a locurilor unde avea să se desfășoare confruntarea ce se anunța iminentă; aceasta până în luna mai, la sosirea lui DICK DE LONLAY, principalul furnizor de materiale suculente de pe front, atât ilustrații, cât și reportaje. GUSTAVE BROLING era trimisul special al revistei la Sankt Petersburg de unde expedia imagini inspirate de atmosfera din capitala imperiului și din restul Rusiei. Elvețianul AUGUSTE MEYLAN (1843 – ?) (il. 7) a fost trimis la sud de Dunăre, în tabăra turcească, unde a lucrat crochiuri foarte bune calitativ, cu o linie grăcilă și nervoasă, pline de vervă și nelipsite de o notă umoristică dată de propensiunea sa pentru caricatură, pe care o și practica frecvent și cu succes. Lui Meylan îi era caracteristică o compunere mozaicată a schișelor de dimensiuni variate, luate în diverse locuri, fiecare cu legenda și datarea ei, și paginate astfel încât să sugereze că sunt prinse cu ace, una lângă alta, pe un panou, ca la o expoziție volantă. Între ele strecoară mai totdeauna și un amănunt anecdotic. Desenatorul care le reproducea – de obicei talentatul și rafinatul spaniol DANIEL VIERGE

(1851–1904) – știa să-i speculeze aceste calități de umorist pe care ceilalți nu le posedau și care făceau să destindă atmosfera unei corespondențe de la teatrul războiului; de asemenea, îi era respectat și stilul acuzat grafic ale cărui efecte erau realizate numai din contur și vagă hașură din vârful peniței, fără valorații intense și pete compacte, ca la alții. Într-una din primele sale grupări de desene apărute în „Le Monde Illustré” no. 1043/7 Avril 1877 și intitulată *Din Carpați la Marea Neagră* se văd figurile specifice întâlnite de el în călătorie, surprinse în poziții expresive, în timpul muncii, precum *Țăranca din Brașov* aplecată asupra găștelor pe care le hrănește, dar, în același timp, privind amuzată spre desenatorul ce o portrețizează; sau *Paznicul forestier român* patrulând zgribulit. Următoarea sa oprire a fost în Moldova și apoi la Dunăre, dar schițele sunt inserate în pagină fără ordine cronologică, în no. 1046/28 Avril, p. 266: *Pescari turci pe Dunăre*; *Stradă evreiască în Iași*; *Serviciu de comunicații internaționale între România și Rusia – 5 martie*; *Cantonamente rusești în Basarabia – 4 martie*. În aceste ținuturi îl prinseseră geruri și viscole năprasnice pe care artistul le reda foarte bine prin dominantă albului agresat din loc în loc de câte o linie ușoară care figurează, un gest crispat sau o conversație înghețată pe buzele interlocutorilor și, pentru a certifica frigurile îndurate și a le smulge cititorilor un surâs, fie el și amar, desenează aproape imperceptibil, făcând corp comun cu marginea paginii, un termometru al cărui mercur este coborât mult sub 0°. Ajuns însă în Bulgaria, se desfată în soare și căldură și, fără a-i mai îngheța mâna pe creion, se poate desfășura în compoziții ample cu multe personaje, mișcare alertă și fizionomii deosebite: *Rusciuk – sosirea unui dorobanț prizonier*; *Populația bărbătească chemată la lucrări de război*.³⁷ Peisajele pe care le face denotă plăcerea pentru detalii și aceeași siguranță a mâinii în abordarea acestui gen, care la el derivă de-a dreptul din austerele schițe arhitectonice: *Fortificațiile Rusciukului văzute de la Giurgiu*; *Prima canonadă din Rusciuk împotriva bateriilor rusești*; *Șiștov, cartierul general al Marelui Duce Nicolae*.³⁸ Totuși, marea sa pasiune rămân tot chipurile umane cu trăsăturile caracteristice date de naționalitatea și de poziția socială, evidente în ultimele ilustrații ce i se publică sub titlul *În Bulgaria – pagini detașate din albumul d. Meylan, corespondentul nostru de partea turcilor*: *Hangiu bulgar*; *Lăncier din legiunea poloneză* (voluntar în armata otomană, n.n.); *Cerchez*; *Lăptăreasă bulgăroaică*; *Țigancă din mahalale*; *Fiul lui Ismail bey, în vârstă de 13 ani, fără fratele său*; *Dragon din legiunea poloneză*; *Zapciui*

*examinând permisul de circulație al unui corespondent: Jurnaliști englezi în Turcia; Corespondentul lui Monde Illustré (Auguste Meylan, n.n.) în Turcia europeană, de partea turcilor, Rusciuk.*³⁹ Ultimele două schițe reprezintă un summum al vervei condeiului său în portretele pitorești, șarjat, ale gazetarilor britanici, purtători ale celor mai excentrice bărbii sau favoriți, pălării și șepci cu cefar sau eșarfe albe, de mătase, ca în colonii, ca și în autoportretul, nelipsit de autoironie prin gloaba ce o călărește, cu coada și coama foarte lungi, neșesălate, și autorul, deja adaptat la condițiile campaniei, desenând chiar în șa.

Chiar în capitala Imperiului Otoman se afla alt corespondent al lui „Le Monde Illustré”, lyonezul FRANÇOIS-CLAUDE HAYETTE (1838– ?), angajat acolo ca profesor de arte la un liceu imperial. Pe lângă scene cotidiene de instrucție și recrutare a soldaților, el are prilejul, la finele războiului, să asiste și să immortalizeze o scenă pe care oricare dintre ceilalți colegi și-ar fi dorit-o pentru a le îmbogăți carnetele: întoarcerea în triumf a lui Osman Pașa, la Stambul, după prizonierat, aclamat de mulțimea în delir care-i înconjură trăsura în drumul spre seraiul sultanului care-l aștepta pentru a-l săruta pe ochi, pentru a-l decora, a-i dăruia o sabie de mare preț și a-l numi „Ghazi” (Biruatorul).⁴⁰

Este interesant de observat că poziția de desenator, prelucrător al schițelor de teren expediate de trimișii speciali la locul faptelor, nu era deloc dezonorantă. Dimpotrivă. această activitate era prestată de plasticieni de renume care fuseseră și ei, în anumite perioade, artiști speciali ai revistei. Spre pildă, crochiul anterior este însoțit de legenda revelatoare „Dessin de M. Kauffmann d’après le croquis de M. Hayette”. PAUL-ADOLPHE KAUFFMANN (1849–1915) (il. 3) era un talentat desenator alsacian, autodidact, specializat în scene și costume din ținutul natal. În 1876, fusese trimis în Serbia cu ocazia insurecției popoarelor oprimate din acele ținuturi, de unde expediase ilustrații interesante. Atunci avusese prilejul să facă și câteva excursii prin România, iar schițele realizate în acea perioadă au fost utilizate anul următor. De atunci datează și două autoportrete – publicate în no. 1742/15 Juillet 1876: într-unul se prezintă cu fes, revolver la brâu, jambiere peste pantaloni și carnetul în mână, alături de vizitiul său și de gazetarul Ludovic Rigondeaud, purtând, la fel, fes, dar îmbrăcat în redingotă elegantă, păstrându-și un aer distins și fumând cu un țigaret lung. În cealaltă apare, oarecum stânjenit, în fața a doi insurgenți sârbi ce-i verifică actele de identitate, deși este evident că nu știu carte și

nu înțeleg nimic din ele. Confratele Rigondeaud intervine, cu aplomb, din urmă, agitându-și bastonașul subțire și strigând cu indignare la revoluționarii zdrențăroși. De-a lungul anului 1877, plasticianul alsacian va stiliza multe dintre desenele trimise de pe front de diverși corespondenți, printre care și pe acelea ale lui Dick de Lonlay, cum se va vedea mai jos.

Încă din iarna lui 1876, Johann Nepomuk Schönberg s-a aflat în zona balcanică, atras de evenimentele din Serbia. Mai multe numere ale revistei de la finele anului și începutul următorului au fost ilustrate de el cu imagini și tipuri umane din România. Totdeauna își însoțea desenele cu lungi corespondențe, pe lângă textele explicative inserate chiar în compoziții. Se pare că, față de alți observatori străini care ne agreau și găseau în populația autohtonă candoarea și insolitul vieții tradiționale patriarhale, pe care națiunile lor le pierduseră printr-o industrializare și urbanizare timpurie, austriacului nu-i sunt prea simpatici românii în această fază. (Spre finele campaniei își va schimba, însă, poziția și va deveni unul dintre principalii ilustratori ai faptelor de bravură românești, cum se va vedea la locul potrivit.) Schönberg nu încetează să-i critice pe români și să-i prezinte în cele mai întunecate culori. Poate că această reacție de aversiune era rezultatul vreunei probleme strict personale de altercație sau neînțelegere la graniță, la vreun han sau în altă parte, în societatea ofițerilor sau a dorobanților, căci în mod special fulgerele sale se îndreaptă împotriva armatei. Era atras mai mult de aspectele militare ale țării noastre – ca o virtuală beligerantă – și, pentru că a făcut călătoria pe Dunăre, pomind de la Viena cu destinația Odesa, se oprește la imaginile pe care i le ofereau orașele porturi și garnizoanele lor. Un prim desen apărut în no. 1024/25 Novembre 1876, prezintă un *Post românesc la Turnu Severin* (p. 329) cu trei dorobanți rebegiți de frig, cu capetele trase între umeri și mâinile înfundate în mânecile mantalelor, în vreme ce un ofițer cu gluga peste chipiu cercetează actele unor țărani sârbi refugiați. Ajungând pe o vreme atât de vitregă, cu viforiță și ger, era normal să i se pară desenatorului că: „(...) acești soldați sunt prost întreținuți și n-au nicidecum un aer marțial, nici în uniformă nici în felul de a se purta.”⁴¹ Aceasta fiindu-i prima impresie, ea îl va urmări în tot răstimpul șederii pe teritoriul țării. Peste două numere i se va publica o întreagă pagină cu militari de diverse arme intitulată *Types et uniformes de l'armée roumaine* (no. 1026/9 Décembre 1876, p. 368). Era o adevărată modă în acel timp ca, pentru a-i informa pe cititori, revistele ilustrate să prezinte modelul de uni-

formă al diverselor țări, mai ales atunci când acestea se aflau înaintea sau în timpul unui conflict armat – astfel că în toate gazetele de acest tip din Europa se vor întâlni trupele rusești, turcești și românești, așezate ca la o paradă, cu ținutele ordinare sau de ceremonie, cu armele specifice, echipamentul și dotarea fiecăreia, însoțite de un comentariu mai lung sau mai scurt legat de structura și forța armatei, sistemul de recrutare, numărul maxim la mobilizarea generală, eventual numele comandanților și câteva date despre recentele participări la războaie (dacă era cazul). Dar, față de acest standard, Schönberg se depărtează făcând o prezentare liberă, în mai multe registre, cu scene surprinse în acțiuni independente, fiecare cu textul ei explicativ. Pentru a fi exhaustiv își alege personajele îmbrăcate în ținute cât mai variate, de iarnă și de vară, călări sau pe jos. Începe de sus în jos cu trei roșiori; apoi inserează portretul unui dorobanț (a cărui cocardă și pană de curcan sunt plasate, în chip greșit, în dreapta în loc de stânga, cum era regulamentar – probabil îi scăpase acest amănunt sau poate că gravorul a inversat desenul când l-a decalcat; este interesant de semnalat că același chip îl preia, în aceeași formă greșită, și Dick de Lonlay folosindu-l ca vinieta în volumul său memorialistic *En Bulgarie*⁴² unde și-a adjudecat și desenele altor confrăți). În compoziția lui Schönberg urmează doi vânători pedestri și doi infanteriști de linie, fiecare în mare și mică ținută, de iarnă și de vară. În mijlocul paginii dezvoltă un crochiu mai amplu, cu un grup de dezertori escorțați de câțiva jandarmi călări (aici descălecați, mărșăluind alături de prizonieri) sub un viscol necruțător care le flutură mantalele. Linia este foarte expresivă, reușind să redea atât frigul pătrunzător, cât și tristețea celor ce fuseseră capturați. Ultimelor trei desene, le conferă o notă ironică pentru a-și explica nuanța malițioasă a corespondenței alăturate. În *Recruți de artilerie* este dată o secvență amuzantă a primei zile de cazarmă, cu un tânăr ofițer în manta ce-și însoțește comenzile de gesturi elocvente cu mâinile, ca și când ar dirija, în vreme ce proaspeții soldați, încă fără uniformă, îmbrăcați cum s-a nimerit – unul cu chipiu, altul cu bonetă de cazarmă și trei cu căciuli țărănești peste pletele lungi, așa cum au venit de acasă – stau crispați, cu picioarele ridicate țeapăn, nedeprinși cu pasul de defilare, ca la prima lor instrucție. O altă scenă de instrucție apare în schița intitulată *Dorobances (irreguliers)*, unde un ofițer explică ceva unei trupe pregătite de marș, îmbrăcată în mantale și cu toboșarul în frunte. Ultima imagine este rezervată unui grup de ofițeri ce se relaxează după serviciu, la club sau în casa vreunuia din-

tre ei și provin din toate armele pe care plasticianul le-a putut întâlni la Galați: un vânător cu favoriți și mustață, ce stă cu pălăria pe cap, un cavalerist și un artilerist ciocnind, protocolari, paharele stând în picioare și un alt ofițer, poate superiorul lor, îmbrăcat în manta, ce stă călare pe scaun, cu paharul în mână. În epistola trimisă redacției este explicat și în cuvinte ceea ce desenele evocau suficient de bine: „Pe străzile [Galațiului], acoperite de un noroi gros și puturos, se văd circulând o mulțime de soldați a căror concentrare dă o idee despre uniforme atît de puțin militare ale acestor trupe. Administrația românească și-a dat multă osteneală pentru a introduce în armata sa uniforma franceză care, cu toate acestea, n-a putut să dea șicul și dezinvoltura trupeiștilor noștri acestor oameni mărunți, parcă bătuți de grindină, cu figuri placide și blajine care compun regimentele acestei țări. În ansamblu, acești soldați vă fac să simțiți aceeași impresie jalnică și murdară pe care deja v-a cauzat-o aspectul orașului. Fiecare batalion este prevăzut cu un număr considerabil de toboșari și trompeți pentru ca glasul acestor instrumente să-i țină tot timpul treji în marșuri pe acești soldați apatici. La Galați sunt acum aproape 20 000 de oameni și se pare că în toată România s-au mobilizat aproape 80 000. Oricine care, la fel ca mine, a văzut la Iași numeroasele grupuri de refractari, care vin zilnic sub escortă militară, își pierde ușor toată încrederea în spiritul războinic al românilor. În același timp, trebuie să spunem că în România nu există nici cadre, nici registre matricole sau liste: în consecință, când vine mobilizarea, oamenii sunt strânși pur și simplu de jandarmerie care-i escortează până la cea mai apropiată circumscripție unde sunt înregistrați, îmbrăcați și înarmați.”⁴³ Chiar dacă nu-și însoțește totdeauna desenele de comentarii, tonul critic al acestora este suficient de grăitor. În no. 1028/23 Décembre 1876, p. 396, apare o ilustrație absolut tendențioasă, cu o demonstrație militară contra evreilor din Iași, unde soldați și subofițeri sparg geamurile prăvăliilor din cartierul israelit, insultă și maltratează trecătorii care fug speriați. La o întâmpinare făcută de un cititor în privința acestei scene denigratoare, desenatorul își mai ponderează agresivitatea oferind, în no. 1030/6 Janvier 1877, o imagine mai neutră a muzicii militare ce dă onorul comandantului diviziei din Galați unde, totuși, nu-și poate stăpâni causticitatea și plasează, în prim-plan, câțiva câini ce țin isonul fanfarei, urlând. Și în no. 1032/20 Janvier 1877 apare o scenă de garnizoană cu *Trecerea unui batalion de vânători pedestri printr-un cartier din Galați* (p. 36) mărșăluind prin noroaiele periferice, precedați de purcei

zglobii. Redactorul însoțește gravura cu o succintă explicație, ca din parte-i, dar inspirată probabil tot de vreo epistolă a corespondentului special, căci e străbătută de nuanțe ironice, caracteristice acestuia: „Costumul acestor soldați este destul de pitoresc cu pălăriile lor cu boruri largi întoarse într-o parte. Înfășurați în largile lor mantale gri-deschis, ei se împotmolesc în stratul gros de noroi care ține loc de macadam în orașele Orientului. Soldații, cu tobele sub braț sau puștile pe umăr, merg înglodați până la glezne, în vreme ce un tânăr ofițer, fără îndoială un proaspăt ieșit din Academia de la București (Școala Militară, n.n.), se silește să-și păstreze cizmele sale înalte curate de toată murdăria, urmărind marile pietre care țin loc de trotuar la Galați.”⁴⁴ Acesta avea să fie ultimul desen trimis din România de Herr Schönberg. Timp de patru luni „Le Monde Illustré” nu mai tipărește nici un material despre țara noastră, dar, începând cu luna mai, știrile sunt din ce în ce mai dese.

Până la un curier mai substanțial privind evenimentele care luau amploare, pe o pagină dublă din no. 1049/19 mai 1877 (p. 312–313) sunt publicate mai multe peisaje de la noi, datorate alsacianului Paul-Adolphe Kauffmann – care vizitase aceste locuri cu un an în urmă, în timpul insurecției sârbești – și lui Jean Bergue: *Vederea Iașului, Nicopole, Porțile de Fier, Giurgiu, Silistra și Sulina* – cea din urmă o nocturnă plină de poezie, cu lună nouă ce strălucește pe cer și se reflectă în apă, luminând o casă țărănească în curtea căreia sunt întinse rufe la uscat. În același număr apare și prima schiță a lui Dick de Lonlay, principalul „trimis special” al revistei. Acest prim material este salutat cu multă căldură de redacție: „Acesta este primul crochiu al d-lui Dick care, în ciuda miilor de greutate, nu va întârzia să urmărească operațiunile de la Dunăre”. Desenul său reprezintă debarcarea la Baziaș a familiilor evreiești fugite din Ruscium și Vidin dinaintea urgiei războiului (p. 309). De acum înainte, harnicul și prolificul gazetar-ilustrator va trimite neîncetat bogate materiale scrise și desenate care vor da adevărata față a conflictului.

DICK DE LONLAY (1846–1893) (il. 4), pe numele său adevărat George Hardouin, era un autodidact plin de talent, cu înclinații atât pentru literatură, cât și pentru plastică. Era atras, în special, de subiectele marțiale și, de-a lungul vieții, a publicat numeroase volume cu memorii de călătorie sau de război, toate ilustrate de el însuși: *En Tunisie, El Bulgarie* (1883), *Au Tonkin* (1886, 1889), *De Paris à Moscou, Français et Allemands* în șase volume

(1887–1891). *Nos gloires militaires* (1888), *Les marins français depuis les Gaulois jusqu'à nos jours* (1888), *À travers la Bulgarie* (1888, 1893), *L'Armée russe en campagne* (1888, 1889). Dusese o existență aventuroasă care îi furnizase multiple subiecte pentru scrierile și grafica sa. În timpul conflictului franco-prusian din 1870–1871 fusese cercetaș – „guide de la garde” – așa că avea suficientă experiență militară personală și fusese călit în campanie, astfel că redacția lui „Le Monde Illustré” se putea bizui pe serviciile lui de reporter de front, obișnuit să călărească, să doarmă pe pământul gol și să suporte o dietă frugală. Luase deja parte în această calitate la mișcarea carlistă și la războiul civil din Spania din 1873, apoi la insurecția sârbă din 1876, de unde trimisese totdeauna corespondențe foarte apreciate de cititori pentru exactitatea și minuția lor. Redacția anunța, cu satisfacție, buna primire și modul îndatoritor în care fusese tratat de comandantul suprem al armatei de sud și statul privilegiat pe care l-a obținut pe lângă acesta „notre rédacteur Bouton-de-Guêtre” – cum era alintat Dick de Lonlay privind pasiunea sa pentru uniforme și descrierea lor amănunțită, atât grafic, cât și textual: „Atragem, de asemenea, atenția cititorilor noștri asupra gravurilor din acest număr, executate după crochiurile d-lui Dick, trimisul nostru special, a cărui scrupuloasă exactitate o cunosc. A.S.I. Marele Duce Nicolae s-a arătat extrem de amabil față de corespondentul lui *Monde Illustré* și a binevoit a-i acorda facilitățile necesare pentru a urmări operațiunile armatei sale.”⁴⁵ Pentru a putea observa mai ușor mișcările trupelor și a fi mai aproape de linia frontului, el este atașat unui regiment de cavalerie, fapt ce-l umple de mândrie și nu uită ca, pe foaia de titlu a volumului *En Bulgarie*, sub nume, să-și treacă și calitatea de „volontaire au 20^e régiment de Cosaques du Don”. Este drept că, aflându-se afiliat acestei unități, nu avea prilejul să se deplaseze decât o dată cu acesta și doar în direcția ce fusese ordonată, fapt pentru care informațiile sale provin mai mult din zona rusească a frontului, ignorând mișcările și acțiunile trupelor românești. Chiar și atunci când, din întâmplare, ajunge să se ocupe și de ele, viziunea sa este marcată de oarecare părtinire, filtrată prin prisma trușăilor comandanți ruși cu care avea de-a face în mod curent.

Una dintre cele mai reușite lucrări ale sale, pe când se afla încă sub impulsul noutății spectacolului ce i se derula dinaintea ochilor la sosirea sa în România, este *Ziua de Sf. Gheorghe la Turnu Severin* (il. 42), apărută în no. 1050/26 Mai 1877, p. 325. El observă și notează, cu acel nerv dat de dorința de a consemna cât

mai mult și cât mai repede, o piață în zi de hram, cu oameni din popor în haine de sărbătoare. Chiar în prim-plan, un țăran frumos, între două vârste, cu cămașă lungă și mâna proptită în brâu, îl privește mândru, cu capul dat pe spate, pe străinul care-l desenează. O țărancă tânără încearcă să dea curaj unui copilaș care abia se ține pe piciorușe, să se îndrepte spre tatăl său care-l așteaptă cu mâinile întinse și figura scăldată de bucurie pentru acești primi pași ai pro-geniturii. În planul secund, o horă vioaie se învârteste cu foc; în ea s-au prins, printre țărani, un infanterist cu bonetă de cazarmă și un pompier cu casca-i de alamă, ei înșiși plecați de la țară. Totul exală voieșie și vivacitate. Față de Johann Nepomuk Schönberg, acidul austriac, cinic și plin de rezerve în privința poporului român, Dick de Lonlay este foarte cald în aprecierile pe care le face, din toată inima, impresionat de frumusețea portului și a fizionomiilor: „Pe 5 mai s-a celebrat aici, cu mare pompă, ziua Sfântului Gheorghe, ilustrul apărător al religiei slave. Încă de dimineață, ușile și ferestrele au fost decorate cu frunze și ramuri; tarafuri de lăutari țigani străbăteau străzile oprindu-se în fața caselor celor bogați executând arii naționale cu acea precizie și gust ce nu aparține decât acestei rase. După-amiază, în vreme ce înalta societate își etala toaletele (după exemplul Parisului) în grădina publică, ce domină Dunărea, oamenii din popor și țăranii executau dansurile lor naționale sau hora, pe terenul viran din spatele gării. Nimic mai curios decât aceste rotiri semănând mult cu farandola provensală sau cu kola sârbească unde, bărbați și femei, ținându-se de mână, se rotesc în jurul muzicanților plasați în mijlocul acestei uriașe circumferințe. Ce tipuri curioase acești țărani români, cu capul acoperit de mari căciuli albe sau negre de miel, purtând veste din piele albă sau cafe-nie cu blana pe dinafară, brodate în întregime cu flori și desene din lână de nuanțe eclatante! Un pantalon de lână albă, găitănăt în întregime cu ceaprazuri negre și niște opinci completează acest costum național peste care mulți dintre ei poartă o imensă manta sau caftan de aceeași culoare și cu aceleași cusături ca și pantalonii. Câțiva români purtau o cămașă brodată cu flori în mii de culori și ale cărei poale, ce trec peste pantaloni, sunt strânse la talie de o mare centură de piele stanțată, acoperită de cataramă de aramă și împletită în culori naționale. Femeile nu se lasă mai prejos decât bărbații în originalitatea costumului. De pe cap le cade pe umeri și continuă până mai jos de centură un mare văl roșu, verde sau, de cele mai multe ori, de muselină albă, fixat în jurul frunții, fie cu mari ace aurite, fie ca un cordon de mătase cu franjuri care încon-

joară capul. O cămașă cu flori sau țesută cu fire de aur și argint le iese din corsaj. Peste fustă sunt prinse două șorțuri plisate la partea superioară ca poalele tunicilor ofițerilor noștri de zuavi sau de turcoi. Acest șorț, țesut de femeile de la țară în timpul lungilor vegheri de iarnă, este de o remarcabilă soliditate și pedanterie a tonurilor. Dansurile au ținut până seara în această zi de sărbătoare și, la miezul nopții, orașul a adormit, în vreme ce oamenii poliției, plasați în colțurile străzilor, scoteau interminabile fluierături ascuțite pentru a anunța că totul merge bine, aceasta durând astfel până la ziuă.⁴⁶ Cuvintele sale completau de minune aspectul sărbătoresc al țăranilor olteni și confereau culoarea necesară pe care desenul său în alb-negru nu o putea sugera cititorilor.⁴⁷ De altfel, Dick de Lonlay cumula în persoana sa pe lângă un excelent grafician și un bun condeier cu același omniprezent spirit de observație – trebuie menționat că, dacă pentru „Le Monde Illustré” trimitea în primul rând schițe, era în același timp observator de război și pentru „La Moniteur Universel”, pentru care trimitea articole ca oricare alt reporter, din care spicuia și revista ilustrată anumite paragrafe care să-i susțină mai bine gravurile.

În numărul deja menționat (1050/26 Mai 1877), sub titlul *Războiul pe Dunăre* sunt date câteva peisaje care să lămurească publicul în privința locurilor conflictului, amplasamentul fortificațiilor, duelurilor de artilerie peste fluviu etc: 1. *Fortăreța și orașul sârbesc Kladova în fața Turnului-Severin*; 2. *Fortăreța turcească Ada-Kalé (sic) în fața frontierei austro-române*; 3. *Orașul Ada-Kalé*; 4. *Avanpost de husari unguri la Orșova, frontiera românească*; 5. *Post de grăniceri*; 6. *Vidin și Calafat în timpul bombardamentului. Biserica distrusă în Calafat* – cea din urmă este o nocturnă ce-i prilejuiește artistului un exercițiu de efecte de întuneric și lumină de la explozii, foc și fum. Toate aceste schițe sunt redesenate de Paul-Adolphe Kauffmann, excelentul grafician al redacției, așa cum precizează legenda.

Următoarele sale desene apar în revistă fără o ordine anumită, inserate probabil în funcție de data sosirii lor la redacție, de dificultatea compoziției ce implica o durată mai mare pentru gravare sau pur și simplu, de necesități editoriale care impuneau temporizarea publicării materialelor mai generoase pentru perioade când nu ar fi avut nici o noutate. Astfel, corespondența sa ilustrată continuă cu venirea rușilor în România, trecerea sau stabilirea lor temporară în anumite orașe, viața de bivuac, precum și evenimente mai importante care dădeau strălucire acesteia. În no. 1051/2 Juin

1877 apar: *Podul de la Barboși pe Siret*; *Sosirea în piața bursei din Galați a unui escadron de husari ruși*; *Campamentul cazacilor de Don în apropierea gării din Brăila* (p. 340); *Ploiești*; *Drapelul slav dăruit de orașul Samara legiunii bulgare și oferit acesteia de Marele Duce* (p. 337); *Binecuvântarea steagului slav oferit de orașul Samara legiunii bulgare în prezența Marelui Duce* (p. 341); *București – sosirea A.S.I. Marele Duce Nicolae la Gara de Nord* (p. 348). Acesta a fost un moment festiv pe care îl descrie în cele mai mici amănunte, cu obstinată lui pasiune pentru uniforme și marțialitate. Deși într-o compoziție amplă ce se dezvoltă pe o întreagă pagină, minusculele personaje oficiale sunt, totuși, recunoscutibile și prin schematicile trăsături de portret, nu numai prin alură și veșminte – în prima caleașcă, alături de marele duce Nicolae poate fi văzută principesa Elisabeta, iar în următoarea, principele Carol I și fiul marelui duce. Redacția adaugă și descrierea literară a desenatorului: „Vom da cuvântul d-lui Dick, desprinzând din corespondența sa din *Moniteur* ceea ce a trasat cu creionul: Pe 15 mai, prințul și prințesa României s-au dus la gară unde trebuia să sosească Marele Duce. La sosire, au fost primiți de miniștri și de înalți demnitari civili și militari în saloanele de onoare. Aceste saloane, cu mobilier foarte simplu și de bun gust, sunt în număr de două; primul, pentru prinț, este în cafitea grenă, al doilea, pentru prințesă, este tapetat cu satin bleu-ciel. Într-o mică încăpere de la intrare mitropolitul Bucureștiului, înconjurat de cler, a pregătit un altar improvizat. La orele 11,40 muzica roșiorilor a intonat un marș pentru a saluta sosirea marelui duce Nicolae. La coborârea din tren, acesta este primit de prințul Carol care, după ce i-a strâns mâna în mod cordial, îl conduce în salonul de recepție unde îl așteaptă prințesa, însoțită de două dintre doamnele ei de onoare. Apoi au avut loc prezentările oficiale și, după aceea, Altețele lor s-au urcat în trăsură pentru a merge la palat. Cortegiul s-a pus în mișcare în următoarea ordine: în frunte un pluton de jandarmi; după doi valeți cu cizme răsfrânte venea o caleașcă înhamată la Daumont și al cărei vizitiu, în vestă neagră cu nasturi sferici, avea pe brațul stâng o placă de argint cu stema României; la spate era așezat un minunat valet în verde și argint și cu panaș alb. În această trăsură era așezată prințesa României și marele duce Nicolae, în ținută de campanie de general de divizie, purtând marele cordon albastru al Ordinului Sf. Andrei și pe cap șapca de pânză albă, la fel ca toți ofițerii din suita sa.

Într-o altă caleașcă venea prințul Carol având la dreapta sa pe fiul marelui duce, un tânăr voinic de vreo douăzeci de ani, cu fața rumenă și imberbă, purtând uniforma de ofițer de ordonanță. După ei veneau ofițerii din casa militară și cei din statul-major general. Între ei am remarcat doi generali având pe cap cască cu țui și purtând marele cordon al Ordinului Sf. Ana peste tunica lor verde. Pe capra uneia dintre aceste trăsuri am admirat, de asemenea, foarte mult minunata uniformă roșie cu auriu a unui cavas, purtând o formidabilă mustață blondă și aparținând escadronului musulman al gărzii personale a țarului. Pe tot drumul cortegiului populația se înghesuia și întâmpina trecerea Altețelor Lor cu o atitudine dintre cele mai plăcute.¹⁴⁸

Datorită subiectelor sale militare este păstrată și imaginea din acel timp a unor orașe și unor clădiri între timp mult modificate. Gara de Nord apare în gravura anterioară ca o construcție enormă raportată la dimensiunea umană – este probabil o scăpare a scării perspectiveale din dorința de a surprinde toate detaliile de port ale personajelor. În no. 1052/9 Iunie 1877 este tipărită o gravură cu gara din Pitești la sosirea diviziei 31 ruse, cu furnicarul de lume agitată la venirea trenului, cu tipurile specifice de călători, vânzători ambulanți și gură-cască, obișnuinții acestui loc. Tot acolo este publicată și *Casa Cantilli, cartierul general al Marelui Duce Nicolae la Ploiești* (p. 357), cu steagul imperial fluturând deasupra și steaguri tricolore la porțile pe care intră, în goană, un cazac călare. Alte gravuri de pe aceeași pagină sunt: *Detasament de cazaci supraveghind calea ferată în împrejurimile Ploieștiului*; *Cortul căpitanului bulgar Suhomilinoff*; *Casa de bani a batalionului 5 bulgăresc*; *Campamentul legiunii bulgare pe drumul Buzăului*. În același număr este dată și o imagine cu scufundarea unui monitor turcesc pe Dunăre, asupra căreia vom reveni.

Sosirii țarului Alexandru II, întâi la Ploiești, unde i se aranjase reședința, apoi la București, în vizită protocolară la familia domnitoare, îi sunt dedicate mai multe ilustrații în no. 1054/23 Iunie 1877. La sosirea sa pe 6 iunie, țarul e întâmpinat la gara Ploiești de generalul Ioan Emanoil Florescu și de notabilități municipale, cu înaltul cler și celelalte personalități, în mare ținută; oaspetelui i se oferă pâine și sare (p. 388). Apoi se pleacă în trăsuri la reședința imperială (p. 389). A doua zi, principele Carol îl vizitează la cartierul său general, și țarul conduce defilarea unei trupe a gărzii imperiale în onoarea domnitorului; la festivitate erau prezenți și țareviciul Alexandru cu frații săi mai tineri, marii duci Serghei,

Vladimir și Nicolae (p. 393). Ziua următoare, familia imperială întoarce vizită, în București, unde este primită cu toată pompa cuvenită (p. 385). În comentariul aferent sunt date amănunte asupra acestor evenimente: „Împăratul, cei trei fii ai săi și prințul Carol au ieșit din cvartirul imperial și, urcând pe cai, s-au îndreptat spre trupele care erau înșirate în partea de sus a străzii Sf. Nicolae. Ajunși în acest loc, prinții s-au oprit. în vreme ce împăratul a trecut singur prin fața frontului escortei sale care l-a întâmpinat cu urale frenetice; apoi, luând comanda, el s-a așezat în față, urmat de generalul de divizie, comandant al acestei unități și de doi trompeți de lăncieri și de cazaci. Ajuns în dreptul prinților, care l-au salutat cu mâna la șapcă, aceștia s-au alăturat împăratului și, împreună, au mers până la cvartirul imperial în a cărui curte au intrat și, întorcându-și cailor cu fața spre stradă, au asistat la defilarea acestei gărzii de onoare. Această trupă, compusă din soldați ce aparțin tuturor regimentelor de gardă, ne-a oferit o bună idee despre acest minunat corp de elită.

Infanteria înainta în frunte, oamenii erau cu capetele acoperite cu o cască de piele surmontată de o grenadă din argint. Printre ei am remarcat un pluton de grenadieri purtând legendarele ceacouri (de fapt „mitre“, n.n.) cu placă de aramă triunghiulară, a cărei formă își are obârșia în timpurile împărătesei Ecaterina; apoi veneau cavaleriștii încălecați pe cai magnifici: cuirasieri cu veșmânt alb, cu căști de oțel și purtând lănci cu flamură în culorile regimentelor; dragoni cu ceacou scund și săbii prinse à la cosaque; grenadieri călări a căror cască de fier este garnisită cu un ornament în formă de semilună, așezat de-a curmezișul: husari roșii și albaștri, unii înarmați cu carabine, ceilalți cu lănci; lăncieri cu șapska de piele; cazaci de Don și de Caucaz.

A doua zi, țarul s-a dus la București pentru a vizita pe prințul Carol și pe prințesa Elisabeta. Împăratul a găsit în capitala României aceeași primire entuziastă a autorităților și a populației. Multe doamne au îmbrăcat costumul național pentru a-i arunca flori; la gară și pe străzi, cordoane de trupe, ghirlande, verdeață, drapele, arcuri de triumf, au reînnoit, în mare, sărbătoarea de la Ploiești. Să nu uităm ordinea cortegiului, după corespondentul nostru: În frunte un escadron de jandarmi; în spatele a doi valeți înainta un landou cu patru cai înhămați à la Daumont și în care se afla, în fund, țarul având la stânga pe prințesa Elisabeta și, pe bancheta din față, pe țarevici și pe marele duce Vladimir; în jurul și în spatele acestei trăsuri, care avansa la pas, mergea un stat-major strălucitor; apoi,

într-un alt landou, veneau marii duci Serghei și Nicolae, având în fața lor pe prințul Carol care stătea, cu modestie, aplecat. O a treia trăsură cuprindea pe fiul marelui duce Nicolae și pe cei doi prinți de Leuchtenberg. Apoi veneau miniștrii, casa militară a împăratului etc. Împăratul, fiii săi și prinții din familia imperială purtau pe-tunicile lor verzi marele cordon albastru ceruleum al Sfântului Andrei și în jurul gâtului colierul de argint cizelat al acestui ordin imperial.⁴⁹

În același număr sunt publicate portretele domnești în medalion, gravate după fotografii: principesa Elisabeta poartă costum popular, iar principele Carol I uniformă de general (p. 389).

Din faptul că a surprins toate aceste momente, precum și altele în legătură cu viața destul de monotună din campament, dusă în constantă nesiguranță pentru ziua de mâine care putea să fie la fel ca aceea trecută sau să aducă marșuri istovitoare spre ținte necunoscute, se poate vedea interesul lui Dick de Lonlay pentru tot ce implica o campanie militară de proporții, ca și conștiința obligațiilor misiunii sale de observator neobosit și nepărtinitor al ei. Într-un timp scurt el călătorește foarte mult, vede orașe și locuri variate și desenează totul, lăsând la latitudinea redacției să selecteze ilustrațiile și corespondențele sale în funcție de necesități. Existența cotidiană în tabăra rusească a fost un motiv constant al desenelor sale. În același no. 1054 sunt tipărite trei asemenea imagini: *Campamentul de la Băneasa al bateriei regimentului din Cherson; Baterie rusă de poziție stabilită la Brăila și Țarcul cailor de artilerie la Băneasa* (p. 396). În numerele anterioare apăruseră aspecte din aceleași locuri reflectând felul de a se distra al soldaților în timpul liber sau chiar în marș: *În campamentul de la Băneasa – divertismente ale soldaților ruși – Trepaka, dans național* (no. 1052/9 Juin 1877, p. 361) și *Cântăreții unui escadron de cazaci de Don* (no. 1053/16 Juin 1877, p. 373) cu reductabili cavaleriști ai stepelor călări, înaintând în formație pe un drum românesc și având în primul rând un tânăr ce dirijează cu nagaica pe alți patru camarazi ce-l urmează, cântând din gură și acompaniindu-se cu un triangu și o tamburină. Tot acolo pot fi văzute compozițiile *Campamentul întâiului batalion al regimentului din Cherson pe câmpul de la Băneasa și Parc al echipajelor și al bagajelor diviziei a 33-a sub o biserică* (p. 372).

Acțiunile militare se precipitau: în no. 1056/7 Juillet 1877 apare *Trecerea podului întins de la Brăila la Ghecet, pe 23 iunie, în prezența țarului* (p. 4) unde fiecare obiectiv este numerotat și trecut

în legendă, spre identificare. Alexandru II își salută trupele cu șapca ridicată în mână, într-un gest de mare respect, pentru cei care mergeau la moarte pentru cauza creștinătății.

Intitulate *Etapale corespondentului nostru – pagini desprinse din albumul său* sunt publicate în no. 1058/21 Juillet 877 mai multe imagini consemnate de acesta din diferite locuri din țară – ultimele, de altfel, de pe pământ românesc, înainte de a trece și el în Bulgaria. Schițele lui Dick de Lonlay au fost prelucrate de rafinatul grafician al redacției, Daniel Vierge, într-o linie grăcilă, nervoasă și expresivă. Acestea sunt următoarele: *În marș spre Alexandria; Drăgănești – haltă la un han; Drăgănești – trecerea unui convoi rusec; Zimnicea – casă turcească abandonată; Zimnicea – adăpătoare la Dunăre; Zimnicea – bucătăria Cartierului Imperial* (reprodusă și în cartea sa *En Bulgarie*); *Zimnicea – Nizami și bașibuzuci prizonieri* (la fel, reprodusă în *En Bulgarie*); *Șiștov – interiorul unei moschei; Șiștov – vechiul castel; Poroskia – biserică grecească; Alexandria – interiorul unei biserici; Alexandria – Clopotniță și cimitir* (p. 44–45). Toate aceste mici desene liniare sunt adunate în jurul unui mai mare, o nocturnă plină de calități picturale, prelucrată de un alt valoros desenator al revistei F.T. Lix: *Vedete rusești la o răscruce aproape de Naipu*. Pe o pagină următoare sunt concentrate scene culese la Ploiești cu interioarele rezidenței imperiale și atenansele acesteia ca și un local foarte apreciat de militari: *Salonul de primire al țarului; camera de culcare a țarului; Grădina Moldaira – locul de întrunire al ofițerilor; grăjdari și remizele cartierului imperial* (p. 48) – ultimele două reproduse și în volumul său memorialistic *En Bulgarie*.

Dick de Lonlay era atât de scrupulos cu documentarea sa încât atunci când nu asista direct la evenimente le reconstitua cu ajutorul participanților sau cu materialele ilustrative ce și le putea procura de la cartierul general. Așa s-a întâmplat cu desenul scufundării monitorului turcesc „Hifzi Rahman“ pe brațul Măcin, în noaptea de 25 spre 26 mai, de o flotilă de șalupe românești, armate și rebotezate de ruși, la care luase parte și maiorul Ioan Murgescu. Artistul nefiind prezent, cere informațiile necesare unui dintre comandanții ruși care-i dă toate explicațiile spre a compune o ilustrație veridică – cea mai exactă dintre câte fuseseră publicate de celelalte reviste de profil. Cu probitate profesională își anunță redacția de această colaborare, fapt ce aceasta menționează în legendă: „Crochiu de dl. Dick după crochiul explicativ al locotenentului Dubasoff și desenul monitorului aparținând statului-major al

marelui duce Nicolae“, revenind asupra acestei informații în textul explicativ, foarte detaliat, al acțiunii, „Crochiul pe care ni-l trimite dl. Dick a fost sub ochii locotenentului Dubasoff (subl. n.) cu desenele și fotografiile cu canonierele și monitoarele [turcești] pe care le posedă statul-major al Marelui Duce.“⁵⁰ Peste două numere (no. 1054/23 Juin 1877, p. 400) apar portretele principalilor eroi ai acestui atac nocturn, locotenenții Șestakov și Dubasov ce comandaseră șalupele „Xenia“ și, respectiv, „Țarevici“, lucrate după o fotografie difuzată, se pare, la toate agențiile de presă din Europa, de fotograful bucureștean Franz Duschek. Și în textul însoțitor este amintită colaborarea dintre artist și marinar în vederea slujirii adevărului: „Chiar după indicațiile locotenentului Dubasoff a făcut corespondentul nostru crochiul pe care l-am publicat cu acest subiect și pe care jurnalele ilustrate din lumea întreagă l-au reprodus cu fidelitate: era modalitatea de a fi exact.“

În no. 1059/28 Juillet 1877, când redacția nu dispune de noutăți de pe front, este publicată o gravură pe o întreagă pagină cu *Echipajul de campanie al corespondenților lui Monde Illustré, Moniteur Universel și Figaro* (il. 12) ce are în mijloc, în medalion, portretul lui Dick de Lonlay. Artistul are o figură dârză, cu nas drept, bărbie voluntară, privire scrutătoare prin lentilele unui pince-nez delicat și o mustață groasă cu vârfurile răsucite. Poartă șapcă albă, de model rusesc, are o lavalieră romantică la gât și mai multe decorații pe piept. Cele patru imagini din jur dau tot atâtea aspecte ale vehiculului adaptat la multiple funcțiuni: *Echipajul în mișcare; Cabinetul de lucru; Dormitor; Sufragerie* (p. 61). Ilustrațiile sunt relevante pentru viața de campanie, destul de comodă, a gazetarilor și artiștilor speciali ce posedau un asemenea mijloc de locomoție, ce le oferea independență de mișcare pe câmpiile aride ale Bulgariei unde era greu de găsit un loc de odihnă și de aprovizionare decent.

Activitatea ulterioară a lui Dick de Lonlay pe frontul de la sud de Dunăre este legată exclusiv de luptele susținute de trupele rusești, așa că nu ne mai putem referi la ea decât în măsura în care erau implicate și forțele românești, fapt ce se întâmplă cu ocazia asediului redutei Grivița, pe 30 august/11 septembrie 1877. Artistul contribuie cu desene inspirate de această confruntare sângeroasă în no. 1072/27 Octobre 1877. Una dintre ilustrații este o vedută *à vol d'oiseau* asupra câmpului de luptă cu amplasamentul și numerotarea pozițiilor antagoniste: *Atacul redutei Grivița de ruși și români (aripa dreaptă) pe 11 septembrie: 1. Reduta turcească; 2. Tranșee*

turcești, 3. Coloana de atac românească (un batalion din al 8-lea de linie, două batalioane de dorobanți); 4. Coloana rusească (1 brigadă din divizia a 5-a a corpului 99), regimentele prințului de Orange și Arhanghelsk; 5. Al 3-lea batalion de vânători pedestri români; 6. Două baterii ruse; 7. Generalul Alexandru Anghelescu comandând divizia a 4-a română; 8. Reduta turcească din centru.

În prim-plan, în dreapta, batalionul de vânători apare în plin avânt spre fortificația aflată în centrul compoziției. Pe o colină, ceva mai departe, în stânga, se distinge silueta generalului român și a câtorva dintre ofițerii săi de stat-major care privesc evoluția luptei. Scena transmite întreaga tensiune a acelor momente. Cealaltă este la fel de sugestivă, redând încheștarea de la nivelul combatantului, direct din mijlocul șanțului, când unii dorobanți vin din dreapta, coborându-l cu scări și gabioane, iar alții urcă pe stânga peretele redutei. Ilustrația poartă legenda: *Atacul redutei Grivița prin aripa stângă de batalionul de Botoșani (al 14-lea regiment de dorobanți). Căpitanul Volter (sic) ucis când pune primul gabion. Ziua de 11 septembrie (il. 43).* Căpitanul Valter Mărcăineanu cade, moale, susținut de un soldat, fără gloria cu care aveau să obișnuiască publicul toate tablourile grandilocvente editate de litografii români, cu mai mult sau mai puțin har, folosind drept model schița lui Carol Szathmari ce va fi analizată mai târziu. Nimic din elementele ce ar fi făcut din această imagine o memorabilă scenă bataillistă după formulele prestabilite ale genului: nici steag înfipt în redută, nici chipiu fluturat a chemare, nici îmbărbătarea soldaților prin gesturi teatrale, nici sabia în mână (căci aceasta este în teacă). ci, pur și simplu, moartea firească, așa cum este ea la război. Este posibil ca schița să fi fost concepută după indicațiile vreunuia dintre participanți sau după ce se consultase cu mai mulți ofițeri – așa cum procedase cu desenul scufundării monitorului turcesc –, dar acest amănunt nu este specificat nicăieri. Oricum, este sigur că lucrarea nu a fost executată *de visu* pentru că nici un corespondent de front, oricât ar fi fost el de curajos, nu s-ar fi expus exact în focul luptei, între linii, așa cum redă autorul în creația sa. Această schiță referitoare la luptele românilor, prin realismul ei lipsit de nota eroică de care erau tentați majoritatea artiștilor bataillști din epocă, face din Dick de Lonlay un excelent slujitor al creionului dedicat scenelor de război tratate în tot verismul lor crud. El are norocul să fie prezent și la căderea Plevnei, lucru ce constituie un nou motiv de mândrie pentru redacția lui „Le Monde Illustré”: „Acest număr este consacrat în mod special capitulării Plevnei după crochiurile d-lui

Dick, *singurul corespondent artistic care a asistat*.⁴⁵¹ (subl. n.). Imaginea tipărită pe prima pagină în no. 1083/13 Janvier 1878 – redesenată de Gustave Janet, unul dintre bunii graficieni ai revistei – reprezintă pe *Osman Pașa în fața țarului, a Marelui Duce Nicolae și a prințului Carol al României* (p. 17). Cei trei comandanți învingători, îmbrăcați în mantale, asistă la sosirea mușirului care, rănit, este susținut de medicul său și de unul dintre adjutanți. Porțile curții în care este adus sunt date de perete și prin ele se vede escorta de cazaci a redutabilului strateg otoman. Toți ofițerii ruși aflați în preajmă îl salută cu respect. Pe un minaret ce se vede peste gardul înalt a fost ridicat un steag cu cruce roșie, semn că acolo este instalat un spital.

Urmează apoi, secvențial, imaginile cele mai semnificative ale derulării evenimentelor căderii Plevnei: întâi o scenă de luptă cu *Garnizoana turcă respinsă la ieșirea ei spre Dolni-Dubnik este presată de divizia a 3-a de grenadieri în Plevna, dincolo de Vid* (p. 20); urmează propunerile de predare – *Parlamentarul turc este primit de generalul Strukoff pe podul de peste Vid* (p. 21), imagine foarte cunoscută, extrem de des reprodușă în majoritatea publicațiilor istorice, de la manuale școlare la tomuri de studii și cercetări. Trupele otomane respinse, cărora li s-a acceptat predarea, trec dincolo de Vid printre cordoanele de soldați ruși (p. 28). După aceasta urmează partea tristă, degradantă, a războiului: în *Apelul ofițerilor turci prizonieri închiși în lagărul de dincolo de Vid* (p. 21) se păstrează încă o notă marțială, ca între militari de același grad care se respectă reciproc, dar în *Prizonierii închiși dincolo de Vid, în zăpadă și Distribuirea de pâine prizonierilor turci închiși dincolo de Vid* (il. 45) (p. 24), apare întreaga suferință a combatanților de rând, adunați pe un câmp nesfârșit peste care ninge cu fulgi mari, strânși în grupuri și așezați unii în alții pentru a se încălzi, plimbându-se singuri de colo-colo, rugându-se cu fața spre Mecca sau deja morți, întinși pe pământul înghețat, iar în jurul lor clădindu-se, încet, troienele. Grămezi de pâine neagră, plasate chiar în nămeți, sunt împărțite flămânzilor nizami, acum doar umbre firave ale celor ce apăraseră cu atâta îndârjire semeața redută. După ce-și primeau rația erau încolonați și trimiși sub escortă spre o destinație necunoscută, în prizonierat. Aceasta era *Drama Plevnei*, cum a fost intitulată, generic, această suită de gravuri. Lor li se adaugă *Ridicarea cadavrelor turcești din spitalele Plevnei* (p. 25). Aceeași dezolare o inspiră și drumul pe care trecuseră prizonierii dezarmați: *Aspectul șoselei spre Sofia la intrarea în Plevna unde turcii și-au depus*

armele; *Casa unde a fost transportat Osman Paşa, rănit, după luptă şi Cele 77 de tunuri de oţel luate de la turci în câmpul Plevnei, pe şoseaua spre Sofia* (p. 29) sunt un aranjament ordonat, ostăşesc, de arme fără ostaşi, singure, pierdute, uitate, inutile. Armele tăcuseră şi se instaurase iarăşi liniştea. Însă acea linişte tristă şi grea de după bătălie.

În ultimul număr al revistei pe anul 1877 – 1081/29 Décembre – fusese publicată o schiţă cu *Întrevederea dintre Osman Paşa, apărătorul Plevnei, Marele Duce Nicolae şi prinţul Carol al României* (p. 400) desenată de alsacianul FRÉDÉRIC THÉODORE LIX (1830–1897) probabil tot după schiţele lui Dick de Lonlay (deşi acest lucru nu este precizat), căci acest pictor de gen şi angajat al redacţiei „Le Monde Illustré” nu luase parte la război. Poate de aceea apar şi unele inadvertenţe în vestimentaţia personajelor precum şapca şi mantaua rusească, îmblănită, pe care o poartă domnitorul nostru care, în tot timpul campaniei, a umblat îmbrăcat, fără excepţie, în uniformă românească. Este puţin probabil ca, din curtoazie pentru aliaţi, în acea zi principele să fi arborat ţinuta de iarnă a trupelor ţarului. Mai degrabă este posibil ca Lix să nu fi înţeles amănuntele schiţei primare, pe care o primise de la corespondentul de pe front, sau chiar să fi lucrat din imaginaţie, ilustrând impresiile vreunui martor ocular ce se adresase redacţiei în scris. Osman Paşa este în trăsură, ridicat de pe banchetă şi dă mâna cu Marele Duce, iar prinţul Carol I îl salută. Mai mulţi ofiţeri superiori ruşi din spate s-au descoperit în faţa mareşalului otoman care, şi în durerea înfrângerii, este demn şi impozant.

Campania atinsese punctul culminant; după căderea Plevnei nu putea urma decât un război de rutină în care era clar că şi ultimele forţe turceşti aveau să capituleze. Corespondenţii începuseră să plece pentru că nu se mai anunţau evenimente epocale pe câmpul de luptă şi mai ales pentru că venise iarna cu frigul şi inconvenientele ei. Locotenentul american Francis Vinton Greene observa, nu fără ironie, această situaţie, caracterizând cu multă judiciozitate activitatea gazetarilor: „Dintre aceşti optzeci de corespondenţi aproximativ jumătate au fost în timpul verii pe front şi mare parte din ei s-au expus în luptă, cu cea mai mare temeritate şi au îndurat cele mai mari greutăţi fără a se clinti (...). Pentru cealaltă jumătate au fost peste vară pe front şi mare parte din ei s-au expus în luptă, cu cea mai mare temeritate şi au îndurat cele mai mari greutăţi fără a se clinti. (...) Pentru cealaltă jumătate, comodităţile Bucureştiului au avut mai mare atracţie. Veneau ocazional la armată, vizitau

campamentele și spitalele, studiau caracterul rusesc și plecau înapoi la București pentru a-și digera studiile. Dar când a venit iarna, aproape tuturor le-a amorțit râvna, și interesul lor a început să slăbească. Unii au plecat înapoi la Paris și Londra, alții au rămas în București. Dar numai patru dintre ei, MacGahan, Grant, Millet și Villiers – ultimul reprezentând *Illustrated News* –, și-au târât picioarele prin zăpadă în Balcani și au ajuns la Constantinopol cu trupele. Dintre aceștia patru, primii trei erau americani.⁵² În mândria sa națională, locotenentul Greene îl uită pe Dick de Lonlay, cel mai întrepid dintre reporterii de front francezi. Și el urmase armatele rusești peste Balcani și, ajungând în capitala Imperiului Otoman, imortalizase întâlnirea dintre sultanul Abdul Hamid și marele duce Nicolae împreună cu statele-majore ale celor două armate, până nu demult oponente, reunite în palatul Beylerbeyului. Pentru exactitatea multiplelor portrete din compoziție au fost folosite fotografii, așa cum precizează legenda gravurii: „Desen de d-nii Lix și Scott după crochiurile și fotografiile comunicate de dl. Dick, trimisul nostru special.”⁵³ Dar înaintea acestui moment solemn care marca încheierea ostilităților, în ultimele zile ale lui decembrie 1877, când cartierul general rusesc se afla încă în Bulgaria, la Bogot, marele duce îl invită pe artist să-i arate desenele realizate în intervalul de când se afla afiliat trupelor sale. După ce le privește pe toate cu mare atenție, cerând diverse lămuriri, îl solicită pe autor să-i dea și lui câteva și, drept recompensă, îi acordă un autograf pe caietul de schițe. Observându-l interesat de aspectul interiorului locuinței sale, îl îndeamnă să îl deseneze. Aceasta era o mare chibitcă din postav, luminată tot timpul de două lanterne pentru că nu avea nici o deschidere prin care să primească eclerajul natural. În mijlocul ei era întins cortul de campanie ce slujea de dormitor. O mașină de gătit, al cărei coș ieșea prin acoperișul emisferic, încălzea spațiul și furniza apa fierbinte necesară ceaiului, atât de drag rușilor. Plasticianul s-a inclus în compoziție alături de marele duce Nicolae – așezat la o masă, în dreapta, comandantul suprem admiră desenele pe care Dick de Lonlay i le întinde. La picioarele lor se joacă doi terrieri minusculi, mascotele ducelui. Atmosfera este intimă și destinsă de parcă nu s-ar desfășura în plin război și sub cortul unui personaj de spiță imperială. Autograful este facsimilat: „Merçi pour les dessins/Nicolae/Bogot le 22 Decembre/1877.”⁵⁴

Apropiat de artistul francez atât stilistic, cât și prin relații de prietenie născute din împărțirea acelorași greutăți ale campaniei și

activității umăr la umăr, în aceleași bivuacuri și cu aceleași trupe, este catalanul JOSÉ LUIS PELLICER Y FENER (1842–1901) (il. 5), corespondent pentru „La Ilustracion Española y Americana.”⁵⁵ Din cercetarea atentă a operelor celor doi s-ar putea bănuî, la început, ori că au colaborat efectiv la elaborarea lor, ori s-au influențat reciproc ori – ceea ce ar fi cel mai grav – unul dintre ei l-a plagiat pe celălalt. Căci, alegând la întâmplare doar câteva desene se va întâlni același cantonament de infanterie în Buzău, cu același soldat în manta și cu raniță, văzut din spate, așezat de strajă lângă drapelul învelit în husă ce e proptit de o bârnă, atât la Pellicer⁵⁶, cât și la Dick de Lonlay, ca vinietă în cartea sa *En Bulgarie*⁵⁷ (doar că la francez este lucrat cu mai multă degajare); sau portretul prințului Tzerteleff, inițiatorul drumului pesta Balcani al diviziei generalului Gurko, pozând în uniformă de cerchez, alături de calul favorit, atât în ilustrațiile artistului catalan⁵⁸, cât și în acelea ale confratelui de la „Le Monde Illustré”⁵⁹; sau prezența țarului Alexandru II la trecerea Dunării pe 23 iunie, salutându-și trupele, unde între imagini este identitate perfectă, diferind doar explicațiile, căci Pellicer este mai scrupulos și, prin numerotarea personajelor prezente la operațiune, se identifică, la numărul 3, alături de alți ziariști: „corresponsales de los periodicos *Figaro*, *Fanfulla* e *Ilustracion Española y Americana*”. Această imagine a fost publicată în no. XXV/8 de Julio de 1877. La precizarea anterioară se adaugă și informația, foarte revelatoare, a lui Mlochowski de Belina care asistasă la traversarea fluviului și-i observase pe toți ceilalți confrăți aflați acolo, inclusiv pe cei doi desenatori prieteni, ce imortalizaseră scena din același unghi: „Corespondenții jurnalelor sunt acolo, la postul de luptă, în număr complet. Dl Forbes de la *Daily News* este într-o șalandă, Ivan de Woestyne dă sfaturi lui Pellicer care desenează trecerea Dunării pentru suplimentul lui «*Figaro*». Dar baia forțată de la Ghecet la Măcin nu a surâs nici unuia dintre acești domni și, în fond, au dreptate, căci nu este nici o operațiune de văzut pe cealaltă parte. Curând, ei pleacă în bărci. Ajung și eu la Măcin, oraș drăguț, cu aparență orientală și aspect pitoresc. Confratele nostru Dick de Lonlay este deja aici împreună cu colonelul Brackenbergh de la *Times*. Ne dăm mâinile. Îmi prezintă pe cavalerul Lazzaro, corespondent al jurnalelor italienești, pe dl Marcotti, spiritualul *Aristo* de la «*Fanfulla*», pe Edward King, corespondent american și pe dl Björlin, locotenent de stat-major suedez, care scrie la un jurnal din Stockholm.”⁶⁰

Și tot împreună erau cei doi plasticieni și în Pasul Șipka în momentul când sunt găsite trupurile sfărțecate ale unor soldați ruși și când toți gazetarii martori oculari ai acestui spectacol oribil emit o declarație ce face cunoscute Europei atrocitățile comise de bașibuzuci asupra combatanților răniți și rămași pe câmpul de luptă. Dar, pe lângă acest document semnat de colonelul Brackenbergh de la „Times“, de Henri de Lamothe de la „Temps“, de Pellicer și Dick de Lonlay, cei doi din urmă fac și schițe necesare, zguduitoare prin aspectul lor lugubru, cea a catalanului fiind publicată în no. XXXI/22 de Agosto de 1877, p. 117. Una din imaginile realizate de artistul iberic lămurește definitiv aceste nediferențieri tematice din opera lor: cei doi se aflau într-un grup mai mare de corespondenți de presă afiliat unei unități rusești și aveau, deci, aceleași modele pe care era normal să le trateze identic, fiind vorba de un stil grafic prin excelență, fără prea mult modelu și cu accentele necesare plasticității schiței. Este vorba de gravura intitulată *Prin Balcani* (il. 46) – publicată în no. XXXIII/8 de Setiembre de 1877, p. 149 – unde sunt desemnați prin litere toți gazetarii prezenți în acel moment și reprezentanți călări, trecând prin vadul unui râuleț și urcând o pantă. Drumul era deschis de un cazac cu lance, slujind probabil de escortă, după care urmau: A) Principele Șakovskoi; B) Lamothe, corespondent al periodicului „Le Temps“ din Paris, cu chipiu alb, cu cefar și haină scurtă; C) Ivanoff de la „Novoe Vremia“ din Sankt Petersburg, cu barbă mare, plete și șapcă înfundată pe cap; D) Don José Luis Pellicer de la „La Ilustracion Española y Americana“ din Madrid, aflat în prim-plan, cu fața spre privitor spre a fi recunoscut; el călărește mândru, cu o mână în șold și în cealaltă cu o nuielușă ce-i slujea de cravașă, cu șapca albă dată pe ceafă, barbă neagră și două curele ce i se încrucișau pe piept și țineau geanta și binoclul. În spatele său, notat cu E) călărește „Monsieur Dick“ (așa cum era cunoscut de toți, inclusiv de propria-i revistă și cum își semna chiar materialele) cu redingotă rusească, albă, la două rânduri, cu șapcă tot albă, mustața în furculiță și pince-nez cu șnurul prins la butonieră. Toți au pe mânecă brasarda de corespondenți.

Având probabil un temperament mai liniștit și mai poetic decât al amicului și colegului său francez, Pellicer nu este atras de scenele violente, de șarje sau atacuri la baionetă, de câmpul de bătaie însângerat și de marea victoriei cucerite cu pierderi de vieți omenești. De altfel, imaginile de război efectiv la el sunt luate mai mult de la distanță, nu încleștări corp la corp, nu asalturi de redută,

ci lupte de poziție, cu focuri sporadice schimbate din tranșee sau din ambrazura bateriei. Pellicer are înclinație mai degrabă pentru viața liniștită din spatele frontului, fiind legat de campamentele soldaților, de manutanța cu cazanele ei mereu încinse, de trezitul în zori, la sunetul goarnei și după-amiezele molcome, de spitalele militare, de orașele cucerite, pustii și triste și mai ales de portretele combatanților în repaus. Nu îl lăsau indiferent nici aspectele etnografice ale țării prin care trecea: în același no. XXXIII apar câteva femei ce spală la fântână, o casă turcească, minaretul unei moschei din Șistov, un bulgar bătrân ce bate toaca în vreme ce niște copii, neobișnuiți cu acest sunet, își acoperă urechile, și niște soldați ruși fugind după niște găște într-un sat părăsit. Aceste desene sunt alăturate portretului autorului, datorat confratelui Alfredo Perea y Rojas (1839–1895). Pellicer are o față prelungă, osoasă, pomeți proeminenți, barbă și păr negru, rebel, și o privire pansivă a ochilor săi negri, pierduți undeva, departe, în reveriile sufletului de poet.

Constant observator al propriei existențe, lasă documente iconografice foarte interesante legate de traiul unui gazetar în care, mai totdeauna, se autoportretează, ca o marcă sigură și o semnătură a prezenței sale acolo. În schița intitulată *Din România în Bulgaria – traversarea Dunării* (il. 47) – tipărită în no. XXVII/22 de Julio de 1877, p. 45 – autorul apare în prim-plan, cu spatele, cu binoclul alături și cravașa pe umăr, trântit pe fundul unei bărci la care vâslesc doi țărani bătrâni, mustăcioși; în barcă se mai află două personaje în haine de mixtură militaro-civilă și un alt țaran, poate schimbul la vâslă. În același exemplar al revistei sunt inserate mai multe imagini din România (p. 48): un han la Drăgănești, cu o curte mare în față în care sunt trase două căruțe pe lângă care, câteva găște, ciugulesc în voie, sub paza unui băiat desculț; câteva cruci de lemn, strâmbe și mâncate de vreme, pe care le văzuse în satul Naipu, pe un deal, la asfințit în timpul unui popas (de precizat că și Dick de Lonlay desenase aceste cruci lângă care stăteau de santinele niște infanteriști, iar materialul său fusese prelucrat de Frédéric Théodore Lix, devenind o romantică nocturnă publicată în „Le Monde Illustré” no. 1058/21 Juillet 1877, cum s-a arătat mai sus). În compoziția lui Pellicer urmează un peisaj de sat cu o fântână cu ciutură și jgheab scobit într-un trunchi zdravăn, și din nou cu niște găște ce beau apă și o biserică în fundal; un *Voluntar român*, probabil un milițian din comunele rurale, îmbrăcat în hainele sale de zi cu zi, neuniformizat, fiind însă înarmat cu o pușcă veche.⁶¹ Între toate acestea, *Un popas în marș* (p. 48) care prezintă

trăsura lui ușoară, acoperită cu prelată, trasă de patru cai și de care sunt prinse toate bagajele și ustensilele necesare menajului în campanie; călătorii au coborât să se mai dezmoștească și citesc ziare. *Mihăilești – cartierul general provizoriu al câtorva corespondenți de ziare* (il. 48), (p. 49) îi prezintă pe aceștia strânși în jurul unei mese sub umbrarul hanului din sat asistați de doi feciori ce stau, respectuoși, la o anumită distanță, cu șorțul dinainte și sticle în mâini. Trăsurile sunt trase în fața gardului. Cei cinci gazetari, toți purtând haine și șepci albe, rusești, și cu brasarda presei pe mânecă, degustă mâncarea simplă oferită la sărăcăciosul han de răscruce. Luminile și umbrele purtate sunt excelent realizate prin demitente, iar jocul frunzelor și al razelor de soare ce formează pete schimbătoare pe zidul și veșmintele mesenilor creează o vibrație ce dă vivacitate compoziției. Autorul se autoportretează din nou, al doilea din stânga, în profil, tăind ceva cu cuțitul. Pe aceeași pagină este tipărită și o altă imagine plină de picturalitate, *Unul dintre podurile construite pentru trecerea trupelor* – podul de pontoane ca și caii, căruțele încărcate și oamenii ce supraveghează și îndeamnă animalele se decupează compact, negru, pe lucirile apusului și pe undele mișcătoare ale fluviului.

Când, în no. XXX/15 de Agosto de 1877, p. 100, își prezintă locuința din satul bulgăresc „Sarevitza” – de fapt Țarevicea, rebotezare rusească a numelui turcesc al satului Tekir –, nu uită să și dateze lucrarea, 4 iulie: o casă țărănească, acoperită cu olane, în a cărei streășină a fost înfipt steagul pe care este scris numele ziarului „La Ilustracion Española” (il. 49). În mijlocul bătăturii, în plin soare, la o masă de campanie, așezat pe un scaun pliant, un bărbat scrie foarte concentrat, pe când un altul stă ceva mai departe – nici unul dintre ei nu este autorul desenului. Un servitor curăță cartofi, iar un altul îngrijește de caii deshămați; trăsura, cu coviltirul pe jumătate strâns, este trasă în apropiere. Toată atmosfera exală tihnă, ca într-o zi de vacanță, fapt accentuat și de prezența în prim-plan a unei cloști cu pui care ciugulesc nesupărați de cineva. Schița este așternută cu o mână nervoasă, avidă de amănunte și deprinsă cu redarea lor. Profunzimea și gradarea intensităților se fac prin ductul mai tare sau mai slab, uneori abia atingând hârtia atunci când figurează pomii și păsările din fundal. Compoziția apărută în no. XLVIII/30 de Diciembre de 1877 (il. 11) (p. 405) are aceeași notă de document pentru modul cum a activat artistul în campanie fiind, în același timp, și un omagiu adus celor care l-au ajutat în acel răstimp, de la slujitori, la cai, trăsură și obiecte neînsuflețite, direct legate de

meșteșugul său: brasarda tricoloră de corespondent (în nuanțele steagului imperial rusesc – negru, oranj și alb) cu acvila bicefală, numărul de ordine și ștampila valabilității ei; trăsura cu steagul revistei, vizitiul Alexandru pozând mândru. cu barbă, pălărie, cizme înalte și bici în mână, și bucătarul Jules, zâmbind onctuos pe sub cozorocul chipiului său alb; campamentul cu vehiculul adăpostit sub o imensă foaie de cort și autorul lucrând la o masă, în vreme ce în jur domină dezordinea de dinaintea amenajării taberei – oala cu mâncare pusă la fiert, patul de campanie desfăcut, dar încă neașternut – pe când două berze privesc, inopasibile, de pe acoperiș la aceste deșertăciuni omenești; urmează calul de călărie, Rubio, gata înșeuat, ținut în frâu de grăjdarul Ivan și. în sfârșit, cățelușa Diana în mijlocul unei naturi statice formate din echipamentul folosit de artist în Bulgaria (busola, binoclul, harta, cravașa, scaunul de campanie, geanta, un volum de informare turistică pe al cărei cotor scrie „Turkey“ și blocul de desen). Poate că Pellicer și Dick de Lonlay se sfătuiseră în privința acestor imagini care să arate cititorilor inventarul și personalul necesar unei asemenea antreprize, căci și francezul publicase, așa cum s-a văzut mai sus, un desen intitulat *Echipajul de campanie al corespondenților lui Monde Illustré, Moniteur Universel și Figaro* (il. 12).

Într-unul din numerele revistei „La Ilustracion Española y Americana“ de la finele lunii iunie 1877 se anunța: „Avem satisfacția să oferim abonaților noștri în numărul de față primele desene relative la războiul din Orient pe care ni le-a trimis corespondentul nostru artistic special Sr. D[on] José Luis Pellicer care a sosit la București în 7 al curente, fiind primit acolo cu delicată curtoazie și cu multe mostre de considerație de către onorații șefi și oficialitățile care aparțin de cartierul general al armatei ruse de sud pe care o va acompaña, cu autorizație cum se cuvine. în apropiata și dificila campanie, ca reprezentant și artist pentru «La Ilustracion Española y Americana».”⁶² Acolo sunt date ilustrații cu intrarea în București a țarului, pe data de 8 iunie; un peisaj din Brăila și altul din Oltenița. În no. XXIV/30 de Junio de 1877 sunt date alte peisaje: *Piața din Ploiești în ziua de 12 iunie* (p. 420) în zi de târg, cu agitația specifică, plină de țărani, de soldați veniți după ultimele cumpărături înainte de a părăsi orașul; *Compamentul gărzii imperiale de infanterie care servește de escortă împăratului Alexandru* (p. 421) are aerul specific unei asemenea concentrări printre corturi, cai, rufe întinse la uscat, soldați trândăvind pe iarbă, bagaje și mărfuri întinse peste tot, mișună negustori ambulanți și țărani în

straie de sărbătoare. Semnătura autorului, localizarea și datarea apar în dreapta jos: Pellicer, Ploesti 77.

Pentru a informa cititorii asupra amplasamentului podului peste Dunăre, cu explicarea punctelor strategice pe un mal sau celălalt, recurge la un insolit peisaj luat dintr-un punct înălțat, poate chiar de pe un acoperiș căci, în prim-plan, ocupând aproape jumătate de pagină, se văd hornuri, coame de acoperișuri din olane, după care se ivesc mai multe catarge de vase, fluviul și malul dimpotrivă. întunecat (p. 424). Maniera de peisajare, foarte sigură și clară în privința estimării distanțelor este în același timp plină de neprevăzut prin acest fel de cadrare, mai apropiată de fotografie decât de veduta clasică. Câteva chipuri pitorești de cazaci și cerchezi formează obiectul portretelor sale din același număr.

Artistul catalan își continuă trecerea prin alte orașe ale României, punctându-și-o cu diverse imagini publicate în no. XXV/8 de Julio de 1877: Ploieștiul, unde a stat mai mult timp, îi suscită încă o schiță – *Dependințele cartierului general rusesc* (p. 4) – cu bucătăria stabilită sub un șopron în preajma unei biserici, unde câțiva ruși bărboși, în rubăști înflorate, trebăluiesc sau discută prețul unor produse cu niște furnizori locali; *Buzău, campament al infanteriei de linie* ce are în prim-plan o santinelă în manta și cu întregul echipament, păzind steagul unității ce era învelit în husa impermeabilă și sprijinit de o bârnă, iar în planul secund alți soldați ruși cu ranițele în spinare, gata de a porni în marș; *Brăila, campament al cazacilor în apropierea localității*, cu unul dintre redutabili cavaleriști din stepă, de data aceasta pe jos, păzind cu sabia în mână lăncile camarazilor, așezate în formă piramidală. iar în spate sunt parcate, în ordine, mai multe tunuri și chesoane. În același exemplar al revistei este inserată și ampla compoziție *Trecerea armatei ruse pe malul drept al Dunării, în prezența țarului Alexandru, la Galați, pe 23 iunie* (p. 5). Pentru a fi mai explicit, autorul a numerotat diverse obiective și personaje, printre care și gazetarii prezenți la eveniment: „1. poziții cucerite de ruși; 2. ambulanța Crucii Roșii; 3. corespondenții periodicelor „Figaro“, „Fanfulla“ și „Ilustracion Española“; 4. cazaci de Don; 5. ofițeri din garda de cazaci de Caucaz; 6. Țarul Alexandru II; 7. gardă de infanterie; 8. calea ferată de lângă port; 9. unități militare care se îndreaptă spre port; 10. Canalul Măcin; 11. așezarea Măcin; 12. vaporul Fulgerul; 13. nave blindate pentru transportul trupelor la Măcin; 14. șalupa Xenia; 15. unitate de infanterie“.

Trecând în Bulgaria și fiind afiliat trupelor rusești, Pellicer nu mai are decât sporadic posibilitatea să ia contact cu armata română. În no. XXXVII/8 de Octombrie de 1877, în compoziția *Principiile Carol al României acompaniat de generalul Zotov vizitând linia ocupată de armata sa în fața Plevnei* (il. 50) (p. 225), cele două personaje importante nu sunt vizibile, ci mai mult se ghicesc în fruntea călăreților, căci artistul se plasase în spatele grupului, surprinzând doar escorta de cerchezi cu puștile lor în huse de blană. Cu același prilej ajunge, pe 10 septembrie, în reduta Grivița 1, aflată în posesia românilor și, dintr-o ambrazură, observă Plevna și execută schița intitulată *Pozițiile turcilor în Plevna văzute în timpul unui popas la Grivița* (il. 51) (p. 228). Acolo desenează pregătirea pentru tragere a unui tun de către artileristii noștri, cu servanții în baterie și ofițerul pe parapet, privind prin binoclu efectul focului și dirijând tirul. Alături de ei era așezat un mare ulcior de apă. Se pare că acesta era un semn distinctiv al românilor, atât necesitate, cât și formă de a-și întreține amintirile de acasă, când luau cu ei apă la câmp, la coasă sau la treierat – emblemă identică samovarului rusesc pe care îl inserează în schițele cu soldații țarului. Un ulcior identic plasează și lângă dorobanțul ce stă de strajă în tranșee într-o noapte ploioasă, cu capul tras între umeri și căciula înfundată până la ochi, având pana de curcan pleoștită de umezeală (il. 52). Lucrarea este foarte elocventă pentru traiul greu al soldaților și privațiunile ce le-au îndurat, iar efectele de noapte și de texturi, îmbibate de apă sunt admirabil redată de plastician. Această gravură a fost publicată în no. XLII/15 de Noiembrie de 1877 sub titlul greșit de *Avanpost rusesc în tranșeele din fața Plevnei* (p. 297) datorat, probabil, grabei redactorului și necunoașterii diferențelor uniformologice, pentru că este evident că soldații murați de apele meteorice sunt dorobanții noștri, și nu ostașii imperiali. De altfel, imaginea este cea mai cunoscută din opera lui Pellicer și adesea a fost reprodușă în publicații românești.

O ultimă schiță referitoare la noi, apărută în no. XLIII/22 de Noiembrie de 1877, este *Grivița (Bulgaria) – corp de gardă de «Dorobanți», soldați români* (il. 53) și prezintă o casă cu pridvor înălțat în umbra căreia se odihnește un curcan, trântit pe o movilișă de pământ, cu pușca și un blid lângă el; în preajmă sunt priponiți trei cai înșeuaji; alte căciuli dorobănțești se disting în umbră. Un țăran bulgar privește apropierea unui soldat ieșit din postul de pază. Aceeași liniște pașnică, dragă lui Pellicer, rezidă și în această scenă

de repaus dintre lupte, cu oameni împăcați cu soarta lor și cu ei înșiși.

Don José Luis Pellicer y Fener și Dick de Lonlay erau nedespărțiți, așa cum o demonstrează identitatea tematică a lucrărilor semnate de ei și, eventual, împrumutul de către cel din urmă a unora dintre schițele confratelui catalan pentru ilustrarea volumului său memorialistic *En Bulgarie*, așa cum am precizat deja. Fiind atât de apropiați, celor doi li se întâmplă să sufere aceleași pagube din cauza hoților locali, așa cum informa ziarul bucureștean „L'Orient”: „Nu totul este roz pentru corespondenții care urmează armatele. Independent de oboseala și pericolele inerente în meseria lor, ei sunt, de asemenea, expuși a fi furați de o mulțime de negustori și chiar de servitorii pe care îi iau în serviciul lor. Aceasta li s-a întâmplat d-lor Lazzaro de la *Illustrazione italiana* și de la *Roma* din Neapole, Dick de Lonlay de la *Moniteur Universel*, Pellicer de la *Illustracion Española y Americana*. Din fericire dl prefect de poliție, cu obișnuita-i amabilitate a promis acestor domni să le facă dreptate, prompt și riguros.”⁶³

A fost deja amintită competiția existentă între „Le Monde Illustré”, cu numeroșii săi emisari artistici, și „L'Illustration” care nu beneficia decât de doi: vienezul Ladislaus Eugen Petrovitz și parizianul Auguste André Lançon. Dar, până a fi ei trimiși pe teren și până a li se publica desenele luate pe viu, redacția tipărise informații despre prezența românească pe arena evenimentelor balcanice. Astfel, în „L'Illustration” no. 1775/3 Mars 1877, sub titlul *Armata română* (p. 140), apare o întreagă pagină cu toate tipurile de uniforme ale trupelor noastre, desenate cu cea mai mare atenție pentru caracteristicile și pentru personalitatea lor națională. Autorul fusese reputatul ilustrator și xilograf CHARLES BAUDE (1853– ?) întrebuițând probabil o documentație primită din țară sau folosind chiar rigurosul *Album al Armatei Române* editat în 1873 de fotograf și litograful bucureștean M.B. Baer. La interval de două luni, în no. 1783/28 Avril 1877, p. 265, este tipărit chipul domnitorului, gravat după o fotografie lucrată în studioul maestrului parizian Lejeun. Acesta era portretul oficial al prințului Carol I din această epocă, fiind dat publicității și în alte periodice europene.

Neavând un reprezentant de partea turcească, gravurile cu scene din Constantinopol și, în special, din ambianța sultanului și a Curții sale, erau făcute după fotografiile furnizate de atelierul, deja celebru în imperiu, al fraților Abdullah. Așa este portretul colectiv al corespondenților de presă ai principalelor jurnale continentale,

trimiși în capitala Imperiului Otoman, pentru a asista la conferința Puterilor europene menită a convinge Sublima Poartă să acorde unele libertăți popoarelor supuse; imaginea a apărut în no. 1774/24 Fevrier 1877, p. 116, și a fost reluată, așa cum s-a văzut mai sus, de „The Pictorial World“ No. 157/March 3, 1877, p. 5. Acesta este un important document iconografic pentru cunoașterea chipurilor acelor temerari reporteri care, peste câteva luni, aveau să se afle pe linia de foc.

LADISLAUS EUGEN PETROVITZ (1839–1907) pare mai mult un observator independent al evenimentelor, furnizând benevol informații, fără a avea un angajament prealabil cu revista pariziană. De altfel el este chiar prezentat drept „correspondent particular de L'Illustration“. De la el provin câteva desene cu subiecte românești – în special vedute – fără a avea lejeritatea lui Lonlay, acuratețea lui Schönberg, linia elegantă și spiritul malițios al lui Meylan, gingășia redării unei atmosfere pașnice atât de caracteristică lui Pellicer sau vigoarea colegului Lançon. El este, mai degrabă, un foarte corect desenator de panorame și arhitecturi, redacția folosindu-i la maximum această aplecare. *Bombardarea Olteniței (Valahia) de monitoarele flotei turcești a Dunării*, apărut în no. 1786/19 Mai 1877, p. 320–321, este o schiță amplă, dezvoltată pe două pagini, luată de undeva de pe apă, cu vedere spre malul românesc; în prim-plan, cele trei cuirasate trag asupra orașului ce apare în depărtare. Este greu de precizat dacă lucrarea este rodul observației după natură, așa cum preciza textul, sau al purei fan-tezii, căci este puțin probabil ca artistul să fi avut acces pe un al patrulea bastiment otoman, și nu putea fi nici pe malul opus, aflat încă în puterea păgânilor; pe de altă parte, puternicele monitoare – atât de impozante în desenul corect și excelent documentat al lui Dick de Lonlay – aici apar doar ca niște șalupe mai mari, dovadă în plus că autorul nu le văzuse prea de aproape. Mai posibil este ca Petrovitz să fi folosit o schiță mai veche a sa luată pe Dunăre, în care a inclus vasele de război turcești, asupra cărora avea doar informații sumare. În no. 1788/2 Juin 1877 dă alte două vedute unde prezența patrulelor, a bateriilor și a unor personaje e doar o metodă de a anima scena, altfel o pură schiță de atlas geografic sub perspectivă cavalieră: *Giurgiu (România) – patrulă călare supraveghiind cursul Dunării și Vedere generală a Ghecetului și Măcinului luată după o înălțime din fața Brăilei (România) pe Dunăre* (p. 348). În Brăila asistă la sosirea primei divizii de voluntari bulgari, și momentul i se pare demn de reținut, publicându-l în același

no. 1788 la p. 349: trupele pedestre și călări trec printr-o piață străjuită de clădiri impozante cu două și trei etaje, și de o biserică modestă, fără turlă, numită „biserica împărătească“, sub privirile unor curioși – un sacagiu și un căruțaș ce-și opriseră atelajele pentru a vedea mai bine și un burghez cu joben pe cap, însoțit de fiul său nevârstnic. Imaginea are în ea ceva static, neimplicând deloc participarea afectivă a autorului. Același convenționalism rece îl are și vederea panoramică a Brăilei sau a altor câtorva orașe și fortărețe de la Dunăre: *Vedere panoramică a orașului Vidin (Bulgaria) situat în fața Calafatului*; *Cetățuia de la Bași-Kanal vis à vis de Brăila* (il. 54); *Cetățuia Smurda-Kanal la Giurgiu*, toate în no. 1789/9 Juin 1877, p. 364. Nici chiar în compoziția *Locuitori din Calafat refugiindu-se în interiorul țării din cauza bombardamentelor* (p. 365) nu este mai vivace, deși imaginea i-ar fi putut suscita interesul etnografic și sociologic: țărani și orășeni pe jos, călări pe măgăruși sau urcați în căruțe ticsite de lucruri, purtând baloturi pe cap sau în spinare, un întreg grup de oameni au plecat în bejenie, ca în vechime. Mai interesant este un peisaj cu Palatul Cotroceni pus la dispoziția țarului, văzut dinspre parcul cu arbori înalți, cu alei umbroase și curate, pe care sunt bănci pe care stau la taifas doi ofițeri ruși, tipărit în no. 1790/16 Juin 1877, p. 377. Urmează alte câteva schițe făcute la Dunăre: *Monitoarele turcești la Sulina, braț principal al Deltei Dunării* (în no. 1792/30 Juin 1877, p. 424), *Poziții rusești în satul Slobozia, vis à vis de Rusciuk și Poziții rusești pe malul românesc în față cu Pyrgos* (în no. 1798/11 Août 1877, p. 84).

Petrovitz nu era caracterizat de inspirație, el înscriindu-se între acei ilustratori fără prea mult har, dar corecți și sânguincioși care trimiteau, din când în când, materiale pentru presă, din zone unde nu ajunseseră încă cei acreditați oficial. Calitățile sale incontestabile de riguros reproducător la scară a peisajelor, cu explicarea fiecărui punct de pe ele – promontoriu, fort. oraș, râu etc. – deveniseră indispensabile redacției pentru a pregăti cititorii asupra mediului unde aveau să se desfășoare evenimentele ale căror personaje urmau să fie immortalizate de Auguste Lançon. Cei doi și-au unit chiar forțele pentru redarea veridică a cadrului în care s-a desfășurat traversarea fluviului în Bulgaria, ariditatea tehnicistă a schițelor de poziții a lui Petrovitz fiind animată de figurile desenate cu dexteritate de Lançon, cu tipuri de cazaci și infanteriști ruși angajați în acțiune. Cei doi au realizat astfel două compoziții ample și pline de forță: *Trecerea Dunării de Divizia 12 din al 8-lea corp ru-*

sesc pe 27 iunie și *A doua trecere a Dunării* – brigada generalului Iolsin din divizia a 14-a din al 8-lea corp trecând fluviul în bărci, la Zimnicea, pe 27 iunie. ambele în no. 1795/21 Juillet 1877, p. 40–41 și 33.

AUGUSTE ANDRÉ LANÇON (1836–1887) era o personalitate bine cunoscută a redacțiilor și un constant participant la saloane, remarcându-se ca un admirabil pictor animalier și bataillist. Fusesse elev al Școlii de Arte din Lyon, apoi, la Paris. elev al lui Picot; mare admirator al sculptorului Antoine Louis Barye – celebru pentru realizarea animalelor sălbatice în poziții foarte diverse – Lançon acumulasă un bogat bagaj de cunoștințe care îi dădeau o deosebită lejeritate în tratarea oricărui subiect. El se impusese și ca desenator și gravor. aceste cunoștințe tehnice sesizându-se în felul său de lucru, ce împletea linia cu pata de laviu bine plasată și fără a face abuz de griuri; bazându-și efectele pe ductul expresiv modelat, cu parcimonie a detaliilor, prinzând esențialul dintr-o ochire, foarte la obiect, fără a se pierde în elemente inutile care ar fi dat de furcă gravorului care prelua crochiul său. îl decalca și îl tăia în lemn. La cei 41 de ani ai săi câți avea în 1877, artistul era deja matur, poseda un stil bine cristalizat și era perfect pregătit pentru campanie, căci până atunci dusese o existență aventuroasă și se căluse în lupte efective. Avea deja experiența unui război. cel franco-prusian din 1870–1871, când se înrolase în Ambulanța Presei, după care fusese achitat. De aceea, poziția de trimis special al revistei „L'Illustration” pe un câmp de luptă i-a surâs. Pe lângă emoții și pericole, aventuri și experiențe insolite, această acreditare îi oferea și posibilitatea de a se exersa în subiectele sale preferate. Din păcate, antecedentele sale de comunard nu erau o carte de vizită pe placul statului-major rusesc, atât de temător de propagandă pentru democrație și comunism. Astfel că plurivalentul artist a trebuit să se mulțumească doar cu scenele văzute în România, fără a putea urma armatele pe câmpul de luptă. Mlochowski de Belina, care îl cunoștea și îl aprecia fără rezervă, notează, cu regret, această stare de lucruri care a privat presa ilustrată de o valoroasă contribuție a unui artist de prestigiu: „A sosit dl. Lançon. faimosul desenator de la *L'Illustration*. El caută să fie acreditat la cartierul general rus, dar bietul băiat nu știe cum să o facă din cauza trecutului său prea republican din 1871. Ce păcat că oameni cu meritele sale se

rătăcesc în furtuna demagogică a acestei epoci! El a făcut precum Reclus, precum Courbet, precum atâția alți republicani înverșunați și, în pofida talentului său incontestabil, nu îndrăznește să se prezinte colonelului Hasenkampf care l-ar trimite să ceară o scrisoare de recomandare semnată de colonelul Gaillard, atașatul militar francez la cartierul general rus, iar colonelul Gaillard nu este numai un militar instruit și foarte apreciat peste tot, dar el a prezidat, de asemenea, un consiliu de război în 1871 și are o memorie prodigioasă. Biet Lançon! De ce nu ai rămas tu artistul vesel și spiritual pe care l-am admirat la Bau-Saint-Martin, la Metz, în 1870, în vreme când nu era comod să vorbești despre republică în mijlocul gărzii imperiale?⁶⁴

Publicarea desenelor sale începe din no. 1786/19 Mai 1877, cu o vedere a Noii Orșove și a cetății turcești Ada-Kaleh (conotat *Ada-Kalessi*) și scena debarcării la Baziaș a unor refugiați bulgari. Interesant este redat prânzul modest al salahorilor portului Orșova, români sârmani îmbrăcați fiecare după posibilități, cu sumane sau haine scurte, unii desculți, alții cu opinci, dar toți având cusut pe căciulă un număr de ordine (p. 317). Chipurile obosite, privirile pierdute, stinse, ale acestora, îl arată pe Lançon ca un excelent portretist și observator al chipului omenesc. Cunoscând situația armatei române din descrierile tendențioase ale lui Johann Nepomuk Schönberg din „Le Monde Illustré”, compoziția cu *Dezertori aduși la o cazarmă de recruți, la Craiova*, apărută în no. 1787/26 Mai 1877, p. 333, nu mai frapează; fugarii însă nu se văd, ci doar câțiva dorobanți îndreptându-se spre poarta unității de care stau sprijiniți mai mulți voluntari și recruți în straie țărănești: s-ar putea să fie vorba de o neînțelegere a celor ce se petrec acolo, iar titlul să fie eronat.

În mod surprinzător, Lançon este atras de aspectele etnografice mai mult decât toți ceilalți documentariști de război, aceste subiecte împletindu-se la el cu acelea militare tocmai pentru a specifica pronunțatul caracter național și popular al războiului. *O cantină a miliției române la Craiova* – apărută în no. 1788/2 Jun 1877, p. 349 – reflectă împletirea absolut naturală dintre soldații țărani și civilii țărani: o femeie cu donița lângă ea le oferă militarilor ceva de băut, probabil bragă, iar puțin mai încolo apare taraba pe trepid a unui plăcintar ambulant. Aceeași prezență a filonului popular o găsim și în compoziția intitulată *Instrucția recruților armatei române la Craiova*, din același exemplar al revistei, unde viitorii soldați, cu căciuli țuguiate și în mantale, stau jos, cu pușca

între genunchi, într-o pauză dintre exerciții – ei sunt obosiți, la fel ca hamalii din port (publicați cu câteva numere mai înainte), dar își fac datoria. Un ofițer de artilerie, în picioare, pare stingher între recruții extenuați, care nu-l bagă în seamă, ștergându-și transpirația de pe frunți sau privind în gol. Comentariul desenelor este plin de simpatie și admirație, atât pentru acești fii ai poporului, cât și pentru ofițerii lor, în totală opoziție cu tonul caustic al lui Johann Nepomuk Schönberg: „Acești oameni își păstrează costumele lor naționale până la încorporare. Ei sunt niște voinici veseli, supli, bine construiți, inteligenți. Ofițerii au aluri franțuzești și aproape toți ne vorbesc limba. Soldatul român este sobru. Nici un om beat în cantinele lor. Este adevărat că drept principală băutură răcoritoare li se vinde un fel de lapte de cocos (bragă, n.n.) care nu este făcută deloc pentru a li se urca oamenilor la cap. Echipamentul din timpul instrucției se compune dintr-un centiron de piele groasă cu două cartușiere, una în față alta în spate, și dintr-o port-baionetă. Instrucția este făcută de bătrâni soldați reangajați funcționând ca subofițeri și comandanți de ofițeri demisionați.”¹⁰⁵

În no. 1789/9 Iunie 1877 este tipărită gravura *O fântână pe drumul Calafatului* (p. 365) la care își adapă caii mai mulți călărași, fără a descăleca, fiind în misiune importantă. Erau, probabil, aceiași cavaleriști care i-au furnizat artistului subiectul pentru *O patrulă pe înălțimile Golențului în apropiere de Calafat*, care apare pe aceeași pagină a revistei, notați într-una dintre imaginile foarte cunoscute ale iconografiei războiului. Prezența populației civile punctează constant traseul și popasurile trupelor. În no. 1790/16 Iunie 1877, p. 380, apare o întreagă suită de desene semnate de Lançon: un *Convoi de tunuri Krupp venind de la Craiova în drum spre Calafat* se intersectează cu un șir de căruțe; *Popasul de noapte al unui convoi pe înălțimile ce domină Dunărea* îi prilejuiește autorului realizarea unor efecte de clarobscur, pe care le-ar fi invidiat orice exersat pictor de nocturne, pentru expresivitatea chipurilor țăranilor strălucind la flăcările focului în jurul căruia s-au adunat și pe care fierbe ceaunul; *Un post de infanterie pe drumul dintre Craiova și Calafat* este o scenă de repaus din puținul timp liber al soldaților, cu o santinelă sprijinindu-și fața gânditoare în pușcă și o pergolă sub care un gradat stă trântit pe un pat în vreme ce afară, lângă peretele ei de stuf, stau turcește câțiva ostași ce și-au pus niște porumb la copt. Aceeași observare realistă a vieții combatanților simpli, fără a schimba ceva, fără a edulcora sau a omite cu bună știință amănuntele defavorabile, surprinsă în desene luate chiar din-

tre ei și de la nivelul lor limitat de a gândi viața de campanie, doar din perspectiva zilei prezente în care preocuparea principală era dacă vor avea sau nu rația întreagă de mâncare și băutură, apare și în schița *Distribuirea șliboviței în rândurile vânătorilor pedestri români la Cetate* unde militarii așteaptă în ordine să li se dea porția de rachiu, turnată de un popotar din niște bidoane de tablă, sub supravegherea unui gradat. Vânătorii sunt înveșmântați în ținuta de cazarmă, cu boneta pe cap, doar doi purtând pălăriile specifice armiei. Ofițerul este în spate, vorbind trupei ce-și așteaptă rândul. În schița cu *Masa ofițerilor de stat-major ai garnizoanei din Calafat* prezintă, cu spiritul său dezvoltat de observație, câteva tipuri și fizionomii caracteristice de militari superiori din diferite arme (artilerie, cavalerie, vânători), fără a intra în detalii de uniformă, cum procedau Schönberg și Lonlay. Referindu-se la această scenă ca și la cea anterioară, cu rația de șliboviță a soldaților, textul însoțitor dă explicații în termeni binevoitori: „Locuitorii acestui oraș (Calafat. n.n.) care sunt refugiați din cauza bombardamentului, cum am mai spus înainte, evident că nu s-au întors; astfel că locul este mereu pustiu. Bineînțeles, aici este vorba numai de populația civilă. Majoritatea hotelurilor sunt abandonate și golite de mobilier. În același timp, câteva s-au menținut bine: acelea unde și-au luat pensiune ofițerii. Acești domni trăiesc acolo ca și când n-ar fi nimic și mănâncă liniștiți pe terase fără grija obuzelor care, câteodată, trec șuierând pe deasupra capetelor lor. Dar aceasta este meseria lor, și ei sunt pregătiți. Soldatul român este pe cât de viteaz pe atât de sobru. El trăiește din puțin. Marele său festin este distribuirea ce se face în fiecare dimineață între rânduri a unui fel de rachiu foarte tare numit *șliboviță*. Aceasta îi dă tonus și forța de care are nevoie în picioare pentru că, în acest moment, nu se duce chiar o viață de sibarit pe malul drept al Dunării.”⁶⁶

Nici unul dintre confrății plasticieni nu elaborase vreo schiță legată de formele de habitat și cu atât mai puțin cu interioarele acestora. Or, Lançon, pe o întreagă pagină din no. 1796/28 Juillet 1877, p. 60, dă două imagini cu un bordei de pe malul fluviului. Întâi intrarea cu stâlpii de lemn sculptați, în fața căreia câțiva dorobanți își găsesc mâncarea sub cerul liber; apoi interiorul sordid, lumina slabă făcându-l și mai mohorât, unde stăpânul său – un țăran pletos și zdrențăros – stă, respectuos, în picioare, împreună cu soția și cei trei copii speriați, în fața artistului ce lucra, „in situ”. Mobilierul este sărăcăcios: doar o masă rotundă și joasă, ridicată pentru a crea mai mult spațiu și rezemată lângă ușă, de un hârdău, de care

stă sprijinit un dorobanț căzut pe gânduri, cu priviri apatice. Printre picioarele celor prezenți se joacă un godac jigărit, locatar obișnuit al bordeiului. Textul alăturat este la fel de relevant: „Sărace sate aceste sate de pe malurile Dunării. Câteva colibe făcute din pământ și paie, unele lângă altele, și iată-le. Fiecare colibă are un mare acoperiș sprijinit pe niște ziduri înalte de un metru. În perete, o gaură: este hornul. Intri acolo jos cum poți. Unele dintre aceste colibe sunt aproape complet sub pământ. Dăm o mostră, aspect exterior și aspect interior. Intrarea este la nivelul soclului, un fel de ușă acoperind deschiderea unui culoar care duce la locuința subterană care se compune, în general, din două camere. Una, cea principală, nu primește lumină decât prin culoar. Părțile sunt susținute de trunchiuri de arbori care, printr-un meșter-grindă, împiedică prăbușirea pământului și a acoperișului. Acoperișul este făcut din crengi împletite și din paie de grâu, totul acoperit cu noroi uscat. După această încăpere vine cealaltă, aceea unde doarme familia. Este, evident, ca într-un cuptor. Triști locuitori, și totuși, locuitorii nu sunt prea melancolici din cauza aceasta. Se râde ca peste tot și copiii fac mare gălăgie împărțindu-și locul cu găinile, câinii și porcii, admiși să trăiască în intimitate cu stăpânul casei. În zilele frumoase, toți acești copii mișună pe ulițe în vreme ce bărbații răscolesc pământul din care trăiesc cu toții, iar femeile se ocupă de treburile casei, îngrijesc animalele, pregătesc mâncarea sau spală la fântână catrafusele familiei.”⁴⁶⁷

Aceeași întâlnire firească dintre țărani de acasă și țărani în uniformă care luptau pentru casă, se găsește și în celelalte crochiuri ale lui Lançon, luate „după natură”, cum nu uită niciodată redactorul să precizeze în textul însoțitor: în *Cavaleriști români la o fântână pe malul Dunării* (il. 55) (no. 1801/ler Septembre 1877, p. 137) se vede construcția de zidărie a cișmelei unde câțiva călărași în ținută de cazarmă, cu bonete, își adapă caii sub privirile unor localnici; în *Corvoada de apă a prizonierilor turci de la Nicopole conduși de soldați români* (p. 140) – gravură mult reprodușă de atunci încolo în diverse ocazii – apar câțiva dorobanți în opinci escortând cu arma în mână un grup de osmanlâi cu gălețile pline. *Rezerviști și soldați în permisie adunându-se la corpurile lor* este o duioasă compoziție din no. 1804/22 Septembre 1877, p. 180. cu mai mulți ostași însoțiți de neveste și părinți până în preajma unității, despărțirea fiind grea de ambele părți; pentru a le mai mângâia năduful plecării de acasă în necunoscut, pe front, departe de locurile cunoscute, țărâncile cară armele și parte din bagajele soților

devenind și ele, pentru o clipă, ostași alături de ei. *Trecerea Dunării la Corabia de către români* (il. 56) (p. 180) nu are nimic din teatralismul căutat de Lonlay și Pellicer – aici totul decurge încet și plicticos pentru cei ce-și așteaptă rândul, cum sunt călărașii trântiți în iarbă, pe malul apei, cu caii alături, ce privesc la traversarea fluviului, pe pontoane, de camarazii lor; unii au timp chiar să-și spele rufele sau să umple bidoanele cu apă. O notă amuzantă aduce schița cu trecerea în revistă, la Corabia, a bărbierilor-chirurghi luați ca infirmieri pentru serviciul ambulanței române, unde chipurile speriate și veșmintele heteroclite ale frizerilor sunt pline de ridicol în comparație cu ținuta gravă și aerul distins pe care-l arborează sanitariii ce-i inspectează și care se țin, tanțoși în uniformele lor militare, la distanță. Dar, cu tot melanjul hainelor civile ale acestor frizeri ce s-au văzut deodată înrolați cu arcanul, o undă de uniformitate există în bucata de pânză albă cu crucea roșie pe ea, pe care toți o au pe pălării sau pe șepci, înfiptă în panglică sau cusută. Tonul serios este adus de ultima schiță a acelei suite ce reprezintă un *Convoi de piese de artilerie între Frățești și Giurgiu* (p. 192) trase de boi mânați de țărani desculți. Pe afet stau soldați, iar pe țeava tunului sunt îngrămădite bagaje, traiste și puști.

Din cauze independente de voința sa, Auguste Lançon nu poate urma trupele în Bulgaria. De aceea, toate crochiurile sale dedicate românilor se referă la perioada premergătoare încheșărilor de pe front și este regretabil că nu a putut immortaliza, cu linia sa viguroasă și energică, și scene de luptă. Neputând însoți armatele la sud de Dunăre, artistul părăsește România la începutul lunii septembrie: lista călătorilor poposiți la diverse hoteluri din București – publicată zilnic, cu regularitate, de cotidianul de limbă franceză „L'Orient” – îl menționează pe trimisul special al revistei „L'Illustration” plecând de la „Hugues.”⁶⁶ De altfel, acest jurnal ținea o evidență riguroasă a mișcării gazetarilor de vază, dând prețioase informații în legătură cu prezența lor în Capitală sau pe front: americanul F.D. Millet vine din Bulgaria și pleacă la Giurgiu de la „Hotel Broft” pe 24 august;⁶⁷ italianul L. Franchetti (conotat Franketty) sosește de la Giurgiu pe 31 august și trage la „Grand Hotel du Boulevard”⁷⁰, iar austriacul Johann Lichtenstadt pleacă la Zimnicea pe 1 septembrie, părăsind „Hotel Concordia.”⁷¹

Balanța politicii externe a acelui moment ridică din nou problema românească, la fel ca în deceniul al șaselea și în preajma Unirii Principatelor. De aceea, pentru a-și satisface publicul și a-i reaminti de România, de amplasamentul ei geografic, de condițiile

și civilizația țării, editorii lui „L’Illustration” au scotocit prin portofoliul redacției pentru a da și alte imagini de la noi, de la aceste Porți ale Orientului. Astfel, în plin război, într-un număr de la finele lunii octombrie (no. 1809/27 Octobre 1877), când poate era mai normal să se tipărească o corespondență privind campania de la sud de Dunăre, apare chiar pe prima pagină, un desen vechi al lui CHARLES DOUSSAULT – *Ziua Tuturor Sfinților într-un cimitir moldo-valah* (p. 257). Diferența stilistică între operele moderne și aceasta, aparținând unui artist dintr-o generație anterioară, este netă: un contur continuu, o linie egală, nemodelată, o dominanță a demitentelor și estompărilor ce impuneau, cu necesitate, laborioasa gravare cu dăltița în locul celei mai vii, mai personale, cu acul. Vetustă este și tema, care distonează oarecum prin liniștea ei cu evenimentele grave de la ordinea zilei. În cimitirul cu troițe și înalte cruci din lemn, sculptate și pictate, specifice Olteniei, în jurul a doi preoți care oficiază s-au strâns câțiva săteni evlavioși, o bătrână, două femei mai tinere, doi copii cu lumânări și un moșneag care își potrivește mica lumină într-o cutie, ca să o apere de vânt. Un text succint, conceput într-o notă idilică, specifică perioadei romantice – deși nu aparține condeiului lui Doussault – dă explicații în termenii restituirii unei imagini pe cale de dispariție: „Cimitirele valahe pierd în fiecare zi din originalitate și numai în orașele Valahiei mici și în mănăstirile din Carpați mai găsești cruci asemănătoare celor ce apar în desenul nostru. Cimitirul valah, ca și cimitirul turcesc cu care seamănă ca aspect, nu are nimic lugubru. Ai zice că este o grădină plantată cu arbori. Fără a fi crucile, nu i-ai putea ghici destinația acestei porțiuni răcoroase ce surâde ochiului. Chiar copiii se joacă aici și vin de bunăvoie să se plimbe la umbra salcâmlor înfloriți, de care este plin. Micul monument de lemn pe care-l vedem în dreapta desenului este destinat să protejeze o lumânare în anumite zile de sărbătoare, în special în ziua sfântului al cărui nume îl purta mortul. În ziua Tuturor Sfinților aceste lumânări bineînțeles abundă, și seara produc cel mai pitoresc efect.”⁷²

Poate cea mai generoasă cu imaginile din România, cu trupele și comportarea lor pe front, a fost revista germană „Illustrirte Zeitung” care era editată la Liepzig.” Datorită scrupulozității redacției în atribuirea desenelor tuturor trimișilor săi speciali în Orient s-a păstrat întreaga listă a colaboratorilor, constanți sau ocazionali, ce-i furnizau materiale de la teatrul războiului, importanți fiind Themistocles von Eckenbrecher, Mathes Koenen (al cărui

nume este conotat, uneori, și Könen) și, poate cel mai prolific dintre ei, înveteratul documentarist Carol Szathmari.

Se constată, încă de la început, o diferență frapantă între ilustrațiile revistelor pariziene și cele germane: vioiciunii stilistice a francezilor se opune rigorismul greoi al gravurilor în dăltiță ale nemților, dominate de tonalități închise de griuri, foarte atenți la orice amănunt spre a nu deține veridicitatea scenei; francezii își permiteau anumite licențe, nemții însă niciodată.

Acuarelistul THEMISTOCLES VON ECKENBRECHER (1842– ?), format la Academia din Düsseldorf, era deja un cunoscut documentarist, lucrând peisaje în timpul nenumăratelor sale călătorii europene și asiatice, majoritatea făcute în compania prințului rus de origine germană Sayn-Wittgenstein. Se specializase în compoziții orientale și istorice. Relațiile sale în înaltele cercuri rusești și interesul pentru pictura bataillistă au fost motive întemeiate pentru care a fost trimis ca observator al conflictului de la Dunăre. Urmărește și el traseul obișnuit al fluviului, poposind în orașele-porturi de unde expediază schițe precum *Piața din Giurgiu* (în no. 1774/30 Juni 1877, p. 532), *O stradă în Galați* (il. 57) și *Orașul românesc Galați pe Dunăre* (il. 58) (ambele în no. 1775/7 Juli 1877, p. 6, 7). În ele este redată, cu minuțiozitate, atmosfera acestor urbe de provincie care, chiar dacă în mod obișnuit erau agitate prin activitatea portuară și comercială, acum, cu ocazia războiului, deveniseră niște furnicare de lume din cele mai variate categorii sociale și naționalități, adevărate orașe internaționale ajunse celebre datorită evenimentelor. Toate sunt peisaje citadine în care artistul dorește să ofere privitorilor individualitatea cu iz oriental încă a acestor locuri, chiar dacă multe dintre clădiri sunt cu iz apusean. Primul desen prezintă și câteva tipuri de militari români strânși în centrul Giurgiului dominat de un impozant turn cu ceas: călărași în mare ținută, pe cai sau pedestri, conversând cu dorobanți și țărani în sumane, în vreme ce o trupă de vânători străbate piața diagonal, în marș disciplinat. În al doilea desen se găsesc și detalii etnografice prin apariția, în mulțimea care umblă pe stradă, a unui car înjugat cu bivoli mânați de un țăran cu un frumos suman pe umeri, iar în plan secund, a unei sacale și a altor vehicule. Ultima schiță este o panoramă a Galațiului luată din afara lui, de pe malul înalt al Dunării pe care s-a strâns multă lume, prilej pentru autor de a crea o frescă de tipuri umane și costume: săteni, soldați, mahalagii și burghezi înstăriți, toți privind spre celălalt mal (unii cu binoclul) spre a se lămuri de intențiile dușmanilor. Pe apă plutesc

monitoare otomane, iar în portul românesc se văd ancorate corăbii cu pânze. Cu toată plăcerea artistului pentru miriadele de personaje impostate în peisaj, totuși anatomia nu este deloc partea lui de rezistență, oamenii fiind invariabil îndesați și cu capetele mari – aceasta pentru a le putea schița și fizionomiile. Nici perspectiva nu o prea stăpânește și, în unele cazuri, fuga, deformarea cornişelor sau ancadramentelor de uși și ferestre este de-a dreptul discutabilă. Themistocles von Eckenbrecher este adeptul abundenței de griuri și de valori, nu al contururilor simple, expresive prin ele însele, astfel că mai toate compozițiile sale sunt atât de întunecate încât par nocturne. Doar atunci când tratează jocurile de fluide în peisaje dunărene scapă de îmbâcșeli și este mai aerisit decât în scenele de uscat, pentru că știe să redea cu succes cele două medii, apa și cerul, ca în *Orașul turcesc Tulcea, pe Dunăre* sau *Portul Sulina* (il. 59) (ambele în no. 1776/14 Juli 1877, p. 36), unde pe luciul fluviului se leagănă vase de război, cu pânze, ce au sabordurile ridicate și gurile de tun scoase prin ele, cuirasate scunde, abia ridicate deasupra liniei de plutire, caiace cu vele triunghiulare și șalupe, care se apropie sau se îndepărtează de chei.

Și MATHES KOENEN își începe seria de desene din război în paginile lui „Illustrierte Zeitung“ no. 1769/26 Mai 1877 tot cu un subiect naval – *Explozia monitorului turcesc Lufti-Djelil la Brăila* (p. 428). (În legendă numele bastimentului este conotat *Litsi-Dschelil*.) Scena este văzută de departe, fără a-l implica pe autor în vreo greșală de redare a vasului pe care, desigur, nu-l putuse schița de aproape; este, mai degrabă un peisaj fluvial cu dealuri, apă, stuf, tulburat de jerba de foc și fum a exploziei. Textul însoțitor este deosebit de elocvent și augmentează desenul cu detalii interesante: „În cursul dimineții zilei de 11 mai, trei vase de război turcești se vedeau manevrând în canalul Măcin, între Măcin și Ghecet, lângă Brăila. Către ora două după-amiaza, două dintre aceste vapoare s-au oprit pe canalul Măcin cam la 3 000 de pași de bateriile rusești care imediat au deschis focul. După a zecea tragere, unul dintre vase s-a retras în afara liniei de bătaie a tunurilor. Celălalt vas stătea nemișcat, sub presiune, fără să răspundă focului. După trei sferturi de oră de canonadă, o ghiulea rusească nimeri vasul care staționa. (...) Deodată apare un nor de fum deasupra punții vaporului staționat, după cum s-a stabilit ulterior, monitorul-corvetă Litsi-Dschelil (sic). În următoarea secundă, de pe puneta vasului izbucniră flăcări în toate direcțiile, împresurându-l; o jerbă uriașă formată din coloane de flăcări se ridică spre cer la o înălțime de trei

ori mai mare decât catargul, ca dintr-un vulcan ce scui pă foc. Coloanele de foc coborau din cer, înaintând. Îndată tot nucleul de foc s-a transformat într-un con de fum al cărui vârful părea să plutească pe suprafața apei pe când baza se întindea spre stânga, înspre mal, până la nori. O bufnitură înfundată lovește urechea, după care în atmosferă se rostogolește o detunătură îngrozitoare, ca un tunet. Pământul se cutremură. Un haos de obiecte întunecate cad pe pământ ca o ploaie. În zadar căutai vaporul cu privirea. Este scufundat! S-a scufundat cu oameni și șoareci. Numai vârful catargului, cu scările lui de frânghie încă întinse, se mai vede ridicându-se deasupra nivelului apei. Steagul roșu ca sângele cu semiluna palidă și cu steaua lăngă ea atârna și el de catarg, fiind și el pe jumătate în apă. Un spectacol înfiorător, de o amețitoare succesiune a fazelor. (...)⁷⁴. Comentariul nu îi aparține lui Koenen, ci fusese preluat din ziarul austriac „Neuer Wiener Tageblatt“ al cărui corespondent asistase la eveniment. Artistul german îl ilustrase, însă, cu multă veridicitate, el posedând o mare ușurință de exprimare. Următoarele desene date publicității conving asupra manierei mai degajate de lucru a lui Koenen față de cea a lui Eckenbrecher, chiar dacă este vorba de peisaje urbane – ca *Orașul Hârșova din Dobrogea* (în no. 1779/4 August 1877, p. 97) ori *Orașul turcesc Măcin în Dobrogea*, cu cele două minarete ale sale și dealul în vârful căruia fâlfâie un steag, ori chiar *Îmbarcarea rușilor pentru trecerea Dunării la Brăila* (în no. 1776/14 Juli 1877, p. 37) unde, în afara primului plan, mai agitat din cauza soldaților care trag un tun pe podul de vase pentru a-l imbarca pe un șlep, pe deal se văd cazarmile și construcțiile liniștite ale orașului. În compozițiile mai alerte, cu caracter militar, personajele nu mai sunt bondoace și brahicefale, ca la compatriotul său, ci își păstrează scara firească, așa cum este cazul în *Bombardarea din Oltenița a bateriei turcești de la Turtucaia* (no. 1778/28 Juli 1877, p. 77) unde, pe lângă tunurile rusești care trag peste Dunăre, apar și câțiva cazaci călări. *Distribuirea pâinii prizonierilor turci în București* (no. 1784/8 September 1877, p. 191) este o scenă vibrantă ce-i unește pe foștii oponenți – prizonierii, ce luptaseră cu onoare și bărbăție pentru cauza lor și învingătorii lor care îi tratează cu omenie, dându-le de mâncare la coborârea din tren – aspect unic la care asistase artistul și pe care îl notase, cu uimire, ca pe un fapt memorabil, deoarece era cunoscut comportamentul deosebit de dur, lipsit de orice urmă de milă față de cei înfrânți, atât de-o parte, cât și de cealaltă.

Cum o arată și imaginea precedentă, se pare că soarta l-a favorizat pe acest corespondent de război mai mult decât pe alții, căci, deși civil și străin, are posibilitatea să fie prezent la evenimente de excepție. Astfel, are ocazia să pătrundă în reduta Grivița 1, la scurt timp după cucerirea ei de români și să deseneze atât interiorul, cât și priveliștea ce se deschidea de acolo spre fortificația înrudită, Grivița 2. Schițele sale, publicate în no. 1790/20 October 1877, p. 304 (il. 60), sunt documente unice, luate direct sub linia focului dușman, periclitându-și viața pentru a-și îndeplini ireproșabil meseria de reporter. Prima schiță denotă înfrigurarea celor dintâi momente de după ocuparea redutei, cu artileristii la ambrazuri, lângă tunuri, gata să tragă, și dorobanții pe metereze, cu puștile la ochi, în vreme ce doi dorobanți infirmieri duc o targă cu un rănit în încercarea lor de a decongestiona locul de trupurile celor căzuți. Cealaltă ilustrație a fost făcută chiar în linia tranșelor, de unde dorobanții trag spre cea de-a doua redută pe când doi ofițeri, în prim-plan, stau la adăpostul unui val de pământ, unul întins pe burtă, observând mișcările inamicului, iar celălalt, imperturbabil, ia o gustare, cu un ștergar întins dinainte pe care se află mâncarea și o sticlă de băutură. Acesta este un exemplu de indicibil curaj și dispreț față de moarte, dar evocă, într-o ușoară notă anecdotică, și privațiunile vieții de campanie ce obliga la frugalitate. Materialul ilustrativ este însoțit și de o corespondență care, deși succintă, este foarte interesantă prin informațiile de primă mână ce le furnizează și care dă măsura riscurilor la care s-a expus artistul pentru a-și satisface editorii și cititorii. Într-un stil simplu, lipsit de emfază la fel ca și crochiurile sale, Koenen relatează împrejurările în care a ajuns în fortificație și cele văzute acolo:

„Din Plevna, la 20 septembrie 1877

Onorată Redacție!

Am onoarea să vă trimit aceste două schițe dintre care una reprezintă Reduta Grivița Nr. 1, văzută din interior ce, după puternica rezistență a dușmanului a fost cucerită cu bravură de către români, cealaltă reprezintă Reduta Nr. 2, văzută din Nr. 1. În dimineața de după luarea cu asalt, maiorul Ignati⁷⁵ m-a invitat să vizitez reduta împreună cu el; am primit cu atât mai bucuros invitația când mi-a spus că de acolo pot să am o vedere generală a lanțului de redute, pe care eu intenționez încă demult să o am în atenție pentru ziarul dumneavoastră. Aspectul pe care ți-l oferă interiorul redutei și, în special, terenul pe care îl ai în față este cel mai groaznic pe care o fantezie bogată ar putea să-l nască.

De jur-împrejur zac trupurile mutilate ale românilor căzuți, în cele mai multe cazuri în poziții înfiorătoare; am văzut cadavre ale căror brațe și picioare sau chiar ambele extremități lipseau: la alții le lipsea capul care se afla în apropiere, având o expresie fioroasă. Ici și colo fesuri însângerate, și peste tot bucăți de uniformă. În interiorul cazematelor se desfășuraseră lupte furioase; toți turcii care căzuseră în luptă fuseseră îngropați în interiorul cazematei și acoperiți cu puțin pământ; un miros pestilențial făcea insuportabilă șederea în redută. Am putut să schitez Plevna și panorama ce se desfășura împrejur numai din ambrazurile pe unde se trăgea cu pușca și din apropierea tranșeelor: aceasta fiindcă imediat ce se arăta cineva în afară, o sută de puști se îndreptau spre el de la numai 350 metri depărtare, din fortul turcesc. Am început să mă retrag înspre redută cu mare precauție din tranșeea unde îmi ocupasem locul. Dar, pentru că turcii deschiseseră un puternic foc de șrapnele mă hotărâi să rămân acolo până se lasă seara și, apărât de întuneric, să mă întorc în lagăr. Turcii din pomenita redută, ca, de altfel, și românii, păreau să guste cu mare plăcere acest serios război al vieții lor. Pentru a le trece plictiseala începeau să cânte și, în sunetele muzicii, făceau să danseze o manta umplută cu paie, cu un fes deasupra. În continuare, românii trăgeau cu pușca ici și colo, ca să le mai treacă timpul; dacă se greșea ținta, se auzeau puternice strigăte și insulte, iar dacă se întâmpla să ochiască bine fesul, izbucnea un îngrozitor Hallo. În fiecare noapte turcii atacau de mai multe ori, în mod obișnuit către ora 11 și ora 3, cu care prilej comandantul român dădea semnalul de răspuns. Se pare că aceasta se făcea în primul rând pentru ridicarea morților și răniților în timpul nopții, fapt de care profitau și românii. Soldații se târau pe brânci spre cei căzuți, îi legau cu frânghie în jurul trupului ca să îi poată trage în tranșee. În ranițele turcilor morți se găseau rații suficiente de orez, cafea și tutun, dovadă că turcilor nu le lipsește hrana, așa cum credeau rușii.⁷⁶

Ultimele luni ale anului 1877 sunt punctate cu două scene total opuse, datorate lui Mathes Koenen. Una este liniștită și tristă, cu *Spitalul militar de la Turnu Măgurele al comitetului de doamne ieșene* (no. 1791/27 October 1877, p. 324) în momentul sosirii unui convoi de căruțe cu răniți, observați de două surori și de un sanitar, în spatele cărora stau aliniate trăsurile de ambulanță cu steagurile lor cu cruce roșie; cealaltă, dezvoltată pe două pagini în mijlocul revistei, cu *Trecerea trupelor române prin Nicopol* (no. 1793/10 November 1877, p. 364–365) (il. 61) unde, în atmosfera mohorâtă a

acelei ierni timpurii, cu orașul ruinat pe ale cărui străzi desfundate se scurg, în galop, chesoane și piese de artilerie ori căruțe cu proviant, câțiva dorobanți cu priviri indifferente și obosite au făcut un popas, ca să-și mai tragă sufletul după marșurile lungi la care au fost supuși; așezându-se pe grămezile de moloz și pe resturile de ziduri din jur.

Există și la noi în țară un desen original al lui Koenen din timpul campaniei. El a fost achiziționat de Gheorghe Sion, în 1911 la o licitație la Viena, și acum se află la Biblioteca Centrală Universitară din Cluj, în cadrul donației făcute de acest pasionat colecționar și mare patriot.⁷ Este vorba despre un desen în laviu și peniță cu dimensiunile 23,5 x 56,5 cm. Colecționarul a scris, cu un creion, titlul pe care l-a crezut cel mai potrivit – *Câmpul de luptă de la Plevna de Koenen* – însă autorul a notat propria-i legendă, în partea de jos – *Vederea fortificațiilor de la Plevna*, după care și-a așternut semnătura, Mathias Koenen. Este prima dată când prenumele său apare astfel conotat, pentru că redacția revistei din Leipzig folosea, după cum s-a văzut mai sus, pe acela de Mathes. Schița prezintă în prim-plan tranșeele românești pline de dorobanți ce stau liniștiți și, aparent, destul de siguri că sunt în afara bății puștilor turcești, pentru că toți sunt cu capetele ridicate deasupra parapetului. Doi ofițeri stau pe marginea valului de pământ, unul chiar în picioare, cercețând prin binoclu canonada din depărtare. În vreme ce un al treilea arată cu mâna în acea direcție. Planul secund este ocupat de un peisaj foarte larg, cu dealuri domoale, arbori și arbuști, închis la orizont de lanțul Munților Balcani. Înspre stânga, suficient de departe, se ridică norii exploziilor bombardamentului. Pe laturile de sus și de jos artistul a dat explicația numerotării de pe desen a obiectivelor descrise. Datorită acestei schițe originale poate fi analizată mai bine maniera de lucru a ilustratorului german. El era stăpân pe sintaxa plastică a acestui gen documentar exprimându-se cu lejeritate, rapid și expresiv, știind să gradeze intensitățile de griuri pentru a sugera profunzimea peisajului și să micșoreze dimensiunea personajelor în conformitate cu fuga perspectivală. Inepabil mânăutor al tehnicilor grafice, Koenen era artistul potrivit pentru a fi corespondent de front.

Cu siguranță că viața de campanie, cât și numărul redus al civililor aflați pe front – aceștia fiind mai toți reporteri și artiști corespondenți de presă – ca și mobilitatea de care se bucurau deplasându-se în voie de la un corp de armată la altul și de la un cartier general la altul, peste tot fiind primiți cu onorurile de rigoare,

i-a adus pe Mathes Koenen și pe Carol Szathmari față în față și i-a făcut să se apropie. Având aceleași preocupări și colaborând la aceeași revistă, cei doi artiști își unesc forțele în faza finală a războiului în vederea elaborării unor compoziții mai complicate, ce implicau o atenție distributivă și prezența în mai multe puncte ale câmpului de luptă în același timp, ceea ce un singur om nu l-ar fi putut face. Ei își stabilesc bazele colaborării printr-un contract. Acest prețios document se păstrează la Cabinetul de Manuscrise al Bibliotecii Academiei Române într-o traducere tardivă și destul de aproximativă, datorită probabil donatorului. Pe spatele colii de hârtie este scris cu creionul: „primită de la Dl. Stratulat în 29 ian. 1960”. Documentul reprezintă o înțelegere de cooperare între cei doi artiști ale căror nume sunt consemnate în mai multe variante, toate greșite. Redactarea sa în românește nu și-ar fi avut locul între doi vorbitori de limbă germană, iar caligrafia nu aparține nici unuia dintre ei, așa că este certă apartenența manuscrisului unei perioade ulterioare și unei terțe persoane:

„Subsemnații am căzut de acord în ceea ce privește următoarele:

1. Ei vor lucra în comun desene reprezentând scene din teatru de război pentru ziarele cu clișee, și anume

2. D-nul Köhnen călătorește cu teatrul de război și desenează natura, atât evenimentele, cât și personagiile, care sunt în legătură cu evenimentele de război

3. Desenele pe care le efectuează D-nul Köhnen trebuie să fie imediat prelucrate de D-nul Satmari și trimise ziarelor

4. Suma pe care o vor trimite ziarele va fi împărțită în două părți egale

5. Partea pe care o va trimite cu ramburs D-nul Köhnen este obligat D-nul Satmary s'o ramburseze imediat aceluia pe care l'a însărcinat D-nul Köhnen

6. Desenele vor fi semnate de ambele persoane

C. Sathmari

M. Koehnen

București 3 noembrie 1877⁷⁸

Din document rezultă că Mathes Koenen urma să se deplaseze pe front pentru a nota evenimentele în caietul de schițe pe care Szathmari trebuia să le prelucereze. Probabil că între cei doi exista o mare diferență de vârstă care îl făcea pe cel dintâi să fie mult mai mobil decât Szathmari aflat în cel de-al 65-lea an al vieții.

Rod al acestei colaborări este *Cucerirea Rahovei de români* (il. 62) din no. 1800/29 December 1877, p. 529, cu o vedere plon-

jantă, nenaturală, asupra zonei. realizată din colaționarea informațiilor adunate de amândoi de la fața locului și a celor date de unii combatanți. Ca toate desenele de acest fel menite să astâmpere setea cititorilor de noutăți de pe front și de detalii legate de ultima înclăștare, se fac mari concesii valorii artistice a lucrării, primând cea documentară: de aceea, pe această diagramă a bătăliei – în care se introduce tridimensionalitatea, figurând corpurile de armată și comandanții, spre a fi pe înțelesul tuturor mai mult decât dacă ar fi dat o simplă hartă strategică a operațiunilor, incomprehensibilă civililor – sunt numerotate pozițiile și evoluția trupelor: „1. Reduta turcească de pământ; 2. Reduta turcească luată de români pe 7 octombrie; 3. Tiraliori români; 4. Coloana românească de atac; 5. Baterie românească; 6. Cartierul general al colonelului Slăniceanu; 7. Cavalerie română; 8. Trăsuri ale ambulanței române.” Deși alertă și plină de tensiunea desfășurării evenimentelor, totuși, cum era de așteptat de la o lucrare atât de amplă și cu atât de multe personaje – care treceau și prin mai multe mâini după ce porneau de la creatorii ei și până să ajungă în paginile tipărite, la public – se observă mai multe scăpări, în special de perspectivă. Un singur exemplu este suficient în acest sens: atelajele de artilerie din prim-plan, care se îndreaptă spre centru, și ambulanțele care vin de acolo, sunt mai mici decât colonelul Gheorghe Slăniceanu și statul său major de pe culmea dealului ce surmontează drumul pe care trece acest convoi. Această spargere a scării perspective este inexistentă în schița inițială a lui Szathmari aflată la Muzeul Național de Artă care, însă, a suferit anumite modificări până a fi tipărită. Este greu de crezut că un peisagist desăvârșit și un admirabil cunoscător al anatomiei umane ca Mathes Koenen – așa cum apare în desenul din Fondul Gh. Sion al Bibliotecii Centrale Universitare din Cluj – să fi avut acest aport nefast la finisarea desenului. Cauza deformărilor o constituie, mai degrabă, intervenția unui xilograf nepriceput, care a decalcat și pregătit clișeul pentru tipar, lărgind nepermis de mult spațiul în defavoarea scării umane. Astfel s-a obținut această discrepantă greu de pus pe seama unuia sau altuia dintre autori, ambii stăpânind prea bine mijloacele plastice pentru a cădea în asemenea greșeli.

Fiind vorba de subiecte mai restrânse, celelalte trei rezultate ale colaborării lor – unde totdeauna se specifică „Nach einer Skizze von M. Koenen und C. Szathmari” – sunt mult mai reușite. Toate le-au fost inspirate de ceea ce văzuseră imediat după predarea lui Osman Pașa și a redutei atât de îndelung apărute de acesta și au fost

publicate în no. 1804/26 Ianuar 1878, p. 64, 65: *Intrarea rușilor în Plevna, O stradă din Plevna în a treia zi după predare și Familii turcești pribegind în câmpia Plevnei*. Toate sunt episoade tragice ale înfrângerii, cu cadavrele apărătorilor înșesând străzile pe care patrolau dorobanșii sau debusularea și zbuciumul populației civile speriate. Ultimele două ilustrații aparțin în exclusivitate lui Szathmari, căci schișele originale se află la Muzeul Național de Artă dar, trebuind să respecte prevederile contractului, în legendă a fost trecut și Koenen.

Colaborarea dintre cei doi artiști nu s-a limitat doar la gaza- ta germană. Aceleași clipe dramatice ale orașului-redută le-au sus- citat o lucrare apărută în „The Illustrated London News” No. 2011/January 12, 1878 – *Orașul Plevna văzut de pe drumul spre Lovcea (privind spre nord), schișat pe 11 Dec. După o schișă de DD. Szathmari și Koenen* (p. 32–33). În spațiul generos al celor două pagini din mijlocul revistei este prezentat un aspect al orașului luat de pe o înălțime unde se aflau cimitirul și o moschee. Se văd câțiva ofițeri ruși, unul călare, altul odihnindu-se pe o piatră de mormânt turcesc, alții în picioare, și trupele care mărșăluiesc, de-o parte și de alta a acestui loc, pe străzile pustii. Artiștii reușesc să redea toată durerea pe care o poate transmite un oraș mort ca ace- sta, prin elementele sale exterioare – copacii desfrunziți, cu ramurile ca niște brațe descărmate, ridicate spre cer, jalea caselor goale, fără geamuri, cu ușile sparte, acoperișurile găurite și zidurile căzute, ecoul macabru al cadenței cizmelor, cât și melancolia de pe chi- purile obosite ale celor câteva personaje, care nu sunt alții decât învingătorii. Contururi puternice, jocul net de alb și negru cu extrem de puține treceri prin gri, caligrama nervoasă cu care e tratat fundalul, contribuie în mod salutar la aceste efecte. Câteva obiec- tive sunt numerotate pe schișă și explicate dedesubt: „1. Ziduri ruinate – rămășițele palatului lui Ghazi Ali Bey, vechi de 400 de ani; 2. Conacul sau casa guvernatorului turc; 3. Reduta Krișina pe deal deasupra orașului”.

În „Illustrierte Zeitung” no. 1806/9 Februar 1878, apare același aspect lipsit de strălucire al înfrângerii în gravura *Intrarea prizonierilor români prin Stambul-Kapu* (Poarta Stambulului, n.n.) (p. 104) a cărei paternitate nu o cunoaștem fiind atribuită, laconic, „Nach der Skizze eines unserer Specialzeichner”; nu poartă vreo inițială și nici nu i-l puteam adjudeca stilistic vreunuia dintre artiștii menționați (care erau, de altfel, și singurii furnizori de imagini ai gazetei), căci oferă prea puține elemente de analiză, fiind mai

degrabă un relevu de arhitectură al porții „Cetății fecioară” – cum era numit Vidinul – cu o santinelă turcească pe un parapet și un grup de dorobanți prizonieri ce se scurg pe sub o arcadă, cu spatele la privitor. Este iarnă, zăpadă, toți sunt înghețați de frig, au gurile ridicate și căciulile înfundate pe cap, apărând ca o masă monolită, gri.

CAROL SZATHMARI (1812–1887), ca pictor și fotograf de Curte – și chiar un apropiat al familiei domnitoare –, a urmat oarecum din oficiu cartierul general român, având o poziție privilegiată față de ceilalți confrăți. Chiar înainte de a trece în Bulgaria, artistul își asigurase și protecția rusească în urma unei audiențe la țarul Alexandru II. căruia îi arătase parte dintre lucrările sale documentariste cu caracter etnografic și peisagistic – din care acesta își alese câteva – și dăruind țareviciului un album cu fotografii cu subiecte similare, așa cum informează ziarul „L’Orient”: „Dl. Szathmari, pictorul bine cunoscut la București, a avut zilele acestea onoarea de a prezenta M.S. Împăratului Rusiei niște acuarele în care prezenta costumele naționale românești, mănăstirile țării, târguri, sărbători, peisaje etc. M.S. a binevoit să cumpere un mare număr pe care imediat le-a trimis M.S. Împărătesei la Sankt-Petersburg. Dl. Szathmari a primit un inel de briante de mare valoare din partea A.S.I. Țareviciul căruia i-a oferit un album fotografic cu costume naționale românești.”⁷⁹

Date fiind și antecedentele sale de plastician ce îmbinase, într-un mod fericit, arta de șevalet de proaspăt-apărută artă a fotografiei, serviciile sale erau neprețuite în acel moment, fiind sesizate ca atare în cele mai înalte cercuri militare și diplomatice, care îi apreciau și-i potențau activitatea prin sugerarea întocmirii unei istorii ilustrate a războiului. Într-o notiță, ziarul „Resboiul” relatează acest episod în termenii următori: „Dilele acestea d. Szatmary (sic) fiind invitat la dejun de M.S. Domnitorul în cuartirul general de lângă Plevna, M.S. i-a propus a face într’un șir de tablouri toate momentele însemnate ale campaniei româno-ruse în întregimea ei. Reprezentanții militari străini, aflând de acesta, s’au grăbit a’și arăta dorința d’a avea și ei o asemenea prețioasă colecție. «M.S. Principele este foarte egoist – a dîs reprezentantul militar prusian –, uită că și noi avem dorința d’a avea un asemenea șir de tablouri». Acesta a dat idee artistului nostru d’a pregăti pe lângă tablourile M.S. Domnitorului și un album complet al acestei campanii, care va fi o istorie esactă și vorbitoare ochilor.”⁸⁰ Ideea îi venise artistului, desigur, mult mai înainte de a fi încurajat de domnitor și de

ceilalți participanți la dejun. Concretizarea nu a fost însă făcută cu mijloacele plasticianului, ci cu acelea ale fotografului, prin albumul *Suvenir din Resbelul 1877–78*, reunind majoritatea imaginilor realizate de el cu camera obscură și, probabil, de încă doi fotografi ce au colaborat cu câteva cadre, în speță Franz Duschek și Andreas D. Reiser, aflați și ei pe front. Albumul a fost multiplicat în suficiente exemplare pentru a putea fi trimis ca amintire capetelor încoronate sau personalităților venite în vizită în România în anii următori campaniei. Până astăzi s-au păstrat destul de multe exemplare în muzee și biblioteci din toată țara. astfel că acesta nu a avut soarta celui realizat cu aproape un sfert de veac în urmă, în timpul Războiului Crimeii, pierdut fără urmă. *Suvenir din Resbelul 1877–78* este un album cu dimensiunile 24,5 x 32 cm, legat în coapte groase de carton îmbrăcate în piele verde, pe care, cu litere aurite, este imprimat titlul încadrat de un chenar decorativ cu entrelac. Paginile sunt, de asemenea, de carton gros. Pe ele sunt lipite, pe ambele fețe, fotografii cu dimensiunile de circa 18,5 x 24,5 cm ($\pm 2-4$ cm) ce au colțurile rotunjite. În unele exemplare ale albumului – precum cel de la Institutul de Istorie „Nicolae Iorga” – prima imagine este un portret al domnitorului, bust, profil spre dreapta, în uniformă de campanie, cu chipiul pe cap și mantaua desfăcută la piept pentru a releva câteva înalte decorații. Autorul portretului este Franz Duschek. Urmează apoi, în majoritatea cazurilor, câte două-trei variante ale aceleiași scene, datorate lui Szathmari. Sub fiecare fotografie este scris titlul, cu cerneală neagră, de mână: *Bateria Carol la Calafat*, văzută din două unghiuri diferite, întâi de la nivelul ei, apoi dintr-un punct înalt ce oferă un racursi asupra ei; artileriștii sunt îmbrăcați în mică ținută și cu chipiele acoperite cu coafa de pânză albă, cu cefar, pentru a-i proteja de soarele verii. *Bateria Elisabeta la Calafat*, cu tunuri grele, deservită de marinari în ținută de corvoadă, cu bluze lungi, albe și berete bleumarin. *Bateria Mircea la Calafat*, dată tot în grija Marinei, însă aici servanții sunt îmbrăcați în mică ținută de vară, cu pantaloni și bluze albe cu gulerul răsfrânt, albastru, cu cele trei trese albe de mătase la margine, legătura de gât neagră și bereta albă; bateria este immortalizată în trei puncte diferite, două îndepărtate și unul apropiat. *Bateria Ștefan cel Mare la Calafat* tot cu două vederi, una de ansamblu cu cele trei tunuri în ambrazuri și alta apropiată, cu un tun în prim-plan și altul în cel secund; soldații de artilerie călăreață, cu tot armamentul la ei (revolver pe șoldul stâng, sabie-baionetă și cartușieră), apar o dată îmbrăcați în bluza

de vară și a doua oară în tunica maro, dar în ambele cazuri au chipiele acoperite de coafa albă cu cefar. *Bateria mortierelor la Calafat* are postați în jur marinarii transformați în artileriști. În toate aceste scene, servanții au fost așezați la posturile lor, în poziții firești pentru activitatea ce trebuia să o îndeplinească în vederea pregătirii și slobozirii tunului: unul împinge proiectilul pe țeavă, alți doi potrivesc focosul la următorul proiectil, altul ochește și un altul stă cu firul întins, gata a executa focul. Trebuind să aștepte, însă, declanșarea aparatului fotografic, majoritatea soldaților au expresii crispate și gesturi înghețate.

Urmează câteva poze oficiale: *Sfinșirea Ambulanței la Poiana* cu un sobor de preoți și domnitorul în prim-plan, în spatele căruia se recunosc generalul medic dr. Carol Davila, colonelul medic dr. Iuliu Theodory și adjutantul domnesc locotenent colonel Constantin Filitti. *Cartierul Măriei Salle Domnitorului la Poiana* (il. 63) apare în trei ipostaze: întâi o imagine amplă cu principele Carol I în centrul grupului ce se află adunat pe cerdacul frumoasei case, încadrat de miniștrii săi Mihail Kogălniceanu și I.C. Brătianu și de mulți generali, ofițeri superiori și ofițeri de stat-major, în vreme ce, pe lângă casă, sunt așezați ofițeri inferiori și steagurile diverselor unități cu garda de rigoare; apoi, o poză frontală doar cu clădirea și jandarmii ce dau onorul în fața ei, fără a fi prezente înalte oficialități civile și militare; în sfârșit, ultima imagine este a pridvorului, luat mai de aproape pentru a fi mai bine vizibili generalii și ofițerii de stat-major, ca și cei doi miniștri deja amintiți, strânși în jurul domnitorului. În grup sunt recognoscibili generalii Alexandru Zefcari, dr. Carol Davila, Alexandru Cernat, colonelul Gheorghe Slăniceanu, colonelul Alexandru Schina din statul-major domnesc, locotentul-colonelul Constantin Pillat, iar jos, în stânga treptelor, colonelul Constantin Barotzi și căpitanul Nicolae Lascăr-Bogdan, alături de un furier și de un colonel de dorobanți. Albumul continuă cu alte fotografii luate la malul Dunării: *Baterii Rusești la Corabia*; *Baterii de Torpile la Corabia* – ambele cu câte două variante – *Vapor și Șleपुरi capturate la Corabia*; *Portiere pentru trecerea Dunării la Corabia*. Cea din urmă, tot cu două puncte din care a fost immortalizată, mai de departe și mai de aproape, prezintă un grup de călărași în ținută de vară urcați pe pontonul ce urma a fi vâslit de marinari și dorobanți. Acest cadru va fi trimis de Szathmari la revista pariziană „L’Illustration” și după el se va face o gravură, așa cum o să arătăm mai jos. *Podul de la Corabia*, *Podul de la Nicopole* și două imagini din *Nicopole* după cucerire, cu o

ruină de clădire impozantă și o străduță pe care se află un grup de ofițeri ruși, de oficialități civile și de localnici încălecați pe asini. Urmează o altă serie de portrete oficiale de grup cu principele Carol I. statul său major și atașații militari străini la *Cartierul Măriei Selle Domnitorului la Poradim*, întâi la intrarea în curte, având în afara gardului escorta de călărași comandată de un plutonier cu o impunătoare barbă neagră răsfirată pe piept. În spatele grupului se vede o chibitcă de pâslă folosită de comandanții ruși; apoi, același grup cu domnitorul în mijloc, în curte, în dreapta casei și, ultima, cu domnitorul, doi generali ruși și colonelul francez Louis Dieudonné Gaillard în cerdacul casei, cu garda de călărași și jandarmi călări, în mică ținută. străjuind la parter. *Al II-lea Cuartier al Măriei Selle Domnitorul la Poradim* îl înfățișează pe principele Carol I în fața cortului său de campanie, de care este sprijinit drapelul țării învelit în husă, lângă care fac de gardă un călăraș și un jandarm. *Măria Sa Carol la Plevna* este un portret ecvestru al domnitorului făcut de Franz Duschek. Pare a fi un fotomontaj, căci, în prim-plan, în dreapta jos, apare cadavrul unui turc, căzut cu fața în sus – dimensiunea lui exagerată și anumite lumini și umbre care nu corespund sursei de ecleraj a restului compoziției ne obligă să credem că a fost adăugat ulterior cadrului inițial. Această fotografie apare doar în exemplarele albumului care nu au la început portretul domnesc – noi l-am găsit în volumul de la Cabinetul de Stampe al Bibliotecii Academiei Române. Probabil că aceasta era poza la care se referă principele în scrisoarea sa către doamnă, datată 29 octombrie (10 noiembrie) 1877: „Îți trimit o fotografie care a fost făcută la Riben în momentul când trecusem Vidul și mergeam în trăsură de-a lungul avanposturilor turcești la o depărtare numai de 500 metri.”⁴¹ Ce-i drept, domnitorul nu este în trăsură, ci în șa, pe frumosul său bidiviu, dar acest cal de călărie îi era tot timpul alături, ținut la dispoziție de escorta sa de călărași; astfel, putea oricând părăsi trăsura și încăleca, fie chiar și pentru a-i poza fotografiei din suită. *Statul Major al Măriei Selle Domnitorul la Paradim* (il. 64) este un alt portret colectiv al ofițerilor români și străini ce apăruseră și într-o anterioară fotografie alături de principe – în cea de față se vede, în centru, colonelul Louis Dieudonné Gaillard și locotenent-colonelul Constantin Pillat. iar al treilea din dreapta, locotenent-colonelul Constantin Filitti. Urmează alte două fotografii datorate lui Franz Duschek ce poartă legendele *Statul Major al Măriei Selle Domnitorul la Grivița*, dar, în realitate reprezentându-l pe principe împreună cu țarul Alexandru II, călări.

însoțiți de suitele respective. Așa, cel puțin, apare inscripția în exemplarul de la Biblioteca Academiei Române; în cel de la Institutul de Istorie „Nicolae Iorga” apare corect – *Maj.S. Împăratul și M.S.R. Domnitorul cu Statul Major la Grivița*. O altă suită de imagini este dedicată artileriei: *Artileria Călăreță* îi va folosi lui Szathmari pentru executarea unui desen; *Artileria Română* prezintă două ipostaze ale atelajului unui tun, odată văzut din spate și apoi din față; două imagini cu un *Bivnac de Artilerie* oferă o scenă de repaus cu soldații aflați în preajma efectelor lor, aranjate cu multă grijă, îmbrăcăminte și păturile de șa împăturite în fața săbiilor înfipite în pământ și cu chipiele plasate deasupra, pe gardă; în spate se văd caii legați la conovăț. Cadrul cu *Părcu Trenului*, cu echipajul oprit și conducătorii călări îi va sluji lui Sava Henția pentru o schiță în creion ce va fi analizată mai jos. *Căruțe de Requisiție* reprezintă mai mulți țărani strânși la umbra unuia dintre vehiculele luate pentru necesitățile armatei. Soldații în front, pregătiți pentru a fi trecuți în revistă, apar în două imagini: *Călărași* – cu escadronul aliniat, în ținută de vară, cu bluze albe și trompetul sunând în goarnă; *Vânători* – cu soldații în mantale, cu tot echipamentul și pălăriile acoperite cu coafa albă. Alte două fotografii cu *Vânători* prezintă campamentul acestora, cu puștile aranjate în piramidă în fața corturilor și oamenii odihnindu-se sub pânza lor albă, la umbră. Ultimele cinci imagini se pare că nu îi aparțin lui Szathmari, ci altui fotograf sau unui membru al Serviciului Fotografic al Armatei, încă neidentificat: *Ambulanța Mecica*, *Ambulanța Cuartierului General de la Grivița*, *Ambulanța Divisionară de la Grivița*, *Personalul Ambulanței Marelui Cartier de la Grivița* – avându-l în mijloc pe generalul dr. Carol Davila – și *Răniți la Ambulanța Grivița* unde, în spatele paturilor pe care sunt întinși pacienții, se vede din nou chipul generalului Davila, împreună cu un grup de alți medici, asistenți, sanitari și studenți voluntari.

Este posibil ca domnitorul să fi selectat unele dintre aceste imagini din albumul pictorului și fotografului său de Curte pentru a i le trimite marelui duce Nicolae, împreună cu altele, luate în clipele de tihnă de dinaintea trecerii Dunării, așa cum menționează în scrisoarea sa din 27 septembrie (9 octombrie) 1878, adresată comandantului suprem al trupelor rusești din Bulgaria: „Alături la aceste rânduri câteva fotografii făcute la Sinaia și altele de la Cotroceni pentru a-Ți reaminti ceasurile de liniște ce am petrecut împreună; mai adaog încă și alte fotografii de pe câmpul de luptă,

cu nădejdea de a primi și din partea Ta pe cele din urmă ce s'au scos.¹⁴²

Carol Szathmari își începuse activitatea publicistică la „Illustrierte Zeitung” încă din vara lui 1877, chiar înainte de a porni, alături de trupe, la sud de Dunăre, trimițând scene legate de evenimente din România. Posedând la perfecție limba germană datorită studiilor sale vieneze, având multe afinități de cultură și structură nemțească, era firesc pentru artist să-și îndrepte privirea spre o foaie din Imperiul German care să-i tipărească desenele lucrate pe front. El va fi cel mai constant și mai prolific corespondent al revistei din Leipzig căreia îi va furniza cele mai variate imagini legate atât de acțiunile românilor, cât și de cele ale aliaților ruși, care sunt chiar prevalente, uneori. Mai jos vor fi prezentate *toate* ilustrațiile lui Szathmari, indiferent de subiect, fără a mai selecta doar scenele de strict interes românesc, datorită faptului că ele reprezintă tocmai contribuția românească la iconografia războiului și la arta documentaristă în general.

Prima ilustrație, apărută în „Illustrierte Zeitung” no. 1777/21 Juli 1877 este *Trecerea rușilor peste Dunăre, la Zimnicea, în noaptea de 27 iunie* (p. 48) lucrată convențional, probabil după relatările unor martori oculari sau chiar din proprie imaginație – duelurile de artilerie de pe dealuri, de-o parte și de alta a fluviului, norișorii exploziilor și un obuz care se sparge în prim-plan, sperind sau doborând câțiva cai; o companie merge spre mal condusă de un ofițer care face gesturi elocvente de „înainte!”; pe apă plutesc bărci pline cu trupe. În același număr mai apare gravura cu podul de vase de la Zimnicea, distrus de furtună și reparat de pontonierii ruși (p. 56). *Focul din Giurgiu și Rusciuk din noaptea de 27 spre 28 iunie*, tipărit în no. 1778/28 Juli 1877, p. 69, este o nocturnă cu orașele incendiate în urma bombardamentelor reciproce. Rezultatul canonadei poate fi văzut într-o schiță următoare din no. 1780/11 August 1877 – *O stradă din Giurgiu în timpul bombardamentului* (p. 108) – peisaj dezolant cu case distruse, fără geamuri și cu balcoanele căzute. În același exemplar al revistei este dată și o compoziție plină de vivacitate, cu șase bașibuzuci escortați de doi cazaci de Don, călări pe cai focoși ce joacă sub ei (p. 117); pentru a accentua diferența dintre prizonieri și paznici, artistul șarjează puțin situația descriindu-i pe cei dintâi pe jos, mergând cu pași mici, aproape stereotipi în mișcări, slabi și gheboșați de spaimă, contrastând puternic cu degajarea cazacilor, bine înfiți în sa, cu priviri crunte aruncate de sub cozorocul ceacourilor învelite în mușama și

așezate pe-o sprânceană, zdravăn înarmați și echipați. și surprinși în poziții pluriaxiale, pline de plasticitate, dar nefirești. căci, în realitate, asemenea mișcări i-ar fi dezechilibrat în mod cert și i-ar fi aruncat de pe cai. Dar asemenea licențe plastice nu deranjau pe nimeni, cu atât mai mult cu cât aduceau culoarea locală a unor zone îndepărtate, exotice, precum acestea de la sudul Dunării. Redacția chiar atrage atenția asupra acestor amănunte: „(...) printre altele, același desenator special, prieten al dumneavoastră (subl. n.), v-a trimis și mândre figuri marțiale (...) în costumele lor pitorești (...)”. Acest citat denotă poziția favorizată de care se bucura Szathmari datorită frecvenței mari cu care își trimitea schițele, fiind considerat „prieten” al cititorilor și, evident, al redacției. Nu se va dezice, dându-le în continuare ceea ce doreau, în gravura cu bulgarii băjenari din Lovcea, fugiți de teama turcilor și poposiți pe drum spre a se odihni, publicată în no. 1783/1 September 1877, p. 164: bărbații stau în picioare, femeile și copiii jos, dormind chirciți. În acest crochiu Szathmari dă măsura experienței sale de pictor documentarist prin acest aranjament al personajelor care releva și spatele costumelor pe care le purtau. Dar, pe lângă această imagine luată pe viu și foarte pe gustul său, în același număr al revistei, dă ampla compoziție cu *Bătălia de la Plevna din 30 iulie* (il. 65) (p. 168–169), lucrată din imaginație, urmând clișeele marilor maeștri ai artei batailliste, Antoine Jean Gros sau Horace Vernet, cu plasarea în punctul principal de vedere a comandanților – țarul și generalii săi – în posturi eroice, cu gesturi teatrale, ce vorbesc de la sine despre măreția personajelor și victoria iminentă care li se cuvenea, îndemnând trupele care se îndreaptă vesele spre zona unde focul este mai puternic; canonada este departe, dar lupta trecuse și pe aici, căci, pe jos sunt răspândite trupuri de morți și răniți, printre care și un turc – semn premonitoriu al înfrângerii păgânilor chiar dacă, în realitate, acest al doilea atac al Plevnei a fost un mare eșec al rușilor. Cu toată falsitatea redării scenei de luptă pe care autorul nu o văzuse cu proprii ochi, lucrarea este încheată și lipsită de disproporțiile și scăpările de scară perspectivală întâlnite în alte compoziții de mare anvergură și cu multe personaje executate de el anterior. Originalele ambelor schițe se află în patrimoniul Muzeului Național de Artă, prima fiind o acuarelă, iar a doua un desen în creion.

Fără a i-o putea atribui cu certitudine lui Szathmari – nefiind semnată și fără vreo specificare din partea editorilor care, ca și în alte cazuri, menționează doar „După o schiță de unul dintre dese-

natorii noștri speciali“ (Nach einer Skizze unseres Specialzeichners) – este și *Ceremonia sfințirii podului peste Dunăre de la Corabia de către episcopul de Râmnic în prezența prințului Carol al României* din no. 1785/15 September 1877, p. 202. Ceea ce ne face să-l desemnăm pe artistul bucureștean ca autor al ei este identitatea de cadrare cu una dintre fotografiile din albumul *Suvenir din Resbelul 1877–78*, cu sfințirea ambulanțelor la Poiana: în ambele, dispunerea personajelor este făcută în două sectoare bine definite, în dreapta clerul în odăjdii scumpe, în stânga militarii cu domnitorul în frunte, toți descoperiți, iar în fundal corturile întinse și trupele gata de a păși pe malul celălalt. În mod ciudat, chipul domnitorului nu seamănă, or Szathmari îl portretizase de mai multe ori și, fiindu-i mereu în preajmă, îi cunoștea suficient de bine trăsăturile pentru a realiza un mimesis pur. Cel mai probabil, această lipsă de asemănare i se datorează gravorului mai neîndemânatic, care nu se descurcase cu schița artistului.

În *Strădușa din Târnovo* publicată în nr. 1786/22 September 1877, p. 224, apare un peisaj urban cu ulicioare strâmte și în pantă, cu edificii suprapuse, cu bovindouri susținute de console din lemn, acoperite cu olane și cu agitația populației specifică venirii unor trupe străine, localnicii discutând frățește cu militarii ruși ori comercializându-și produsele. În această ilustrație se simte măiestria lui Szathmari care știa să redea și în alb-negru tot ce ar fi putut obține, mult mai expresiv, în acuarelă: umbre moi, transparente, o lumină puternică de amiază ce decupează totul tranșant și învăluie în aburi de căldură înălțimile orașului, filtrând și estompând contururile caselor din vârful colinei. Alt peisaj reușit se află în numărul următor (1787/29 September 1877, p. 244) unde apare o trecătoare din munții apropiați de Târnovo: pe o înălțime, în dreapta, se vede un castel și, în stânga drumului pe care trec trei care și câțiva cazaci, o mănăstire. Desenul original se păstrează la Muzeul Național de Artă. În același exemplar al revistei este tipărită și gravura intitulată *Vedete turcești în Pasul Elena din Balcani* (p. 241) care îi prilejuiește autorului detalierea uniformei și echipamentului cavaleriei de nizami, prin cei trei soldați în mare ținută, așezați astfel încât să ofere o vedere din toate părțile asupra acestora: unul își cercetează încărcătura carabinei, altul este aplecat înainte pentru a ține frâul calului ce-și lasă capul în jos, iar ultimul, întors cu spatele, pornește în galop să ducă un mesaj.

Data fiind importanța momentului și a informației, pe chiar prima pagină a numărului 1789/13 October 1877 apare ilustrația cu

Luarea cu asalt a redutei Grivița în fața Plevnei de către români (il. 66) (p. 281), desen celebru și mult reprodus mai târziu, cu dorobanții care urcă scările ca un fluviu de cămăși albe și căciuli împăunate, și căpitanul Valter Mărăcineanu ajuns sus, la parapet, căzând cu drapelul într-o mână și revolverul în cealaltă, de a cărei încheietură este prins dragonul sabiei. Compoziția este montantă și alertă, sugestivă prin mișcările firești ale atacatorilor. Ea aduce o altă viziune asupra luptei decât cea a lui Dick de Lonlay, chiar dacă aici a fost accentuată latura dramatică de sorginte romanescă unde eroul piere în culmea gloriei, chiar atunci când își atinsese, în apoteoză, idealul vieții de soldat. Însăși decuprea clară a siluetei lui Valter Mărăcineanu pe un nor alb de fum, ca o aureolă, excluzând orice alt element din jurul său care ar fi putut scădea efectul propus, este relevantă în acest sens. Toate acestea îl arată pe Szathmari ca un desăvârșit pictor bataillist, mai ales atunci când nu trebuie să acopere o suprafață prea mare și se poate concentra doar asupra unei singure scene centripete. Aici el evoluează fără a folosi lecția înaintașilor, așa cum era evident în alte lucrări dar, ulterior, nu se va mai apropia de acest gen, lăsându-l altora mai dedicați pentru asemenea scene – cum era Theodor Aman de pildă – el preferând subiectele pașnice și notele de călătorie. Tot scene bine închegate de luptă sunt și *Atacul turcesc al pozițiilor rusești din Pasul Șipka* (no. 1790/20 October 1877, p. 305) și *Bătălia de la Lovcea* (nr. 1791/27 October 1877, p. 325), prima cu fuga turcilor sub ploaia de ghiulele ce cade asupra lor, a doua cu o șarjă a cerchezilor dinspre stânga și o ofensivă a infanteriei rusești dinspre dreapta, iar în mijlocul scenei, un general cade mort, cu cal cu tot; desenul original, în creion, al acesteia din urmă se află la Muzeul Național de Artă. Orice ar face, Szathmari nu poate scăpa, în scenele de luptă, de nota livrescă dată de numeroasele sale lecturi romantice, ca și de temperamentul și personalitatea clădită după modele găsite în acea epocă apusă și care, în deceniul opt al secolului al XIX-lea, avea deja un aer vetust. Însăși iconografia războiului franco-prusian din 1870 se debarasase de schema prestabilită a lucrărilor istorice din vremea neoclasicismului primului imperiu și impusese realismul prin operele pline de veridicitate ale lui Edouard Detaille, Alphonse-Marie de Neuville și Henry-Louis Dupray.

Prizonieri turci și bașibuzuci escortați de cazaci și voluntari bulgari pe drumul spre Târnovo (no. 1794/17 November 1877, p. 395) este ceva mai dezlănătă și mai puțin impresionantă decât celălalt grup de prizonieri duși sub pază căzăcească, amintit mai

sus. Ultimele apariții ale unor schițe de Szathmari în „Illustrierte Zeitung“ se produce în nr. 1802/12 Januar 1878: *Podul peste Dunăre la Nicopole* (il. 67) (p. 29) unde, în prim-plan, se văd căruțe cu soldați și țărani care așteaptă să treacă fluviul, iar în depărtare podul înfesat de trupe; pe o întreagă pagină este imprimată gravura intitulată *Armata română* (p. 28), care ilustrează un text explicativ privind componența acesteia, dotarea și ținutele soldaților. Era vorba de același tip de foaie informativă care mai apăruse și în alte reviste europene, sub semnătura altor artiști. Compoziția nu ia o formă liberă, cu scene independente, cu anecdotică proprie, ca la Johann Nepomuk Schönberg, ci este structurată pe trei registre în care sunt așezați, aproape frontal, soldați și ofițeri din toate armele: sus câțiva cavaleriști, un vânător pedestru, un dorobanț care bea din bidon și un tambur-major; în mijloc apare principele Carol I cu ofițerii superiori călări, încadrați de două casete cu un călăraș în ținută de vară (cu bluză și bonetă) și un dorobanț; jos apare flotila, miliția, artileria, pompierii, jandarmii. Fiecare personaj este tratat într-o poziție lejeră, firească, nu prea complicată tocmai pentru a-i fi vizibilă tăietura și ornamentele uniforme. Scena centrală se dorește un portret colectiv unde, printre generali, să poată fi identificați Alexandru Cernat, Mihail Cerchez și Gheorghe Slăniceanu – dar și aici, trăsăturile lor ca și ale domnitorului, sunt departe de a fi asemănătoare, pierdute poate în timpul gravării de un meșter care nu-i cunoștea și nu putea, deci, colaționa propriile-i amintiri cu sugestiile date de autorul desenului. Aceste incongruențe se datorează și desenatorului care a preluat schița inițială și al cărui nume este precizat în legendă, alături de cel al autorului – „După schițe de C. Szathmari desenate de D. Finkentscher“. Compararea portretelor principelui Carol I din această ilustrație cu acela apărut în scena cu sfințirea podului de la Corabia din nr. 1785 ne certifică paternitatea lui Szathmari și, poate, mâna aceluiasi artist angajat al redacției pentru decalcări și eventuale rectificări. Aceeași imagine de ansamblu a armatei române va fi preluată, mai târziu, și de ziarele ilustrate românești „Dorobanțul“ și „Resboiul“⁴³ și poate chiar difuzată ca foaie volantă căci, în ultimul periodic, apărea un anunț: „Un frumos tablou militar vedem depus la magazinul dlui Rozenfeld, reprezentând armata prin figuri cunoscute. Atât gruparea, cât și execuția nu lasă nimic de dorit. Este și acesta una din fericitele producții ale d-lui Satmary (sic).“⁴⁴ Se pare că planșa a circulat și într-o variantă colorată sau care se putea colora la cerere căci, mai departe, în aceeași reclamă, se spune: „(...) Acei cari

doresc acest *tablou colorat* (subl.n.) care reprezintă Armata Română se vor adresa d-lui Rozenfeld trimițând și costul de 35 franci”.

Carol Szathmari nu s-a mărginit doar la substanțiala sa colaborare la „Illustrirte Zeitung”, ci a trimis materiale și altor reviste. Un moment-cheie precum a doua crâncenă luptă dată de ruși pentru Plevna pe 30 iulie 1877 nu putea să nu-și găsească locul în paginile lui „The Illustrated London News” mai ales când, în numărul 1988/August 18, 1877, în care este publicată gravura cu acest subiect, se preciza: „Nici unul dintre artiștii noștri speciali nu a fost prezent la bătălia de la Plevna din 31 al lunii trecute, dar am primit de la d. Carol Szathmary (sic), din București, Pictor de Curte al Prințului Carol al României, o schiță după care s-a pregătit poza noastră pe două pagini a bătăliei; de asemenea, și Herr Schönberg, unul dintre artiștii noștri speciali la locul războiului, ne-a trimis o schiță a unui incident din lupta din fața Plevnei. desenat după informațiile date de căpitanul Dahnhaner, un ofițer rus care garantează, credem, pentru autenticitatea și corectitudinea lui”. În orice caz, crochiul artistului român se referă, în mod ciudat, la atacul rusesc asupra redutei și nu al celui românesc, mult mai spectaculos și celebru, ce-i fusese lăsat spre execuție plasticianului austriac. Tratarea este în aceeași manieră expozitivă consacrată de pictura bataillistă clasică.

În faza finală a asediului Plevnei, când toți reporterii de război fuseseră îndepărtați din jurul pozițiilor de încercuire ale aliaților din considerentul păstrării secretelor strategice,⁸⁵ Szathmari, prin poziția sa privilegiată de pictor și fotograf al Curții, putuse urma nestingherit trupele. De aceea, majoritatea desenelor publicate de revista britanică îi aparțin lui și confratelui german cu care încheiase înțelegerea de colaborare. Redacția londoneză chiar își aviza cititorii: „(...) În numărul nostru viitor vom da câteva ilustrații cu interiorul orașului după schițe de d-nii Szathmari și Koenen, cu alte subiecte interesante din acea localitate.”⁸⁶ Așa cum promisese editorii, în No. 2011/January 12, 1878, pe cele două pagini din mijloc este tipărită gravura deja analizată mai sus, când am prezentat activitatea lui Mathes Koenen – *Orașul Plevna văzut de pe drumul spre Lovcea (privind spre nord) schițat pe 11 Dec.* (p. 32–33). Dar, în suplimentul aceluiași număr, pe alte două pagini nenumerate, apare o imagine ce-i aparține exclusiv artistului bucureștean – *Prizonieri turci pe drumul dinspre Plevna* – precizându-se paternitatea: „După o schiță de C. Szathmari, pictor de Curte al Prințului

României“ (il. 68). O coloană de soldați otomani șerpuiește printre dealuri, escortată de dorobanți cu chipuri la fel de obosite ca și ale celor prinși. Doi ofițeri privesc de pe marginea drumului această paradă lipsită de marțialitate. În stânga compoziției se vede un șir de corturi, iar în dreapta, alături de ofițeri, mai multe lăzi așezate lângă niște gabioane din sistemul defensiv al redutei. În prim-plan, în dreapta, este cadavrul unui turc. Pe pagina următoare sunt inserate o serie de miniaturi tot de Szathmari, cu subiecte din orașul fortăreață după predare (il. 69): 1. *Casa lui Osman Pașa la Plevna* – o clădire absolut obișnuită, acoperită cu olane, cu parter și etaj la care are un cerdac; 2. *Osman Pașa părăsind Plevna* – mușirul așezat într-o trăsură cu patru cai, încadrat de câțiva ofițeri ruși călări și urmat de o gardă ce pare, totuși, formată din turci înarmați cu lănci; scena este privită de niște dorobanți români ce se află în preajmă, în spatele cărora se vede orașul cu case mici și multe minarete; 3. *Stradă din Plevna* – cu aspectul dezolant de după înfrângere, plină de cadavre vegheate de rude și prieteni ce stau turcește lângă ele; 4. *Pod în Plevna* – un peisaj citadin pașnic, ca și când războiul nu ar fi trecut pe acolo, cu o moschee și chiparoși falnici în jur. Toate aceste schițe fuseseră lucrate de Szathmari „de visu“, fără a i le fi povestit cineva, așa cum se întâmplase cu scenele de luptă, și tocmai de aceea sunt pline de imediatețe, simțindu-se în ele plăcerea artistului de a se dedica și subiectelor pașnice pentru care simțea propensiune datorită anterioarei sale activități de acuarelist și peisagist documentarist. De altfel, schița numerotată cu 3 este o variantă a celei publicată în „*Illustirte Zeitung*“ no. 1804, cu strada din Plevna așa cum arăta la trei zile după predare. La Muzeul Național de Artă se află o acuarelă foarte elaborată care dezvoltă aceeași temă a orașului cucerit. *Plevna după capitulare* are în centrul compoziției aceeași cișmea orientală surmontată de semilună în jurul căreia sunt întinse cadavrele unor turci. Evident, este același colț de oraș care i-a slujit de model, căci sunt recognoscibile clădirile din vecinătate și minaretele moscheii din stânga. În acuarelă cadrul este, însă, mai larg, și sunt introduse mai multe personaje. În prim-plan sunt doi roșiori călări care înaintază la trap. Mai multe căruțe adună morții. Între timp, a nins și totul este acoperit de un strat subțire de zăpadă ce dă o notă glacială, tristă.

Există, cum era și firesc, schițe care nu au fost niciodată publicate și care au rămas în posesia autorului sau a patronului său, principele Carol I, ajungând ulterior în patrimoniul diverselor muzee. Majoritatea lucrărilor specificate mai jos fac parte din colecția

Secției de grafică a Muzeului Național de Artă.⁷⁷ *Intrarea trupelor române în Bulgaria* (il. 70) este un desen în creion, cu principele Carol I călărind în fruntea trupelor sale, ce îl urmează făcând o mare curbă pe terenul întins. În fundal se vede podul peste Dunăre pe care armatele se scurg încet; ele sunt sugerate doar printr-o succesiune de linii oblice desemnând armele ce soldații le poartă pe umăr. Desenul este lejer, fără detalii, executat cu vârful minei, fără valorații. La fel de puțin aprofundat – și tocmai de aceea mai expresiv, păstrând verva primei impresii, a primului impuls – este *Transportul răniților din Plevna după capitulare*, unde apar doar siluete și studii de mișcare, fără ca vreunul dintre personaje să aibă chipul individualizat.

A imortalizat și diverse tipuri de militari – de altfel, uniforma militară a reprezentat pentru Szathmari o constantă atracție, tratând-o în toate tehnicile pe care le stăpânea. Pe lângă călărași, roșiori, dorobanți și milițieni români, tratați singuri sau în grupuri de câte doi pe pagină, în creion și (sau) acuarelă, artistul a abordat și pitoreștile costume ale cerchezilor din garda imperială. Trei asemenea lucrări s-au păstrat de la el din perioada Războiului de Independență (altele datând din aceea a Războiului Crimeii sau din timpul călătoriilor sale în Orient). Una prezintă un cerchez, figură întreagă, cu tot armamentul și echipamentul specific: este un studiu în creion, executat miniatural, într-un stil vetust – personajul stă cu mâna în șold, privind liniștit și mândru. Alta este o acuarelă – etichetată în mod greșit drept *Cazac* – localizată și datată de autor „Ploști 24 may 1877” arătând, fără echivoc, că a fost realizată după natură, la scurt timp după sosirea trupelor ruse și a cartierului general în acel oraș. Tonalitățile sunt palide, rafinate: verde china pe cerkeska ce o poartă războinicul caucazian, albastru și violet în fundal. La Muzeul Militar Național se găsește o altă acuarelă, datată 1878, cu un asemenea vajnic călăreț caucazian călare pe un bidiviu focos.

Fiind pictorul Curții domnești, Szathmari avea îndatorirea să surprindă prezența pe front a patronului său în cât mai multe ipostaze: *Carol I călare*, *Carol I în tranșee*, *Carol I pe front*, *Carol I în Bulgaria* (il. 71), *Intrarea trupelor române în Plevna* (il. 72) sunt desene în creion ce-l au pe principe în centrul imaginii. Ultima, cu domnitorul aclamat de dorobanții și artileriștii intrați în reduta cucerită, agitând steagurile capturate, a constituit scena centrală a unei litografii ce poartă titlul *Suvenir de la Plevna* ce – de-o parte și de alta – are, în stânga, un vânător pedestru cu un steag, iar, în

dreapta, un dorobanș tot cu un drapel. Deasupra și dedesubt sunt alte șase scene de război. Planșa are dimensiunile 33,5 x 50 cm și în partea din stânga jos poartă specificarea „Desenat dupe natură de C. Szatmari et M. Koenen“. Iată că această cooperare nu s-a rezumat doar la colaborarea la periodice, așa cum stipula contractul dintre ei, ci s-a continuat și după război, concretizându-se în această stampă destinată unei largi difuzări în rândul amatorilor.

Desenul *Carol I în Bulgaria* (il. 71) este preluat într-o acuarelă de aceleași dimensiuni apreciabile ca și schița preliminară – 51,8 x 75,8 cm – aflată la Castelul Peleş, ce poartă legenda *Priimirea A.S. Regale CAROL I Domnitorul Românilor și comandant suprem al Armatei Russo-Române, la satul Tătăresc Debova, în timpul Resbelului*. Tătari bătrâni, îmbrăcați în halate și cu turbane pe cap, îngenunchează la trecerea prințului și a suitei sale de ofițeri superiori – între care se recunosc chipurile generalilor Alexandru Cernat, Alexandru Fălcoianu și al locotenentului-colonel Nicolae Schina din statul-major domnesc – în vreme ce, în cealaltă parte, femeile și copiii privesc cu admirație și curiozitate strălucita cavalcadă a învingătorilor. Lucrarea este semnată și datată în stânga jos: C. Szathmari 1880.

O altă acuarelă, de aceleași dimensiuni și provenind din aceeași colecție regală a Castelului Peleş, prezintă pe domnitor în mijlocul adjutanților și atașărilor militari străini – între care se remarcă figura rubicondă a trimisului francez, colonelul Louis Dieudonné Gaillard – urmând aproape până la identitate fotografia făcută acestora de Szathmari și inclusă în albumul *Suvenir din Resbelul 1877–78*. În plus, artistul a creat un cadru nou plasând grupul în fața unei biserici la care sunt întâmpinați de preot și de țărani. În fundal, este un peisaj întins ce se oprește la poalele unor munți înalți, albaștri, probabil Balcanii. Semnătura și data sunt așternute, cu roșu, în dreapta jos: Szathmari 1878. De altfel, prodigiosul plastician își folosea la maximum documentația și, adesea, fotografiile pentru a dezvolta, în atelier, compoziții sau portrete. Poza intitulată *Cartierul Măriei Selle Domnitorului la Poradim*, din albumul mai sus menționat devine motivul central al unei acuarele de la Muzeul Național de Artă, cu dimensiunile 26,9 x 38, 2 cm, datată 10 Octomb. 1877 și purtând inscripția artistului, în creion: „Poradim. Maison de S.A. le Prince Charles I“. Artistul a optat doar pentru clădire, fără a-i figura și pe înaltul locatar și adjutanții săi, singurele personaje fiind doi soldați de santinelă în mijlocul curții. Totul exală liniște și pace, ca într-un peisaj de țară, de parcă nu ar

fi fost executat în plin război. În inventarul muzeului lucrarea este trecută sub titlul *Primul sediu al cartierului general român de la Poradim*.

La Cabinetul de Stampe al Bibliotecii Academiei Române se află un desen al unei trupe de călăreți ce înaintează, cu trompeții în frunte (il. 73), având drept model una dintre pozele din același album, ce este etichetată drept *Artileria călărășă* (il. 74). Probabil că maestrului nu-i plăcea să se repete și atunci a schimbat tunicile la două rânduri și chipiele cu coafe albe ale artileriștilor cu bluzele de vară, albe cu petlițe roșii pe piept și căciulile mai spectaculoase ale cavaleriștilor.⁸⁸ În fond, între cele două arme de elită, totdeauna cavaleria fusese cea preferată și mai pe gustul publicului, chiar dacă în acest război ea nu participase decât la acțiuni izolate și nu de prea mare anvergură, asigurând mai mult escortele comandanților, pichetele, ștafetele și recunoașterile decât intervenții în forță prin șarje mărețe cu săbii și lănci.⁸⁹ Acest desen rămâne inedit, nefiind publicat în vreo revistă din epocă. La Muzeul Național de Artă există o acuarelă finisată care a folosit această schiță primară pornită de la o fotografie.

Tot la Biblioteca Academiei se păstrează portretul în creion al generalului Mihail Skobelev, desenat după o fotografie, format carte-de-visite, făcută acestuia în studioul lui Szathmari la sosirea importantului personaj în București (il. 75). Am avut șansa să găsim această poză în colecția Muzeului de Istorie și Artă al Municipiului București. Portretul transpus pe hârtie era o mărire destinată, probabil, publicării în presă, pentru a contribui cu o imagine recentă a generalului când acesta își lăsase barbă întreagă în timpul campaniei.⁹⁰ Dar până ce aceasta avea să ajungă la nivelul lungilor și mătasoșilor săi favoriți blonzi, pe care nu și-i tunsese, trebuia să mai treacă un timp, astfel că între ei și bărbia țepoasă exista o vizibilă discrepanță în portretul ce i-l făcuse Szathmari. Acesta avea să fie reprodus abia la sfârșitul campaniei, între chipurile celorlalți generali ruși, în no. 1098/13 Avril 1878 al lui „Le Monde Illustré” sub genericul „Les Vainqueurs” (p. 236).

Dar au existat și cazuri când unele schițe pornite de la fotografii au apărut, cu sau fără mențiunea că i-ar aparține sau că au avut la bază un model reținut cu camera de luat vederi, cum s-a întâmplat cu cea din „L’Illustration” no. 1817/22 Décembre 1877 cu *Détachement de cavalerie roumaine passant le Danube pour aller renforcer la garnison de Rahova* (il. 76) (dată și în „Resboiul” no. 265/14 Aprilie 1878 și în „Dorobanțul” no. 75/31 Ianuarie 1878),

ce reia fotografia intitulată în albumul mai sus amintit *Portiere pentru trecerea Dunării la Corabia* (il. 77). Pe ponton stau înșirați câțiva soldați, ofițeri și subofițeri de călărași în ținută de vară, cu steagul strâns, învelit în husă ceruită, și caii ținuti de dârlogi, în spate; mai mulți dorobanți și marinari stau la cârmele bărcilor ce susțin platforma. Privind cu atenție schița lui Auguste Lançon cu trecerea Dunării la Corabia, apărută într-un număr anterior al revistei pariziene (no. 1804), se poate sesiza în depărtare, pe pontonul care se desprinde de mal, cam aceeași imagine pe care, probabil, și el ca și Szathmari au surprins-o în același timp – fiecare cu mijloacele sale specifice – fiind vorba în mod evident de același loc de desfășurare a acțiunii; dar, în același timp, nu este imposibil ca artistul francez să fi avut prilejul să vadă această fotografie care i-a sugerat compoziția amintită.

O poziție interesantă și de excepție o deține FRANZ DUSCHEK, (1830?–1884) (il.15), celălalt celebru fotograf bucureștean. Proprietar al unuia dintre cele mai importante studiouri fotografice din Capitală, ce-și disputa întâietatea prin calitatea și precizia execuției cu cel al lui Carol Szathmari – cu care era și rudă prin alianță (cumnat) – Duschek reușise să se impună în decursul activității sale de peste un deceniu în România, ca unul din măestrii necontestati ai genului. Încă de la începutul războiului antiotoman, fotograful este afiliat cartierului general rusesc. Circumstanțele în care a avut loc această afiliere sunt, încă, neclare. Probabil că Duschek a avut foarte bune referințe atât datorită statutului său de „fotograf al Curții“, cât și datorită operei sale de excepțională valoare și acuratețe ce se recomanda singură, spre a nu mai adăuga faptul că vorbea perfect nemțește, limbă pe care o posedau mulți ofițeri imperiali, parte dintre ei chiar de origine germană.

Într-un autoportret făcut în timpul campaniei, Duschek apare pe prisma unei case bulgărești, împreună cu un alt confrate bucureștean, A.D. Reiser, cu care împărțea acest precar cvartir (il.78). Fiind vară sunt îmbrăcați doar în cămăși cu mânecile suflecate, pantaloni de doc și șepci albe; pentru a se apăra mai bine de soarele necruțător, Reiser și-a adăugat și un cefar din același material. Fiind ora prânzului, cei doi își pregăteau mâncarea: Reiser, amuzat de situație, zâmbește sarcastic, privind scrutător în afară prin pince-nez-ul său și, ținând în mână o lingură de lemn, se pregătește să învâртеască în conținutul cratiței din fața lui, în vreme ce Duschek mușcă, emfatic, dintr-un fir de ceapă, spre a demonstra frugalitatea meniului pe care și-l puteau permite la vreme de război.

Din impresionanta cantitate de imagini luate de el pot fi urmărite, pas cu pas, etapele armatei ruse spre front și fazele războiului, căci Franz Duschek nu se rezumă doar la a-și îndrepta obiectivul spre chipurile marilor duci, a comandanților și ofițerilor superiori – care sunt, totuși, prevalenți –, ci se arată interesat de toate aspectele vieții în bivuac, de diversele tipuri de combatanți, de bucătăriile de campanie, fanfarele, ambulanțele și trenurile cu proviant. Din tot ceea ce a surprins el pe placa de sticlă cu colodiu umed se poate constitui o istorie ilustrată a campaniei. Astfel apar gara Ploiești, sărbătorească pavuazată în cinstea sosirii țarului (il. 79), reședința marelui duce Nicolae din același oraș, podul de vase construit la Zimnicea, peste Dunăre (il. 80), malul fluviului la Brăila păzit de o baterie de tunuri străvechi, probabil folosite și în Războiul Crimeii (il. 81), docul înșesat de lăzi și butoaie cu provizii ce-și așteaptă încărcarea pe vase cu pânze sau șalupe ancorate la mal.

Fotografiile personajelor importante, luate de obicei călări și singulare pe pagină, sunt destul de stinghere și înghețate în poze marșiale, false și neinspirate (il. 82, 83). Când este confruntat cu situația de a fotografia comandanții de la eșalonul superior artistul se simte chiar stânjenit pentru că nu își poate permite să impună țarului, marilor duci sau prințului domnitor al României (il. 84) o anumită poziție sau să-i aranjeze în conformitate cu una dintre convențiile compoziționale prestabilite pentru asemenea fotografii de grup. De aceea asemenea imagini nu sunt totdeauna cele mai reușite și expresive. Așa este cazul cu fotografia luată în cerdacul cartierului imperial unde stâlpii acestuia segmentează ansamblul și izolează în mod nefiresc nobilele modele: în dreapta, țarul așezat pe o laviță, cu un câine la picioare, în mijloc, prințul Carol I, marii duci Nicolae și Serghei, iar în stânga, alți generali și ofițeri de ordonanță. Domnitorul Carol I pare stingher și crispat între Romanovii de talie herculeană, el distonând și prin uniforma sa de postav civit alăturată tunicilor albe, de vară, ale rușilor. Ceva mai încheagată este fotografia ce-l reprezintă pe principe împreună cu generalul Eduard Ivanovici Todleben în mijlocul statului-major. Totuși, din punct de vedere calitativ, această poză lasă mult de dorit. fiind subexpusă și neclară. Este, însă, o imagine istorică, pentru că a fost făcută în ziua de 3/15 decembrie 1877, când generalul Todleben venise să-și ia rămas-bun de la fostul său comandant, după capitularea Plevnei, moment pe care îl menționează și domnitorul în scrisoarea sa către principesa Elisabeta din 4/16 decembrie: „Pe la orele 12 a venit la mine Generalul Todleben cu întreg statul-major al armatei de vest,

30 de persoane, spre a se prezenta de concediu. Eu i-am invitat la dejun. (...) *După masă am lăsat să fiu fotografiat cu întreg statul Meu major.*⁹¹ (subl.n.)

Mult mai interesante sunt scenele de campament cu diversele feluri de habitat folosite drept cvartir pentru ofițeri: modeste bordeie sau corturi conice, chibitci de pâslă pentru marii duci și case de zidărie pentru cartierul general și comandanți. Locatarii sunt imortalizați în acțiuni firești, în preajma adăposturilor lor temporare, uneori în compuneri narative, elocvente pentru statutul ce-l dețineau: un stat-majorist, așezat comod, picior peste picior, pe un scaun pliant, primind raportul unui subofițer, împietrit cu mâna la cozorocul șepcii; o ordonanță se apropie cu o tavă cu pahare de ceai, în vreme ce alta are grijă de un ceainic pus la încălzit; alături, câțiva ofițeri de husari și cuirasieri de gardă se odihnesc ori citesc ziare. Marele Duce Serghei se sprijină cu umărul de chibitca sa, având câțiva ofițeri de ordonanță plasați, respectuoși, la o oarecare distanță de tânărul lor superior. Același fiu mezin al țarului, înalt și suplu, stă drept și cu mâna în sold în mijlocul unei curți țărănești, încadrat de prințul Nikolai de Leuchtenberg și de prințul Skaiatin, călare (il. 82). Doi militari stau la o precară măsută de campanie instalată în umbra coșarului dintr-o gospodărie bulgărească, iar în preajma lor, pe o rogojină întinsă pe pământ, se află stăpânul locuinței, cu soția și copilul lor. Duschek folosea de multe ori compunerea, oarecum contrastantă și aparent fără legătură, a localnicilor și ofițerilor imperiali pentru a conferi o notă de autenticitate scenei și a o plasa în spațiul geografic. Plină de nerv este poza unui colonel care, în fața unei uși deschise – ușă pe care maestrul o va întrebuița și în alte imagini drept fond – își trage mânușa înainte de a încăleca pe bidiviul ținut de căpăstru de un cazac. Unghiul din care este prins calul este deosebit de îndrăzneț, creând un vector ascendent din dreapta jos spre stânga mijloc, cu vârful îndreptat spre personajul principal, contribuind la evidențierea și la expresivitatea scenei. În fața aceleiași uși sunt plasați doi cerchezi din garda țarului, îmbrăcați în uniforme lor specifice; și tot acolo sunt alăturați, pentru contrastul căutat de autor, o tânără bulgăroaică și un mândru *pod esaul* din aceleași trupe de elită, asupra cărora vom mai reveni.

Imaginile de război ale lui Duschek impresionează prin modernitatea conceperii cadrelor, simulând uneori instantaneul care, la acea dată, nu era posibil din cauza dificultăților ridicate de tehnologia fotografiei ce impunea expuneri lungi în lumină cât mai mare. De aceea, nu vom întâlni decât foarte rar scene de interior, și

aceasta în cazuri de excepție, când modelul nu putea să se deplaseze și nici nu putea fi mișcat și adus afară, în plin soare. Așa s-a întâmplat cu singurul supraviețuitor de pe monitorul turcesc „Lufti Djelil” scufundat de o baterie din Brăila pe 11 mai 1877. Această poză este destul de palidă tocmai pentru că artistul fotograf nu a avut suficientă lumină în camera de spital unde a fost obligat să o tragă.

Fotografiile sale din campanie au avut o largă difuzare în țară și în străinătate bucurându-se de o excelentă primire. Încadrate în dimensiunile 13 x 18 cm de astăzi – ce varia între 11,5 x 17 cm; 12,8 x 20,4 cm; 13,5 x 19,8 cm sau 14,8 x 20,4 cm – ele circulau lipite pe cartoane ce purtau, câteodată, o etichetă explicativă redactată în germană și tipărită cu caractere gotice, iar pe spate apăreau totdeauna numele și adresa maestrului. Majoritatea acestor fotografii se păstrează în patrimoniul Cabinetului de Stampe al Bibliotecii Academiei Române și la Muzeul Theodor Aman. Ele au fost comercializate fie într-un portofoliu fie cu bucata. Unele dintre ele au fost adunate într-un album intitulat *Resboiul 1877–78*. Exemplarul pe care l-am consultat noi în cadrul instituției mai sus amintite are aproximativ aceeași dimensiune cu acela analizat anterior și atribuit, în mare parte lui Szathmari – 24,5 x 34,4 cm. Coperta este roșie cu chenar negru, poansonat, și titlul scris cu auriu. Pe forțaș se află semnătura și adresa fostului proprietar: „Emile N. Lahovary/Str. Putzu de Peatră 8”. Fotografiile sunt lipite pe pagini groase de carton, dar nu au legende originale, ca celălalt, atribuiri și localizări fiind recente, dactilografiate pe șuvițe de hârtie albă ce au fost aplicate în partea de jos. Unele dintre personaje sunt greșit identificate începând chiar cu prima imagine ce poartă legenda *Țarul Alexandru II și țareviciul* – de fapt, modelele sunt țareviciul Alexandru Alexandrovici (viitorul țar Alexandru III) și fratele său, marele duce Vladimir. Urmează *Cavasul țarului*, în uniformă sa strălucitoare de munte negrean și cu impozantele-i mustași blonde; *Trăsura țarului în fața casei Istrate Negulescu din Ploiești*; *Locuința țareviciului* (de fapt, marelui duce) *Nicolae, casa dr. Sturm din Ploiești*; *Cazac* (de fapt, cerchez) *cu un cal*; *Locuința țarului*; *Casă la Poradim* – în ușa micii construcții se află generalul conte Ignatiev împreună cu câțiva civili; *Țarul* (atribuire greșită, modelul fiind un general oarecare) *în cortul de campanie*; *Cartierul general imperial* – pe trepte și la intrare se află gărzile de cerchezi și de soldați din legiunea bulgară; *Unitate de cavalerie aliată* – reprezentând o trupă de cazaci călări, cu șepci albe și de cerchezi;

Trăsurile marilor duci în gara Ploiești; Vizitii și grăjdari în repaus; Cortul imperial – o chibitcă de pâslă și alte trei corturi albe cu santinele lângă steag; Plevna după victorie – imagine plonjantă cu un oraș cu minarete și lume multă adunată în piață, în special femei cu basmale albe pe cap; Trupe rusești cantonate într-o localitate în Bulgaria; Campament; Plevna după victorie – un alt unghi al cadrului cu același titlu; Subofițeri la masă – patru feldvebeli ruși cu sticle de vin în față și un vas cu liliac având în spate un gard de nuiele; Cuptor de pâine la cartierul imperial în Bulgaria; Cantonament – câteva chibitci, un cort conic, alb, de tip american (Sibley tent) lângă care flutură un steag cu Crucea Sfântului Andrei, iar în mijlocul spațiului stau cavasul țarului și un preot; Ofițeri ruși la o ceremonie militară pe front – de fapt, un serviciu divin; Cantonament în timpul nopții – mai degrabă o scenă de luptă, căci înalte coloane de fum se ridică peste tot; Statul major al armatei române din Bulgaria – fotografie à contre jour cu mai mulți ofițeri călări, greu de identificat, printre care poate fi chiar principele Carol I în prim-plan și mai mulți prizonieri turci, pe zăpadă, în spatele primilor, posibil chiar mușirul Osman Pașa între ei; Unitate de cavalerie – ruși călări, cu steagul desfășurat în bătaia vântului; Grăjdari îngrijind caii; Ofițer de cazaci (de fapt, de cerchezi) în fața intrării unei locuințe cu tânăra bulgăroaică – imagine reprodusă în presa ilustrată asupra căreia vom reveni; Trupe rusești la defilare; Cavaleriști în repaus; Podul de vase rusesc peste Dunăre; Țarul Alexandru II cu ofițerii; În cantonament – un ofițer scriind la o masă având lângă el doi subofițeri, iar în spate, mai mulți soldați stând jos sau în picioare; Vizitii și grăjdari; Grup de cazaci într-o curte; Militari în cort – de la covoiturul unei căruțe a fost întinsă o foaie de cort sub care se adăpostesc de soare patru subofițeri, unul ducând la gură o sticlă de băutură, în chip demonstrativ, mai în fund alți doi stau în picioare, altul lejer sprijinit de căruță, cu mâna în șold și fără șapcă pe cap, iar în afară, un soldat cu pușca la picior.

Pentru întreaga sa activitate Franz Duschek a fost acoperit cu laude și onoruri, atât de Curtea imperială rusă, cât și de alte capete încoronate ale Europei, cărora le oferise albumul cu viziunea sa asupra războiului. Prima răsplată vine, bineînțeles, de la țar. așa cum anunța, cu legitimă fatuitate, ziarul „Resboiul”: „D-nul Francisc Dușec (sic), fotograful Curței noastre, care în timpul resboiului actual s'a aflat la cuartierul general de la Poradim, reproducând cele mai interesante vederi și grupuri din câmpul luptelor, a priimit de la M.S. Impăratul Rusiei un inel c'o mare piatră de briliant, pe

lângă care i s'a mai exprimat de către însuși Maiestatea Sa deplină mulțămire pentru silințele ce și-a dat în executarea acestor lucrări.⁴² Peste câteva luni, același ziar anunța, sub flatantul titlu *O distincție bine meritată*: „Simpaticul și iubitul nostru artist, fotograful Curței d-nul Francisc Dușec (sic), a fost surprins țilele acestea cu o adresă din partea consilierului intim și capul cabinetului civil al Impăratului Germaniei, prin care este înscințat că Maiestatea Sa, vădend producțiile sale fotografice de la câmpul resboiului din Bulgaria, atât de bine isbutite, i'a conferit *medalia de aur pentru arte*. Ne scutim a mai înșira meritele d-lui Dușec, de ôre ce sunt deja destul de bine cunoscute. Suntem fericiți vădend că un artist din țera noastră a fost onorat cu o distincție așa de osebită și mare.”⁴³ Curtea domnească a României nu s-a lăsat mai prejos în a-i exprima prețuirea printr-o decorație acordată puțin înaintea uneia cezaro-crăiești, cum notifica aceeași foaie bucureșteană bine informată: „D. Francisc Dușek (sic) fotograful Curței, care de-ună-ți a priimit de la M.S. Domnitorul medalia «Bene Merenti» pentru producțiile sale fotografice din resboiul de peste Dunăre, a fost decorat și de Imperatorul Austro-Ungariei cu *Crucea de merit de aur*.”⁴⁴ De aceea, începând cu anul 1878, pe spatele cartoanelor sale de fotografii – care până atunci nu comportau decât numele, titlul de fotograf al Curții și adresa – vor fi tipărite și desenele acestor trei distincții, imitând cartoanele cumnatului Szathmari care demult le avea împodobite cu numeroasele sale decorații, într-o compoziție stufoasă, cu aversul și reversul lor, precum și anul când fuseseră primite scris dedesubtul fiecăreia, pe o mică filacteră.⁴⁵ Acesta este un excelent indiciu de datare al pozelor ulterioare acestei date, ce nu poartă altă consemnare sau nu pot fi periodizate după costumația modelelor.

Din bogata recoltă de imagini realizată de Franz Duschek doar câteva au ajuns să fie celebre prin popularizare în presă, cu, dar mai ales *fără* menționarea numelui autorului, ca niște opere anonime. Acest fapt este destul de ciudat, căci arta fotografică, deși recent apărută, fusese repede acceptată în rândul artelor vizuale, iar practicienii ei salutați ca mari maeștri și adjucecați între ceilalți confrăți de breaslă ce mânuiau penelul. Numele unui fotograf nu era niciodată neglijat în publicații, mai ales când avea certificarea unui adevărat artist precum Disdéri, Numa Blanc, Carjat, Reutlinger sau Nadar. În mod curent, erau tipărite portrete de personalități gravate după fotografii făcute în ateliere celebre, ce totdeauna erau menționate. Cu atât mai mult nu trebuia ignorat numele lui

Duschek fiindcă el adusese inestimabile servicii ilustratorilor sau, direct, revistelor de profil. Celor dintâi le putea furniza poze de locuri și tipuri umane după care să se inspire sau pe care să le copieze, iar la redacții trimitea direct operele sale finite care erau gravate și publicate. Într-un singur caz îi este notat numele, atunci când, în „L'Illustration” no. 1797/4 Août 1877 apare chipul colonelului Gheorghe Slăniceanu, șeful statului-major al armatei române, sub care este făcută precizarea „Photographie de M. Duschek à Bukharest” (p. 98). Poza este tipărită, fără mențiunea autorului, și în „The Illustrated London News” No. 1976/May 26, 1877 și tot același portret este dat, fără atribuire, în „Le Monde Illustré” no. 1098/13 Avril 1878, la încheierea păcii, când două pagini sunt rezervate chipurilor comandanților iluștri ai părților beligerante, sub titlul *Les Vainqueurs*, generalii ruși (între care este inclus și Gheorghe Slăniceanu, înaintat între timp, pe 22 februarie 1878, la gradul de general de brigadă) – „Slaniciano, Zotoff, Ruach, Krüdner, Swiatopolk-Mirsky, Gourko, Totleben, Radetsky, Tatischtscheff, Scobeleff, Zimmermann” – și *Les Vaincus*, cei otomani – „Hobart Pacha, Ahmet Eyoreb Pacha. Dervis Pacha, Mouktart Pacha, Reouf Pacha, Osman Pacha, Baker Pacha, Mehmet-Ali Pacha, Suleyman Pacha, Hassan Pacha” (p. 236–237). Aceeași compunere de portrete apare și în „The Pictorial World” No. 219/May 11, 1879, însoțite de biografiile aferente.

În numărul dedicat de „L'Illustration” scufundării monitorului turcesc „Lufti Djelil”, bombardat pe canalul Măcin de sublocotenentul rus de artilerie Romanov, alături de desenul ce descrie scena exploziei este dată și imaginea singurului supraviețuitor, marinarul Omer (il. 85), care fusese catapultat de suflu și căzuse la distanță apreciabilă de epavă, între trestii, unde fusese descoperit de rușii veniți să ia steagul navei distruse. Având arsuri grave, fusese internat în spitalul din Brăila. Acolo i-a făcut maestrul bucureștean o poză, întins pe pat, cu trăsăturile aproape ilizibile din cauza rănilor oribile care îl desfiguraseră, și vegheat la căpătâi de un sanitar bărbos. Autorul nu este specificat. În legendă se precizează doar atât: „D'après une phot. faite à l'hôpital militaire de Braila”, dându-se puțin mai jos explicații în privința provenienței ilustrațiilor de pe acea pagină, „D'après les croquis et les photographies adressées à L'Illustration par M. Davila, inspecteur général du service sanitaire de l'Armée Roumaine.”⁹⁶ Omul de știință care era generalul doctor Carol Davila era, în același timp, și un fin om de cultură. El își dăduse seama de marea necesitate ca țara care îl

adoptase și căreia i se dedicase cu trup și suflet să fie mai bine cunoscută și apreciată în străinătate și, de aceea, susținea o corespondență cu gazetele europene mai importante, furnizându-le date despre armata română și serviciul sanitar al acesteia, precum și ultimele știri legate de evenimentele de pe câmpul de luptă și iconografia aferentă. Cine știe din ce motive obscure nu a fost menționat numele fotografului, ca și al autorului schițelor. Aceeași imagine o preia și ziarul ilustrat „Resboiul” câteva luni mai târziu, și tot fără atribuire.⁹⁷ Tot în „L'Illustration” sunt date publicității, peste câteva numere, alte gravuri ce se referă la serviciul sanitar al armatei române, provenind desigur tot de la generalul Davila: brancarda Percy, așezată pe picioare pentru a forma un pat în infirmerie, o trăsură de ambulanță și felul de aranjare înăuntru a brancardelor cu răniți de către doi sanitari și, în sfârșit, scena plecării la Calafat a ambulanței românești.⁹⁸ Cea din urmă este gravată tot după o fotografie al cărei autor nu îl cunoaștem și este puțin probabil să fie Duschek; ea reprezintă câțiva studenți mediciniști voluntari, mai toți îmbrăcați în haine civile, dar purtând pe cap chipie învelite în coafe albe cu cefar și având crucea roșie în față; alături sunt câțiva soldați sanitari urmați de trăsurile cu materiale.

Fotografia cea mai difuzată al lui Duschek, care a făcut înconjurul globului în presa ilustrată – dar, din nou anonimă – a fost dublul portret al locotenenților de marină Șestakov și Dubasov (il. 86), care torpilaseră alt monitor turcesc, „Hifzi Rahman”, tot pe canalul Măcin, la 15 zile după scufundarea lui „Lufti Djelil”. Acest portret apare cam în același timp în mai multe gazete, fie în medalion, plasat într-o parte a schiței cu scufundarea navei otomane, ca în „La Ilustracion Española y Americana” no. XXIII/22 de Junio de 1877 (il. 88), fie în întregime, arătându-i pe cei doi ofițeri stând jos, picior peste picior și ținându-se prietenește de braț, Șestakov cu barbă, Dubasov doar cu mustață, ca în „Le Monde Illustré” no. 1054/23 Juin 1877 (il. 87), – unde apare mențiunea „D’après une photographie”, la care redactorul adaugă „(...) nu ezităm să le publicăm portretele pe care ni le trimite corespondentul nostru (Dick de Lonlay, n.n.)”. Această notă demonstrează existența unor relații cordiale de cooperare între reporterii de front, indiferent de naționalitate și de apartenența la un anumit periodic aflat în competiție cu toate celelalte. Această variantă a portretului celor doi eroi ai nopții de 25 spre 26 mai 1877 este preluată și de „Resboiul” no. 153/23 Decemvrie 1877, la intervalul de rigoare pentru perimarea informației difuzate inițial de foaia străină. Este de mirare că

nici ziarul românesc nu dă numele autorului, deși îl cunoștea foarte bine pe Duschek și publicase suficiente informații despre el, cea mai recentă doar cu patru zile înaintea apariției ilustrației.

În același număr din „L'Illustration” (1817/22 Décembre 1877, p. 401), care publica gravura cavaleriștilor ce treceau Dunărea pe pontoane, pentru care fusese folosită fotografia lui Carol Szathmari, se dau încă două imagini după cadre, datorate cu certitudine lui Duschek: *Împăratul Rusiei și prințul Carol al României și statul lor major și Casa locuită de împăratul Rusiei la cartierul general de la Poradim*, preluate de „Resboiul” în numerele 266/15 Aprilie 1878 și 270/29 Aprilie 1878, precum și de „The Pictorial World” No. 9 New Series (233 O [ld] S[eries])/August 31, 1878 (dar prima etichetată *Prince Charles of Roumania and Staff*, fiind uitat țarul...) și, respectiv, No. 201/January 5, 1878; ultima imagine apare și în „Dorobanțul” no. 65/21 Ianuarie 1878. Și, în nici una nu apare vreo atribuire. Publicând nu mai puțin de șase gravuri după fotografii de Duschek, „The Illustrated London News” recunoaște că nici măcar nu știe cine este autorul: „Ilustrațiile noastre din război din ziarul acestei săptămâni cuprind mai multe din scenele care au avut loc la Plevna, când armata lui Osman Pașa s-a predat împăratului Alexandru, pe 10 și 11 ale trecutei (luni), pentru care suntem îndatorați unui fotograf străin (subl.n.) ocupat acolo cu exercitarea artei sale.”⁹⁹ Era perioada când reporterii britanici fuseseră excluși din zona operațiunilor, iar revista engleză se vedea obligată să folosească exclusiv materialele expediate de colaboratorii externi. Cele șase ilustrații sunt, după cum urmează: 1. *Armata lui Osman Pașa predându-se împăratului Rusiei*; 2. *Pod la Plevna pe drumul Sofiei*; 3. *Ruși și români pe câmp, la ieșirea lui Osman Pașa*; 4. *Plevna văzută de pe drumul Sofiei*; 5. *Împăratul Rusiei în campamentul gărzii imperiale* (il. 89, 90); 6. *Cartierul general al împăratului Rusiei la Poradim* – aceasta din urmă fiind aceeași imagine pe care deja am amintit-o, publicată în „L'Illustration”.

Cealaltă revistă londoneză, „The Pictorial World”, care nu excela în ilustrații originale, preferând să-și acopere necesitățile cu retipărirea pozelor din alte gazete continentale, face totuși o excepție tipărind o gravură inedită după o fotografie de Duschek, ca de obicei fără a-i stabili paternitatea. Sunt comise trei erori încă din titlu: *Marele Duce Nicolae în costum de comandant circazian și o fată valahă, slujitoare. (După o fotografie luată la București)* (il. 91, 92).¹⁰⁰ Dar personajul nu este nicidecum ducele, foarte înalt de statură – caracteristică a Romanovilor – și cu favoriții destul de

rari, ci un veritabil *pod esaul* cerchez pozând țațoș. cu imenșii săi favoriți în vânt, în toată splendoarea uniformei sale, cu *cerkeska* (caftan) pe al cărui piept strălucesc multe decorații, *papașa* (căciula) de astrahan bine îndesată pe cap și, la brâu, caracteristicul *kindjal* (pumnal) al regiunii sale de baștină și *șașca* (sabia) în teacă de piele. Mai jos, pe prima treaptă a casei ce adesea i-a folosit autorului drept fond pentru cadrele sale, stă modestă o tânără bulgăroaică în costum de sărbătoare, cu ie cu alesături și catrință în dungii. Desigur, acest port i-a indus în eroare pe redactori și i-au greșit fetei naționalitatea, ei neavând o idee prea clară asupra veșmântului popular din aceste zone. Nu încapă nici o îndoială în privința locului unde a fost făcută poza, cu certitudine dincolo de Dunăre, în fața aceleiași uși, cu același ancadrament întâlnit și în alte imagini. Și-apoi, dacă Duschek i-ar fi avut ca modele pe cei doi în București, nu ar fi avut nevoie să-i scoată afară, în fața casei, pentru a avea mai multă lumină, ci i-ar fi aranjat – poate chiar mai inspirat – în studioul său unde avea toate facilitățile și eclerajul necesar (ceea ce, în Bulgaria, evident îi lipseau). Deși compunerea este discutabilă, între cele două personaje neexistând vreo legătură, ele nedialogând în vreun fel și ațintindu-și privirile în părți diferite – cerchezul uitându-se undeva, departe, spre orizont, iar codana, rușinoasă, ținând ochii în pământ – totuși poza este spectaculoasă prin tipurile lor pitorești și atât de diferite, pline de culoare locală, având valoare documentară prin costumele și fizionomiile amândurora. Pentru aceleași motive, umila țărăncuță a mai slujit de model și într-un alt cadru, față în față cu vajnicul cavas muntene-grean al țarului, călare pe un falnic armăsar, amândoi plasați în mijlocul unei curți înconjurată de uluci. Nici aici nu există vreo încercare de a crea comunicarea între cei doi, efectul căutat de artist fiind doar acela al decorativismului costumelor.

Prin vastitatea și multiplele planuri pe care s-a dezvoltat, opera de reporter de front a lui Franz Duschek contribuie la încheșgarea unei cronici vii, expresive și pline de autenticitate a înfăptuirii independenței naționale românești, completând iconografia cu valoroase imagini luate în tabăra aliaților.¹⁰¹

Fotografiile sale au slujit ca motiv de inspirație și pentru alți artiști care nu au putut lua parte în mod nemijlocit la campanie, precum THEODOR AMAN (1831–1891). În colecția pictorului am găsit mai multe exemplare ale unora dintre pozele lui Duschek, obținute probabil direct din atelier, fără să mai fi fost lipite pe cartoane. Cei doi se cunoșteau foarte bine, se stimau și aveau chiar

relații pecuniare, căci pictorul îi închiriasse fotografului o casă cu un an înaintea războiului. Într-o scrisoare din 16 august 1876, plasticianul îi comunica soției sale. Anetta: „(...) cassa s-a închiriat lui Duchecu (sic) destul de efinu. (...) Amu primitu 400 lire (...) Duchecu nu a voit să facă contractul decât la venirea nevestei sale.”¹⁰²

Boala, anumite treburi. cât și considerente personale îl oprișeră pe Aman să meargă în Bulgaria; dar spiritul său năvalnic și patriotismul care îi călăuziseră viața și arta spre pictura istorică îl făceau să vibreze la știrile victoriilor de pe front și simțea nevoia să elaboreze și el o lucrare cu subiect de actualitate. În acest sens stau mărturie mai multe schițe în peniță precum *La atac, Drumul spre Plevna* sau *Cucerirea unei redute* cu cele două variante ale sale, toate aflate la Muzeul Național de Artă. Multe dintre schițele de militari ruși au fost executate întrebuițând documentația pusă la dispoziție de Duschek. Una reprezintă un ofițer călare (il. 95) și este o reluare fidelă a uneia dintre fotografii, cu elegantul și arogantul rus pozând, cu mâna în șold, încălecat pe un frumos bidiviu alb.¹⁰³ O alta reprezintă un cerchez (pe care, Radu Bogdan îl dă drept „cazac”¹⁰⁴) ce stă trântit în iarbă, cu cotul sprijinit pe un bolovan și capul încăciulat lăsat pe mână, ce îi fusese, desigur, inspirat tot de tipurile surprinse de Duschek. Este interesant că, pe una dintre aceste poze – reprezentându-l pe pitorescul cavas al țarului, în costumul său muntenegrean, cu cepchen brodat cu fir, căciuliță scundă de astrahan cu acvila bicefală imperială, șalvari vârați în cizme înalte și mari mustați blonde – Aman intervenise cu un cadraj cu tuș intenționând, probabil, să facă o mărire sau să îl insereze în vreo compoziție.¹⁰⁵ A realizat și o acvaforte cu un cazac încălecat pe micuțul său cal de stepă, stând bine înfipt în șa, cu picioarele mult ridicate în scări, după obiceiul căzăcesc de a călări. Personajul, singular, a fost desprins dintr-o imagine mai amplă, care îl prezenta pe generalul prinț Witgenstein, însoțit de garda sa de aprigi călăreți de Don sau dintr-alta, cu o sotnie pregătită pentru o revistă a trupelor.

Depărtându-se de generoasele surse oferite de Duschek, Aman se avântă și într-o compoziție originală cu dorobanți. Este vorba de puțin cunoscuta pictură în ulei pe lemn, de mici dimensiuni (10,5 x 14,5 cm) intitulată *Scenă de război* (il. 96) și aflată în patrimoniul Muzeului Național de Artă. În prim-plan sunt doi dorobanți ce au îmbrăcat cojoace scurte peste mantale, la fel ca marinarii și francirorii francezi din războiul franco-prusian din 1870.

Acesta este un amănunt documentar foarte prețios pentru cercetarea uniformelor, cât și element sigur de datare, căci abia la 1 ianuarie 1878 sunt introduse aceste efecte de echipament la trupele române, datorită asprimii iernii și a prelungirii neașteptate a campaniei. Cei doi soldați cercetează actele sau un carnet al unui camarad căzut, în vreme ce, în plan secund, alți trei dorobanți privesc trupul unui cavalerist turc, al cărui cal este doborât alături de fostul său stăpân. Confruntarea ce avusese loc între cei doi se înțelege de la sine, iar sfârșitul a fost același pentru amândoi. Iată că, fără a aborda scenele tumultuoase de luptă care îi erau atât de dragi în tinerețe, Aman a redat cu multă forță de sugestie un moment la fel de dramatic și revelator pentru tot ceea ce însemna războiul.

În 1881, la trei ani după ce Nicolae Grigorescu executase deja mai multe variante ale luptei de la Smârdan, Ministerul de Război, prin adresa nr. 3696/10 iunie, îl invită pe Theodor Aman să elaboreze o compoziție cu același subiect: „Domnule, / Ministerul, pentru a memora episoadele Campaniei din Bulgaria, dorește a poseda un Tablou lucrat de Dv. reprezentând lupta de la Zmărdan (sic) în apropiere de Vidin. Dacă aveți timpul necesar a lua această sarcină, vă rog a comunica Ministerului condițiile cu care doriți să luați acest angajament. În condiții se va specifica ca tabloul să fie colorat, dimensiunile ce va avea, timpul în care'l veți lucra și suma de bani ce trebuie să vi se plătească. Vi se poate da de la Minister descripția detaliată a acestei lupte, și dacă credeți necesar ca Dv se mergeți în localitate pentru studiu poziții, Ministerul de Resbel este gata a interveni spre a vi se da autorizație să o vizitați.”¹⁰⁶ Nu se cunosc cauzele pentru care artistul nu a onorat această comandă și nici nu am putut depista răspunsul dat de el la această adresă în arhivele respectivului minister.

Începându-și apariția sâmbătă 23 iulie 1877, ziarul „Resboiul” se declară fără vreo coloratură și orientare politică: „(...) diarul acesta nu este al nici unui partit, dar este al publicului, al tuturor cari iubesc binele și adevărul (...)” (deși foarte curând își va arăta colții împotriva liberalilor și în special a lui Ion C. Brătianu și a lui C.A. Rosetti, cu a sa gazetă „Românul”, ce devine ținta ironiilor și săgeților înveninate ale redactorului Grigore H. Grandea. care astfel își demonstra apartenența la opoziție); el se recomanda și ca o foaie ilustrată și bine informată – promisiune pe care și-o va ține mai bine decât pe aceea privind independența politică – „Peste două zile cel mult vom avea corespondențe d'a dreptul de la câte-va puncte principale din teatrul resboiului de peste

Dunăre. În fie-care număr vom publica câte o ilustrație din oménii sau faptele dîlei.¹⁰⁷ Începe cu portretele oficiale ale comandantîlor celor două tabere antagoniste, obținute de la revistele străine pentru ca, după primele încleștări importante la care participaseră și românii, să tipărească figurile eroilor neamului. Se face de mai multe ori apel la cititori să ajute redacția cu informații și portrete ale acestora spre a le da publicității: „Rugăm cu stăruință pe rudele și amicîi oficerilor căduți pe câmpul luptei d’a binevoi să ne’împrumute fotografiile acelor bravi pentru a le reproduce în foaia noastră. Tot de odată rugăm a ni se trimite împreună cu fotografia și o însemnare de vîrsta, locul nașterii, trecutul și alte asemenea date din viața reposesîilor.”¹⁰⁸ Cererea este reînnoită după vreo șase luni, când ziarul începuse să ducă lipsă de material ilustrativ și de detalii legate de lupte și de cei care se jertfiseră în ele: „(...) Causa este că puține din rudele oficerilor căduți au respuns la invitarea ce am făcut în mai multe rînduri d’a ne trimite atît fotografiile, cît și biografiile celor morți în timpul campaniei. Adresăm și astă-đi acéstă rugăciune tutulor rudelor și amicilor acelor oficeri morți, ale căror portrete nu au fost încă reproduse în điarul nostru, pentru ca să nu lipsescă nici unul măcar din acești bravi militari.”¹⁰⁹

Persuasiunea redacției a fost de bun augur, căci atunci s-a realizat un panteon imagistic, unic și valoros, al celor ce-și dăduseră jertfa supremă pentru independența patriei. Cu mijloacele precare ale xilogravurii și cu marea lipsă de meșteri specializați, galleria de portrete a eroilor neamului este acoperită aproape integral, chiar dacă, din punct de vedere plastic, realizarea nu era totdeauna bună calitativ și egală în expresivitate cu celelalte clișee sosite din Franța și Germania.

În afara acestor portrete naive, majoritatea ilustrațiilor erau obținute de „Resboiul” din gazetele străine, la un interval de timp mai mare sau mai mic, în funcție de durata ajungerii în țară a clișeele originale sau de copierea desenelor deja publicate acolo de gravorii români, atunci când nu exista un protocol expres de furnizare a originalelor. Acest interval era necesar și pentru perimarea informației al cărei primat și-l rezerva fiecare periodic în concurența sa cu celelalte. Dar, pentru publicul român care nu beneficia de un abonament la acele foi apusene, informațiile acestea sosite cu întîrziere rămîneau noi și de ultimă oră. Editorii nu-și făceau nici un scrupul din a folosi un material deja tipărit în altă parte și chiar recunoșteau că iconografia nu le aparținea, ci venea din străinătate, iar acesta era chiar un motiv de mîndrie și certifi-

care a autenticității știrilor. Redactorul se explica la un moment dat: „Cerem iertare publicului dacă dăm încă ilustrații cu sujete rusesci. Le-am comandat în număr mare acum câteva luni când credeam încă în parola împărătească. Le-am comandat drept cașcaval și acum au eșit săpun. De nevoie le dăm publicului și noi tot drept cașcaval, până vom scăpa de ele.”¹¹⁰ Această notă apărea într-o perioadă de incertitudine politică și de dezamăgire față de ruși care, după substanțialul ajutor primit pe câmpul de luptă din partea românilor, începuseră să se poarte imperativi, impertinenți și grosolani cu aliații lor, impunând chiar cedarea Basarabiei, când situația pe front le devenise favorabilă și se simțeau din nou tari pe poziție; nepopularitatea lor crescuse în special în urma acestei anexiuni samavolnice.

La sfârșitul acestei lucrări, în anexă, se dă catalogul ilustrațiilor cu tematică românească, sau aparținând unor artiști ce activau în România, preluate de „Resboiul” din revistele străine, organizat în ordinea cronologică a republicării, cu precizări în privința autorului, a titlului original și a celui sub care a figurat la noi.

Dar și în țara noastră se făceau desene originale special pentru acest ziar, fie de Carol Szathmari – și atunci erau lăudate ca o contribuție foarte valoroasă a acestei personalități a vieții artistice românești al cărei talent nu se uita vreodată a fi elogiat – fie de gravori, rămași anonimi, angajați ai redacției, fie chiar de desenatori ad-hoc, precum sergentul Mărgărit Șerbu, care își povestea în imagini fapta de bravură săvârșită în timpul unei recunoașteri (il. 97). O patrulă a Regimentului 8 Infanterie de Linie comandată de sergentul Șerbu surprinsese niște turci ieșiți din Plevna pentru a tăia lemne. Viteazul sergent s-a autoportretizat ca principal erou al momentului făcând prizonier un turc tânăr care, de frică, se cățăraseră în copac și pe care îl prinsese de picior. Compoziția este supusă perspectivei ierarhice, autorul figurându-se de statură herculeană în mijloc, iar camarazii și inamicii săi apar, mici, pe margini: câțiva turci fug înspăimântați, alții sunt deja morți la picioarele lui, în vreme ce trei soldați români se apropie în pas gimnastic dinspre dreapta, îndemnându-se reciproc iar un al patrulea trage cu arma după fugari. Tratarea este naivă, dar plină de farmec și amuzantă în sinceritatea și autenticitatea ei. Reverențioasă față de colaboratorii externi, editura menționează paternitatea ilustrației: „După o schiță trimisă de însuși sergentul.”¹¹¹

Cu propriii săi angajați, redacția nu era la fel de generoasă, pentru că nu sunt niciodată consemnate numele desenatorilor și al

gravurilor – așa cum procedau revistele franceze – totul fiind substituit semnăturii tipografiei „Thiel & Weiss, Palatul Dacia“. Nu este vorba că acești xilografi erau destul de neîndemânatici, needucați în precepte estetice și fără cine știe ce bagaj cultural, dar editorii ca și cititorii nu-și făceau probleme în privința calității imaginii, fiind mai important faptul că exista și în România – ca și în celelalte țări civilizate – o revistă ilustrată ce se bucura de mult succes. De aceea, își permitea să-și ridice singură osanale, citând, totuși, „Telegraful Român“ de la Sibiu: „Cel mai răspândit diar român e *Resboiul*, care chiar înainte de a se fi împlinit un an din viața sa, a ajuns a fi mai răspândit de cât toate diarele românesci cari au existat până acum. Ast-fel Nr. 196 în care se înfățișă Domnitorul Carol I încongiurat de armată, a fost tipărit în 40 000 esemplare, care însă nu a fost destule și a trebuit să se mai tipărească încă 15 000 esemplare. *Resboiul* a ajuns la această răspândire ne mai pomenită atât prin redacția populară, cât și prin ilustrațiile sale tot-d'auna bine executate.“¹¹²

Prezența lui Szathmari cu câte un desen pe prima pagină a ziarului era o adevărată sărbătoare, mult aclamată atât înainte, cât și după apariție: „Iubitul și talentosul artist d. Szathmary (sic) fotografia Curței, va procura cititorilor noștri plăcerea d'a le da vederi de la teatrul resboiului, unde domnia-sa urmează mișcările armatelor. Chiar în numărul de mâine vom pune o vedere dela Târnova.“¹¹³ Acea imagine apărea *pentru prima dată aici*, în no. 24/16 august 1877, sub titlul *Ternova, vechia capitală a Bulgariei. Vederea unei strade în timpul ocupării rusești*, având specificat în legendă „Desemnat după natură de D. Szathmary“ (sic). Foaia românească avea de ce se mândri cu această ilustră colaborare care îi oferea și primatul absolut al unei schițe care avea să fie publicată peste mai mult de o lună în „*Illustrirte Zeitung*“ no. 1786/22 September 1877. Peste câteva zile, în coloanele gazetei sunt înscrise laudele aduse de o publicație de prestigiu, „*Le Journal de Bucarest*“, cu apologia convenită lui Szathmary și îndemn la o lucrare de mari proporții: „Diarul *Resboiul* ia în adevăr alurile unui diar ilustrat. După ce a publicat succesiv portretele principalilor șefi ai armatei turce și ruse, începe a da lectorilor sei vederi de pe teatrul de resboiu. Iecă, de exemplu, în numărul de luna trecută un desen de d. Szathmary (sic). Nu e reu de loc desenul acesta și gravura l'a reprodus fidel și cu îngrijire. Socotim că dacă d. Szathmary ar voi să-și ia ostenela, ne ar putea da o istorie ilustrată a resboiului actual, care în adevăr nu ar fi lipsită de valoare.“¹¹⁴ Totuși, colabo-

rarea sa la „Resboiul“ nu este atât de statornică și substanțială ca aceea de la „Illustrirte Zeitung“. După această primă apariție, atât de lăudată, urmează alte câteva schițe, la intervale mai lungi sau mai scurte de timp: *Bombardarea dintre Giurgiu și Rusciuk. Arde-rea morei de abur din Giurgiu, la 15 Iunie noaptea* în no. 30/22 august 1877 – deja tipărită în gazeta germană în no. 1778/28 Juli. Comparăția celor două imagini constituie o dovadă grăitoare a lipsei de dexteritate a xilografilor lui Thiel & Weiss, care o execută foarte neglijent și neclar, întunecată, înecată în cerneală. fără perspectivă, cu niște siluete mici de oameni, cai și căruțe care aleargă în totală degringoladă. Același lucru se întâmplă și cu *Podul de la Biela* publicat în no. 35/27 august 1877. „Resboiul“ deține din nou întâietatea publicând. în no. 51/12 Septembrie 1877, *Luarea Griviței. Morte eroică a căpitanului Valter (Mărăcinenu) în momentul când a înfipt pe reduta turcă – luată de dorobanți și alte trupe române – steagul batalionului seu. În corpul lui s'au aflat noă glonfe*, ce va fi reluată de „Illustrirte Zeitung“ după exact o lună. Este evident că artistul a lucrat o singură schiță a cărei executare în material finit a lăsat-o în seama gravurilor: meșterul din Leipzig, posesor al unei bune experiențe, a știut ce și cum să speculeze din dramatismul și sălbăticia luptei redată în desen tratându-le cu acuzat naturalism, uneori obositor și fastidios prin mulțimea detaliilor, a luciului și fulgurării armelor, a cutelor, a numărului exact de nuiete din gabioane și fascine; xilograful din București și-a dat și el osteneala, dar marile sale carențe în cunoștințele de anatomie și mișcare și-au spus cuvântul și a ieșit o scenă rizibilă a cărei tensiune a scăzut simțitor, pierzând efectul scontat și distonând flagrant cu gravitatea textului explicativ prin decorativismul frust, lipsa volumetriei, inversarea perspectivei și inexpresivitatea figurilor. Căpitanul erou apare ca un supraom din cauza perspectivei ierarhice – el are dimensiuni de uriaș atât pe lângă dorobanții săi, cât și pe lângă apărătorii turci. Moartea sa în glorie nu este sugerată în mod firesc – decât poate de capul dat pe spate (ceea ce ar putea echivala și cu un suprem avânt) – fiindcă el încă urcă pe parapet, pășind voinește, cu sabia ridicată și steagul în vânt, întreg, neciuruit de gloanțe, astfel desfășurat încât să releve sectoarele tricolore, stema și ciucurii, ca să nu existe vreun dubiu în privința apartenenței sale.

Comparând desenele originale ale lui Szathmari cu gravurile publicate în presă, se constată că artistul nu le lucra prea detaliat, iar chipurile nu le individualiza aproape deloc pentru a lăsa editorilor deplină libertate în a da fizionomiile dorite; în crochiu el

dădea doar o sugestie asupra plasării personajelor, a gesticii, terenului sau ambianței în care se derula narațiunea. Este regretabil că angajații ziarului românesc nu au știut să folosească datele sumare furnizate de artist și rezultatul a fost mediocru, astfel încât atribuirea devenea chiar jignitoare pentru talentul său. Singura salvare o constituie confirmarea și sublinierea colaborărilor sale extinse, de recunoaștere europeană: „Desenat de d. Szathmary (sic), artistul Curței și desinatorul mai multor diare ilustrate din străinătate.”

Când este tipărită gravura cu *Doamna românilor îngrijind pe răniți*, explicația imaginii confirmă întrebuițarea fotografiei de către plastician ca bază de pornire pentru anumite desene: „Gravura de mai sus, care este desemnată de fotografia Curței d-nu Szathmary (sic) *după o fotografie* (subl.n.), reprezintă fidel după natură interiorul unei săli de răniți, tocmai în momentul când Dómnă țerei, ca o adevărată și bună mumă vizitează pe acești fericiți bolnavi, înconjurată de medici, de dame de onoare și alte dómne cari și-au impus nobila datorie d'a căuta pe răniți.”¹⁵ Descrierea fiind suficient de elocventă, ea nu mai suferă alte comentarii fiind o transpunere fidelă și corectă a pozei în gravură, fără nici o intervenție sau fantezie.

Urmează apoi o lungă pauză, când numele și opera lui Szathmari încetează de a mai apărea în paginile „Resboiului”. Abia anul următor, când conflictul era demult terminat, este tipărită, anonim, în no. 387/15 august 1878, schița cu *Vedete turcești în strâmtorile Balcanilor*, publicată deja în „Illustrierte Zeitung” no. 1787/29 September 1877. Fiind folosit clișeu original al foi germane nu s-a mai procedat la penibilele transpuneri xilografice cu modestele mijloace ale meșterilor autohtoni. O ultimă ilustrație care, de data aceasta îi este atribuită artistului, apare peste încă un an, în no. 527/3 ianuarie 1879 și reprezintă *Soldați români în fața redutei de la Smârdan*, a cărei schiță originală, în tuș și creion, se află la Muzeul Național de Artă (il. 98). Doi dorobanți în picioare scrutează depărtarea, spre fortificația vrăjmașă, prin ambrazura propriului retranșament, în vreme ce alții, așezați, cu genunchii la gură și brațele strânse la piept spre a se încălzi, încearcă să fure câteva clipe de somn. Fiind multiplicată litografic și nu xilografic, lucrarea este mult mai vie și păstrează toate caracteristicile de schiță rapidă. Fizionomiile sunt specifice felului său de a le trata. Nu ar fi imposibil ca execuția să-i fi aparținut chiar artistului, căci dezinvoltura cu care este aplicat desenul denotă o mână exersată, deprinsă cu o ușurință de a da expresivitate liniilor fără a chinui materialul suport, fără a face excese

de duct repetat, nesigur, sau de pete. Tipăritura păstrează un nerv și o decizie proprii doar celui care se simte sigur pe subiectul elaborat chiar de el.

Asaltul Griviței și moartea căpitanului Valter Mărăcineanu nu este singura ilustrație naivă din „Resboiul”. La fel de precare, de parcă ar fi fost desenate de copii, sunt și alte trei, reprezentând scene la fel de crunte de pe câmpul de luptă. Una, publicată în no. 38/30 august 1877, este *Luarea carelor turcești de călărașii români lângă Trestenic. O despărțire* (companie, n.n.) *din a 3-lea regiment de călărași români fiind trimisă în recunoștere de Generalul Lascareff spre Trestenic, la 13 August, au luat 40 de care turcesci și 15 bașibuzuci prizonieri*, unde călăreți și animale par păpuși de lemn cu chipuri grotești, lucrute de o mână infantilă. Alte două imagini sunt *Luarea stégului turcesc de către soldatul Mohor Vasile din regimentul al 6-lea de Călărași la 5 Septemvrie 1877* (în no. 90/21 octomvrie 1877) și *Luarea stégului turcesc de către soldatul Grigorie Ión din bataliionul al 2-lea de vânători în ziua de 30 August 1877* (în no. 91/22 octomvrie 1877), „opera” aceluiași umil ucenic de gravor (căci era departe de a fi socotit meșter cu experiență), foarte palide, echivoce. cu linii nesigure, întrerupte. Autorul știa să deseneze destul de bine caii (sau știa de unde să-i copieze!), dar nu se pricepea să figureze oameni, care sunt înghețați în poziții nefirești. Spre pildă, în cea de-a doua gravură, atât eroul vânător, cât și victima sa se țin. practic, de hampa steagului fără a da sugestia că și-l dispută cu violență, în vreme ce românul îl împunge pe turc în piept cu baioneta – care însă nu l-a străpuns – dar acesta deja cade, descărcându-și, în același timp, pistolul înspre agresor. Autorul nu știe să deseneze nici portrete, cele două chipuri fiind neparticipative la acțiune, cu expresii destul de afabile și privirile îndreptate în direcții divergente, care nu vizau deloc adversarul. Lucrarea ar fi fost, poate, acceptabilă ca o schiță de intenție care, ajunsă în mâna unui gravor expert, ar fi putut-o stiliza, dar nu era demnă de o ilustrație finită, cum se dorea. Totuși, în acel timp de pionierat al presei ilustrate românești, când nici publicul cititor nu era suficient de educat din punct de vedere plastic, era bine primită orice imagine care purta pecetea noutății și autenticității informației de pe front.

Trebuie amintite și alte xilografuri cu notă oficială, dată de prezența unor înalte personaje, și care au beneficiat de o execuție aparte, mult mai îngrijită. Este vorba despre *Împăratul Alexandru II înapoind sabia lui Osman Pașa* (no. 143/13 decemvrie 1877),

M.S. Țarul conferind M.S. Domnitorului ordinul S-nul Stanislau (no. 226/7 Martie 1878) și *M.S. Domnitorul înmânând săbiile lui Sadic și Edhem Pașia*¹¹⁶ (no. 232/13 martie 1878). toate fiind unitare ca fel de lucru și ca sintaxă plastică, ieșite din mâna unui meșter cu mult mai mult talent și cunoștințe în domeniu decât cel (sau cei) de dinainte. Toate subiectele implicând figuri cunoscute, gravorul recurge la întrebuițarea portretelor de aparat ale acestora (pentru pașale recente fotografii ale lui Duschek) (il. 93, 94) – nelipsite însă de stilizarea pe care o impunea dificila tăiere în lemn și, mai ales, pe o suprafață mică – plasând capetele pe trupuri lucrate din imaginație. De aceea se întâmplă ca acestor chipuri să le acorde o atenție mai mare și o tratare mai migăloasă, recurgând chiar la ușoare supradimensionări în vreme ce restul corpului este supus unui anumit schematism și unei conciziuni care nu face deloc rău, ci, dimpotrivă, conferă farmec imaginii. În toate trei cazurile, unul dintre eroii scenei este surprins într-o poziție expresivă, cu mâna (sau mâinile) întinse spre celălalt (ori ceilalți), oferind obiectul al cărui motiv a suscitat ilustrația; poza este ușor forțată pentru ca, în același timp, capul acestuia să fie văzut din față, spre a fi recunoscut, iar brațele din profil, cât mai departe de trunchi, pentru ca gestul să fie neechivoc. Lipsa detaliilor inutile de costum (și chiar volumetrie) în unele zone mai puțin importante, decuparea siluetelor pe pereți goi, într-un spațiu ambiguu, spre a nu încărca imaginea (și nici a-și complica lucrarea), ni-l dezvăluie pe acest xilograf anonim ca pe unul dintre bunii mânăuitori ai dălțiței, ce împletea un fel naiv de redare frontală a scenei cu o bună dozare a intensităților și o conciziune a trăsăturilor pentru ca portretul să fie în caracter, fără a abuza de fărâmișări și demitente greu de realizat în xilogravură, potrivit pentru a aborda, cu tact și inspirație, teme de acest fel.

La o cercetare stilistică aprofundată a ilustrațiilor executate în tipografia Thiel & Weiss, care imprima ziarul „Resboiul“, se constată că dispunea de patru gravori: unul foarte bun, folosit destul de rar, pentru portrete importante de personalități marcante – precum generalul Ioan Emanoil Florescu, dr. Carol Davila, Vasile Alecsandri, Vasile Boerescu, Dimitrie Bolintineanu, Alexandru Lahovary. C.A. Rosetti –, lucrate excelent, în dălțiță: altul, cel mai activ, care acoperea necesarul de portrete xilogravate ale ofițerilor și soldaților căzuți pe câmpul de onoare, destul de îndemânatic, dar limitat ca posibilități de expresie (nu este imposibil ca tot el să-și fi încercat mâna și în anumite compoziții cu personaje în care nu a

prea avut succes); un altul, foarte slab – un începător – folosit la transpunerea pe placa de lemn a ilustrațiilor apărute în reviste străine și care, de obicei, nu pricepea nimic din plasticitatea imaginii pe care trebuia să o copieze, iar rezultatul era în concordanță – de aici apăreau și marile diferențe între desenele originale și cele preluate – și tot lui poate că îi aparțineau neconvingătoarele scene de luptă, mai sus analizate, ce cădeau în comic; în sfârșit, exista un adevărat artist, ale cărui servicii erau rezervate doar pentru paginile duble din mijlocul ziarului, pentru realizarea compozițiilor ample, eroice și pilduitoare ce erau oferite cititorilor, precum tablouri gata de înrămat și care au avut o lungă persistență în multe case de țară sau de periferie urbană, până târziu, în primele decenii ale secolului XX, când iconografia primului război mondial a înlocuit-o pe aceea a Războiului de Independență. Autorul acestor lucrări de excepție era talentatul desenator polonez HIPOLIT NAPOLEON HENRYK DEMBITZKI (1830–1906) care, în 1863, după înfrângerea revoluției din țara sa, se stabilise în România.¹⁷ Posesor al unor serioase cunoștințe plastice deprinse în timpul studiilor de artă la München, Dembitzki stăpânea toate mijloacele de creare a unor compoziții încheiate și expresive. Calitățile sale de caricaturist cu vervă sunt remarcate de editorii de reviste satirice din București, fapt ce-i asigură o bogată colaborare la „Ghimpele“, „Dracul“, „Urzicătorul“, „Sarsailă“, „Viespea“ și „Scrânciobul“. Din cauza virulenței sale din „Ghimpele“, în 1872 este implicat într-un proces de presă împreună cu N.T. Orășanu, redactorul acelei foi.¹⁸ Dar este achitat și anul următor primește catedra de desen și caligrafie a liceului din Brăila, pe care o va deține până la pensionarea sa în 1898. El însuși refugiat politic, se împrietenește cu revoluționarii bulgari ce primiseră azil în România. Este foarte activ în cadrul coloniei lor din Capitală și face caricaturi pentru ziarul editat de ei. Lucrează însă și litografii cu tematică istorică din trecutul țării adoptive, precum *Bătălia de la Călugăreni*, *Mihai și călăul*, *Banul Mărăcine la curtea Franței*, *Banchetul lui Vlad Țepeș*. Grigore Grandea îl cooptează la „Resboiul“ printre colaboratorii săi de marcă folosindu-i înclinația pentru compoziții tumultuoase ce necesitau un expert al gesticii și expresivității figurilor, al diferențierii texturilor și sugerării mediului ambiant care să dea verosimilitate lucrării, chiar dacă nu fusese martor ocular al scenei redată. Păstrându-se, cu modestie, în umbră, Dembitzki își semna desenele cu inițialele H.D.

Ilustrațiile sale cu subiecte alegorice ori tratări fanteziste ale luptelor au apărut ca supliment pentru abonații și cititorii fideli ai ziarului, anunțate din timp pentru ca toți cei interesați să-și procure exemplarul ce-l conținea și risca să se epuizeze: „În numărul de mâine vom da un tablou simbolic, o fericită inspirație a unuia dintre artiștii noștri. Tabloul va cuprinde pagina a doua și a treia. Este un semn de recunoștință ce datorăm armatei, pentru vitejia ei, și poporului, pentru patriotismul lui.”¹¹⁹ Acesta era *Toți pentru unul, unul pentru toți!* – În amintirea vitejilor vitézului Carol I (il. 99), tipărit în no. 196/5 februarie 1878, conceput centripet, cu domnitorul în mijloc, ținându-și o mână în dreptul inimii și cu sabia în cealaltă ținutind la pământ un turc, ce se prosternază; în spate, se află un tun sfărâmat. Către domn converg toate celelalte personaje: din stânga vin fugind ofițeri superiori, unul cu brațele deschise, parcă pentru a-și îmbrățișa comandantul; un dorobanș se ridică din genunchi, și niște soldați înalță deasupra capetelor niște steaguri românești, în vreme ce, în dreapta un vânător (Grigore Ioan) și un călăraș (Mohor Vasile) îi prezintă, plecate, drapelele turcești capturate; un dorobanș îl aclamă, descoperit, cu căciula în mână, iar un vânător pedestru poartă în vârful baionetei o coroană de laur. O linie hotărâtă, volumetria firească și fizionomiile variate cu tendințe de portret – pe lângă chipul domnitorului care seamănă destul de bine, între ceilalți ar fi identificabili Gheorghe Slăniceanu, în generalul cu brațele deschise și Pavel Cernovodeanu, în ofițerul de roșiori ce-l ovaționează cu sabia ridicată și ținută de lamă – griuri plăcute și o compoziție elocventă pentru mesajul ce și-l propusese arată că redacția poseda în colectivul ei un artist de excepție ce se detașa net de ceilalți angajați și ridica simțitor nivelul calitativ al revistei. Lucrarea s-a bucurat de mare succes, ca dovadă că după epuizare a fost încă solicitată: „Ediția diarului «Resboiul» No. 196 care înfățișa pe M.S. Domnitorul înconjurat de armată, a fost tipărită în 40 000 esemplare, creștând că acest număr va fi de ajuns. Însă, vedând că corespondenții noștri ne cer neconținut chiar prin telegrame încă sutimi și mii de esemplare, am mai tipărit 15 000 și astfel putem satisface acum asemenea cereri tutulor corespondenților.”¹²⁰ Peste o lună și jumătate, redacția era obligată să scoată un nou tiraj: „Tabloul «Vitejii vitézului» sfârșindu-se și cererile venind mereu s’a tipărit osebit o nouă ediție.”¹²¹

Tot Henryk Dembitzki elaborează și *Botezul de sânge al vitejilor Dorobanși la Grivița (1877)* (no. 277/27 aprilie 1878), anunțat în aceiași termeni înflăcărați de numărul anterior apariției

sale, care dă și o informație utilă în privința surselor de inspirație ale autorului: „*Avis important* – Numărul de mâne va apare cu o ilustrație mare, reprezentând asaltul dorobanților contra unei redute de la Plevna, *lucrată după o schiță [a] unor oficeri români care au luat parte la acel asalt.* (subl.n.) Atât alegerea momentului suprem, cât și esecutarea artistică fac din această ilustrație un tablou demn de patriotismul și vitejia poporului Român.”¹²² Este redat momentul când dorobanții, escaladând parapetul de pământ pătrund în redută și se angajează în luptă corp la corp cu turcii. Față de alte scene de același gen, aici încheștarea este convingătoare, adevărată. Privirile combatanților sunt crunte, mâinile lor strâng armele, trupurile lor se încordează pentru a da o lovitură mortală, învălmășeala este mare, fumul de pulbere neagră și praful iscat de bătălie ca și armele ridicate deasupra capetelor ce se împletesc într-o masă unduitoare, sunt creatoare de sinestezie, făcând pe privitor să perceapă, mental, bubuiturile, zăngănitul, urletele, gemetele și goarneau. Un trompet suflă în trâmbiță, așezat călare pe parapetul pe care un ofițer îl sare, cu sabia în mână. În stânga, un dorobanț a trântit la pământ un turc și-l ține imobilizat cu mâna în gât și genunchiul în piept, pregătindu-se să îl înjunghie cu baioneta scoasă de la pușcă. Compoziția este foarte alertă și încheagată față de următoarea, publicată în no. 327/16 iunie 1878, cu *Locotenent colonelul Grigore Ion în capul regimentului 7-lea la asaltul contra redutei Bucova (7 Octombrie 1877)* (il. 100), care este împărțită în două zone pe axa de simetrie unde se plasează eroul titular al desenului, într-o atitudine teatrală, cu sabia scoasă și steagul în mână, fluturându-l a îmbărbătare și îndreptându-l oblic agresiv, spre redută. În stânga este iureșul infanteriștilor, figurați cu aceeași orientare diagonală, paralelă cu a comandantului; chipiurile de pe capetele lor și profilurile mai evidente sunt repetate, stereotip, pentru a sugera mulțimea. În dreapta este multă agitație dată de lupta corp la corp, lucrată cu aceeași precizie ce denotă admirabile cunoștințe anatomice și-l relevă pe Dembitzki drept un ilustrator bataillist de primă mână (dacă se face abstracție de anumite gesturi prea expozitiv-dramatice și de unele licențe prin care evită figurarea trupelor).

Totuși, se pare că această scenă nu fusese suficient de veridică în reconstituire. căci, în no. 434/1 octombrie 1878, redacția solicita participanților informații exacte asupra desfășurării evenimentelor din acea zi nefastă și inutil de sângeroasă: „Cerem notițe adevărate și nepasionate d-lor oficeri din divisia IV-a (acei care vor voi să le dea) asupra ordinelor, mișcărilor și acției atacurilor de la

7 Octomvrie anul trecut contra Griviței No. 2. Dorim aceste notițe spre a complecta istoricul acelei zile. Tristă iconă scrisă cu pana tristului adevăr – la care vom produce martor – între alții și pe d. general Manu, care a vădut d'aprobe acel balamuc în care totă divisia a IV-a a fost amenințată, sângerată și în urmă demoralizată. Aceste notițe pot să fie trimise nesemnate, căci are cine să le controleze.”

Tot lui Dembitzki îi aparține și alegoria *România recunoscatore*, apărută în no. 441/8 octombrie 1877. Este vorba de o litografie cam palidă și destul de stângace – distonând cu realizările sale de până atunci – tipărită pe cele două pagini din mijloc ale ziarului în chiar ziua intrării triumfale a armatei române în Capitală: un geniu togar, ce reprezintă patria, ține într-o mână un steag tricolor cu inscripția „România Independentă” și în cealaltă o coroană de laur ce o oferă primilor trei ofițeri ce deschid defilarea; unul dintre aceștia chiar întinde mâna să o primească, într-un gest de infantil egoism. Trupele se aliniază în stânga spațiului, pe când în dreapta, poporul așteaptă să le aclame. Fiind o lucrare de conjunctură, elaborată, probabil, în mare grabă, este explicabil nivelul scăzut al rezultatului.

Și tot graficianul polonez este autorul unei planșe independente, descrisă de ziar în nota despre „Premiul abonaților anuali ai Resboiului”: „Vom da de anul nou un frumos tablou fotografic: *Cu steagul înainte!* episod din asalturile Românilor de la Plevna, un adevărat cap-d'operă al talentuosului artist Dembinzchi (sic). Tabloul este lucrat în atelierului ziarului Resboiul. Mărimea lui este de 22 centimetri lățime și 36 cent. înălțime.”¹²³ (il. 101). Pe lângă exagerarea că litografia oferită este o capodoperă – atitudine de înțeles pentru o redacție care voia să-și convingă cititorii de valoarea publicației pentru a crește deverul – informația are deosebită importanță, deoarece pentru prima dată este menționat numele autorului acestor compoziții batailliste de largă respirație.

Este indubitabil că, la baza acestei stampe, a stat o acuarelă executată de artist cu câteva luni mai înainte, ce fusese expusă în vitrina unei librării bucureștene și căreia i se făcuse reclamă tot în coloanele „Resboiului”: „*Un tablou frumos (aquarel)* care reprezintă un episod din ultimul resboiu al Românilor, înfățișând o grupă de dorobanți angajați într-un asalt: în mijlocul lor căpitanul cădând, pare în cel din urmă moment, și care a fost espus la librăria d-lui Szölösy, se pôte vedea acum la tipografia Thiel & Weiss, fiind de vândare.”¹²⁴ Confruntat cu o scenă de luptă, Dembitzki se simțea

din nou în largul lui: compoziția este foarte legată, dorobanții fiind strânși unul într-altul ca oamenii uniți în fața nevoilor și a pericolelor. Ei formează un tot compact, o masă bine sudată din care ies în afară doar țeștile puștilor cu baionetă și, exact în mijlocul lor, ca un ax, se ridică drapelul. Sub faldurile lui, în chip simbolic, căpitanul cade lovit de gloanțe. Trupul îi este sprijinit de soldații din spate, iar gornistul de alături sună, cu înverșunare, atacul. Acest avânt nu poate fi stăvilit, iar plasticianul a știut să îl sugereze cu multă elocvență.

Toate aceste gravuri cu tematică bataillistă au fost republicate, la scară redusă. În „Calendarul Resboiului pe anul 1880”. Prin activitatea sa, Hipolit Napoleon Henryk Dembitzki se prezintă ca un artist de excepție, ale cărui servicii aduse ziarului au făcut să crească tirajul și vânzările, iar editorii pot fi apreciați pentru flerul de a-l fi angajat, fapt ce le mai iartă din greșeala folosirii celorlalți gravori slab pregătiți.

O altă compoziție ce reține atenția, fără a fi, după câte se pare, creația lui Dembitzki, este o dedicație către principesa Elisabeta, ce face apel la un repertoriu din antichitate, vetust, ce conferă acestei planșe note de parodie. Publicată în no. 378/6 august 1878, ea se intitulează *Steaua României*, făcând aluzie la decorația cu același nume, mult acordată în epocă. Ea reprezintă un grup de mutilați de război, ciungi și orbi, suferind de durerea rănilor, culcați sau în picioare, lângă o clădire pe care flutură steagul Crucii Roșii, ce privesc, halucinați, spre apariția celestă a principesei Elisabeta. Ea plutește deasupra lor luminată de o stea ce-i sclipește deasupra capului. Fizicul ei nu prea se preta la o interpretare de muză și nici la veșminte grecești cu tunică prinsă cu fibulă la umeri, lăsându-i gâtul și brațele goale și relevându-i un picior încălțat cu o sandală romană. Părți din hlamidă îi zboară în spate formând un fel de aripi. În mâinile durdulii ține un pansament desfășurat ca o filacteră, iar pe braț, o cutie cu sticlute de medicamente. Zâmbește cu o notă de suficiență – ceea ce nu-i era caracteristic Doamnei României –, iar privirea îi este îndreptată în jos, spre bieții suferinzi, astfel că ochii îi par închise și contribuie la aerul de hieratism macabru al portretului care, din cauza coafurii la modă, distonează cu întregul trup. Mixtura de convenții alegorice de sorginte neoclasică și observații realiste (precum elementele de uniformă, portretele, grimasele durerii de pe chipurile răniților), ca și tratarea în două planuri – cel superior, luminos, al principesei (care este supradimensionată, după criteriile perspectivei ierarhice) și cel al oamenilor de rând, întu-

necos și mizerabil – fac din ea o lucrare ambiguă, fără bătaia lungă ce, probabil, i-o preconizaseră editorii, și care este de mirare că nu a supărat sobra casă domnitoare.

În mijlocul numărului 440/7 octombrie 1878, pe pagini duble, este tipărită gravura cu *M.S. Domnitorul inspectând bateriele*, ce preia o acuarelă și o pictură în ulei a lui Emil Volkens. Prințul Carol I este reprezentat în uniformă de general de cavalerie, galopând pe un cal negru, focos. Gravorul și-a luat libertatea de a modifica schița inițială a artistului german, prin înlocuirea grupului de călărași ce-l urmau pe domnitor, cumiți, în linie, ca la paradă, cu o acțiune mai alertă în care un ofițer arată cu sabia înainte, un gornist sună șarja, aplecat pe gâtul calului, și regimentul se pregătește de galop. Această viteză impusă scenei nu-și prea mai explică titlul, mai ales că nicăieri nu se vede vreun tun, în afara unor norișori caraghioși pe dealurile din stânga. Este simptomatic faptul că, fără a-i fi dezvăluit numele, încă un plastician de renume contribuia la ilustrarea ziarului. EMIL VOLKERS (1831–1905) era un pictor academist cu îndelungate studii – timp de 16 ani – la Dresda, München și Düsseldorf. Se specializase în scene de gen și animale. El fusese invitat de principele Carol încă din primul său an de domnie, petrecând în România perioade mai lungi sau mai scurte, stabilite după datele ce le poartă lucrările rămase – 1867–1869, 1871–1872 și 1877–1878. Se distinsese ca un bun documentarist, capabil să immortalizeze anumite momente ale vizitei domnitorului prin țară, ca și scene de târg, atât de dragi mecenatului său. Apoi, la Castelul Peleş, se păstrează mai multe „portrete” ale frumoșilor cai domnești, gen în care Volkens era expert. În timpul campaniei din Bulgaria, a executat o acuarelă cu domnitorul și trei adjutanți călări, în timpul unei viforite, privind câmpul acoperit de zăpadă, peste care zboară cârduri de ciori, ce accentuează atmosfera dezolantă (il. 102). Mica lucrare, de 13,8 x 19,4 cm, este dominată de nuanțe de gri, celelalte tonalități fiind mult atenuate. Însotitorii prințului sunt doar sugerați prin siluetele indistincte, întunecate, ce se întrevăd prin perdelele viscolului ce-i bate din spate. Pentru echilibrarea petelor mai intense din dreapta, în stânga au fost plasate ciorile care se înalță, planând greoi peste întinderile albe. Deși miniaturală, această acuarelă impresionează prin puterea de evocare pe care autorul a realizat-o din doar câteva tușe bine aplicate. Cealaltă acuarelă este aceea cu domnitorul în uniformă de cavalerie, călărind mândru, ca la paradă, în fruntea unui regiment (il. 103), care a slujit pentru gravura publicată în „Resboiul”. Ambele se află la Cabi-

netul de Stampe al Bibliotecii Academiei Române. După cea din urmă, Emil Volkers a pictat o pânză de mari dimensiuni (94 x 123 cm), ce se păstrează la Muzeul Militar Național. Este tratată în game strălucitoare și are aerul sărbătoresc al unei scene marțiale. Referiri la această lucrare se întâlnesc într-un articol din ziarul „Românului”, dedicat artistului vienez Johann Nepomuk Schönberg, al cărui beneficiar era prințul Carol I: „(...) în același timp se face reproducerea după un tablou executat de pictorul Volkers din Düsseldorf, care reprezintă pe M.S. Domnului în fruntea unui regiment de călărași în momentul atacului. (...)”¹²⁵

În mod obișnuit, principele Carol I purta uniforma sa de general, cu bine cunoscutul chipiu și tunica de postav civil, dar, în primele luni ale anului 1877, puțin înaintea declanșării războiului, îmbrăcase această uniformă de cavalerie cu care pozase în fața aparatului fotografic al lui Franz Duschek (il. 104). Carol Szathmari avea să folosească imaginile fotografice pentru un portret oficial al domnitorului (il. 106), figură întreagă, urmând tipul de impostare al predecesorului său, Alexandru Ioan I, realizat atât pe placa sensibilă, cât și litografic, de același artist: principele este paginat în axul cadrului, înveșmântat în uniformă de cavalerie, cu mantia albă, domnească pe umeri și căciula cu surguci de pietre prețioase așezată alături de buzdugan pe masa pe care modelul își sprijină mâna. Toate acestea erau elemente ale investiției de mult ieșite din uz și pe care Carol I nu le folosisese vreodată. De aceea poate că nu a ajuns lucrarea în colecția princiară, ea păstrându-se astăzi în patrimoniul Muzeului Național de Istorie a României. Tabloul are dimensiunile 71,5 x 52 cm și este semnat și datat în dreapta jos cu negru: Szathmari 1877. Un portret în mărime naturală ce-l reprezintă pe domnitor tot în uniformă de cavalerie execută, în 1881, pictorul american GEORGE PETER ALEXANDER HEALY (1808–1894), lucrare datată 1881, ce se află în patrimoniul Castelului Peleş.^{125bis} (il. 105)

„Dorobanțul”, ziarul rival al „Resboiului”, se prezintă încă de la apariția sa, pe 15 noiembrie 1877, ca un periodic fără personalitate, nici pe departe la fel de interesant, combativ și suculent ca celălalt, pe care îl și pastîșa în mod evident. De altfel, era în conflict deschis cu acesta, căruia îi ataca, pe rând, redactorii, până a ajunge la interpelarea fără ocol a lui Grigore Granda în no. 40/25 decembrie. Dar „Resboiul”, cu aer superior, nu catadicsește să-i răspundă sau să înceapă vreo polemică, ignorându-l total ca pe un adversar nedemn de a încrucișa săbiile. Este drept că editorul „Dorobanțului” era tipograful Carol Göbl, lipsit de experiență jurnalis-

tică, dar redacția și direcția erau lăsate unor gazetari cu experiență ca G. Dem. Teodorescu, I. G. Bibicescu și Teofil Frâncu și tocmai de aceea este de mirare că publicația nu a atins un nivel intelectual mai înalt. Cum, la fel, este uimitor că tocmai o foaie patronată de un tipograf nu avea condiții grafice mai bune, ele fiind inferioare competitorului său, începând chiar de la frontispiciu. Acesta era naiv conceput, încadrat de doi dorobanți, unul ieșind cu drapelul din traforul majusculei D – ca dintr-o cutie de jucărie cu surpriză –, iar celălalt, la extremitatea cuvântului, în dreptul literei L, arătând cu degetul înspre camaradul său, într-o facilă soluție de închidere a compoziției. Dedesubt, sub arcu ce-l descrie titlul, apare o reprezentare feminină a Libertății, zâmbind în nimb de raze, urcată pe un maldăr de „trofee belice” (steaguri, tunuri, ghiulele, puști cu baionetă), oferind cu mâna stângă o coroană de laur unui grup de dorobanți mult mai mici decât ea – căci este respectată perspectiva ierarhică – care parcă s-ar feri speriați de acest cadou, deși unul dintre ei schițează gestul de a o lua. Cu mâna dreaptă, Libertatea strânge un paloș proptit cu vârful în pământ, în semn de pace. Dacă partea stângă este atât de agitată, în dreapta se creează un mare dezechilibru prin plasarea singuratică a statuii lui Mihai Viteazul din fața Universității. tratată realist, cu soclul ei înconjurat de un gârduleț. Cât de precare și inutil complicate apar aceste simboluri față de forța evocatoare a pumnului cu mănunchiul de fulgere care sparge pagina înspre cititor din frontispiciul „Resboiului”! Și aceasta are titlul scris pe fundalul unui peisaj din Capitală unde este vizibilă tot silueta monumentului lui Mihai Viteazul, dar totul este cu măiestrie subsumat ideii de semn elocvent pentru conținut, astfel încât nimic din planul secund să nu fie agresiv.

În texte, „Dorobanțul” îi lipsesc nervul și aciditatea gaze-tărească. Cu greu poate fi găsită în paginile lui vreo notiță interesantă sau inedită. Știrile sunt toate la a doua mână, informațiile interne erau preluate din alte ziare românești („Timpul”, „Monitorul Oficial”, „Românulu”, „România Liberă”), iar cele externe din gazete străine pe care totdeauna le citează, cu probitate, punându-le însă sub semnul supoziției spre a-și asigura rezerva confirmării ulterioare. Ilustrațiile sunt primite, aproape exclusiv, din străinătate, iar atunci când sunt tipărite gravuri originale acestea sunt slabe calitativ, neexpresive și neelocvente, lucrate de meșteri fără experiență și talent. „Dorobanțul” nu beneficiază de colaborarea, fie ea și sporadică, a lui Carol Szathmari și nici de cea a lui Hipolit Napoleon Henryk Dembitzki, cu tablourile lui pe pagini duble, ce

se bucurau de așa mare succes de public, încât erau necesare reeditări. Redactorii „Dorobanțului” merg atât de departe cu imitarea foii rivale încât solicită și ei date despre eroii căzuți în luptă pentru a le face portretul: „Redacțiunea Dorobanțului roșă cu stăruință familiile celorlă căduși pre câmpulă de gloriă, se-i procure portretele loră, însoțite de schițe câtă se pôte mai amănunțite: data născerii. data intrării în armată, corpul în care intraseră, data înaintărei lor, ș.a.”¹²⁶ Documentația astfel obținută nu este însă fructificată la justa valoare, iar chipurile reproduse cu modestele mijloace ale xilografilor locali sunt reci, rigide și, adesea, departe de model în ceea ce privește asemănarea.

Cu toate eforturile și reclamele ce și le făcea, „Dorobanțul” rămâne un jurnal mediocru pe care nici chiar schimbarea caracterelor de literă, sublinierea titlurilor și rubricilor permanente – pe care se străduiește să le copieze cât mai bine după „Resboiul”, începând cu luna februarie 1878 – nu-l pot aduce la același nivel de succes și notorietate de care se bucura foaia adversă.

În acel moment de efervescență patriotică era mare cerere de picturi și litografii cu subiecte militare legate de războiul abia încheiat, ceea ce a dus la o substanțială producție plastică, variabilă calitativ. Au proliferat stampele în tiraje populare, de serie mare, scoase fie de sub teascurile lui Thiel & Weiss¹²⁷, fie din alte tipografii.

Atent ca totdeauna la evenimentele contemporaneității, bătrânul DIMITRIE PAPPASOGLU (1811–1892) – ridicat între timp la gradul de locotenent-colonel în retragere – a editat o suită de litografii, din a căror vânzare destinase a patra parte ajutorării văduvelor și orfanilor de război. După vechiul său obicei, se adresa ministrului de Interne pentru ca difuzarea să se facă prin intermediul prefecturilor de județe, de sus în jos, la primării și la toate notabilitățile locale, comunale și sătești. Pe 3 aprilie 1878, el înaintează o asemenea petiție, înregistrată sub numărul 703, prin care își recomandă ultima producție și, elogiind anteriorul ajutor primit din partea ministerului – care a avut drept rezultat strângerea unei sume de 3 000 de franci împărțiți Crucii Roșii și familiilor eroilor căzuți în luptă – solicită aceeași intervenție pe lângă autoritățile districtuale spre a-și desface lucrările.¹²⁸ Ministrul dă aviz favorabil acestei cereri. Autorul adaugă un „Abonament” în care face o descriere amănunțită a stampei și-și precizează intențiile altruiste, încheind cu un formular de borderou pe care trebuiau să se înscrie amatorii: „ABONAMENT / la marele și memorabilul tablou pe care s’a litographiat *pustia-câmpie de la Plevna*, peste care s’a arătat *mormin-*

tele bravilor ostași români, căduți pentru independința României în mijlocul cărora s'a desemnat unul din cele mai sublime monumente din mama noastră Roma și peste el s'a înscris numirea corpurilor din oștirea română și locul diferitelor lupte, iar cadrul tabloului s'a ocolit cu portretele tuturilor oficerilor morți pe câmpul de onoare, înconjurați cu ghirlantele florilor neuitărei; sub tablou s'a înscris data încăerărilor, numele oficerilor și frumoasa poezie a D-lui Urlățianu.

„Preciul acestui istoric tablou este numai de 2 lei noi din care a patra parte să va trimitte casei dotații pentru ajutorul familiilor morților soldați, precum s'a mai trimis până acum și suma de lei noi 3 000 în decurs de 6 luni de țile. Cu acest tablou s'au completat suma de 12 edițiuni cu bătăliile ce au dat armata română la Plevna.(...)“

În luna septembrie a aceluiași an, Pappasoglu tipărește o planșă de 51,4 x 35,5 cm cu *Asaltul Redutei Grivița dat la 30 August 1877* (il. 107), urmând îndeaproape compoziția lui Szathmari, în forma ei naivă, publicată în „Resboiul“ no. 51/12 septembrie 1877. Carl Isler, gravorul cu care a lucrat în mod constant Pappasoglu, a făcut minime modificări la desenul inițial al pictorului și fotografului Curții: capul căpitanului erou este dat tot pe spate, dar nu apare în profil, ci frontal, pentru a i se vedea cât mai bine trăsăturile; în mână nu mai ține drapelul regimentar tricolor cu stema țării în mijloc, ci fanionul batalionului. Între asediatori, printre dorobanți apar și infanteriști și vânători, așa cum este specificat și în textul imprimat în partea de jos a stampe: „Bravul căpitan Valter, comandant Batalionului din Regimentul al 8-lea de linie – la asaltul dat (era Reg. al 14 de Dorobanți și al 2-lea Batalion de Vânători) elu fu înpușcat la capu când 'narbora Fanionul Batalionului pe redută. S'au aușit strigând soldaților săi când cădea «nainte băieți». Fie glorioasă lui memorie eternă“. În plus, în registrul superior, a fost adăugat portretul acestui erou, cu două ramuri de laur și o filacteră cu numele său dedesubt.

Pentru a-și distribui această planșă, Dimitrie Pappasoglu face din nou o adresă către minister.¹²⁹ De acolo, pe 27 septembrie 1878 este emisă circulara cu nr. 17027 către toți prefecții de județe pentru împărțirea listelor de abonamente.¹³⁰ Totuși, virtualii amatori sunt rezervați în a se înscrie pe ele înainte de a vedea lucrarea, așa cum anunța prefectul de Bacău prin adresa nr. 12868/4 octombrie 1878.¹³¹ Dar Pappasoglu era obișnuit cu asemenea obiecții de multă vreme, așa că își continuă neabătut activitatea editorială. Astfel, tipărește o planșă de mari dimensiuni (49 x 62,8 cm) având în regis-

trul superior *Panorama situații orașului Plevna* – cu specificarea „Originalu este dupe jurnalul «Illustrated London News»“ (sic), având notate toate obiectivele de interes – și în cel inferior *Bătălia cea mare de la Plevna*, cu un lung text explicativ (il. 108). Tratarea este naivă, chiar caricaturală uneori: rușii opun o dârză rezistență trupelor otomane; Osman Pașa este rănit, și calul său cu valtrap elegant se ridică, speriat, în două picioare; un ofițer turc a prins o năframă albă de lama sabiei și înaintază, călare, spre trupele ruse, printre soldații săi care continuă să lupte. Semnătura gravorului este plasată chiar pe desen, în mijloc, pe latura de jos: C. Isler.

O altă lucrare inițiată de Pappasoglu se referă la perioada imediat următoare încheierii ostilităților și poartă titlul *Convoiul Prisonierilor Otomani* (il. 109). Este executată mai bine decât celelalte de un meșter cu o pregătire mai solidă. Este respectată micșorarea dată de fuga perspectivală și scăderea intensităților de gri în funcție de profunzime. Soldații turci, îmbrăcați sumar și suferind de frig, înaintază sub ninsoarea abundentă, escortați de dorobanți și vânători. Alături de ei mărșăluiește generalul Alexandru Cernat, ca un simplu ostaș. În manta, cu gluga ridicată peste chipiu, ținându-și sabia sub braț și făcând un gest consolator cu mâna. De altfel stam-pa îi este dedicată chiar lui. Imaginea este dramatică, dar se încearcă impunerea unei note umanitare, prin felul compătimitor cu care se poartă românii din gardă, care îi susțin pe unii dintre prizonierii slăbiți de drum. Același mesaj caritabil răzbate și din textul însoțitor încheiat în termeni de preamărire a armatei, a comandanților și civililor care i-au ajutat pe turcii prizonieri: „După filantropicele măsuri ordonate de D-lui D-lu General de Divizie A. CERNAT, Batalionul I de vânători, cel din a 13-a de dorobanți, din cele de Linie și Călărași au transportat de la Plevna în Capitală 10 000 prizonieri între care doi pași și mai mulți oficiali otomani în luna Decembrie anului 1877 dându-li-se toată ospitalitate la drum și în Capitală. Glorie Armatei Române, glorie filantropicilor îngrijiri a ministrului oastei și D-lui Colonel A. BUDIȘTEANU, Comandant din Capitală cum și tuturilor românilor care i-au priimit și i-au ospitalizat până la a lor liberare luna Aprilie 1878“. Pe marginea de jos a desenului, în afara cadrului realizat printr-o torsadă, este menționat, în stânga, „Editor Lt. Colonel D. Pappasoglu“ și, în dreapta, „Tipo-Lithographie Baichel, Mogoșoi 27“.

Dar, cu toată susținerea din partea Ministerului de Interne, gravurile acestea se vindeau destul de greu și, adesea, listele de abonament nici nu se mai returnau. De aceea, autorul face o adresă

pe 10 octombrie 1878 prin care solicită să-i fie restituite aceste liste, precizând și județele care nu au răspuns apelului circularilor. Cu acel prilej erau date și titlurile tuturor stampelor cu tematică legată de recentul război pe care le executase până la acea dată: „Domnule Ministru/ Plin de totă recunoștința viu respectuos a vă ruga ca să binevoiți a ordona înapoarea listelor mele de abonamente care ați bine voit pentru încurajarea mea și ajutorul orfanilor celor morți soldați a le trimite prin districte și care până astăzi nu sunt înapoate pe care respectos însemnează în dosul acestia; în acelle liste sunt pôte înscriși mai mulți abonați, căroră până acum nu li s-au satisfăcut cererile și se află în adăstare și urmează a mi se înapoea acellea liste sau cu banii ce se vor fi adunat sau fără bani.(...) [Pe verso] Insemnare de districtele ce nu au înapoeat încă listele de abonamentu ce li s'au trimes de către onorab. Minister de Interne / Pentru Tabloul Valter / La Ordinul No. 21.232 din 1877 / Argeșul, Covurlui, Dorohoiu; / Pentru trecerea armatei preste Dunăre, cu Călindarul de părete pe anul 1878 / La ordinul No. 25.148 din 1877 / Teleormanu / Pentru bătălia de la Plevna / La ordinul No. 1130 din 1878 / Prahova, Teleorman, Buđău / Pentru Tabloul cu monumentul și portretele morților officeri / La ordinul No. 6565 din 1878 / Oltul, Brăila, Muscelu, Râmnicul Sărat, Teleormanu, Cuvurlui, Iași, Neamțu, Romanu, Tutova, Vaslui, Bolgradu și Bacău/ Aceasta până la 10 octomvrie 1878./ L. col. Pappasoglu.”¹³²

Din fondurile strânse, pasionatul inițiator de planșe cu subiecte patriotice a făcut acte de caritate pentru care a fost mult apreciat și lăudat, așa cum precizează o notiță din ziarul „Românulu” din 1 noiembrie 1878: „D. locotenente colonelul Pappasoglu a oferit armatei suma de lei 2.162, b[ani] 11 din venitul tablourilor litografiate de d-sea. Ministerul îi adresază mulțămiri publice pentru această patriotică ofrandă. Noi felicităm pe betrânul soldat pentru frumosul seu esemplu.”

Dar Pappasoglu nu era singurul autor de litografii inspirate de războiul cu turcii: Johann Nepomuk Schönberg tipărise la Viena în institutul de arte grafice al lui J. Haupt, o planșă de 48 x 55,5 cm intitulată *CAROL I AL ROMÂNIEI / în capul Armatei Selle / în campagnia 1877-78* (il. 113). Traducerile în germană și franceză ale titlului sunt așezate de-o parte și de alta a celui românesc. În jurul unei scene centrale – ce-l prezintă pe domnitor pe câmpul de luptă, urmat de câțiva ofițeri superiori, cu legenda *Carol I al României înaintea Griviței la 30 August 1877* – sunt zece scene mai mici, fiecare cu localizarea și datarea ei. Unele fuseseră deja publi-

cate de artistul vienez în periodicele ilustrate. Aceste scene, luate în sensul acelor ceasornicului, sunt: (18 Apr.) *OLTENITZA* (30 Apr.); (15 Mai) *CALAFAT* (27 Mai) – inspirată de una din fotografiile lui Szathmari din albumul *Suvenir din Resbelul 1877–78*; (20 Aug.) *CALAFAT* (1 Sept.); (27 Aug.) *GRIVITZA* (8 Sept.); (8 Noemvrie) *RAHOVA* (21 Noemvrie); (12 Fevruarie) *WIDDIN* (24 Fevruarie); (8 Noemvrie) *PLEVNA* (10 Dec.); (12 Jenarie) *SMIRDAN* (24 Ianuarie); (30 Aug.) *GRIVITZA* (11 Sept.); (19 Iulie) *NICOPOLI* (31 Juillet). Atribuirea lucrării, localizarea atelierului, și editorii ei sunt trecuți în partea de jos: „Comp. et Lith. par J. Schönberg, Vienne“ în stânga „Etabl. Lith. artist. J. Haupt, Vienne“ în mijloc și „Editeur Lachmann et Luis, Bucarest“ în dreapta. Ziarul „Resboiul“ se grăbea să anunțe apariția acestei planșe făcând o descriere sumară a ei fără a da, însă, vreo informație asupra autorului: „Avem 'naintea noastră un tablou care a eșit dîlele acestea și care coprinde momentele cele mai însemnate din faptele militare ale armatei noastre peste Dunăre precum: Nicopoli (19 Iulie), Grivița (27 și 30 August), Smârdan (12 Ianuarie), Rahova (9 Noemvrie), Plevna (28 Noemvrie) etc. În mijlocul tabloului se vede M.S. Domnitorul 'naintea Griviței la 30 August.“¹³³

Pentru immortalizarea festivităților ocazionate de intrarea triumfală a armatei române în București pe 8 octombrie 1878 se face apel tot la talentul lui Schönberg. Acestuia aveau să-i fie trimise schițele și informațiile de la fața locului culese de gazetarul austriac Friedrich Lachmann, după care urma să elaboreze o pictură și stampe în tiraj popular. Ziarul ieșean „Steaua României“ anunța, cu entuziasm, această inițiativă artistică: „Aflăm din isvor sigur că Măria Sa Domnitorul Carol a avut înalta bună-voință de a însărcina pe d. Lachmann, cunoscutul corespondent militar, ca să schițeze momentele cele mai principale ale intrării triumfale a oștirei noastre în capitală, serbare care, precum se știe, va avea loc poimăine Duminică. Acastă schiță va fi trimisă d-lui Schönberg, pictorul de bătlîi din Viena, ca să compună un tablou în oleu, care apoi să se facă și în litografii în mărime de 60–80 centimetri spre a fi pus la dispozițiunea publicului, cu prețul minim de 1 leu 50. Acastă lucrare ca și tablourile cari se executază în Viena asemenea din ordinul Măriei Sale, dovedesc înaltul interes ce pune Măria Sa Domnitorul pentru a face să se respîndescă în tôte căminurile, chiar și în cele mai modeste, icônele viei disciplinei, avântului și a bravurei oștirei române. Exprimăm cea mai adîncă recunoscîință pentru înalta generositate a Măriei Sale Domnitorului.“¹³⁴ Această

planșă, editată tot de Lachmann, este intitulată *INTRAREA TRIUMFALĂ A ARMATEI ÎN BUCUREȘTI* (il. 114) și are dimensiunile 54,3 x 69 cm. Ea cuprinde șase scene ale acestei festivități: într-un medalion central, înconjurat de o coroană de verdeață, apare momentul de la Șosea, de la Arcul de Triumf, surprins din tribuna diplomaților străini. Domnitorul, călare, primește o coroană de flori de la niște doamne, în vreme ce discursul oficial este rostit de un domn în frac. În spate se desfășoară ofițerii superiori. În dreapta și stânga, deasupra medalionului, este înscrisă data evenimentului: „1878 Octb. 8“. În partea de sus apar alte trei scene: Te Deum în aer liber, în fața altarului improvizat la care oficiază înalți ierarhi; prințul Carol I și statul-major, călări, trecând în revistă trupele; prințul și principesa decorând steagurile unităților care s-au evidențiat în luptă. Jos, compozițiile sunt așezate excentric față de imaginea centrală. În stânga este defilarea trupelor în piața Teatrului Național, prin fața domnitorului, a doamnei (aflată singură în trăsură) și a suitei lor; fațada teatrului este pavozată cu ghirlande, drapele și cifrul domnesc, iar pe balustrii balconului este prinsă o pancartă pe care este scris „Grivitza“. În dreapta este retragerea cu torțe, seara, pe bulevard, prin fața statuii lui Mihai Viteazul; fanfara, condusă de un impozant tambur-major, este încadrată de dorobanți cu făcliile aprinse ce mărșăluiesc pe sub stâlpii de care fâlfăie steaguri tricolore. Sub gravură, în dreapta jos, apare inscripția: „Editor F. LACHMANN, Bucuresen“ și în dreapta „Tôte drepturile rezervate F. LACHMANN“. Desenele nu sunt atribuite, dar, într-un loc discret în gravură, în dreapta celor trei țevi de tun de sub scena din medalion, este plasată monograma I.S. – asemănătoare semnului dolarului – ce-l desemna pe Johann Nepomuk Schönberg.

Cei doi editori ai stampelor lui Schönberg folosiseră exemplul lui Dimitrie Pappasoglu și ceruseră sprijinul Ministerului de Interne pentru desfacerea planșelor în provincie. Prin circulara nr. 20741/5 decembrie 1878, autoritățile locale erau puse la curent cu această apariție: „D-nii Lachman (sic) și Louis, a editat doue Tablouri, reprezentând unul: «Intrarea triumfală a armatei în Capitală în ziua de 8 Octobre 1878» și cel alt «Diferite episóde istorice ale Resbelului din anul 1877–1878» al căror precu este de 2 lei cel d'ânteiu și de 4 lei cel d'aldoilea. Ministerul luând în considerațiune acéstă lucrare și avênd în vedere că aceste Tablouri merită a le avea fie care cetățén ca singurul suvenir de glorie a armatei nóstre, vă trimite un numer debucăți din cel d'ânteiu tablou și ... bucăți din cel d'al duoilea și vă invită, D-le Prefect a le pune la dis-

poziția amatorilor și în urmă se-mi înaintați banii ce veți prinde din desfacerea lor împreună cu tablourile ce vă vor rămâne nevândute.¹³⁵

Față de alte lucrări mai slabe calitativ, pentru care amatorii aveau întemeiate rezerve – precum acelea scoase de Pappasoglu – acestea se vând foarte bine, sunt chiar cereri pentru noi exemplare, și, până în martie 1881, stocul este epuizat și plățile acoperite, ceea ce era un record pentru că mulți alții, printre care chiar marele Nicolae Grigorescu, vor avea mult de așteptat până la amortizarea investițiilor și, citeodată, acestea rămâneau neacoperite. Este drept că stilul naturalist, plin de exactitate, practicat de Schönberg, era mai pe gustul publicului decât timidele compoziții naive ale lui Isler și Pappasoglu. De aceea, artistul vienez a beneficiat de importante comenzi primite din țară și, de la atitudinea sa critică față de soldații români – așa cum s-a văzut că nu se abținea să și-o exprime, cu maliție, în primele sale corespondențe publicate în periodicele străine la începutul conflictului – ajunge să preamărească, în operele sale, armata României și comandanții ei. Pentru principele Carol I, pictează, la invitația acestuia, șase pânze cu scene din campanie: *Trecerea Dunării, Bombardarea Vidinului, Atacul asupra redutei Grivița, Vizita domnitorului în reduta Grivița, Carol I la bătaie*.¹³⁶ *la Plevna, Prima întâlnire a domnitorului Carol I cu Osman Pașa după capitulare*.¹³⁶

În arhiva Casei Regale se păstrează un contract încheiat pe 10/22 iulie 1878 între Martin Stöhr, maestrul ebenist al Curții, ca reprezentant al domnitorului Carol I, și Friedrich Lachmann, ca reprezentant al pictorului, în care erau stipulate condițiile pentru executarea a două dintre aceste pânze, *Bombardarea Vidinului și Atacul asupra redutei Grivița*. Una dintre acestea prevedea ca autorul „să țină seama pe cât va fi posibil de asemănarea portretistică atât a ofițerilor superiori care s-au aflat în suita Alteței Sale, cât și a celor de la trupele de acțiune propriu-zisă”.^{136b} (Anexa 1) Acest articol explică atenția cu care artistul a tratat chipurile celor din preajma domnitorului, realizând niște portrete veridice nu numai pentru aghiotanții sau comandanții de unități, ci și pentru combatanții de rând, artileriști, dorobanți și vânători pedestri. În aceeași zi, printr-o scrisoare, Martin Stöhr îl însărcina pe Lachmann să-i comande lui Schönberg alte două picturi: *Vizita domnitorului la reduta Grivița și Prima întâlnire a domnitorului Carol I cu Osman Pașa după capitulare*, indicându-i exact momentul pe care trebuia să îl reprezinte și ambianța în care să se desfășoare acțiunea.¹³⁷

Aceste două compoziții, ca și anterioarele, urmau să fie multiplicare prin oleografie, în tiraj popular. (Anexa 2). Comenzile sunt onorate de plastician într-un interval foarte lung de timp, variind între 6 și 25 de ani, așa cum o demonstrează datările de pe lucrări. Aceste tablouri de mari dimensiuni – 125 x 185 cm – au fost, desigur, mândria Palatului Regal din București. Aflate astăzi în patrimoniul Muzeului Național de Artă, ele sunt într-o stare de conservare total nesatisfăcătoare ce ar necesita o intervenție rapidă a restauratorilor. Deși în mare parte cunoscute datorită litografiilor și reproducerilor în volume de istorie sau albume închinat Războiului de Independență, lucrările sunt interesante și prin inscripțiile de pe spatele pânzei, consemnate în englezește și, uneori, nemțește, în care autorul precizează prezența sa la eveniment, apartenența picturii la colecția regală și, câteodată, data desfășurării momentului imortalizat și a execuției. La cele cinci picturi despre care există informații în presa epocii se pare că, ulterior, a mai fost comandată una, terminată în 1903, mult mai târziu decât toate celelalte. Operele lui Schönberg au fost cunoscute sub diferite denumiri subsumate, însă, aceleași teme. *Trecerea Dunării la Corabia* (il. 110), litografiat și mult reprodus, îl prezintă pe domnitor salutând trupele care se îndreaptă spre pod. În suita sa se recunosc figuri de ofițeri superiori și comandanți de mari unități: generalul Alexandru Cernat, colonelii Mihail Cerchez și Gheorghe Slăniceanu, un atașat militar suedez cu chipiu roșu, apoi, grupați locotenent-colonel Constantin Blaramberg, locotenent-colonelii Constantin Filitti și Alexandru Schina din statul-major domnesc, generalul dr. Carol Davila și maiorul Iacob Lahovary, privind prin monoclu. Lucrarea este semnată și datată, dreapta jos, cu brun: Schönberg 1893, iar pe spate, cu aceeași culoare, este inscripționat: „Proprietatea Regelui României / Armata română trecând Dunărea lângă Corabia / August 1877, pictat / de John Schönberg din Viena / care era prezent ca și corespondent / special al lui Illust[rated] London News“, „pinxit 16 9bre[noiembrie, n.n] 1893/ Londra“.

Bombardarea Vidinului cunoscută și sub titlul *Asta e muzica ce-mi place*, după cuvintele rostite de principele Carol I în momentul când un obuz a explodat în preajma lui – scenă, de asemenea, mult reprodusă și intrată în conștiința publicului – îl prezintă pe domnitor în picioare, salutând cu chipiul ridicat, deflagrația. El tocmai se ridicase de pe scaunul așezat pe parapet de unde examinase, prin telescop, pozițiile dușmane. Soldații de artilerie, stat-majoriști și adjutanții aflați în baterie, la adăpostul parapetului, sunt surprinși

de detunătură. Pânza este semnată, cu brun, în stânga jos: Schönberg, London 1884. Pe spate, cu negru, scrie în stânga: „Artistul a fost prezent la acțiune/ John Schönberg“, iar în dreapta „Am modificat figura regelui/ în anul 1891“. Aceasta demonstrează timpul îndelungat de elaborare și revenirile asupra picturii inițiale pe care le-a practicat artistul. *Atacul asupra redutei Grivița* – intitulată uneori și *Carol I pe câmpul de luptă* sau *Bătălia de la Grivița* – este o scenă amplă, întunecată de fum și cu cerul mohorât. În mijlocul compoziției, principele, călare, primește raportul unui ofițer de stat-major. Suita domnitorului se află în stânga imaginii. În prim-plan apar resturi ale unui cheson, un cal mort și un grup de răniți ce primesc primul ajutor. Din dreapta se apropie două căruțe de ambulanță peste care flutură steagul alb cu cruce roșie și un alt grup de răniți ori brancardieri ce poartă soldații invalizi. Între aceștia, îmbărbătându-i și dându-le sfaturi, se vede generalul dr. Carol Davila, călare. În planul secund, în vale și pe dealul redutei, se disting unitățile ce înaintează compact, ca niște mari paralelograme umane, iar pe culme, fumul descărcărilor de arme și al exploziilor. Aceasta este o scenă bataillistă bine observată, plină de tensiune și dramatism, încheată și veridică, așa cum numai un martor ocular putea să realizeze. Semnătura, datarea și localizarea sunt făcute, cu negru, în stânga jos – John Schönberg, London 1891 –, iar pe spate, scrisă cu negru, în dreapta sus, apare specificarea: „Artistul, dl. John Schönberg / a fost prezent la lupta / reprezentată în această pictură“, iar în stânga sus, sub niște caricaturi în cărbune cu tipuri de negustori, este plasată monograma inconfundabilă a autorului și anii între care a executat pânza: I.S. 1879–1891. Pentru această compoziție de mari dimensiuni a executat una intermediară, de 84 x 63 cm, care a slujit de schiță preliminară. Ea se află la Palatul Episcopal din Curtea de Argeș și este semnată cu roșu, în dreapta jos: John Schönberg 1879.

Vizita domnitorului în reduta Grivița (il. 111) evocă clipele de încordare de după cucerirea acestei fortificații, când prezența principelui într-o poziție atât de înaintată era periculoasă. Carol I, îmbrăcat în manta și însoțit de patru ofițeri de stat-major – doi cu chipie albe și doi cu ele roșii – este condus de colonelul de artilerie Henric Herkt. Câțiva artileriști stau lângă tunul lor, întorși spre înalțul vizitator. Doi dorobanți răniți așteaptă să-i fie prezentați comandantului suprem. Alți dorobanți sunt la parapet și trag prin ambrazuri înspre reduta vecină; unul dintre ei este chiar în acel moment lovit de un glonte vrăjmaș și cade. În stânga, doi dorobanți cară pe

o targă un camarad rănit, iar un sublocotenent de stat-major le face semn să-l poarte cu grijă. Semnătura și datarea autorului sunt plasate în stânga jos, cu brun: Schönberg 1893. Ca de obicei, pe spate este o inscripție în englezește, cu brun: „1877 Artistul John Schönberg/ a fost prezent pe când Regele / vizita Reduta Grivița / luată de români / de la turci / doar cu două zile / mai înainte românii / deja o aveau cu / propriile lor tunuri, 1893“, „Proprietatea / Regelui Carol I / al României“.

Pentru a respecta cronologia campaniei trebuie inserată aici lucrarea comandată ulterior și finisată cel mai târziu, în 1903, față de celelalte din această suită – este vorba de *Carol I la bătălia de la Plevna* (il. 112) și-l reprezintă pe domnitor călare, îmbrăcat în manta și cu chipiul alb pe cap, îndemnându-i pe vânătorii pedestri. Aceștia s-au strâns într-un grup dezorganizat în jurul domnitorului. Îl privesc cu stimă și încredere; unii își controlează și își pregătesc armele. Alături de principe se află maiorul Candiano-Popescu tot călare, cu sabia scoasă. Pe dealul din spate, sanitarii cu steaguri de cruce roșie și brancarde aleargă în ajutorul răniților; cei ușor atinși se întorc pe propriile picioare. Pe culmea dealului se dă o luptă înverșunată. Lucrarea este semnată și datată în dreapta jos, cu negru: Schönberg, London 1903, iar pe spate, în stânga jos scrie: „Carol I, Rege al României / în bătălia de la Plevna, 11 Sept. 1877 / John Schönberg pinx[it] 1903 / artistul a fost martor ocular la luptă“. În sfârșit, ultima scenă din ciclu, *Prima întâlnire a domnitorului Carol I cu Osman Pașa după capitulare* este și ea o lucrare cunoscută și adesea reprodușă. În mijlocul compoziției cu multe personaje se vede principele, călare, întinzându-i două degete – după obiceiul său – mușirului care se ridică în trăsură și îl salută; alți ofițeri turci, pe jos sau călări, îl salută pe comandantul învingător. Domnitorul este urmat îndeaproape de generalii Alexandru Fălcoianu și Mihail Cerchez (proaspăt avansat) și de o suită de alți ofițeri între care este recognoscibil T.C. Văcărescu, mareșalul Curții, cu nelipsitul său monoclu la ochi. O căruță trasă de bivoli, plină cu femeile unor refugiați, este oprită în prim-plan, în dreapta, alături de câțiva prizonieri ce și-au aruncat armele la pământ și sunt păziți de un dorobanț; pe deal se văd pâlcuri de alți prizonieri strânși în jurul unor focuri la care se încălzesc. Artistul s-a semnat în stânga jos, cu negru: Schönberg 1896. Pe spate, pe pânză, în dreapta jos este inscripția, în englezește: „Regele Carol I al României / întâlnindu-se cu Osman Pașa după / căderea Plevnei / Pinx [it] Schönberg, 135 Croxted Road, W. Dulwich, S.E., London 1896“, iar în stânga jos,

cu brun. în germană: „Joh. Schönberg hat den Feldzug mit gemacht 1877“.

Primăria municipiului Iași, luând exemplul domnitorului, îi solicită pictorului austriac o lucrare legată de aportul soldaților moldoveni la cucerirea independenței. Interesele sale erau reprezentate de editorul litografiilor, Friedrich Lachmann, fostul corespondent de front al ziarelor „Die Politik“ din Praga și „Bund“ din Berna, care se distinsese pe câmpul de luptă pentru salvarea unui tun românesc, faptă pentru care fusese decorat. Pentru stabilirea valorii și a autenticității istorice a schiței preliminare, municipalitatea ieșeană numise o comisie mixtă de artiști, oameni de cultură și militari din care făceau parte Gheorghe Panaiteanu-Bardasare (1816–1900), directorul Școlii de Belle-Arte din Iași, Constantin D. Stahi (1844–1920), profesor de gravură la acea instituție, cunoscutul junimist Vasile Pogor (1833–1906), colonelul Nicolae Dabija (1837–1884), comandantul Regimentului 4 Artilerie și locotenent-colonelul Arghir Pretorian de la Intendența din Iași (al cărui nume este greșit scris în document, apărând drept „Petrodanu“, deși în evidențele militare ale aceluia an – „Anuarul Armatei pe 1878“ – nu figurează nici un ofițer cu acest nume). În adresa de convocare a celui dintâi membru se fac precizări în privința subiectului lucrării asupra căreia trebuia să se pronunțe: „În urma Convențiunei preliminare încheiată de acestu oficiu în baza votului Consiliului. cu D-lu F.A. Lahmanū (sic), reprezentantele D-lui pictore Schönberg, de a ne presenta în termenū maximum de doue luni dela data acelei Convențiuni (1878 Iunie 25) o schiță de tablou colorată în acuarelă care se represinte momentul când regimentul XIII de dorobanți cu alu II-lea batalion din regimentul V-lea de linie, susținute de o secție de artilerie au luat toate pozițiunile turcesci și mica redută din fața redutei mari Grivița, la 27 August 1877. Numitul reprezentantū Dl. Lahmanū, acum cu petiția înregistrată sub No. 1928, prezentând schița executată.

Sub-semnatul, spre esaminarea ei, a compus o Comissiune din D-voastră care sunteți Competinte și D-nii Constantin Stahi, Vasile Pogor, Colonel N. Dabija și D-lu Locotenent Colonel Petrodanu (sic), de aceea am onoare a vă pofti Dl. meu ca Duminică la 3 ale curente luni pe la orele 12 din zi, să bine voiți a vă întruni în pretoriul acestei Primării, și esaminând împreună cu D-Voastră și cu Colegii Dv. care compuneți Comissiunea, schița tabloului aretatū, să dați apoi aviđul D-Voastră asupra lucrării ce se presentă de D-lu Lahman, prezentând acestui oficiu rezultatul observațiunilor

D-vastră, spre cea mai diparte lucrare. (...)^{4137b} Acuarela este găsită absolut satisfăcătoare, și consiliul municipal votează o importantă sumă de bani pentru a fi acordată artistului în vederea execuției tabloului în forma finală, așa cum anunța presa timpului: „Aflăm cu deosebită bucurie că Primăria noastră este hotărâtă să acorde 10–12.000 lei pentru facerea unui tablou istoric din campania anului trecut, care se reprezenteze *atacul din ziua de 27 august*, atac la care s’au ilustrat atât de mult regimentul al 13-lea de Dorobanți și care l’au făcut stăpân pe podișul dinaintea redutei Grivița. Pentru acest scop Primăria a rugat pe d. Lachman (sic), cunoscutul corespondent militar, prin intervențiunea căruia și M.S. Domnitorul au binevoit de a comanda în Viena cinci tablouri istorice asemenea din campania trecută, ca să tracteze cu d. Schöenberg, pictor celebru pentru specialitatea bătăliilor, pentru executarea menționatului tablou. D. Lachman se află deja sosit în Iași și au înfătoșat o schiță a bătăliei de la 27 august, schiță care au fost examinată de d. primar, de d. pictor Bardasare Panaiteanu, de mai mulți ofițeri cari au luat parte la atacul din 27 august, precum și de alte persoane competente din Iași, și găsită bună și corespunzătoare realității. Noi înșine am avut plăcerea de a observa atât schița acestei bătălie cât și o alta a luptei de la 31 aug. când s’au reluat reduta Griviței, și am rămas foarte satisfăcuți.

Tabloul care înfătoșează atacul de la 27 august va avea o lungime de 3 metri și o lățime corespunzătoare. El va fi cu atât mai frumos și mai credincios cu cât dl. Schöenberg cât și d. Lachman au luat parte la totă campania trecută, în calitate de corespondenți, unul militar, celălalt artistic, al ziarelor streine, fiind chiar în cuartierul diviziunii a IV-a. Va contribui mult la fidelitatea reprezentării evenimentului și împrejurarea că artistul va dispune de fotografiile tuturor ofițerilor care au participat la acea luptă glorioasă și a patru zeci de soldați din regimentul al 13-lea cari au căzut răniți în aceeași bătălie și cari au avut fericirea de a se vindeca.

Mai aflăm asemenea că și comitetul permanent ar fi dispus a acorda o sumă corespunzătoare pentru facerea tabloului al doilea, a aceluia care reprezintă reluarea Griviței, în ziua de 31 august, luptă la care au participat împreună cu alte regimente și al 13-lea de Dorobanți. Am felicita din totă inima noastră pe comitetul permanent dacă ar traduce în fapt pozitiv o asemenea frumoasă și patriotică intențiune.

Aceste două Tablouri, împreună cu acele cinci comandate de M. Sa, reproduse în mărime de un metru în tipariu de oloiu, se vor

puté procura cu prețuri modice de ori-cine, vor împodobi păreții multor locuințe române și vor reaminti neconținut generațiunei prezente ca și celor viitoare faptele vitejesci ale armatei române.”¹³⁸

După cum se vede din acest articol, fidelitatea portretelor incluse de Schönberg în compozițiile sale se datora folosirii fotografiilor celor care jucaseră un rol în scena reprezentată.

Din păcate, ministrul de Interne de atunci, C.A. Rosetti, nu este de acord cu semnarea creditului necesar acoperirii cheltuielilor pentru execuția lucrării. Argumentele lui sunt absolut patriotice, el recomandând municipalității să facă apel la serviciile unui artist român, precum Nicolae Grigorescu, și nu la ale unui străin.

Dar primăria se simte lezată de această obstrucționare a deciziilor locale și se obstinează să solicite fondurile destinate artistului asupra căruia s-au oprit opțiunile unanime ale ieșenilor. Pe de altă parte, presa propune rezolvarea problemei fără ajutorul statului, prin liste de subscripție care să fie susținute de un comitet compus din personalități de prestigiu ale Moldovei.¹³⁹ Se pare că nu s-a ajuns la un rezultat pozitiv, și în consecință, lucrarea nu a mai fost executată.

Municipalitatea ieșeană își dădea toată osteneala spre a-și arăta deschiderea către arte și bun gust: când țarul Alexandru II se întorcea în Rusia, la începutul lunii decembrie 1877, și urma să treacă prin orașul moldav, făcând doar o scurtă oprire la gară, autoritățile solicită directorului Școlii de Belle-Arte – care era și director al Pinacotecii – împrumutul celor mai frumoase picturi ale colecției în vederea decorării salonului de onoare. Alegerea o face însuși prefectul de Iași, oprindu-se la două pânze de Murillo, două de Lundahl și mai multe lucrări cu subiecte naționale, patru datorate lui Theodor Aman (nu se precizează care, cu excepția celei intitulată *Arcașii lui Ștefan cel Mare*), o scenă de luptă compusă de Constantin Stahi și *Bătălia de la Rădăuți* de Alexandru Valențiu, elev al Școlii de Belle-Arte din localitate și proaspăt câștigător al concursului pentru o bursă la Roma. Toate aceste informații le furnizează apostila lui Gheorghe Panaiteanu-Bardasare așternută pe adresa nr. 11381/4 decembrie 1877 a primăriei.¹⁴⁰ Lucrarea lui Valențiu, inspirată de una dintre victoriile lui Ștefan cel Mare asupra turcilor, mai fusese expusă cu puțin timp înainte, așa cum reiese din adresa Ministerului Cultelor și Instrucțiunii Publice sub nr. 12722/25 noiembrie 1877 prin care pânza era returnată Pinacotecii din Iași.¹⁴¹ De altfel, Gheorghe Panaiteanu-Bardasare a inițiat o expoziție în timpul căreia se organiza o loterie al cărei be-

neficiu urma să fie vărsat în folosul răniților. Bazându-se, probabil, pe o participare masivă a ofițerilor imperiali aflați în oraș, afișul care anunța acest eveniment era redactat în rusă.¹⁴²

Alți artiști minori, pătrunși de sentimente patriotice, și-au părăsit catedrele de desen de la școlile unde activau și s-au transformat în documentariști ad-hoc plecând în Bulgaria să asiste la război, o perioadă mai lungă sau mai scurtă. Unul dintre ei este IOSIF WALLENSTEIN (1831–1900), fiul lui Carol Wahlstein, pionierul învățământului artistic românesc și primul muzeograf din București. Iosif Wallenstein era profesor de desen la Ploiești. El cere permisiunea de a merge pe front și această deplasare are drept rezultat o pânză menită a umple de mândrie pe prahoveni pentru fapta glorioasă de arme a fiilor județului: *Luarea Griviței de către Batalionul 2 Vânători din Ploiești la 30 August 1877*, lucrare nu foarte valoroasă din punct de vedere plastic, dar importantă pentru iconografia războiului și pentru dăruirea unor particulari de a contribui la preamărirea bravurii concetățenilor.¹⁴³

La fel a procedat și ISIDOR SELAGIANU (1836–1887) din Craiova, profesor de dans și caligrafie în acel oraș¹⁴⁴ în care își începuse activitatea ca fotograf, prin 1860. În acea perioadă recursese la un procedeu foarte ingenios pentru a-și face reclamă: neavând cartoane proprii cu adresa atelierului – care erau suficient de costisitoare și trebuiau imprimate la Viena (căci în România nu existau la acea dată tipografii de mare precizie, capabile să execute lucrări de asemenea finețe) – își scrisese numele pe una dintre mobilele ce, de obicei, foloseau în studio la poziționarea modelelor, un soclu pe care acestea își sprijineau mâna sau brațul. Consemnat cu vopsea albă, în majuscule groase – „DE / SELAGIANU / IN / CRAJOVA” – textul apărea ca o carte de vizită în toate compozițiile sale, imortalizat o dată cu personajele ce-i pozau. Arar recurgea și la o ștampilă cu același text scris cu majuscule în mijlocul unei palete cu peneluri, aplicată pe spatele cartoarelor atunci când soclul ce-i folosea de firmă era obturat de crinolina doamnei pe care o fotografiase.

Din proprie inițiativă, cu umilele resurse de care dispunea, Selagianu pleacă pe front în timpul vacanței școlare din vara lui 1877, pentru a asista la lupte și a face schițe. Gestul său de curaj și dăruire este salutar – și salutat de presa contemporană –, dar rezultatele nu sunt pe măsura efortului depus. Lucrările sale, deși modeste și foarte departe calitativ de acelea ale lui Sava Henția și G.D. Mirea – spre a nu-i numi pe artiștii de primă mână, precum Carol

Szathmari și Nicolae Grigorescu –, sunt, totuși, apreciate de gazetarii vremii, ce se entuziasmau mai mult în fața inițiativei patriotice care îl mobilizase pe autor să treacă Dunărea și, din acest considerent, să-i laude operele. Cronicarul relatează mai întâi despre curajul pictorului de a merge până în prima linie, sub foc, după care îi descrie creațiile: „(...) Pe timpul resboiului din urmă cu Turcii, pictorul Sălăgeanu, numai cu modestele mijloce adunate din economiile sale, s'a dus pe câmpul de luptă și a asistat la luarea Nicopolei apoi s'a dus la Plevna și a stat în tabăra cartierului general de la Grivița și chiar la luarea Griviței. Nemulțumit numai cu atâta, în ziua de 6 Septembrie, a înaintat în avant-posturi și pe când se aședase într-o câmpie ca să desemneze pozițiunea Plevnei, bombele și glonțele curgeau din redutele turcești așa că, un soldat care de curiozitate se uita cum desemnează pictorul Sălăgeanu, a fost rănit.

Întorcându-se la Craiova, se duse de mai multe ori la Calafat și a văzut cu ochii săi bombardarea Vidinului de către bateriile române.

Acum pictorul Sălăgeanu lucrează la o serie de tablouri cari au să reprezinte bravura soldatului român pe câmpul de bătaie. Un tablou terminat și bine reușit reprezintă primul atac la luarea Griviței. (Fotografia în mare a acestui tablou se poate vedea espusă la librăria Socec.) În tabloul acesta se reprezintă înălțimile din prejurul Plevnei și în depărtare se vede maiestozii Balcani. Viteazul nostru Domn, înconjurat de statul său major chiar sub bombele inamice, după ce a dat ordinele de asalt, asistă la lupta crâncenă pentru luarea Griviței. Bateriile iau cu iuțeala fulgerului noi poziții. Deja primele coloane s'au suit pe înălțimile Griviței și abia se mai vedeau de fum, când dorobanții înaintează cu un pas hotărât și, cu ochii țintiți la Domnitor, salută, parcă ar dice: «Ne ducem se murim pentru țară și pentru Domnitorul ei.» Printre coloane se distinge neobositul și întrepidul general Davila, cu corpul său sanitar, dând ajutor celor căzuți pe câmpul de bătaie chiar sub gloanțele inamice.

Din aceste puține schițe se poate vedea că pictorul nostru, după ce a studiat consciincios în fața locului luptele armatei noastre, știe să le reprezinte ast-fel în cât se ne facem o idee completă. despre aceste lupte, cari vor forma o pagină frumoasă în istoria Românilor. Sperăm că atât guvernul, cât și publicul inteligent și patriot, se vor grăbi a încuragia această întreprindere a pictorului Sălăgianu. (...)¹⁴⁵

Dornic să-și mărească portofoliul de desene din război și să asiste la căderea Vidinului, Isidor Selagianu solicită un nou con-

cediu, la începutul lunii februarie 1878, printr-o petiție adresată președintelui Comitetului Permanent al Județului Dolj: „Când s'a începutu resbelulu actualu, care a încoronatu cu o glorie nemuritoare armele române, sub semnatulu pentru a perpetua faptele mai memorabile a-le oștirea noastră, n'am cruțatu nici bani, nici viață, ducându-mă în vacanție pe câmpulu luptei pentru ca se fiu marturu ocularu. Am admiratu bravura Româniloru și am desemnatu unulu din frumoșele și teribilele momente ale luptei actuale: primulu atacu la luarea Griviței;

Dorindu, Domnule Presidente, a continua studiile și lucrările mele relativu la tablouri resbelnice, și apropiandu-se la Vidinu momentulu decisivu ași voi se mă transportu în acelu locu. Pentru acestu scopu vă rog, Domnule Președinte, se bine voiți a mi acorda unu concediu de două luni de zile timpulu celu mai strictu necesariu pentru atingerea scopulu arătatu.

Totu de o dată amintescu, Domnule Presidente, că în timpu de 7 ani, de cându suntu profesoru la școla Normală, n'am luat nici un concediu și dacă astă-zi 'lu solicitu, acesta o facu numai din sentimentu puru patrioticu, prin urmare speru ca nu mi veți refusa acestu concediu. (...)“¹⁴⁶ Comitetul Permanent îi acordă concediul solicitat, iar aprobarea este dată pe spatele cererii sale.

Probabil că și această nouă deplasare pe front a fost la fel de fructuoasă ca și prima. În toamna anului 1878, Selagianu își expune lucrările în vitrina magazinului de muzică Gebauer din Capitală, atrăgând curioșii.¹⁴⁷ De la el s-au păstrat până în ziua de astăzi doar două picturi: *Primul atac la luarea Griviței*, la Muzeul din Calafat, și *Scenă de luptă din războiul nostru de independență*, la Muzeul de Istorie din Craiova.

Între acești modești producători de tablouri cu tematică desprinsă din evenimentele recente trebuie înscris și ALEXANDRU ELLIESCU (1850–1889), chiar dacă este prea puțin probabil să se fi deplasat la fața locului, în Bulgaria, ca ceilalți, în acest sens neexistând vreun document de atestare. Activitatea și biografia lui sunt destul de puțin cunoscute, el fiind amintit mai mult ca portretist și naturmortist.¹⁴⁸ O notiță din „Familia“ îl menționa alături de Sava Henția – amândoi cu numele greșit scrise – ca autor al unei pânze cu o luptă la redute: „Doi pictori români, domnii Iliescu și Hintea (sic), din București, au lucrat amândoi câte un tablou ce reprezintă eroismul soldaților români la Grivița.“¹⁴⁹ Nu încape îndoială că sub numele de „Iliescu“ trebuie identificat pictorul, destul de obscur, Elliescu. De altfel, în același mod îi este conotat

numele și în ziarul „Steaua României“ atunci când este anunțată prezentarea publică a acelei lucrări: „Eroismul soldaților români a găsit unu talentat interpret în persóna d-lui Iliescu. D-sa a lucrat și a espus ȃilele acestea în magazinul Gebauer de pe calea Mogoșoiei un tablou care represintă cel mai strălucit episod din luarea Gri-viȃei. Soldatul Grigore Iónu, din batalionul I de vênători, e represintat în momentul când rēpune pe purtătorul stindardului turc. Vioiciunea și mișcarea ce'nsuflețesc acest tablou ne face se augurăm un frumos viitor tēnērului pictor. Fotografia acestui tablou, făcută cu îngrijire și cu multă bună-voinȃ de d. fotograf Reiser, se va vinde în profitul rēniȃilor.“¹⁵⁰ Din această reclamă poate fi aflat subiectul exact al picturii, dar și faptul că execuȃia ei a avut și o finalitate filantropică, din beneficiul reproducerilor fotografice realizate de A.D. Reiser urmând a fi ajutaȃi soldaȃii rāniȃi. Cum, la fel, oferă preȃioasa informaȃie că, în acea vreme, multiplicarea unor opere de artă ce nu putuseră fi litografiate, se făcea și prin fotografie, mai ieftină și mai populară. Astfel, puteau avea acces la artă și cei nevoiași.

Nici un document contemporan nu îl menȃionează pe HENRI TRENK (1818–1892) între participanȃii la război în calitate de corespondent al vreunui periodic. Totuși, în revista ilustrată „Die Gartenlaube“ no. 45/1877 este tipărită o gravură lucrată după un desen de el: *Plecarea la Plevna a unui transport românesc de vite și medicamente* (p. 761). În legendă apare specificarea: „După un original de H. Trenk din București“. Pe uliȃa unui sat trece un car tras de doi bivoli conduși de un țāran ce merge alături de ei; în car sunt încărcate lāzi pe care sunt cocoȃȃi alȃi doi țārani și un cazac. Mai mulȃi cazaci cālāri, cu ceacourile lor înalte acoperite cu mușama, mână cu nagaicele niște vite. Femeile strānse la fântână privesc această procesiune. În dreapta trec, la pas, niște dorobānȃi care fac semne prietenești localnicilor adunaȃi în cerdacul unei case mai arātoase – poate un han – unde fusese arborat drapelul tricolor cu o coroană de verdeățā în vārf. Un copil se chinuiește să ȃinā un cāine care latrā la convoi în vreme ce un altul se repede la picioarele vitelor. Desenul își bazează efectele pe anecdotica personajelor mārunte pierzānd forȃa ansamblului cē nu poate fi observat dintr-o ochire din cauza agitaȃiei datā de detaliile amuzante ce trebuie parcurse independent unele de altele. Maniera de lucru este vetustă, rāmānānd pendinte de stilul documentarist al generaȃiei anilor 40 și 50 ai secolului al XIX-lea în care se formase Trenk. Deja avansat în vārstă și fără o mare disponibilitate plastică – fiind mai degrabă

un excelent reproducător decât un imaginativ de talent – Trenk nu reușise să își depășească limitele și să lucreze cu larghețea și vibrația picturală a timpurilor moderne pe care le apucase.

Alături de expunerea în vitrinele magazinelor cunoscute din Capitală a celor mai recente lucrări inspirate de război, un alt mijloc de informare imagistică a cetățenilor erau panoramele care își aveau deja un public constant și entuziast. Deși incumbau aportul unor artiști specializați în acest tip de pictură iluzionistă de mari dimensiuni, valoarea artistică era minimă, iar executanții niște mediocri mănuitori ai penelului, ale căror nume nu s-au păstrat. Totuși, aceștia erau destul de prolifici pentru a reînnoi cât se putea de repede imaginile, în conformitate cu evoluția războiului și derularea bătăliilor importante, așa cum demonstrează și reclamele pe care și le făceau în presă. Și totdeauna ultimele evenimente erau scrise cu majuscule spre a atrage atenția asupra recente schimbări a panoramei: bombardarea Vidinului și a Rusciukului¹⁵¹, cucerirea cetății Nicopole și trecerea Dunării de trupele rusești lângă Brăila¹⁵², bătălia de la Plevna de pe 30 iulie.¹⁵³ Pentru a avea dever, proprietarul – un anume Franz Josef Fischer – promitea și un cadou inclus în prețul de intrare.

Peste 22 de ani, asemenea distracții erau căutate încă, iar tematica Războiului de Independență – veche de tot atâția ani – nu era perimată și mai putea suscita interes. De data aceasta, pentru a sublinia autenticitatea lucrării erau date numele autorilor, ca niște celebrități müncheneze care se documentaseră pe câmpul de luptă și respectaseră toate caracteristicile reliefului: „MAREA PANORAMĂ NAȚIONALĂ / Representând Luarea Griviței la 30 August 1877 Tablou circular colosal, executat de renumiții pictori artiști din München / PUTZ / KREGER / FROSCH / RORSH / și / NEUMANN / După ridicări făcute la fața locului / Deschisă de la orele 9 dimineata până la 6 seara / Prețul de intrare: 1 leu de persoană, iar pentru școlari, studenți copii și militari de grade inferioare, 50 bani.”¹⁵⁴ Anunțul era ilustrat cu un dorobanș în mare ținută și cu tot echipamentul, care ținea în mână un mare drapel tricolor bătut de vânt. Dintre cei cinci artiști menționați ca autori ai panoramei, doar pe doi i-am putut identifica: austriacul LUDWIG PUTZ (1866–?), născut la Viena, dar cu studii la München, plastician complex ce practica pictura de scene istorice și batailliste, peisajul și portretul, litografia și gravura în acvaforte și HANS NEUMANN (1873–?), pictor și gravor din München.

Au existat și alți artiști germani care au contribuit la iconografia războiului. Unul dintre ei este FRIEDRICH KAISER (1815–1890) specialist în tematică bataillistă. Subiectele sale predilecte erau suscitade de războaiele din 1864, 1866 și 1870. Bun cunosător al operei lui Horace Vernet, după ale cărui opere studiasse litografia la Paris, se dedică în totalitate picturii la revenirea sa la München. Datorită calităților sale de autor de scene istorice inspirate din contemporaneitate, este invitat să execute câteva picturi pentru Casa domnitoare a României. În patrimoniul Muzeului Național de Artă se află patru pânze semnate de el, dar nedatate. Primele trei au aceleași dimensiuni – 64 x 109 cm (\pm 1–4 cm) – și este evident că formează o suită ce a decorat cândva Palatul Regal: *Maiorul Candiano-Popescu prezentând Prințului Carol I și Marelui Duce Nicolae steagul turcesc capturat la Grivița* (il. 116) este o compoziție încheată, în care sunt plasate portretele bine individualizate ale personajelor principale: în spatele domnitorului se recunosc aghiotanții săi, locotenent-colonel Alexandru Schina, maiorii T.C. Văcărescu și Constantin Filitti, locotenent-colonelul Constantin Blaramberg. Doi vânători pedestri care au format garda steagului stau drepți în spatele comandantului lor. În planul secund se văd cazacii din garda marelui duce și, respectiv, roșiorii și jandarmii călări din aceea a domnitorului. În fundal, colina pe care se dă lupta este învăluită în fum. *Prințul Carol I în fruntea trupelor române defilând prin fața țarului și a Marelui Duce Nicolae cu statul lor major* (il. 117) este o măreașă scenă de paradă cu domnitorul conducându-și soldații într-o frumoasă desfășurare de uniforme și ținute. Imediat în urma prințului călărește un maior de vânători urmat de gornistii care sună în cornete și de trupă. După ei vin alte regimente de dorobanți și infanterie de linie ce fac o mare buclă pe întinsul câmpiei pentru a ajunge în fața distinșilor privitori. Țarul salută cu mâna la cozorocul șepcii sale albe. *Întâlnirea prințului Carol I cu Osman Pașa* nu aduce elemente noi față de lucrarea lui Johann Nepomuk Schönberg: mușirul, ridicat în trăsura sa, strânge mâna pe care i-a întins-o domnitorul în a cărui suită apar, de astă dată, generalii Alexandru Cernat, Mihail Cerchez și Carol Davila. Roșiorii din gardă au la lănci, în mod greșit, fanioane tricolore precum steagul țării, în loc de bicolore. În prim-plan apare aceeași căruță țărănească, trasă de boi. În plus, în chiar centrul compoziției este plasat un turc care, cu mâna întinsă, cere ajutor pentru camaradul său mort sau muribund, întins pe jos, între resturile de arme și de efecte pierdute, răspândite peste tot. Fundalul este aco-

perit de fumul luptelor ce s-au încheiat. Ultima lucrare de Kaiser este de mai mici dimensiuni – 42,2 x 34,8 cm – și îl reprezintă pe principele Carol I, însoțit de generalul Alexandru Cernat și de colonelul Victor Crețeanu, călări, trecând în revistă trupele de dorobanți. În registrul muzeului apare consemnată drept *Carol I la Plevna*, dar acest titlu este, evident, eronat pentru că nu este vorba de o scenă de luptă. Mult mai corecte sunt două inscripții în germană aflate pe spatele tabloului: pe latura stângă este scris cu creionul, de mână, *König Carl v. Rumänien mit General Tchernat & General Adjutant Cretziano*, iar pe o etichetă tipărită și lipită pe latura dreaptă – fapt ce atestă o catalogare în cadrul unei expoziții sau a unei colecții, fiind aplicat și un sigiliu de ceară roșie – „147. F. Kaiser: *König Carol von Rumanien mit Generalstab*“. Prin dimensiuni și prin subiect, este peremptoriu că această scenă nu face parte din același ciclu cu anterioarele picturi ale lui Friedrich Kaiser ea evocând un moment festiv fără legătură directă cu războiul.

WILHELM CAMPHAUSEN (1818–1885) din Düsseldorf, pictor militar și bataillist, contribuie la revista „Die Gartenlaube“ din Leipzig, cu mai multe portrete ecvestre ale principalilor comandanți din cele două tabere. Seria sa începe cu *Prințul Carol al României* (no. 37/1877, p. 615) trecând în goană pe lângă niște dorobanți în marș, urmat la scurtă distanță de un general și un ofițer de roșiori în mare ținută. Urmează *Suleiman Pașa* (no. 1/1878, p. 17), conducând o șarjă – calul său sare peste trupul căzut al unui rus. *Generalul Skobeleff cel tânăr* (no. 5/1878, p. 79) pare copleșit de efortul campaniei: s-a oprit, în timpul unui urcuș dificil prin Balcani, și-și șterge fruntea de sudoare, ținând chipiul în mână; calul său pare la fel de ostenit și stă cu capul plecat – un fes și o lance se află căzute sub picioarele lui. Văzut din spate, *Generalul Gurko* (no. 9/1878, p. 155) privește cu precauție culmile și văile prin care înaintează trupele sale; terenul este accidentat și alți doi ofițeri superiori, ceva mai în față, studiază drumul și discută posibilitățile de avansare. În sfârșit, *Osman Pașa* (no. 12/1878, p. 203), surprins dintr-un unghi montant, călare pe un splendid armăsar alb, se decupează pe cerul acoperit de nori; în jurul său se află gabioane și lucrări genistice pentru a localiza imaginea în sistemul defensiv al Plevnei; în spatele mușirului se află mai mulți cavaleriști turci. Admirabil artist animalier, Wilhelm Camphausen a conferit celeritate și expresivitate compozițiilor sale prin felul cum a surprins caii pe care sunt încălecate importante personaje portretizate. Prin felul cum a figurat nobilele animale, autorul a voit să sublinieze ca-

racterul modelelor: principele Carol I alert și sigur pe el, Suleiman Pașa agresiv, Skobelev tenace și rezistent până la epuizare, Gurko precaut, Osman Pașa încăpățânat, puternic și încrezător în forțele proprii. Chiar dacă nu a luat parte la campanie, artistul german a putut realiza niște compoziții verosimile, într-un mediu care sugera cu exactitate realitățile din teren, și fără a-i vedea pe comandanții forțelor oponente ori a-i cunoaște personal în prealabil, prin intuiție și o bună documentație, a reușit să le facă niște elocvente portrete psihologice, fără a intra în contradicție cu regulile specifice ale tematicii batailliste.

Un alt slujitor al documentarismului publicistic a fost arhitectul FILIP MONTOREANU (1839–1891) din București, care era corespondent pentru „Le Monde Illustré”. Montoreanu dispunea de extinse studii de specialitate: politehnica la Viena apoi, la Paris, Școala de Arhitectură, Matematici și Ornamente, urmată de Școala de Belle-Arte din același oraș, el însuși fiind de origine franceză. Într-un articol al lui Grigore Granda din 1873 despre *Starea literaturii și artelor în România* este făcută o elogioasă prezentare acestui arhitect, alăturându-l pictorului Nicolae Grigorescu și considerându-i pe amândoi oameni de mare viitor – fapt ce posteritatea a confirmat numai în privința pictorului: „Aceste două talente, Grigorescu și Montoreanu, sunt singurele cari merit să țină atenția publică, căci întrunind forța talentului și forța studiului, suntem în drept să așteptăm de la ele flori mult mai strălucite. Suntem în drept să așteptăm... este adevărat; dar când vom înțelege că datorim și recunoștință acestor preoți ai Frumosului cari se sacrifică, ca niște martiri, pentru răspândirea luminei în România care de cât-va timp a devenit sânul de mamă bună a tot ce este mediocru, stupid și corupt!”¹⁵⁵

Aflându-se la Stambul în timpul semnării tratatului de pace în primăvara lui 1878, trimite câteva schițe de la San Stefano, ce sunt publicate în „Le Monde Illustré” no. 1095/23 Mars 1878, alături de acelea ale lui Dick de Lonlay, onoare deosebită făcută colaboratorului român. În legenda ilustrației este precizată paternitatea desenelor: *San Stefano – Generalul Ignatiev aducând Marelui Duce tratatul de pace care fusese semnat de plenipotențiarilor turci – Defilarea gărzii în fața Marelui Duce – Casa Arakel Bey Dadian, cartierul general al Marelui Duce* (Desen de Dl. Kauffmann după crochiurile D-lor Dick și Montoreanu) (p. 188). La începutul toamnei, lui Montoreanu îi apare alt desen cu un subiect din capitala

Imperiului Otoman: *Patriarhul ecumenic Joachim II expus după moarte în biserica patriarhală din Fanar* (no. 1123/5 Octobre 1878).

Întors între timp la București, asistă la defilarea trupelor victorioase, pe 8 octombrie 1878. O gravură cu acest subiect este tipărită în no. 1133/14 Décembre 1878: *Intrarea triumfală a armatei române în București. Răniții și drapelele luate de la turci defilând pe sub arcul de triumf ridicat pe Șoseaua Kisseleff* (p. 372) (il. 115). Cu dorobanții răniți în frunte, alături de alți camarazi ce poartă steagurile capturate, coloana de militari mășăluiește aclamată de mulțime. Înaintea soldaților țopăie doi copii desculți, agitând buchete de flori în mâini. Coroane și buchete le sunt aruncate de asistență bravilor apărători ai țării. În partea stângă este adunat poporul, lumea mărunță; între ei se remarcă o figură ieșită din comun prin vestimentație și alură ce ar putea fi un autoportret al autorului. Este vorba de un bărbat îmbrăcat într-un raglan deschis la culoare, peste care are prins, în bandulieră, un binoclu în cutia sa, iar pe cap are o pălărie moale de tweed englezesc. El privește atent coloana soldaților prin ochelarii săi mici, ridicând capul și scoțându-și astfel în evidență barba ascuțită. În dreapta se află estrada de pe care principesa Elisabeta asistă la defilare. La baza acelei structuri sunt adunate oficialitățile civile, îmbrăcate în fracuri, ce salută, cu jobenele ridicate, pe Domnitorul ce trece călare, în mijlocul soldaților săi, cu mâna la chipiu. În fundal se ridică, mareș, Arcul de Triumf surmontat de o victorie înaripată ce ține în ambele mâini câte o coroană de laur. Corespondența însoțitoare – datorată tot lui Montoreanu – este revelatoare: „Acum câteva săptămâni, Capitala României era în sărbătoare. O mulțime numeroasă se înghesuia pe străzile decorate cu stâlpi cu steaguri tricolore și lungi ghirlande de verdeață. Fațadele caselor pur și simplu dispăreau sub drapelele, coroanele de laur și bogatele tapiserii cu care erau ornamentate. Chiar și vremea lua parte și un minunat soare de toamnă își răspândea razele peste populația în haine de sărbătoare, care se pregătea să primească armata română la întoarcerea ei din greaua, dar glorioasa campanie din Bulgaria.

În câmpia Bănesii, la 30 de minute în afara orașului și în locul unde a fost anul trecut tabăra rusească, se ridică un altar improvizat în jurul căruia se înșiraseră 12 000 de oameni în ținută de campanie împreună cu cele 80 de tunuri Krupp și stindardele luate de la turci. La amiază, A.S.R. Prințul Carol I, comandantul suprem al armatei, s-a așezat în fața frontului și a început serviciul divin. Imediat după aceea, armata, în coloane, s-a pus în mișcare și

a pornit pe larga și frumoasa Șosea Kisseleff la al cărei rond, municipalitatea a ridicat un magnific arc de triumf înconjurat de tribune vaste, de formă circulară; pe o estradă bogat decorată, se afla Prințesa Elisabeta înconjurată de domnișoarele de onoare, toate purtând frumosul și pitorescul costum național. Curând, urale frenetice au anunțat sosirea bravilor combatanți de la Grivița și Rahova.

În frunte defilau răniții, precedați de cinci dorobanți purtând drapelele musulmane; apoi venea Prințul Carol înconjurat de statul său major. Dl. Procopie Dimitrescu, primar al Capitalei, s-a dus în fața Alteței Sale Regale căreia i-a oferit pâine și sare. După seria inevitabilă a discursurilor oficiale, armata și-a reluat marșul și a intrat în oraș pe podul Mogoșoaiei, în sunetul aclamațiilor și sub coroanele de flori. Ajuns în Piața Teatrului, prințul s-a oprit, lăsând armata să defileze prin fața lui.

La căderea nopții întregul oraș a fost cuprins de lumina focurilor bengale și de mii de lumini licărind care, astfel, salutau, ca într-un magnific tablou apoteotic, întoarcerea glorioșilor copii ai patriei române.¹⁵⁶

După încheierea păcii prin care României îi fusese alipită Dobrogea, erau așteptate informații despre acest nou teritoriu. Pentru a valorifica propensiunea pentru documentarism a lui Filip Montoreanu, acesta este invitat să însoțească trupele ce treceau în Dobrogea să o ia în stăpânire în toamna anului 1878. așa cum anunța ziarul „Resboiul”: „D-nul Montorénu, cunoscutul nostru arhitect, care s'a întors de cât va timp din Constantinopol, a plecat a-seră în suita M.S. Domnitorului cu însărcinarea d'a face un album din momentele armatei noastre în Dobrogea. Escursia artistului nostru va ținea o lună, dupe care, întorcându-se în capitală, va reîncepe profesia sa de arhitect constructor.”¹⁵⁷ Experiența și aventurile sale din timpul acestei expediții sunt date publicității într-un lung serial de douăzeci și unu de articole, extinse pe parcursul a tot atâtor numere ale ziarului „Pressa”, între 18 ianuarie și 23 februarie 1879, sub titlul *O escursiune în Dobrogea*.¹⁵⁸ Redacția semnala apariția acestui foileton ca o însemnată contribuție a cunoscutului arhitect în paginile periodicului: „Atragem totă atențiunea cititorilor noștri asupra importantului foileton ce publicăm, intitulat «*O escursiune în Dobrogea*», datorit penei maestre a domnului Ph. Monturénu, architect, care a avut estrema bună voință a ne da câte-va schițe și descrieri despre teritoriul dobrogian, anexat nouă prin tratatul de la Berlin.”¹⁵⁹

Aflându-se la Tulcea împreună cu oficialitățile care preluau administrația din mâinile notabilităților rusești, autorul are prilejul să vadă mai multe arcuri de triumf și monumente triumfale ridicate de municipalitatea locală și de comunitățile elenă, israelită și română, pe care le descrie cu lux de amănunte. În special cel românesc este interesant prin abundența de simboluri și inscripții pictate pe pânza ce acoperea structura de lemn – ele par niște producții naive, la granița cu kitsch-ul care, însă, corespundeau mesajului patriotic ce îl doriseră realizatorii și beneficiarii. Independent de aceste producții discutabile din punct de vedere artistic, primirea și peisajul în care se desfășoară ceremonia oficială sunt grandioase și arhitectul Montoreanu regretă că nu se afla acolo și Nicolae Grigorescu pentru a surprinde, cu talentul său deosebit, mulțimea de figuri și tipuri umane adunate la festivitate: „(...) A doua zi, Sâmbătă 18 Noembrie, cele d'ântîu raze ale sôrelui m'au deșteptat, anunțându-mi un timp splendid. M'am îmbrăcat cu nerebdare și am eșit pe câmpul unde sta arangiată, în mare ținută, armata noastră, ce debarcase nôptea. Spre amiață a sosit d. general Angelescu și, după ce a inspectat trupele, s'a pus în capul lor și a pornit spre oraș.(...) Aci armata fu întâmpinată de clerul român, grec, armean, hogia, hahamul secundat de duoi cântăreți. Fie-care în parte și în limba lor au făcut serviciul divin. Deputații musulmani au citit în limba turcă un discurs. Israeliții au citit și ei un discurs în limba română. Tabloul a fost admirabil, și ar fi fost și mai complex, dacă clerul bulgar ar fi luat parte la acastă solennă primire. Am regretat că renumitul nostru pictor, d. Grigorescu, nu s'a aflat aci în acele frumôse momente: căci numai fericitul sêu penel ar fi putut exprima culorile și espresiunile ce s'au vëdut aci.(...)”⁶⁰

Dar, la acea dată, NICOLAE GRIGORESCU (1838–1907) era deja ocupat în atelierul său cu finisarea marilor pânze pentru care făcuse schițe în timpul campaniei. Asupra activității din război a maestrului – perioadă bine definită în cadrul creației sale – s-au oprit mai mulți autori, fie cu interesul contemporanului pentru un compatriot de talent, precum Frédéric Damé, fie cu sentimentalismul poetic al literatului și prietenului intim, precum Barbu Ștefănescu Delavrancea și Alexandru Vlahuță, fie cu spiritul analitic al istoricului de artă, precum N. Petrașcu, Virgil Cioflec, G. Oprescu și Remus Niculescu.⁶¹

Publicul era dornic de astfel de memento-uri artistice și se interesa îndeaproape de ultimele producții plastice legate de război. Pictorii ce fuseseră pe front erau înconjurați cu simpatie și, de

aceea, ziarele dădeau cât puteau de des informații despre ei. În timpul campaniei ele erau mai succinte și anunțau doar prezența – sau absența – de la teatrul conflictului ori stadiul în care se aflau cu lucrul. Alături de Szathmari – care era și colaborator al ziarului – celălalt pictor aflat în grațiile redacției „Resboiului” era Grigorescu. Mișcărilor sale ofereau subiecte constante pentru cronica mărunță a gazetei: „Pictorul Grigorescu se află la cuartirul general român, unde a fost chemat să schițeze diferitele mișcări ale armatei noastre, mai cu seamă trecerea grosului ei peste Dunăre, care va fi în curând.”¹⁶² Acest anunț din 30 iulie 1877 a fost urmat de un altul, peste două săptămâni: „Pictorul Grigorescu s’a întors în capitală pentru două zile și va pleca, iar a urmări armata noastră în mișcările ei.”¹⁶³ Informații foarte importante legate de evoluția luptelor captează atenția redactorilor în următoarele luni, așa că abia anul următor reîncep să fie date știri despre apreciatul artist, exact atunci când și opinia publică se interesa mai mult de artă, ușurată fiind de grija evenimentelor de pe front, care nu mai puteau aduce nimic spectaculos și îngrijorător pentru aliați, înspre care coborâse balanța succesului. Însuși domnitorul nu-și putea ascunde dorința de a vedea ce a selectat pictorul din imaginile de pe câmpul de luptă pentru a transpune pe pânză în formă definitivă: „M.S. Domnitorul a făcut, în ziua de 11 ale curenteii, o vizită la atelierul de pictură al stimabilului nostru artist Grigorescu. Măria Sa a privit aici cu o deosebită plăcere diferite tablouri în curs de execuție, reprezentând episoade memorabile ale resboiului actual, precum și diferite schițe privitoare la armata română, pe cari d. Grigorescu le-a desenat cu multă fidelitate și cu recunoscutu’i talent, după natură și chiar pe câmpul luptelor în Bulgaria, unde artistul a urmat operațiile armatei române.”¹⁶⁴ „Familia” își ținea, și ea, la curent cititorii transilvăneni cu evoluția activității maestrului: „Pictorul Grigorescu în Bucuresci lucră la mai multe tablouri cari represintă diferite episoade ale armatei române de pe câmpul de luptă în Bulgaria. La 11/23 febr. Domnitorul a visitatu atelierul artistului și a privitu cu deosebită plăcere tablourile în executare.”¹⁶⁵

Nu mult după aceea, plasticianul recurge la o prezentare publică a unor prime lucrări finisate în vitrina lui Gebauer, după metoda practică, fără rezervă, de mulți alți confrăți. Era o bună formă de publicitate, cât și de satisfacere a curiozității generale, pe care jurnalul opoziției nu o scapă din vedere, cu specifica-i omniprezență și atenție acordată artiștilor de renume: „Reputatul nostru artist, d. Grigorescu, care a urmărit armata românească în campania

ei peste Dunăre, a început a espune dintre tablourile șale lucrate după schițele militare ce a cules în Bulgaria. Întêiele două tablouri sfârșite sunt espuse la magazinul de muzică Gebauer, calea Mogoșoe. Unul înfățișază *un transport de provisii pentru armata română prin mijlocul nămolurilor și mlaștinilor Bulgariei*; cel-alt înfățișază: *O năvală de tunuri și călărima română la atacul Opanezului*.¹⁶⁶

Din cele de mai sus se observă că artistul, preocupat să-și concretizeze cât mai repede impresiile de pe front în compoziții finite, fusese destul de expeditiv în a termina câteva pânze chiar din vremea când amintirile îi erau proaspete, iar interesul general era încă strâns legat de evenimentele războiului recent încheiat. Documentarismul lui Grigorescu este însă de natură picturală apelând la un repertoriu formal personal pe care numai el îl putea fructifica, fără a se adresa, în acel stadiu, marelui public. Dezinvoltura cu care își așternea schițele nu avea nimic din rigorismul documentarismului publicistic, obligat să informeze și să folosească un limbaj comun cititorilor dornici de noutăți exacte și mai puțin de efecte artistice. Pentru Grigorescu, notele de front constituiau documentația preliminară pentru mari compoziții de istorie actuală care, deși palpitau de nervul execuției „in situ”, nu ar fi putut avea același efect asupra publicului obișnuit cu tablouri finite. Ce i-ar fi putut transmite acestuia un detaliu de mână ce ține sabia sau un picior suspendat în aer, surprins în acea fracțiune de secundă a pasului alergător (sau „pas gimnastic”, după cum era cunoscut în comenzile armatei din acea vreme), analizat prin descompunere cinematică? Ce mesaj ar fi putut avea pentru un privitor neinițiat o căciulă de călăraș ori un cap cu chipiu, văzut din spate, fără a fi evidente trăsăturile portretistice? Sau diversele studii de mișcare pentru poziția de tragere ori atacul la baionetă, diseminate pe aceeași pagină, aparent fără o ordine firească, sau minuscule, pierdute într-un colț pe imaculatul unei coli întregi, neatinsă în rest și care, poate, fusese păstrată pentru o compoziție mai amplă? Ele ar fi rămas, fără îndoială, lipsite de noimă pentru publicul neavizat, ca niște desene bizare, incompreensibile și inutile. Fără o educație artistică solidă și cu un gust încă în derivă, acest public românesc nu putea aprecia aceste schițe pregătitoare, aceste note fugare menite să-i furnizeze artistului detaliile de uniformă, alură și mișcare necesare compunerii unor mari lucrări, în atelier. El aștepta lucrări terminate și nu crochiuri în creion, în peniță, cărbune sau chiar ulei. Pentru amatorul de artă din acea perioadă amănuntele de uniformă erau mai importante chiar decât ansamblul. Dar Grigorescu nu mai putea

lucra în maniera tablourilor istorice ale lui Mișu Popp, Constantin Lecca sau chiar Theodor Aman, cu reconstituirea iluzorie a unor epoci apuse. Maestrul era confruntat cu imortalizarea unor evenimente contemporane, care captaseră curiozitatea generală și la care oricine se putea referi în cunoștință de cauză – căci mulți bărbați fuseseră combatanți peste Dunăre și asistaseră personal la unele dintre lupte sau văzuseră locurile la care se refereau lucrările pictorului – compozițiile lui fiind, deci, oricând amendabile din punct de vedere al corectitudinii dacă s-ar fi întâmplat să nu se bazeze pe realitate. De aceea, participarea direct sub foc a lui Grigorescu îi dădea girul realizării unor imagini veridice pe care opinia publică le aștepta cu nerăbdare. Autenticitatea acestor mari pânze – *Santinela*, *Dorobanțul*, *Alarma* (numită și *Gornistul*), *Spionul*, *Vedeta* și *Atacul de la Smârdan* cu multele sale variante – erau, de fapt, rezultatul acestor mici desene executate în bivuacuri și tranșee, unde putuse studia în voie uniformă, armamentul, gestică, fizionomia oamenilor, peisajul și terenul unde aveau să se desfășoare luptele. Fusesse atent și la ținuta soldaților, reglementată de ordine date expres în acest sens. Analizând acest aspect al creației sale cercetătorul rămâne impresionat de exactitatea detaliilor pe care chiar documentariștii de presă le neglijau de multe ori, fie din neștiință, fie nefiind prezenți la eveniment și lucrând din imaginație sau după descrieri făcute de terți, fie pur și simplu îmbrăcând personajele în mare ținută pentru a obține o imagine mai spectaculoasă, deci mai atractivă și cu mai mare succes de public, dar total neveridică. *Atacul de la Smârdan* este un demn exemplu în acest sens. Marea pânză fusese comandată de Primăria Capitalei și maestrul o acceptase, deși nu asistase la luptă din cauză că fusese bolnav – fapt pe care îl și recunoaște.¹⁶⁷ Lui N. Petrașcu, pictorul îi destăinuise, cu tristețe: „Am făcut atacul de la Smârdan, singurul la care n’am asistat, așa că am lucrat cu impresii luate de aiurea.”¹⁶⁸ Însă, cu tactul caracteristic, în acea pânză nu a inclus vreun obiectiv care l-ar fi dat de gol că nu cunoștea detaliile terenului și ale localității, ci plasează acțiunea în câmp deschis, în afara satului cu lunetele sale întărite. Atacatorii sunt infanteriști din Regimentele 4 și 6 de Linie, și nu dorobanți cum, în genere, se comite greșeala – atât în analiza picturilor cu înclăstarea de la Smârdan, cât și pentru cea de la Rahova – preluată, fără discernământ, de lucrări serioase și perpetuată la nesfârșit în comentariile făcute acestor tablouri.¹⁶⁹ Printr-o eronată extensie a termenului, dată fiind aura de glorie căpătată de dorobanți, numele lor a fost substituit infanteriștilor de

linie, deloc mai prejos în bravură și în acte de sacrificiu suprem. Deși ambele erau arme pedestre, diferența majoră era că infanteria de linie forma armata permanentă (sau regulată, mai bine dotată și instruită), pe când dorobănția, forma armata teritorială (sau neregulată, echipată mai simplu și pe proprie cheltuială, a cărei instrucție era făcută periodic, fără a implica și cazarmarea constantă a membrilor ei). Existau diferențe nete și în privința uniforme: cei dintâi aveau în dotare chipiu cu pampon sau bonetă de cazarmă (purtată după ordin), tunică de postav civit cu paspoale, guler, manșete și contraepoleți roșii, pantaloni și manta gri, la două rânduri, cu glugă, și cizme; dorobanții aveau căciulă din pielicele de miel negru cu pene de curcan, cămașă albă cu manșete, guler și margine albastru deschis, ȋtari albi și opinci (înlocuite la începutul războiului cu cizme, deși mulți vor face întreaga campanie tot în încălțările lor tradiționale) iar mantaua, tot gri, dar la un singur rând de nasturi și fără glugă¹⁷⁰ – în esență, ei aveau o vestimentație menită să amintească de costumul ȋărănesc și să fie ușor de procurat de fiecare cu mijloacele producției casnice rurale, căci majoritatea erau fii din popor. La Smârdan, în afara unui escadron de călărași din Județul Suceava, grosul trupelor angajate l-au format Regimentele 4 și 6 Infanterie de Linie din armata permanentă, care au avut și aportul principal la victorie și, deci, meritau omagiul artistului și nemurirea într-o pânză de mare celebritate. La 12 ianuarie 1878, când s-a declanșat atacul, era zăpadă și, conform regulamentului uniformologic pentru vreme nefavorabilă, soldații aveau chipiele acoperite cu husa de mușama neagră, la care se putea aplica, în față, și pamponul de lână roșie, așa cum apar în tabloul lui Grigorescu. Nici în privința echipamentului nu se observă vreo carență în pictura analizată, soldații având centironul cu port-baioneta și cele două cartușiere, în față și în spate, iar pe piept încrucișate curelele ce susțineau, de-o parte și de alta, pe șolduri, plosca și traista cu merinde (vizibile doar în anumite variante ale tabloului și, cel mai bine, în *Pe Valea Rahovei*, ea însăși o variantă a Smârdanului, cu dezvoltarea scenei de luptă corp la corp).

Mai există și alte etichetări eronate: așa-zisul „roșior“ din pânza omonimă sau cavaleristul din *Spionul* erau, de fapt, călărași, iar *Cerchezul*¹⁷¹ este un cazac de Don, în uniformă și cu lancea specifică, total diferite de straiile și armamentul elegant ale unui circazian, așa cum a fost prezentat mai sus în fotografia lui Franz Duschek. Nu e vorbă că greșeli de titulatură vor fi găsite și la alte lucrări, atât ale lui Grigorescu, cât și ale celorlalți artiști observatori

de război. Acestea nu li se datorează, desigur, autorilor care fuseseră martori oculari și puteau oricând deosebi, în mod corect, un dorobanț de un infanterist de linie ori un vânător pedestru și un călăraș de un roșior, cât acelora care, ulterior, s-au hazardat să le eticheteze operele ce nu purtau vreo legendă (tocmai pentru că erau peremptorii prin ele însele și nu mai sufereau așa ceva). De aici și lanțul de încurcături de identificare a unor pânze sau schițe în literatura de specialitate sau în registrele și fișierele muzeelor, între care nu există concordanțe.

Am zăbovit mai mult asupra celei mai cunoscute și comentate opere a lui Nicolae Grigorescu – *Atacul de la Smârdan* – tocmai pentru a clarifica anumite erori. Această lucrare, ca și întreaga creație a artistului în calitate de reporter de front, a fost amplu analizată de G. Oprescu și este greu a mai adăuga ceva la pertinentele sale studii. Așa cum sublinia și acest părinte al istoriei artei românești, valoarea maximă a acestei perioade din cariera lui Grigorescu stă în desenele pe care le-a executat, cu nervul emoției și sub imperiul primului impuls. Ca și în scenele idilice de mai târziu, maestrul nu căuta eroismul gongoric, specific litografiilor și ilustrațiilor de revistă, ce inculcaseră un gen factice al artei batailliste, care epuizase aproape orice fel de poziție și expresie a curajului și grandorii militare așezând în prim-plan ofițerii în posturi mărețe prin ele însele și pilduitoare pentru viitorime. El este atras de elementul uman angajat în război, de existența cotidiană, minoră și nespectaculoasă, a combatanților de rând, surprinși individual (santinele, călărași, infanteriști, vânători), în campament, sub cort, mâncând, odihnindu-se, reparându-și ori curățându-și echipamentul etc., fără a implica cruzimea înclăștării. Smârdanul sau Rahova au fost cazuri de excepție, elaborate la comandă, ce poate, altfel, nu ar fi fost niciodată abordate, deoarece subiectul nu era pe gustul plasticianului, căci el era maestrul necontestat al liniștii, al păcii și calmului de după-amiază, al chietudinii campestre, nu al violenței belicoase. De aceea se apropie cu compasiune de masele umane pe care războiul le adunase sub steag, fie ele prietene sau vrăjmașe. Poetul Alexandru Vlahuță sesizase, în chip admirabil, comuniunea creată între Grigorescu și combatanții de rând, cu care se identifica și pe care îi înțelegea ca nimeni altul: „În rând cu soldații, înfruntând moartea, a privit de aproape toate atrocitățile războiului, a înțeles cine sunt adevărații eroi, și lor le-a închinat toată iubirea și toată admirația sufletului lui; pe ei, pe opincarii aceia uscați și vâjnoși, cari se asvârliau cu frenezie în brațele morții, pe ei mai ales

i-a nemurit în puternica lui operă – cea mai mișcătoare epopee a vitejiei neamului nostru. Da. Erau frații lui aceia. Și cum îi semănau! Frați buni, puindu-și ca și el tot sufletul în ceea ce făceau, muncind din greu, luptând din greu, jertfindu-se, fără nici un gând de răsplată, simțind în tot ceasul, asupra destinului lor, o poruncă ce vine mai de departe și poruncește mai strașnic decât cea pe care le-o strigă împrejurările. În fața îngrozitoare tragedii a războiului, un pictor nou se deștepta în Grigorescu.^{“172}

Convoaiele de prizonieri – ce atât de des le-a lucrat și care, prin obstinția cu care apar îl fac pe privitor să intuiască obsesia artistului pentru aceste triste cortegii – redau în egală măsură durerea și suferința provocate de iarnă, de campania prelungită și de dorul de casă, atât la învinși, cât și la învingătorii care îi escortează, fie ei călărași ori dorobanși, toți la fel de gheboșați și de zgribuliți de frig, la fel de mohorâți și de tăcuți ca și cei pe care îi au sub pază. Simptomatic faptul că, în genere, autorul nu preferă schița din față a grupului, ci tocmai pe cea din spate, pentru a-i accentua evanescența, pierderea într-un orizont nebulos, la fel ca și viitorul incert ce se prefigura pentru toți. Se observă, de altfel, o constanță a studiilor sale de soldați văzuți din spate sau într-un semiprofil luat din spate: de la acelea făcute pentru infanteristul de linie care atacă la baionetă (folosit ca motiv central în pânzele cu *Atacul de la Smârdan* și *Pe Valea Rahovei* de la Muzeul Național de Artă), la roșiorii și călărașii în tunici sau mantale (folosiți pentru *Vedea*, cu replicile sale, pentru *Convoaiele de prizonieri* mai sus amintite) și până la analiza pozițiilor de tragere ale unui vânător pedestru – în picioare, în genunchi, pe burtă și, după aceea, același model doborât de gloanțele dușmane – sau a dorobanșului, în cele trei poziții de purtare a puștii în cumpănă, prezentat cu poalele mantalei lăsate sau ridicate, pentru comoditatea mersului în timpul marșului.

De obicei, pictorii bataillști mizau pe expresivitatea chipurilor dezumanizate de ură, de urlet și durere din timpul atacului și, de aceea, se plasau undeva între liniile de foc, între cele două tabere care se aruncau, cu furie, una spre cealaltă. Dar aceasta, oricât ar fi fost de spectaculoasă, rămânea totuși o compoziție falsă, ireală, rod al interpretării mentale a artistului care nu asistase la luptă sau, în orice caz, nu se aflase în punctul de unde se ambiționa să o descrie pentru că, de-ar fi fost așa, nu ar mai fi putut-o picta. Grigorescu se ferește de a se erija în participant direct la încăierare. El servește cu toate forțele sale realismul. Așa că singura poziție pe care și-o poate atribui este cea adevărată, de observator din urmă al momentului,

din linia a doua, din rezervă. Analizându-i pânzele cu scene de luptă, Vlahuță sublinia tocmai verismul lor lipsit de emfază: „În tablourile lui «din campanie», nu's mișcări de manevre, nici grupări convenționale de modele cari pozează. Nimic aranjat, nimic teatral. Sincer, ca însuși faptul pe care-l privește, el te face să vezi, ca la lumina unui fulger, în grozăvenia unei clipe, toată zguduitoră tragedia a războiului: dar așa de strașnic îți luminează clipa aceea, și așa din adânc îți răscolește sufletul cu ceea ce-ți arată, că ai dintr-o dată întreaga priveliște a celor ce au fost și a celor ce au să fie.

Toată priveliștea luptei în toiul ei... cine a putut-o vedea vreodată? Cine și-o poate măcar închipui? O panoramă de mișcări? Vai, au făcut destui pictori bătălii de acestea reci, încremenite, compuse în atelier spre glorificarea cutărui «mare general». Privindu-le te gândești liniștit la... talentul pictorului. Ostașii lui Grigorescu se bat,ucid și mor în chipul cel mai adevărat și mai serios al vitejiei și al morții. Bunătatea și mila acestui suflet de artist au strigat de groază și de durere în fiecare trăsătură de creion. Ceva din inima lui rănită se simte în fiecare lovitură de pensulă. Toate tablourile lui din campanie sunt făcute cu viforul marilor emoțiuni pe cari le dă Războiul. Simți că așa a trebuit să fie. Simți că toată această înfiorătoare priveliște a măcelului omenesc a trecut prin ochii lui înspăimântați, a zgduit adânc sufletul lui de artist și, ca tăria unui trăsnet, s'a descărcat prin mâna lui, pe pânză aproape fără știrea lui.

Lucruri trăite. Îți zici numaidecât, privindu-le: «Eată ceva care nu e din închipuire, nici din auzite; ceva care n'a putut să fie decât așa». Le-a văzut cu groază și cu nespusă milă. (...) Totul e posomorât în aceste tablouri: lumina, cerul, aerul – forma și culoarea lucrurilor te înfioară. Nu, nu e o tragedie de teatru. Sunt luptători înfierbântați cari se asvâră ca fiarele unii asupra altora – și morții aceia încremeniți cu mâinile pe armă, sunt morți în adevăr.¹⁷³

Prin plasarea sa ca observator în planul virtual, în urma atacatorilor, Grigorescu evită să surprindă trăsăturile dezumanizate de frică, ură, groază, furie sau durere provocate de tensiunea luptei – toate, desfigurări bestiale ale armoniosului chip uman pentru care el avea un cult – pentru a-și concentra toată atenția pe mișcarea pluriaxială, ca o chintesență a efortului și a încordării. El nu descrie omul-vânător și omul-războinic din epocile primordiale ale umanității. Căzut pradă instinctelor sălbatice de atac și distrugere pentru supraviețuire, ci pe acei plugari molcomi, veniți la război pentru că îi chemase țara și-și făceau datoria, fără patimă, fără ură sau răzbunare. În eseu ce i-l închinase maestrului, Frédéric Damé accentua

lipsa de veridicitate a unor scene create de alți plasticieni și popularizate foarte mult în epocă, în comparație cu lucrările serios documentate ale lui Grigorescu: „Nimeni n’a uitat acel tablou care avea pretențiunea d’a ne reprezenta luarea drapelului turcesc de către sergentul Grigorie Ioan. Cum se vedea cât de colo că pictorul nu văzuse faptul, că nu scia ce va să zică uă luptă, căci nici nu visase măcar ce poate fi atmosfera arzătoare a bătăliei!”¹⁷⁴ În comentariul făcut *Atacului de la Smârdan*, N. Petrașcu evidențiază aceeași impresionantă notă de realitate trăită pe care o conține tabloul, departe de aerul factic al unor pânze de pictori francezi celebri: „(...) *La Smârdan* e o lucrare magistrală unde reînvie în câți-va metri de pânză un întreg eveniment mare din viața noastră contemporană. E acolo toată turbarea românului în luptă, e toată strășnicia lui legendară, e toată îndurarea câtă poate să o suporte o ființă omenească. Iar ca moment, un cer cenușiu închis, cerul încărcat de Ianuarie, pământul acoperit de zăpadă amestecată cu noroi, bătând într’un cenușiu albastru. Tot tabloul îți lasă o impresie adâncă de viață reală, de luptă aprigă și de hotărâre nestrămutată din partea celor ce aleargă. Acolo nu e glumă, nu e tablou de pictură, ci e bătae curată. E ceea ce au făcut în mai mare pictorii francezi *Détaille* și mai cu seamă de Neuville spre deosebire de pânzele teatrale și imaginare ale lui Horace Vernet și ale altora. E acolo încă ceața reală de iarnă a văilor Bulgariei.”¹⁷⁵

Grigorescu a fost atras și de portrete, bust sau figură în treagă, luate combatanților în momentele de repaus și lucrate, cel mai adesea, în creion, dar și în cărbune (*Turc bătrân*) sau acuarelă (*Un ofițer de roșiori*, *Un turc*, *Prizonieri turci*) și chiar în ulei (*Prizonier turc*, *Capete de prizonieri turci* – toate aceste lucrări aflate la Muzeul Național de Artă). Alături de chipurile soldaților simpli apar și prieteni de-ai artistului, ofițeri și medici, precum generalii Tătăărăscu și Fălcoianu, colonelii Pillat și Blaramberg, doctorii Grecescu și Mihail, ca și multe figuri încă neidentificate. Toate aceste portrete executate în creion au o linie fină, elegantă, valoarea fiind făcută prin hașuri nervoase, iar lumina fiind sugerată prin subțierea ductului.

Nu este ignorat nici peisajul, cu sau fără personaje. Artistul se simțea structural legat de natură. Practica sa de la Barbizon, Fontainebleau sau Vitré și constantele sale refugii acolo, înainte sau după război, îl arătau un împătimit al peisajului. Bulgaria nu prea avea ce să-i ofere mai deosebit în zona pe care el a cunoscut-o, cea de câmpie întinsă din nordul țării. Se oprește, însă, la peisajele cita-

dine și rurale, la casele obișnuite sau la rezidențele princiare – de fapt niște locuințe mai arătoase ale unor oameni mai înstăriți –, precum *Poradim* (la Cabinetul de Stampe al Bibliotecii Academiei Române) și clădirea unde a stat domnitorul Carol I, apoi țarul, care nu avea nimic din impozanța unui „cartier general” fiind doar o construcție modestă, acoperită cu olane, căreia doar steagul ce fălăia înaintea ei îi dădea un însemn de prestigiu. La fel de neînsemnată era și *Casa unde a fost luat prizonier Osman* din patrimoniul Muzeului Național de Artă. O altă vedere a satului Poradim – ce avusese atâta importanță în cursul războiului, pentru că aici se țineau consiliile ce elaborau planurile strategice și de aici porneau ordinele spre trupele combatante – apare într-un pașnic peisaj cu dealuri line și copaci singuratici, de la Cabinetul de Stampe al Bibliotecii Academiei. Și, în patrimoniul aceleiași instituții există o schiță la fel de liniștită pe care i-a suscitată-o *Vederea din Riben* la asfințit, cu câteva case ale căror acoperișuri joase și întunecate se confundau cu terenul ușor vălurit. La Nicopole realizează mai multe desene cu străzi mici, străjuite de uluci peste care se întind ramuri înfrunzite și care se înfundă în zone cu verdeață. Casele au câte unu și două caturi, cu bovindourile specifice; una are în față o boltă de viță, chiar spre stradă, formând un fel de umbrar pentru prăvălia de la parter înaintea căreia se disting câteva siluete. Prezența românilor este abia sugerată de câte o manta și o pușcă, fin trasate, sau de accentul unei căciuli de dorobanț. În preajma Nicopolei, a văzut și un grup de țărani strănși, seara, în jurul ceaunului pus la foc. Toate schițele prezentate mai sus se află la Cabinetul de Stampe al Bibliotecii Academiei Române.

Nefiind o fire violentă și neagreând scenele de acest fel, nu se va apropia decât arar de pozițiile militare sau materialele de luptă pentru a-i sluji de subiect pentru desene. Există, totuși, și excepții: *Piket* reprezintă un tun singuratic în bateria sa, în dreapta căruia se vede gura unui adăpost săpat sub parapet în care se ghicește prezența umană; piesele de artilerie în acțiune apar în *Baterie la Calafat*, desen în cărbune și cretă, sau în uleiul *Baterie de artilerie în marș*. În ambele, maestrul este creator de sinestezii, căci privitorul poate simți mirosul pulberii și poate auzi detunătura ori poate percepe hurducăturile afetului, alături de servanți, prin hârtoapele câmpului desfundat.

Artistul este atras și de cai descriindu-i în toată noblețea lor, fie în legătura interdependentă dintre cavalerist și bidiviu, formând corp comun, ca un centaur modern, fie singulari, paginați monu-

mental, fie în tovărășia altor cai, păscând liniștiți pe câmp, în iesle sau priponiți în fața vreunui han. În desenele sale, calul apare și în postura zguduitoare de cadavru, ca un final firesc al existenței. Din câteva linii, aparent aruncate, artistul figurează silueta calului, mândru de omul pe care îl poartă în spate, cu capul ridicat și urechile ciulite, atent ca și acesta la orice zgomot, simțind că și de el depinde misiunea stăpânului. După încheierea acțiunii, același cal – sau altul – paște în apropierea bivuacului, deshămat și deșelat, obosit, osos, slab și umil. Un admirabil desen este acela al unei tabere de cavalerie schițate din vârful creionului și apărând mică, neînsemnată, în spatele căruței sale, văzută cam de la nivelul pământului, unde se plasase artistul: corturile individuale cu lăncile înaintea lor, aranjate în piramidă și fanioanele lor bătute de vânt și câteva siluete de oameni și cai menite să anime această scenă de după-amiază toridă de vară. Pe aceeași coală, mai sus, într-un colț, independent de compoziția cu tabăra, este plasat un călăraș ridicat în scări și mult lăsat în față, pe gâtul micului său căluț, scrutând depărtarea cu mâna streășină la ochi. Și această lucrare se află tot la Cabinetul de Stampe al Bibliotecii Academiei.

Creionul are un loc aparte în faza 1877 a creației grigorescine. El îl folosește cu o uimitoare măiestrie găsind în el un summum al mijloacelor de exprimare plastică necesare unei notări rapide, mult mai comod decât tușul, laviul și cărbunele, deși nu le neglijează nici pe acestea. Mina moale lasă în urma ei un duct elegant modelat, care răspunde fără greș emoțiilor maestrului: poate fi când mângâios, când ascuțit și tăios, poate defini frunzișul mișcător sau apa lină, praful sau noroiul drumului, pământul bătut pe parapetul bateriei sau chirpicii zidurilor bulgărești, ceramica olanelor, lemnul copt al ulucilor, textura groasă a mantalelor ostășești și mușchii fremătători ai cailor. Linia subțire sau groasă, aplicată cu vârful sau cu latul minei, pata compactă sau hașura largă menite a obține griuri de diverse tonalități, fac din schițele în creion ale lui Grigorescu niște capodopere de simțire a materialității, de redare a expresiei și poziției, readucând desenul, ca operă în sine, la nivelul de perfecțiune și de apreciere din perioada neoclasică, fără însă a apela la metodele de lucru ale măștrilor de atunci.

Este ciudat cum un cunoscător într-ale artei, cronicar pertinent și versat, cum era Barbu Ștefănescu-Delavrancea – care îi era și prieten apropiat pictorului – dădea dovadă de atâta insensibilitate și nu sesiza calitățile de excepțional desenator ale acestuia, atunci când critica tocmai această latură a activității sale. Scăderile pe care

i le atribuie în grafică le pune pe socoteala faptului că era, în primul rând, colorist. Este drept că Delavrancea nu analizează în mod special schițele de război, ci rezultatul lor finit, găsind o plicticoasă stereotipie a soldaților din marea pânză cu *Atacul de la Smârdan* și afirmând că, pentru un artist bataillist, esențial este să fie bun desenator: „Defectul capital la Grigorescu este desenul. Capetele lui sunt bine, une ori foarte bine. Trupurile însă sunt aproape toate defectuoase. (...) Din cauza acestui defect, Grigorescu când a făcut o bătălie toți soldații au aceeași poziție, de multe ori o poziție falsă. Trebuie să fii foarte tare în desen pentru ca să dai varietate pozițiilor într'o învălmășeală; și Grigorescu este destul de slab. Exemplul cel mai doveditor este marea pânză care se află în salonul ședințelor de la Primărie. În această bătălie nu vești de cât un singur sergent de linie de profil. Toți cei l'alți soldați, caporali, ofițeri, dacă sunt, au exact aceeași poziție pe un picior, cu cel l'alt în aer, aproape să cadă, și te miri de ce nu cad când centrul lor de gravitate a trecut mai în sus de mijloc, în atitudinea pe care o au. Și ce e și mai ciudat, toți au aceeași expresie. Lucrul se explică. Slăbiciune în desen. Grigorescu s'a muncit d'a lua o atitudine și i'a venit mai ușor s'o copieze, micșorând sau măbind omul, dupe diferitele planuri în care'l pune. Pentru un tablou de compoziție, și mai ales pentru o bătălie, trebuie să fii un *virtuoso* în desen. Și Grigorescu este un *virtuoso* în colorit.”¹⁷⁶

Dar nu toți gândeau așa. Sub titlul *Arta în timpul resbelului, schițe pentru schițe*, gazetarul francez Frédéric Damé publica un eseu apologetic dedicat lui Nicolae Grigorescu și creației sale din campanie. Ca de obicei ziarul „Resboiul” se grăbea să își anunțe cititorii de noua apariție: „D. Frederic Damé a adunat într'o broșură, frumos tipărită, nisce reflecții asupra artei naționale în timpul resboiului din 1877–78, în cari ne descrie schițele tablourilor ce pictorul Grigorescu le-a cules pe câmpul de luptă aproape de fumul tunurilor și de plôia glônțelor. Aceste reflecții și descrieri sunt frumoase, interesante, scrise bine românește și dedicate d-lui C.A. Rossetti ca semn de devotament, recunoștință și iubire.”¹⁷⁷ Autorul nu face o analiză plastică a lucrărilor, ci doar le enumeră cu o sumară prezentare, dar și aceasta este folositoare pentru cercetătorul contemporan, fiindcă schițele sunt trecute în ordine cronologică, fapt ce punctează atât fazele războiului, cât și prezența lui Grigorescu pe front de-a lungul întregii campanii. Unele titluri sunt foarte cunoscute, altele fie s-au pierdut, fie circulă sub alt nume. Se fac referiri și la cele două pânze terminate la acea oră și expuse în magazinul

Gebauer, pe care tot „Resboiul“ le salutase cel dintâi ca pe niște creații remarcabile. Pe lângă calitățile literare și recompensantele excursuri în istoria artei și a culturii universale – ceea ce îl relevă pe Damé ca pe un autor rafinat, eseist de marcă și „*connaissance*” într-ale plasticii – valoarea broșurii constă în clarviziunea profesorului francez care, în final, lansa ideea ca această operă grafică să fie litografiată și difuzată în albume ce ar aduce o democratizare a artei și o largă cunoaștere a fațetelor mai puțin sau deloc știute ale războiului, adică exact acea parte a conflictului pentru care artistul culesese cea mai substanțială documentație. În fond, evoluția campaniei, luptele, ambuscadele și asalturile fuseseră cunoscute din periodice, prin ilustrații realizate cu mai multă sau mai puțină inspirație și har. Venise momentul ca și marea artă să prezinte conflagrația cu mijloacele ei. Damé spune: „Doresc ca opera d-lui Grigorescu să se reproducă prin gravuri și să compună un album, albumul resboiului independenței române, și ca, ast-fel, fiă-care, Român sau străin, să poată urma pas cu pas istoria însuflețită a acestui resbel. Ori-cine înțelege că mijloacele de care dispune guvernul nu’i va permite să cumpere toate operele d-lui Grigorescu. Nu va putea să cumpere de cât câteva și încă și pe acestea le va împărți în mai multe locuri. Cele-l’alte tablouri vor fi cumpărate de particulari. Ast-fel opera întreagă, care în cugetul artistului nu se poate despărți, de-și compusă din elementele cele mai variate, va fi răspândită în toate părțile, și va perde uă parte din valoarea sea, – nu din valoarea sa intrinsecă, dar din valoarea istorică. Așa cum au fost concepute și executate, aceste tablouri constituie un adevărat monument istoric. Vă puteți închipui uă istoriă a României, ale cărei pagine ar fi răspândite în sute de mâini? Acela care ar citi faptele vitejesci ale lui Ștefan-cel-Mare, n’ar putea citi isprăvile lui Mihaiul eroul. Și d’aceia sper că tablourile d-lui Grigorescu vor fi reproduse prin gravuri și împreunate într’un album.”¹⁷⁸

Grigorescu imprimă pe cheltuiala sa o suită de stampe ce intenționa să formeze *Albumul Războiului Independenței*. Din păcate, antrepriza sa nu a avut succesul scontat, guvernul nu a contribuit cu nimic la acoperirea investițiilor, și artistul a rămas cu tirajul aproape integral, fiind obligat să-l mute dintr-un loc în altul.¹⁷⁹ Pictorul se deplasase la Paris pentru a supraveghea personal tipărirea făcută printr-un procedeu nou – heliotipie sau fotolitografie – în atelierul lui Charles Chardon Aîné, cel mai bun meșter în materie al aceluia moment, fiind calcograful Muzeului Louvre. S-a păstrat corespon-

dența purtată de artist cu acesta, ca și chitanțele de plăți și recipisele de expediere a planșelor terminate.¹⁸⁰

Prima serie este gata în vara anului 1879. Ca și ceilalți autori și editori de stampe. Grigorescu face apel la ministrul de Interne – care atunci era Mihail Kogălniceanu – pentru valorificarea în provincie a portofoliului său: „Domnule Ministru / Am onore a depune șese lădițe cu câte 125 gravuri din epizodele resbelului trecut și ve rog, ca sa bine-voiți a face sa se înainteze D-lor prefecti ai județelor Iași, Covurlui, Brăila, Prahova, Argeșiu, Doljiu, spre a face sa se vândă amatorilor. Prețul fie quaria esemplar este patru franci sau seria de quinqu de două deci franci. (...)”¹⁸¹ Ministerul se grăbește să expedieze lucrările la prefecturile menționate de autor, împreună cu circulara nr. 14530/19 iulie 1879¹⁸² și, peste două luni, în județele Botoșani, Ialomița și Constanța, prin adresa nr. 19264/21 septembrie 1879 – la acestea impunând achiziționarea seriilor integrale de cinci planșe.¹⁸³

Autorul făcuse reclamă și în presă pentru ca acest prim tiraj să aibă o răspândire cât mai mare. În anunțurile cu texte identice apărute în mai multe numere ale ziarelor „Pressa” și „Telegraphul” se dau detalii asupra subiectelor planșelor, a prețului, a locurilor de desfacere din Capitală și provincie, precum și a intențiilor artistului de a oferi și exemplare de lux celor dornici de a avea piese deosebite: „Pictorul Grigorescu, chiămat de guvern a urmări mișcarea trupelor Române și campania din Bulgaria, a întreprins a reproduce tablourile séle care represintă diferite episode ale resbelului, în nisce frumoșe gravuri de cea mai perfectă esecutiune destinate pentru public și cari sunt menite a forma un: ALBUM AL RESBOIULUI INDEPENDENȚEI. Acest album se va compune din *trei părți* fie-care de deșce tablouri. Fie-care *parte* este subdivisată în *broșuri* de câte cinci tablouri. Din *prima parte* a apărut deja prima seriă de cinci tablouri și anume: 1. A.S.R. Carol I / 2. Santinela / 3. Defilarea primilor prizonieri din Plevna înaintea A.S.R. Carol I / 4. Atacul Opanesului / 5. Transportul de provisiuni în Bulgaria / Este dér prevenit publicul că le pôte găsi în Bucuresci la mai tôte librăriile din calea Victoriei cu prețul de *duă-deci lei* *noi* pentru tôte cinci. Se dă și cu bucata, însă dintr’o altă ediție de un format mai mare. câte șese lei fie-care bucată.

Deposite în provincie s’au făcut d’o-cam-dată numai la librăria Samitca pentru Craiova și la librăria Nebunelli pentru Galați.

Tot-de-odată s’au deschis abonamente pentru acei domni cari ar voi să aibă o ediție pe chârțiă de China, fără a adauga la

prețul de 20 lei cinci esemplare. Aceste abonamente se cer direct de la autor în Bucuresci, strada Batiștei, 14 bis; ele se fac pentru o *parte întregă*, compusă din două serii de câte cinci și prin urmare pentru *prima parte* de zece tablouri costul fiind de *patru-deci lei*. Persoana care răspunde costul acesta primesce la subscriere seria de cinci tablouri deja apărute și preste puțin va primi și a doua serie de alte cinci, cari se află sub presă.”¹⁸⁴

La începutul lunii septembrie 1879, ministrul se adresează prefecților județelor unde fuseseră expediate primele serii de lucrări ale maestrului, întrebându-i care este cauza întârzierii achiziționării lor: „Vedând întârzierea ce ați pus cu desfacerea Tablourilor renumitului nostru pictor Dl. Grigorescu, ce vi s'a înaintat cu adresa No. 14530 m'am mirat cum în interval de 2 luni nu ați desfăcut cele 125 tablouri cari au atâta valoare și însemnătate mai ales pentru poporul Român.”¹⁸⁵ Se pare că această interpelare a rămas fără răspuns, căci ministrul revine pe 10 noiembrie prin adresele nr. 22458 și 22459, concepute în termeni dojenitori și somându-i pe prefecți să depună tot efortul de a vinde lucrările până la începutul anului următor: „Pe lângă adresa mea No. 14530 de la 19 Iul. trecut v'am trimissă un număr de tablouri lucrate de distinsul nostru pictor D. Grigorescu care tablouri represintă diferite episoade din resbelul pentru independință, și v'am rugat a conta se se desfacă prin vânzare. Am făcută acastă recomandare după ce am osservat lucrarea și am găsist-o foarte instructivă și interessantă. Țin, și ve rog a crede, că nici uă dată nu facū recomandațiuni de cât pentru opere folositore și de interessu general. Vəd însă că până acum apelulul meu către Dv. a remassă fără effectū, căci după ce v'am repetatū acastă affacere prin ord. No. 16208 dela 7 aug. și 18353 dela 4 septembre totuși pentru multe din acelle tablouri nu s'au primitū încă costulul lorū.

Vē invitū și prin acēsta ca cel mai târdiū pēnă la 1 Ianuar viitor să faceți a se desface tôte tablourile și să înaintați costulul lorū, ca să se dea D-lui Grigorescu care este în dreptū a se aștepta că uă așa de importantă și frumossă producțiune să fie cerută ără nu să se mai aștepte recomandațiuni. Aveți înainte sērbătorile când veți putea vedea multă lume; cred că veți putea obține unū rezultatū satisfăcătorū.”¹⁸⁶

Dar nici această circulară nu are efect. Se scurge un întreg an fără ca artistul să beneficieze de onorariul așteptat. Prin adresa nr. 203/10 ianuarie 1881 li se cere prefecților să remită autorului sumele obținute până atunci din vânzarea stampelor, cât și exempla-

rele rămase¹⁸⁷, revenindu-se în lunile următoare cu alte notificări – nr. 3517/5 martie 1881, nr. 4404/20 martie 1881 și nr. 11063/26 iunie 1881 – în care li se atrage atenția să ambaleze bine planșele rămase, spre a fi returnate în perfectă stare.¹⁸⁸

Avatarurile lui Grigorescu nu se încheiaseră însă: după șase ani de când încredinșase lucrările Ministerului de Interne face o nouă adresă către acesta – înregistrată sub nr. 1725/11 iunie 1885 – prin care solicita să-i fie trimise încasările și lotul rămas nevândut de către ultimii restanți: „Domnule Ministru, / În anul 1879 acest Onor. minister mi-a făcut onoarea de a accepta propunerea mea pentru distribuirea gravurilor mele, ce reprezintă diferite episoade din ultimul resbel, la prefecturile din țară. Până azi toți D-nii Prefecți cărora se distribuisse acele gravuri au binevoit a trimite compturile relative, afară de cei din Jassy și Covurluiu și fiind-că aş dori a fi fixat asupra Seriei I, pentru a putea distribui pe cea de a doua, vin printr- aceasta a vă ruga, Domnule Ministru, să bine-voiți a face ca și D-nii Prefecți de Jassy și Covurluiu să-mi restituie gravurile rămase neplăstate și banii încasați pentru cele plătate. (...)”¹⁸⁹

Ministrul se conformează cererii artistului și trimite adresa nr. 7679/13/20 iunie 1885 celor două prefecturi rău-plătite.¹⁹⁰ Din păcate, răspunsul prefecturii ieșene nu este deloc îmbucurător, căci un incendiu mistuise mare parte din planșe, precum și actele referitoare la încasări; mai pot fi recuperate doar optsprezece stampe, și ele deteriorate.¹⁹¹

Nici scăderea prețului de vânzare al gravurilor nu are efect asupra virtualilor cumpărători. Războiul trecuse, evenimentele se perimaseră, lumea uitase – ori încerca să uite – și amatorii dispăruseră, așa că Grigorescu oferă, gratis, Ministerului Cultelor și Instrucțiunii Publice întregul lot rămas, spre a fi distribuit în școli, în 1902, anul jubileului de 25 de ani de la cucerirea independenței, așa cum anunța ziarul „Secolul XX“, într-o minusculă notă pierdută printre alte informații politice și administrative: „Pictorul Grigorescu a oferit ministerului instrucțiunei publice 1.613 bucăți mari și 741 bucăți mici, diferite gravuri istorice din timpul războiului. Ministerul a hotărât să distribue câte o colecție de 10 din aceste gravuri școalelor normale de băieți și de fete iar din rest să se dea câte 1 la fie-care școală rurală, și anume la acelea cari au localuri bune și ai căror învățători se obligă a le încadra.”¹⁹²

Încercarea lui Grigorescu de a-și răspândi opera grafică prin serii de planșe accesibile publicului larg s-a lovit de indiferența

contemporanilor insuficient educați plastic, pentru care litografiile fruste ale lui Pappasoglu și Isler reprezentau maximul de înțelegere. Gravurile sale cu înalte calități picturale nu s-au bucurat de succesul scontat și, fiind răspândite de autor prin școli, au ajuns astăzi mari rarități, setul complet aflându-se doar la Biblioteca Academiei Române (*A.S.R. Carol I* (il. 118), *Defilarea primilor prizonieri din Plevna înaintea A.S.R. Carol I* (il. 119), *Transport de provisiuni în Bulgaria* (il. 121), *Atacul Opanesului* (il. 120), *O recunoaștere* (il. 124), *Spionul* (il. 123), *O vedetă* (il. 125), *Sentinela*, *Alarma*, *La Smârdan* (il. 122), și parțial la Biblioteca Centrală Universitară din Cluj (*O vedetă*, *Sentinela*, *Atacul Opanesului* și *Transport de provisiuni în Bulgaria*).

Nici ceilalți artiști afiliați Ambulanței Marelui Cartier General¹⁹³ nu s-au bucurat de mai mult succes, deși creațiile lor erau mult mai cuminiți și mai pe gustul amatorilor de artă de atunci. Analizând schițele de front ale lui G.D. Mirea și Sava Henția și comparându-le cu acelea ale lui Grigorescu, ele apar modeste, mediocre și neîndemânaticе. Ei lucrează crispați, parcă temători de subiect, nu au curajul de a arunca desenul pe hârtie dintr-o linie, dintr-un gest. Este frapant și felul lor învechit de lucru, căci, deși mult mai tineri decât Grigorescu – Henția avea 29 de ani, iar Mirea abia 25, proaspăt absolvent al Școlii de Belle-Arte din București și câștigător al premiului pentru specializare în străinătate – ei se arătau închistați într-un retardatarism academic ce nu le permitea să lase desenul neterminat, ducându-l până la detaliul obositor, îmbăc-sindu-l cu linii întrerupte, nesigure, cu umbre și pete compacte, fără transparență sau vibrație. În acest sens, deși pictori, ei rămân mai legați de documentarismul publicistic decât Grigorescu, cu toate că nici unul nu viza tipărirea lucrărilor sale în periodice. În vreme ce, pentru Grigorescu schițele sunt note în vederea elaborării unor lucrări ample, la ei, acestea sunt, cu câteva excepții, chiar lucrările finite, fără intenția declarată a vreunei reluări în atelier. Poziția de reporteri de front a fost pentru amândoi mai degrabă o vacanță neașteptată care îi scosese din rutina atelierului și în timpul căreia nu se osteniseră prea mult să folosească timpul la maxim pentru strângerea unei documentații și unei experiențe personale unice. Rezultatele sejurului lor sud-dunărean sunt uimitor de puține și executate cu indiferența unui subiect ce nu-i captase suficient și, de aceea, nici nu se simțeau obligați să lase opere marcante. Poate acest lucru se datora și convingerii că se găseau în preajma a doi mari creatori maturi, diferiți unul de altul, dar amândoi prolifici și

celebri, cu un statut bine definit în concertul artistic al țării – Szathmari și Grigorescu – aflați în grațiile publicului și ale Curții domnești, cu care nu se simțeau deloc competitivi. Acest gând putea avea darul de a timora pe orice artist mai tânăr, care nu se simțea suficient de stăpân pe sintaxa plastică și pe mijloacele de exprimare elocventă. Un alt motiv de a se simți handicapați îl constituiau și posibilitățile de deplasare ale acestor maestri, dotați cu vehicule care le asigurau o totală independență de mișcare, în vreme ce ei trebuia să stea mai mult prin tabere și pe lângă ambulanțe, în linia a doua.

Nicolae Grigorescu venise cu propria-i trăsură cu trei căluți, care îi oferea tot confortul în timpul existenței aspre de campanie ce impunea efectuarea multor deplasări în teren și, uneori, înnoptarea pe câmp, în condiții precare. În ea putea mânca, dormi și lucra, fiind gândită special pentru aceste funcționalități. O fotografie făcută, după aprecierile lui Remus Niculescu, după data de 22 septembrie/4 octombrie 1877, prezintă această droșcă ușoară, cu corpul împletit din nuiele și acoperită cu o prelată ce se putea ridica sau lăsa, după necesități, fiind prinsă pe un cadru metalic. Echipajul era mânat de un dorobanț. Compunerea imaginii are un mesaj anume, arătându-l pe pictor – cu chipiu de corespondent, de formă militară, învelit în mușama, dar fără cocardă sau vreun însemn – luându-și rămas-bun de la prietenii săi, doctorii Alfred Bernath, Vasile Vlădescu, Dimitrie Grecescu și Vasile Michail.¹⁹⁴

Și Szathmari – decanul de vârstă al corespondenților români, venit pe front la etatea de 65 de ani – avea un vehicul identic, poate chiar mai sofisticat, lui fiindu-i necesară și o cameră obscură cu tot materialul și aparatul fotografic; era, poate, aceeași trăsură pe care o folosisese cu mai bine de două decenii în urmă pe malurile Dunării, la Oltenița și în împrejurimi, când devenise ținta artileriei turcești.

Grigorescu a profitat de campanie ca de o practică necesară și mult așteptată în care și-a dezvoltat latura de grafician ce era doar în stare de gestație. Desenul irumpe în el ca o tehnică abia descoperită și de care se leagă foarte puternic. Campania i-a satisfăcut și propensiunea pentru „plein-air”. Mirea și Henția erau pictori de interior prin excelență, portretiști și naturmoriști, iar peisajul îi preocupa într-o măsură total nesemnificativă. De aceea, în operele lor nici nu se simte exalând entuziasmul lucrului în plein-air și cu modele vii în acțiuni agitate. Iar documentarismul le era la fel de

străin, ca și tematica bataillistă pentru care fuseseră cooptați între observatorii de front.

Rezultatul acestei activități a lui G.D. MIREA (1852–1934) îl constituie o mapă cu desene în creion, cu mină destul de tare, aflată la Muzeul Militar Național. De altfel, se pare că a petrecut și cel mai scurt interval de timp pe front dintre toți ceilalți artiști: din septembrie până la finele lui octombrie 1877.¹⁹⁵ Cele câteva colțuri de natură – o vedere din satul Poiana, o luntre cu soldați la Calafat – nu-i evidențiază capacitatea de a capta pe hârtie specificul naturii prin linie și valorație. *Postul de Cruce Roșie* (il. 126), *Postul sanitar* și *Tabăra armatei române* demonstrează carențele tânărului plastician în redarea perspectivei. Imaginile cu grupuri de soldați – *Dorobanți în avanposturi*, *Soldați odihnindu-se* – au un liniarism și o compunere discutabile. Ceva mai reușite sunt portretele de militari din diverse arme – un dorobanț de gardă (il. 125), un toboșar de dorobanți (il. 128), un ofițer (il. 129), un sanitar și un călăraș (il. 130) – lucrate cu o volumetrie accentuată, în tonalități de griuri bine modelate, ce sugerează moliciunea catifelată. Se vede clar că nu se simțea în largul său decât atunci când avea în față un model nemișcat, ce îi poza la fel ca în atelier, el neputând surprinde efermerul unei mișcări violente sau caracteristicile unui tip uman din câteva linii fugare, ca Grigorescu. O încercare de evocare a vitezei apare în desenele *Roșiori în marș* – *Calafat 1877* și *Roșiori* (schiță preliminară pentru anterioara) (il. 131). Aici apare o eroare pentru că toți cei prezentați nu sunt roșiori, ci călărași în ținută de vară, cu bluze albe ce aveau pe piept cinci petlițe de pânză roșie, la fel ca și manșetele și gulerul, iar peste căciulă era pusă coafa albă cu cefar.¹⁹⁶ Căii, văzuți frontal, au picioarele învăluite în praf spre a părea că merg la galop. Fanioanele și cefarele flutură în vânt, ca indicație a vitezei. La Muzeul Național de Artă, o lucrare în penișă cu tuș sepia, intitulată *Vedetă de cavalerie*, prezintă doi cavaleriști văzuți din spate și purtând aceeași vestimentație. La aceeași instituție se află un *Turc*, executat în creion pe hârtie gri, cu o excesivă elansare a siluetei filiforme. Modelul pozează indiferent, cu mâinile la spate și o expresie placidă, ștearsă.

Deformarea anatomică a tuturor personajelor lui Mirea este insolită, dar alungirea lor nu este făcută după metoda manieristă a lui El Greco, ci parcă ar fi reflectați în oglinzi deformante. Toți sunt slabi și excesiv de înalți, cu trăsăturile feței modificate în concordanță, ca rezultat al unei anamorfoze. Nu ar fi imposibil ca, în acea epocă, artistul să fi suferit un defect de vedere ce, mai târziu s-a re-

mediat de la sine, pentru că altfel nu se poate explica de ce recurgea la figurarea acestor siluete elansate și a unui aparent semiprofil – deși toți soldații săi sunt așezați frontal – care deformează nasul, gura și ochii modelelor. Oricum, slabele schițe ale lui G.D. Mirea – ciudate prin poziționare și filiformitatea lor – nu anunță cu nimic pe distinsul pictor monden de mai târziu, autor de portrete ale protipendadei bucureștene și de compoziții idilice ori istorice, bine concepute și solid construite pentru a susține o paletă, când sumbră, bazată pe efecte de clarobscur, când ușoară, eterică, vibrând sub influența razelor filtrate de nori, cu învăluri și estompări; cariera sa ulterioară îl apropie de voga, succesul și rezultatele lui John Singer Sargent, de care era legat stilistic și temperamental.

La mulți ani după război, Mirea concretizează ceva din schițele sale de front într-o pictură cu *Bătălia de la Smârdan*.¹⁹⁷ Este executată tot în genul lui Grigorescu, învăluită în fum, dar nu atât de întunecoasă. Punctul de privire este același ca al maestrului de la Câmpina, din spatele românilor porniți la atac. Drumul este presărat cu morți. În centrul compoziției este un vânător pedestru, aplecat înainte, în avântul atacului la baionetă – pentru această figură a întrebuințat unul dintre crochiurile luate pe teren, în 1877. În dreapta, prin fum, se mai distinge o căciulă dorobănească și alte câteva siluete neclare. Efectul nu este, însă, deloc electrizant, ca în pictura lui Grigorescu unde privitorul este acaparat de iureșul infanteriștilor și trăiește senzația participării directe la atac.

SAVA HENȚIA (1848–1904)¹⁹⁸ ajunsese deja un pictor cunoscut și solicitat pentru portrete, cam convenționale, dar de care se achita onorabil. Campania a însemnat pentru el o luminare a paletei și o deschidere spre peisaj, pe care abia acum îl descoperea. Lucrează cu sârg, atât uleiuri, cât și desene. Era un bun artist animalier, iar prezența cailor este frecventă în lucrările lui, precum desenul *Grup de cai din lagărul Calafat* de la Cabinetul de Stampe al Bibliotecii Academiei Române, reluați și dezvoltati în uleiurile *Cai la conovăș* de la Muzeul Național de Artă și *Hergheia* de la Muzeul de Istorie și Artă al Municipiului București. În precedentele compoziții caii apar singuri, fără prezența umană; în cele ce urmează, ei sunt alăturați călăreților sau vizitiilor ce au grijă de ei: acuarela *Întâlnirea* (Muzeul Național de Artă), *În cantonament* (Muzeul de Artă Craiova) și *Bivacuul* (Muzeul de Artă Iași). Henția știe să trateze caii din orice unghi, chiar și dintr-un îndrăzneț racursi asupra unui cadavru cabalin din *Scena de luptă* (il. 132) de la Cabinetul de Stampe al Bibliotecii Academiei. Acesta este un crochiu viguros, în

creion, surprinzând un moment dramatic cu trei soldați adăpostiți în spatele unei căruțe: unul trage cu pușca, altul privește spre dușman abia îndrăznind să își ridice capul de după parapetul improvizat și, în același timp, căutându-și un glonte în cartușiera de la spate, în vreme ce altul, aflat lângă roată, face semn cu mâna către alți soldați ce le vin în ajutor. Lucrarea este centripetată de corpul calului doborât lângă căruța pe care o trăsesese până în ultimul moment al vieții. Trupul său alb a rămas elegant și frumos chiar și după moarte. *Militar călare* (il. 133) este o altă schiță de la Cabinetul de Stampe al Bibliotecii Academiei ce merită atenție. Este lucrată în creion moale, pe o coală de hârtie ce a primit o fontă de acuarelă transparentă albastru prusia. Reprezintă un artilerist încălecat pe înaintașul unei baterii călărețe. Intenționa, probabil, să deseneze întregul atelaj, căci se vede curelăria harnașamentului ce trebuia să se continue în spate cu ceilalți cai. Ca model îi folosise una dintre fotografiile lui Szathmari din albumul *Suvenir din Resbelul 1877-78* intitulată *Bivuac de artilerie*, cu toate că echipajul nu era încă deshamat. Soldatul poartă uniforma de mică ținută, cu boneta de cazarmă pe cap. O valorație plăcută învăluie totul: cal și călăreț sunt scăldați într-o lumină de prânz, venită de sus, dinspre spate și lateral, ceea ce îi oferă pictorului posibilitatea realizării unor reușite efecte de „contre jour“, cu umbre purtate și decuparea figurii pe fondul luminos.

Sava Henția fiind protejatul generalului dr. Carol Davila, acesta îi dăduse un act pe care artistul trebuia să îl poarte tot timpul asupra-i în perioada campaniei, pentru a primi ajutorul necesar și a-i servi de permis de liberă trecere, dar și ca mijloc de a-l proteja în fața eventualelor inconveniente cauzate de handicapul său auditiv. Actul cu nr. 465/5 august 1877 fusese emis de Marele Cartier General, Secția Sanitară, de la Turnu Măgurele și era semnat de însuși dr. Davila: „Domnulu Hintzea Sava (sic), Professor de dessin și pictură al Asylului Elena Dómnă și șcôla secundară din București este atașat la Ambulanța Marelui Quartier General, pe tot timpul resbelului. Rugăm dar pe toate autoritățile civile și militare se bine voiască a da adjutorul la care va avea trebuință pentru îndeplinirea missiunei sêlle ca artist.

Atragem deosebit atențiunea tuturilor persónelor cari vor fi în relațiune cu Domnul Hintzea, că D-lui suferă de uă *surditate* aprópe complectă și că această infirmitate pune óre care greutate în relațiunile sale; ânsă sciind carte ori ce persónă va putea corespunde cu

D-lui în limba Română. Asemenea vorbind încet Domnu Hintzea înțelege foarte bine dupe mișcarea buzelor.”¹⁹⁹

Se pare că artistul fusese atras de ambianța unităților de artilerie sau, din cauza surzeniei, prefera această armă care făcea mult zgomot și o putea auzi și el în acțiune. În acest sens stau mărturie imaginile cu artileriști ce prevalează în opera sa de pe front. Scenele de bivuac sunt cel mai des întâlnite, precum *Bivuacul* deja amintit de la Muzeul de Artă din Iași, cu oamenii umblând pe lângă corturi, caii priponiți, o saca deshămată și o baterie ce pleacă la luptă, sau *Bivuacul*, de la Muzeul de Artă Cluj, cu soldații întinși la umbră, sub corturi, profitând de un meritat repaus. Scene similare de campament se găsesc și în desenele *Ziua de sâmbătă în tabăra de la Calafat* (Muzeul Militar Național) și *Repausul ostașilor în lagărul Calafat* sau uleiurile *Ostași la odihnă* (il. 134) și *În tabără* (toate de la Muzeul Național de Artă). Cea din urmă descrie un campament rusesc unde, la malul unui râuleț s-au strâns soldații să bea apă din ulcioare și să stea de vorbă. Toți sunt îmbrăcați în rubăști albe, de vară. Ceva mai încolo se văd câteva bordeie și o chibitcă a unui ofițer superior. Acesta este și unul dintre puținele peisaje ale lui Henția, cu un cer imaculat de zi toridă, iarba arsă, îngălbenită de căldură, unde singurul verde intens este al plantelor acvatice din prim-plan, de la malul apei. Opusul acestei imagini luminoase, de vară, este *Ambulanța română* de la Muzeul Național de Istorie, a cărei acțiune se petrece iarna. În dreapta, așezată direct pe zăpadă, este o brancardă cu un turc căruia dr. Zaharia Petrescu, posesor al unei impozante bărbi, îi îngrijește rana de la piept, asistat de doi sanitari și de un medic tânăr; în stânga, alți sanitari coboară dintr-o căruță un alt turc rănit. În fundal sunt întinse patru corturi mari, albe, cu cruce roșie pe ele; în fața lor stau pe jos, în jurul focului, turcii care nu au mai încăput înăuntru. Pomii desfrunziți își ridică spre cerul noros crengile scheletice. Lucrarea are mare valoare documentară prin mesajul umanitar pe care îl poartă, desprins din realitate: medicii români tratau, fără excepție, prieteni și vrăjmași dacă aceștia erau răniți, iar în imaginea de față era redată una dintre ambulanțele unde erau îngrijiți prizonierii suferinzi otomani.

Mai toate picturile în ulei ale lui Henția sunt dezvoltate pe lung, într-un spațiu dreptunghiular îngust. O excepție face compunerea pe înalt a unui *Călăraș*, aflată la Muzeul Militar Național (il. 135) – în mod greșit intitulată *Roșiorul*²⁰⁰ și preluat sub această etichetare eronată în întreaga literatură de specialitate și iconografie

dedicată războiului din 1877. Călărașul este îmbrăcat în ținută de vară, cu bluza albă cu petlițe roșii pe piept, strâns în brăul roșul de lână și ținându-și dragăstos calul, al cărui cap i se sprijină pe umăr. Este una dintre acele lucrări duioase care apar rar între creațiile artistice ale războiului. Dar firea blândă a artistului nu putea să nu fie sensibilă la vederea unei astfel de scene lipsite de grandilocvență, dar elocventă pentru apropierea dintre om și animalul credincios, de care știa că depinde viața și succesul său în luptă.

Etichetările sau comentariile eronate se găsesc și la alte lucrări de Henția. Spre pildă, acuarela *Întâlnirea* de la Muzeul Național de Artă a fost multă vreme considerată o evocare a „frăției de arme româno-rusă”⁴²⁰¹, fără a fi observate detaliile inconfundabile ale uniformelor care erau elocvente pentru desemnarea naționalității și apartenenței personajelor la anumite arme. Cei doi prieteni – un roșior și un artilerist – erau amândoi români și, încrucișându-se în cale, își strâng mâinile cu multă căldură, fără a coborî de pe cai. Aceasta este una dintre compozițiile narative, foarte amănunțit tratată, ce îl apropie pe autor de stilul lui Szathmari, fapt ce nu-i era atât de propriu, căci el încerca a face o breșă spre un documentarism pictural de bună factură, ceea ce a și reușit în multe dintre uleiurile sale lucrate în tușe largi, cu pete aplicate curajos.

Ruine în Bulgaria (Muzeul Național de Artă) este un mare peisaj urban, cu case bombardate, o stradă plină de moloz și ziduri dărăpănate, unde totuși viața continuă: un turc trece călare pe un măgăruș, un altul își cară în spate sacul și chiar o femeie a îndrăznit să se aventureze pe drum, învăluită în straiele ei negre și cu feregeaua pe față. Pe dealurile ce se ridică în imediata apropiere a clădirilor stă câte un dorobanț de strajă, în cămașa lui albă și cu căciula pusă pe-o ureche, semn că totul este în ordine și locul se află sub ocupație românească. Pe vârful colinei, se văd un sătuc și un turn de observație. Nimic nu tulbură liniștea acestui colț pașnic: lumina este difuză, cerul senin, un stol de păsărele descrie un V pe boltă, semn că se apropie toamna, culorile sunt palide, neagresive, dezvoltându-se în zona nuanțelor reci – vernil, gri, bleu – totul arătând că Henția este un optimist care nu suferă scenele dezolante sau dramatice. De aceea, ruinele surprinse de el pe pânză nu au nimic sinistru și demoralizant. El este mai înclinat spre anecdotice, așa cum sunt scenele de campament mai sus menționate, cu soldații care se tund reciproc, își cârlesc lucrurile, dorm sau privesc pansivi, iar pictura bataillistă, încheștările corp la corp, le evită cu premeditare. Dacă pentru G.D. Mirea războiul din 1877 a fost un

început nesemnificativ și fără urmări, pentru Sava Henția a fost partea cea mai importantă a activității sale care, fără a-l marca definitiv, a reprezentat punctul de apogeu al unei vieți și al unei opere, el rămânând în istoria artei românești nu prin ceea ce făcuse înainte și nici prin ceea ce avea să facă după campanie, ci, în primul rând, prin lucrările realizate pe front.

Multă vreme după încheierea campaniei, aceasta a constituit un opulent subiect de inspirație pentru alți artiști chiar dacă nu se documentaseră la fața locului și nu aveau experiența câmpului de luptă. OSCAR OBEDEANU (1868–1915)²⁰² a fost principalul epigon al momentului 1877. În acea perioadă el avea doar 9 ani și, evident, nu ajunsese la vârsta conștientizării, așa că toate referirile la evenimentele trecute nu puteau fi făcute decât prin prisma memoriei infantile și a felului de a vedea și înțelege lumea la acea vârstă fragedă. Impresiile nesigure de atunci au fost, probabil, augmentate de relatările tatălui său, colonelul Vasile Obedeanu (1834–1902), care avusese o bogată experiență militară și de front, participând atât la Războiul Crimeii ca tânăr ofițer, voluntar în armata otomană, cât și în acela din 1877, cu gradul de maior de rezervă în cavalerie.²⁰³

Oscar Obedeanu reprezintă un caz particular de perpetuare a unui fals documentarism de război, căci, întreaga sa viață și activitate s-au axat pe ilustrarea subiectelor din Războiul de Independență, majoritatea iluzorii și livrești, comportând o narațiune fantezistă, pastişând opera celor ce văzuseră locurile și oamenii de atunci și perpetuând la nesfârșit o tematică anecdotică legată de campanie. Așa cum se exprima Frédéric Damé în eseu dedicat lui Grigorescu, referitor la artiștii care nu aveau experiența frontului, Obedeanu face documentarism „(...) de chic (...) adică fără să fi vezut chiar de departe fumul bătăliei.”²⁰⁴ El reușește să creeze o adevărată „industrie 1877”, ce aducea după sine o inflație în materie, demonetizând tematica prin clișee stereotipe cu care asfixia piața.

La promițătorul său debut într-o expoziție la Ateneu, în 1889, fiind încă elev la Școala de Belle-Arte, tânărul artist îl impresionase pe Barbu Ștefănescu-Delavrancea prin lucrarea prezentată – *Șarja de la Vadîn* –, astfel încât acesta își începea cronica aducându-i elogii, chiar dacă sublinia faptul că, neavând experiența câmpului de luptă, nu avea pretenție la originalitate, deoarece era evident că se inspirase din opera altor înaintași: „(...) Doui elevi mi s’au părut că sunt două mari fâgădueli, două polițe, cu valori

însemnate, trase asupra viitorului. Unul este începător la școala noastră și altul este în străinătate, pentru a-și completa studiile: *Obedeanu* și *Vermont*. Cel d'întâiu este mișcat de fantasiile mari, de mișcările impetuoase, de dramele sângeroase ale războiului. Tânăr, copil, un imberb care atacă cu succes ceea ce bănuiește încă, căci mă prind că în timpul gloriosului nostru război pentru independență avea încă pantaloni scurți. Bănuiește încă și cu toate acestea să vede în el, cu siguranță, că într'o zi va fi cel d'întâiu pictor istoric, cel d'întâiu poet epic al sângeroaselor scene din războaie. Mie mi-a făcut plăcere, de și nu'l cunosc, mândria cu care își trăgea mustăcioara care abia mijește în fața pânzei sale energice, plină de mișcare și aproape cu deplina varietate de atitudini pe care trebuie s'o găsim în furia și vârtejul luptei. Nici vorbă că multe din atitudini sunt date de alții; dar meritul acestui copil de talent stă tocmai într'aceasta: din reproduceri, palide și rele, după Detaille și Neuville, el a izbutit să facă o scenă vie și mișcătoare. La 18 ani este cu mult mai superior de cât profesorii săi: Nu este destul? În războaie să cere o iuțea și o virtuozitate de desen extraordinară. Ș'apoi trebuie să miroși earba de pușcă și să-ți șuere gloanțele pe la urechi. Tânărul pictor nu putea să fie pe deplin original – mai întâiu că la 18 ani n'ai timpul material d'a fi stăpân pe desen, și al doilea că n'a avut ocazia d'a se boteza în școala realității în vârtejul cumplit al războaelor. Tânărul Obedeanu s'a slujit de unile atitudini ale marilor pictori militari și a făcut o pândă de valoare. «*Escadronul regimentului de Gorj atacând pe turci în fugă, după luarea redutei Vadin*» este o pagină vie și mișcătoare care dovedește un fenomen foarte rar: un *copil maestru*.²⁰⁵

Cu toate laudele lui Delavrancea, lucrările lui Obedeanu erau defectuoase din punct de vedere al detaliilor. Lucrând la cumpăna dintre veacuri, este evident că sursele de inspirație și le găsea în armata timpului său, ale cărei uniforme și tipuri umane se schimbaseră radical în cele două decenii ce se scurseseră de la război: dorobanșilor li se dăduseră tunici în 1879 – căci, la 1877, uniformă lor nu prevedea decât cămașă și manta (de aceea purtau mantale pe vreme mai urâtă, când celelalte trupe erau încă în tunici) – iar culoarea pantalonilor se schimbă din gri în albă la 1881; de asemenea, se modifică și forma căciulii din „cucă” în „țurcană”, partea lăsată fiind prinsă cu o copcă la marginea de jos, iar, din 1895, partea din spate a chipiului ofițeresc nu mai este atât de înclinată.²⁰⁶ La fel, se perfecționase armamentul, în locul puștilor Peabody folosite la 1877 introducându-se cele Martini-Henry. Ase-

menea arme au dorobanții figurați de Obedeanu în pânza *Ultimele cartușe*, datată 1888 și aflată la Cercul Militar Național. Fără a porni de la un fapt real, compoziția sa folosește motivul Războiului de Independență pentru o narațiune fictivă ce ar fi putut avea loc în timpul oricărei alte conflagrații: la adăpostul gabioanelor, soldații stau în tranșeele pline de zăpadă și ochesc spre dușmanul invizibil; un ofițer rănit la cap a luat locul unuia dintre acei doborâți și își încarcă pușca folosind gloanțele din cartușiera mortului. O scenă cu un anumit aer de verosimilitate este cea de la Muzeul Militar Național intitulată *Maiorul Candiano-Popescu vorbind batalionului de vânători înaintea atacului* (il. 137). Lucrarea de mari dimensiuni – 72x 128 cm – datată 1889 evocă momentul în care comandantul unității, călare în fața frontului, își îmbărbătează oamenii și-i îndeamnă să se avânte la atac, arătând cu mâna spre redută. Făcând apel la formulele cunoscute ale picturii batailliste, Obedeanu și-a plasat personajul principal în centrul pânzei, ca un ax compozițional, depășind pe toți ceilalți pentru a atrage atenția asupra sa. Așa procedează și în cele câteva desene din patrimoniul secției de grafică a Muzeului Național de Artă, care îl au pe căpitanul erou Nicolae Valter Mărcăcineanu drept erou: el se află totdeauna în mijlocul cadrului, cu steagul în mână, îmbărbătându-și soldații, precum în cele două variante ale lucrării *Valter Mărcăcineanu la Grivița* – una în conté, alta în creion – sau în *Căderea eroică a căpitanului Valter Mărcăcineanu în peniță cu tuș sepie*. Această ultimă tehnică, uneori combinată și cu laviu, pare a fi fost pe gustul artistului, căci are mai multe schițe executate astfel: *Sanitari și răniți*, *Armata română în marș*, *Scenă de luptă din 1877* și cele trei variante ale *Atacului redutei Grivița*. Dar și în cărbune se exprima cu aceeași lejeritate, așa cum o demonstrează compoziția a cărei etichetare se datorește însuși autorului și este scrisă în franțuzește: *Prise du drapeau turc par les hussards roumains (batail d'Iskar Dolmitz '77)*. Dacă, totuși, schițele sunt pline de vervă și nerv, picturile sunt convenționale și reci și, de multe ori, expresiile celor reprezentați sunt nenaturale. Cu certitudine, *Dorobanțul în viscol* (il. 136) – intitulat uneori și *Santinela* – i-a fost sugerat de un desen cu aceeași temă datorat lui Szathmari ce poartă legenda, scrisă chiar de mâna artistului, *Kurkan in Schnee*. Frigul anotimpului, corbii care zboară după pradă, dorobanțul rebegit, strâns în mantaua sa prea puțin călduroasă, au o mină lipsită de măreția celui ce se știe învingător. Aceleași traiecte au fost urmate și de Obedeanu în pânza mai sus amintită: soldatul stă drept, la postul său, cu gulerul ridicat și mâi-

nile vârâte în mâneci. Doar că, mai tânărul plastician a căutat să sugereze cu orice preț eroismul acestui țăran ce-și face serviciul militar – față de expresia tristă a aceluia desenat de Szathmari, acesta are o privire fermă, severă, încruntată, marcată de conștiința îndeplinirii datoriei și de măreția actului de a-și sluji țara. Chiar și decuparea siluetei sale pe un fond alb are în intenție monumentalizarea și glorificarea personajului pe linia impusă de Grigorescu în marile sale lucrări *Santinela*, *Dorobanțul* sau *Alarma*.

Vânător pedestru atacând la baionetă, pictură în ulei aflată la Muzeul Național de Artă, este un exemplu de neînțelegere a mișcării și de necunoaștere a „pasului gimnastic”, cauzate de lipsa studiilor pe viu, așa cum procedase Grigorescu analizând fiecare poziție a soldaților în timpul asaltului. Dacă soldatul ar fi alergat, în realitate, așa cum l-a figurat Obedeianu, cu siguranță ar fi căzut înainte de a fi ajuns la redută, împiedicându-se în propriile sale picioare. Pe lângă aceasta, pe chipul său este întipărită furia și ura dezlănțuite ce nu erau specifice blânzilor țărani în uniformă.

Lipsa unei experiențe acumulate pe câmpul de luptă, sub ploaie, zăpadă sau dogoarea soarelui, în tranșee sau sub foaia de cort, dormind pe pământul gol sau în căruță, mâncând de la cazan și trăind aceeași viață ca soldații în campanie, se simte cu prisosință. Creația lui Oscar Obedeianu, deși deloc neglijabilă cantitativ – și uneori chiar calitativ (precum un reușit portret de infanterist din Regimentul 4 de linie, cu chipul pe ceafă și gulerul mantalei ridicat, aflat la Muzeul Național de Artă) – a făcut un mare deserviciu memoriei Războiului de Independență și plasticii afectate acestuia prin pervertirea tematicii cu prea multe legende apocrife, oferite de o bogată producție literară și memorialistică dezvoltată paralel cu pictura. De aceea, falsul documentarism al lui Obedeianu se repercutează malign asupra publicului, fiindcă scenele nevăzute și ne trăite direct de artist sunt doar rodul imaginației sale, recompuse din lecturi disperate și cu ajutorul arhetipurilor realizate de adevărații reporteri și observatori de front. Astfel, el creează o operă de ficțiune, eroică, dar goală, al cărei mesaj și-a pierdut din intensitate o dată cu trecerea timpului. De aceea, judecata de valoare emisă de Frédéric Damé și-a găsit confirmarea încă din acea epocă: „(...) Sunt lucruri pe care [pictorul] nu le poate inventa, căci fără ele opera lui n’ar esista. Nu’i este iertat a zugrăvi cerul după închipuirea sea, a arunca umbrele cum’i va place, a lipsi de la regulile perspectivei, a nu observa efectele luminei asupra armelor, costumelor, oamenilor etc. Dacă represintă scene contemporane, locul,

fisionomiile, acțiunea fiindu-ne cunoscute, el va fi ținut de ele și va trebui să le fi văzut. Va privi natura prin evenimente și va deosebi frumusețea artistică de vulgaritatea sau de oroarea faptului, transportând-o în sfera artei. *În ori-ce cas trebuie se vează cu ochii.*”²⁰⁷ (subl.n.)

Obedeau nu a fost singurul artist care – fără a participa la război, dar folosind documentația altora – a executat tablouri cu tematică bataillistă. Cunoscutul pictor militar TADEUSZ VON AJDUKIEWICZ (1852–1915)²⁰⁸, recomandat regelui Carol I de împăratul Franz Iosif în 1896 și devenit pictor de Curte, inserează în albumul *Armata Română*, editat de I.V. Socec în 1903, o planșă reprezentându-l pe principele domnitor în timpul campaniei din Bulgaria. Este o scenă de iarnă, asemănătoare cu aceea imortalizată de Emil Volkers în mica sa acuarelă contemporană momentului. Domnitorul, îmbrăcat în manta și cu gluga ridicată peste chipiu, înaintează călare prin nămeți urmat la oarecare distanță de doi ofițeri de stat-major și de escorta de cavalerie. Peisajul este dezo-lant, corbii roiesc peste câmpul plin de cadavre din care se înfruptă câinii hămesiți. Toate aceste elemente ale tragismului războiului puteau fi găsite de autor în documentația observatorilor de front, bine reprezentată la Palatul Regal sau la Castelul Peleş. în pânzele și desenele lui Grigorescu, Szathmari, Schönberg și Volkers ori în fotografiile lui Duschek.

Pentru celebrarea, în 1902, a sfertului de secol ce se scursese de la război, pictorul polonez a fost solicitat să execute o lucrare ce urma a fi dăruită suveranului, așa cum anunța ziarul „Secolul XX”: „Cunoscutul pictor d. Adjukievici (sic) care se află în București, lucrează un tablou intitulat «Apotheosa Regelui Carol I». M.S. Regele este reprezentat călare, cu sabia afară, iar în fața suveranului stă A.A. L.L. R.R. Principii Ferdinand și micul principe Carol, salutând militărește pe marele Rege, fondatorul dinastiei hereditare. Acest tablou va fi oferit Majestății Sale cu ocazia serbării jubileului de 25 de ani de la răsboiul independenței.”²⁰⁹

În același an, COSTIN PETRESCU (1872–1954) realizează o pictură simbolică – *Regele Carol I la Plevna*²¹⁰ (il. 138). Nici el nu avea experiența frontului, dar urma să și-o dobândească, din plin, în timpul primei conflagrații mondiale. Pentru acest tablou s-a folosit tot de vechea documentație adunată de observatorii și artiștii speciali de la 1877, dar, mai ales, a urmat sugestiile și sfaturile date de însuși suveranul care, în acel an comemorativ, vizitase câmpurile de luptă din Bulgaria și avusese viziunea ridicării din morminte a comba-

tanților ce se jertfiseră pentru patrie. Regele Carol apare reprezentat pe locul unde se dăduseră luptele, iar din pâcla ce îl înconjoară se desprind umbrele îndoielnice ale dorobanților, ce ies din pământ în vreme ce, pe cer, vânătorii pedestri se avântă la atac, într-un iureș glorios. Spațiul real și spațiul virtual se întâlnesc și se contopesc – în spatele regelui, estompate la fel ca și spectrele foștilor soldați, apar siluetele membrilor suitei între care se recunosc principele Ferdinand, Dimitrie Sturdza, Ionel Brătianu și colonelul Alexandru Averescu. Dialogul mut dintre vii și morți se face în mod firesc, iar scena, chiar dacă are o ușoară notă lugubră, poartă mesajul mobilizator al gloriei străbune către generațiile viitoare.

Documentariștii de război de la 1877 – deja niște artiști specializați, deprinși cu sintaxa plastică a notării rapide a evenimentelor ce se derulau în fața lor – au trăit intens viața de campanie, au simțit deopotrivă bucuria victoriei și durerea înfrângerii, au gemut cu răniții și au aclamat steagul ridicat pe parapetul redutelor cucerite, fără a precupeți nimic din curajul, energia și talentul lor, pentru a crea o imagine fidelă a conflictului, făcută cunoscută lumii prin ilustrații difuzate de periodice de mare tiraj și păstrată pentru memoria posterității în nepieritoare opere de artă, tezaurizate ca piese valoroase ale patrimoniului național și universal.

NOTE

1. Acest subiect a fost abordat și de alți cercetători înaintea noastră, după cum urmează: N. Iorga – *Războiul pentru Independența României – Acțiuni diplomatice și stări de spirit*, Cultura Națională, București 1927; *Idem* – *Informații spaniole despre războiul nostru de independență*, Academia Română, Memoriile Secțiunii Istorice, seria III, tom VIII, București 1928; *Idem* – *Războiul din 1877–78 în ilustrații*, „Almanahul graficei române 1929”, Scrisul Românesc, Craiova 1929; *Idem* – *Noi ilustrații străine ale Războiului 1877–78*, „Almanahul graficei române pe 1930”, Scrisul Românesc, Craiova, 1930; Marin Nicolau-Golfin – *1877 în imagini*, Editura Sport-Turism, București 1977; Mircea Țoca – *Războiul pentru Independență în grafica artiștilor contemporani*, Editura Dacia, Cluj-Napoca 1977.-
2. „The Pictorial World” No. 157/March 3rd, 1877, p. 6.
3. Autor al unor ample articole despre capitalele celor două imperii antagoniste apărute în preziua războiului ca frumoase suplimente ale lui „The Illustrated London News”, sub titlurile: *Constantinople as it is*, în No. 1971/April 21, 1877, pp. 377–383, și *St. Petersburg as it is*, în No. 1972/April 28, 1877, pp. 401–407.
4. F.V. Greene – *Sketches of Army Life in Russia*, Charles Scribner’s Sons, New York 1880, pp. 163–165; Paul Cernovodeanu – *Războiul de Independență în lumina rapoartelor atașatului militar american lt. F.V. Greene*, „Muzeul Național” IV, București 1978; *Idem* – *Operațiile trupelor române în Războiul pentru Independență în lumina rapoartelor atașatului militar american F.V. Greene*, „Revista de istorie” tom 32, nr. 5/1979.
5. *Watering horses under difficulties*, „The Illustrated London News” No. 1977/June 2, 1877, p. 505; *Running the gauntlet: Special Correspondents on the Russian side under fire from a Turkish post across the Danube*, „The Illustrated London News” No. 1980/June 23, 1877, p. 589; *Correspondentul ziarului Times și desinatorul ziarului The Illustrated London News în momentul d’ a intra pe porța cetății [Rusciuk], o bombă izbucnesce naintea trăsorei lor (August 12 a.c.)*, „Resboiul” No. 42/3 Septemvrie 1877.
6. „The Illustrated London News” No. 2000/November 10, 1877, p. 441.

7. *Idem*, No. 2019/March 9, 1878, p. 211 și ilustrație la p. 209.
8. Vassili Vereschagin – *Souvenirs. Enfance – Voyages – Guerre*, Paris 1888, p. 301: „ (...) La Giurgiu l-am întâlnit pe dl. Forbes care avea de făcut o comunicare statului-major al detașamentului. Acolo eram singurul care vorbea englezește, de aceea am jucat rolul de interpret și m-am străduit să atenuez răceala excesivă cu care l-au primit pe el și întrebările sale. Ca să evit reproșurile pentru bunăvoința mea în ceea ce privește «trădătorul englez» m-am abținut să conversez cu dl. Forbes în întâlnirile noastre întâmplătoare.”
9. „Resboiul” No. 86/17 Octomvrie 1877: „Generalul Teirst, care a servit în armata americană, a fost comandant al unei divizii franceze în resboiul franco-german, decorat cu Legiunea de Onoare pe câmpul luptei, fost corespondent al ziarului *New York Times*, a fost alungat de autoritățile ruse sub cuvânt că a servit în armata turcă în resboiul Crimei.”
10. *Idem*, No. 80/11 Octomvrie 1877: „(...) A doua zi d. Boyle fiind chemat, s'a înfățișat Colonelului Hasencamp (sic), fiind față și ajutorul comandantului, Colonelul Polivanov. D. Hasencamp, întâmpinându-l cu totă amabilitatea, îl întreabă cu fîia *Standard* în mînă:
 – Marele duce dorește să știe dacă acest articol este al domniei tale?
 D. Boyle răspunde încurcat
 – Da, cred că este al meu.
 – Noă ni se pare că acest pasagi însemnat cu condei este o violare directă a îndatoririlor domniei voștre, pe cari le ați luat pe parolă de onoare!
 – Da, da, permiteți-mi însă a vă atrage atenția că acest articol este încă de la 24 August și de atunci a trecut mult timp și că...
 – Despre acesta lăsați-ne să judecăm noi, eu sper că veți admite că dreptatea este de partea noastră.
 – Da, naturalmente, acesta este dreptul domniei voștre.
 – Nu vi se pare că prin aceste rînduri se propagă ura cea mai lămurită? În acest articol se descrie starea generală a armatei cu cele mai negre culori, susținînd între altele că armata pere de bôle și conchide cu cuvintele: «A! ași râde și eu de toate acestea dacă nu m'ar scutura și pe mine frigurile.»
 După ce d. Boyle a citit aceste rînduri, s'a scusat că el e literat, iar nu militar; prin urmare, a putut să-i scape ceva din condei, dar fără să aibă vr'o intenție rea.
 – Marele duce a citit articolul și s'a supărat foarte mult de tonul ostil în care vorbești despre armata noastră; și fiind că ați violat îndatoririle luate, mi-a ordonat să ve recomand a ve depărta îndată de la armată și din România.
 – Cum, nici în România nu am voie să rămân?
 – Nu, nici acolo nu puteți rămâne. Marele duce a ordonat Colonelului Lipoianu a ve însoți până la București și a ve trimite înainte până la hotar. Acum ve rog să-mi dați semnele de corespondent. (...)”;
 vezi și A. Mlochowski de Belina – *De Paris à Plewna. Journal d'un journa-*

- liste. *De Mai à Décembre 1877*, Paris (f.a.), p. 246; James F. Clarke – *Some American Observers of the Russo-Turkish War*, în Stephen Fischer-Galați, Radu R. Florescu, George R. Ursul (editori) – *România Between East and West. Historical Essays in Memory of Constantin C. Giurescu*, East European Monographs, Boulder, Distributed by Columbia University Press, New York 1982, p. 254.
11. F.V. Greene – *op. cit.*, p. 167.
 12. James F. Clarke – *op. cit.*, p. 253.
 13. „The Pictorial World” No. 157 March 3rd, 1877, p. 6.
 14. „The Illustrated London News” No. 1963 February 24, 1877, p. 189; No. 1960/February 3, 1877. pp. 97, 109.
 15. *Idem*, No. 1974/May 12, 1877, p. 438.
 16. *Idem*, No. 1976/May 26, 1877, p. 486.
 17. *Idem*, No. 1977/June 2, 1877, p. 510. Faptele au decurs puțin diferit decât cele relatate în acest articol. monitorul „Hifzi Raham” fiind lovit cu două torpile aflate în vârful unor prăjini. Vezi și T.C. Văcărescu – *Luptele românilor în resbelul din 1877–1878*, F. Göbl Fii, București 1887, p. 69; Eugeniu Botez, Nicolae Kirițescu – *Războiul pe Dunăre*, București 1905, pp. 61–63; Ionel Căndeș – *Un episod al Războiului pentru Independență ilustrat în Muzeul Brăilei*, „Muzeul Național” IV, București 1978; Constantin Scarlat – *Considerații asupra scufundării navelor otomane în 1877 pe brațul Măcin*, „Muzeul Național” IV, București 1978; Neculai Moghior, Cristian Crăciunoiu – *Contribuții la elucidarea unei neclarități istorice – Hifzi Rahman sau Duba Seyfi*, „Studii și Materiale de Muzeografie și Istorie Militară” Nr. 17–18/1984–1985; Adrian Silvan-Ionescu – *Luptele purtate pe Dunăre în timpul războiului din 1877–1878 în iconografia epocii*, „Revista Muzeelor și Monumentelor – Muzeu” nr. 5/1989.
 18. „The Illustrated London News” No. 1979 June 16, 1877, p. 558.
 19. *Ibidem*.
 20. *Idem*, No. 1980/June 23, 1877, p. 577.
 21. *Idem*, No. 1981/June 30, 1877, p. 605.
 22. *Idem*, No. 1980/June 23, 1877, p. 582.
 23. Al doilea volum al lui „The Illustrated London News” pe anul 1877, acoperind perioada iulie-noiembrie, lipsește din toate bibliotecile publice ale țării noastre. Constatând lipsa acestui prețios material iconografic, N. Iorga făcea apel, în 1929, în articolul său *Războiul din 1877–78 în ilustrații (op. cit.)*, la funcționarii legației române de la Londra să caute și să cerceteze acolo numerele lipsă ale revistei ilustrate britanice „(...) care nu se află nici într-o bibliotecă românească”. Îndemnul său se pare că a rămas fără ecou, căci nimeni de atunci încolo nu a mai abordat, nici măcar în treacăt, tematica imaginilor legate de Războiul de Independență așa cum o redau foile englezești. Pentru consultarea unor părți a materialului lipsă suntem îndatorăți d-lui F. Glenn Thompson din Dublin, Irlanda, pictor și istoric amator, și d-lui Ian Graham, arheolog la Peabody Museum, Harvard University din Cambridge, Massachusetts, SUA, care, cu generozitate și dezin-

teres, ne-au furnizat fotocopiile necesare, fapt pentru care le mulțumim și pe această cale.

24. Dick de Lonlay – *En Bulgarie 1877–1878. Souvenirs de guerre et de voyage*, Paris 1883, pp. 76–78.
25. Fr. Kohn-Abrest – *Zig-zags en Bulgarie*, Paris 1879, p. 206.
26. „The Illustrated London News” No 1998/October 27, 1877, p. 396.
27. Regele Carol I al României – *Cuvântări și scrisori. 1877–1886*, Inst. de Arte Grafice Carol Göbl, București 1909, tom II, p. 106.
28. „The Illustrated London News” No. 2000/November 10, 1877, p. 446.
29. Ne exprimăm întreaga grațitudine față de dl. Ian Graham, arheolog la Peabody Museum, Harvard University din Cambridge, Massachusetts pentru furnizarea reproducerilor fotografice după materialul iconografic al acelei perioade publicat în „Harper’s Weekly”.
30. F.V. Greene – *op. cit.*, p. 68; Paul Cernovodeanu – *Operațiile trupelor române în Războiul pentru Independență în lumina rapoartelor atașatului militar american F.V. Greene – op. cit.*, nota 70, p. 852.
- 30 bis. Dan Grigorescu – *Hugh Dawn – un pictor american la Plevna*, comunicare prezentată la Sesiunea științifică a Academiei Române organizată cu prilejul împlinirii a 120 de ani de la proclamarea Independenței de stat a României, vineri 20 mai 1997.
31. Scrisorile noastre către Muzeul de Istorie din Moscova, către Muzeul Marinei din St. Petersburg și muzeele Tretyakov și Ermitaj din anii 1889 și 1991, prin care solicitam informații despre artiștii speciali ruși participanți la războiul din 1877–1878, au rămas fără răspuns, iar reviste ilustrate rusești din această perioadă nu există în marile biblioteci publice românești.
32. Dick de Lonlay – *op. cit.*, pp. 99, 293.
33. A. Mlochowski de Belina – *op. cit.*, pp. 40, 234.
34. P. Constantinescu-Iași – *Lupta poporului român pentru independența patriei oglindită în artele plastice*, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București 1952.
35. Colonel W.M. Wonlarlarsky – *Souvenirs d’un officier d’ordonance, Guerre Turco-Russe 1877–1878*, Paris 1899, p. 182.
36. Vassili Vereschagin – *op. cit.*, pp. 317–332; V. Vereșaghin – *Amintiri din războiul de la 1877*. Traducere de Nicolae Pandealea, Editura Cartea Românească, București (f.a.), pp. 47–64; A. Mlochowski de Belina, *op. cit.*, pp. 74–64; Adrian-Silvan Ionescu – *op. cit.*
37. „Le Monde Illustré” No. 1055/30 Juin 1877, p. 413.
38. *Idem*, No. 1057/14 Juillet 1877, p. 20.
39. *Idem*, No. 1074/10 Novembre 1877, p. 296.
40. *Idem*, No. 1098/13 Avril 1878, pp. 238–239.
41. *Idem*, No. 1024/25 Novembre 1876, p. 334.
42. Dick de Lonlay – *op. cit.*, p. 37.
43. „Le Monde Illustré” No. 1026/9 Décembre 1876, p. 367.
44. *Idem*, No. 1032/20 Janvier 1877, p. 38.
45. *Idem*, No. 1051/2 Juin 1877, p. 339.
46. *Idem*, No. 1050/26 Mai 1877, p. 326.

47. O reducere a imaginii cu hora de Sf. Gheorghe de la Turnu-Severn apare și în volumul său memorialistic *En Bulgarie 1877-1878* (op.cit., p. 27); din ea au fost excluși țărănul cel mândru și familia cu copilul care învață să meargă.
48. „Le Monde Illustré” No. 1051/2 Juin 1877, p. 342.
49. *Idem*, No. 1054 23 Juin 1877, p. 390. Tot aici sunt publicate, la p. 389, portretele în medalion ale principilor domnitori ai României, gravate după fotografii.
50. *Idem*, No. 1052/9 Juin 1877, pp. 358, 360.
51. *Idem*, No. 1083 12 Janvier 1878, p. 17.
52. F.V. Greene – op. cit., p. 166–167.
53. „Le Monde Illustré” No. 1099/20 Avril 1878, pp. 249, 256 257.
54. *Idem*, No. 1087/9 Février 1878, pp. 81, 87.
55. O primă semnalare a artistului, cu o trecere în revistă a ilustrațiilor privitoare la România, fără însă a se lansa în comentarii, o face N. Iorga în articolul *Informații spaniole despre războiul nostru pentru independență* (op. cit.): într-o conferință anterioară – *Ploieștii în Războiul de Independență*, Editura Primăriei Ploiești, 1928 – savantul folosisese drept ilustrații desene făcute de Pellicer în acel oraș, fără însă a face vreo atribuire sau specificare în privința autorului. Singura mențiune este aceea a numelui revistei în care apăruseră. Întregii creații a lui Pellicer din timpul războiului îi este dedicat albumul bilingv (bulgară și spaniolă) a lui Anguel Budev – *Grabados españoles de la guerra ruso-turca de 1877–1878*. Sofia 1977.
56. „Le Ilustracion Española y Americana” No. XXV/8 de Julio de 1877, p. 4.
57. Dick de Lonlay – op. cit., p. 60.
58. „Le Ilustracion Española y Americana” No. XXXII 30 de Agosto de 1877, p. 132.
59. Dick de Lonlay – op. cit., p. 241.
60. A. Mlochowski de Belina – op. cit., pp. 78, 170.
61. Toate acestea se reîntâlnesc și în notele de drum ale lui Dick de Lonlay din volumul *En Bulgarie 1877–1878* (op. cit.) fapt ce demonstrează că ambii artiști speciali au călătorit împreună o bună bucată de drum. La Drăgănești nu pot poposi, pentru că acolo se stabilise primul eșalon al cartierului general, și satul era deja plin, așa că se opresc în satul vecin, Naipu: „După ce am traversat acest sat situat într-o depresiune umedă și mlăștinoasă, ne stabilim tabăra pe o înălțime vecină al cărei vârf este surmontat de mai multe cruci grosolane din lemn, acoperite cu inscripții și însemne religioase trasate de țărani cu cuiul.” La Paraschia de fapt, o suburbie a Alexandriei – observă: „Într-o mare piață în centrul căreia se înălța o imensă fântână cu ciutură și unde făcea de gardă un brav milițian înarmat cu o pușcă cu cremene, am remarcat o mică biserică. (...)” (pp. 145, 148).
62. „La Ilustracion Española y Americana” No. XXIII/22 de Junio de 1877, p. 422.
63. „L’Orient” No. 69/mardi 9/21 Août 1877.

64. A. Mlochowski de Belina – *op. cit.*, p. 124.
65. „L'Illustration“ No. 1788/2 Juin 1877, p. 350.
66. *Idem*, No. 1790/16 Juin 1877, p. 380.
67. *Idem*, No. 1796/28 Juillet 1877, p. 59.
68. „L'Orient“ No. 95/5/17 Septembre 1877.
69. *Idem*, No. 86/26 Août/7 Septembre 1877.
70. *Idem*, No. 93/3/15 Septembre 1877.
71. *Idem*, No. 94/4/16 Septembre 1877.
72. „L'Illustration“ No. 1809/27 Octobre 1877, p. 262.
73. Maior Victor von Strantze – *Illustrierte Kriegs-Chronik gedenkbuch an den Russische-Türkischen Feldzug von 1876–1878. Geseichnet von den Artistischen Mitarbeitern der Illustrierte Zeitung*, Leipzig 1878; Otto Greffner, Cătălin Ionuș – „*Illustrierte Kriegs Chronik*“ o publicație în limba germană despre Războiul de Independență din 1877/78, „Ziridava“ VI/1976, Muzeul Județean Arad 1976; Dan Rîpă-Buicliu, Ghiță Nazare, Nicolae Vasilescu-Capsali – *O cronică germană ilustrată a războiului pentru independența de stat a României*, „Revista Arhivelor“, vol. XXXIX/1977, Supliment.
74. „Illustrierte Zeitung“ No. 1769/26 Mai 1877, p. 429; Adrian-Silvan Ionescu – *op. cit.*
75. Nichita Ignat (1829–1899), maior în Regimentul 3 Infanterie de linie.
76. „Illustrierte Zeitung“ No. 1790/20 October 1877, p. 306.
77. Mircea Țoca – *op. cit.*, pp. 22–23.
78. Biblioteca Academiei Române, Cabinetul de Manuscrise, Arhiva Artiștilor Plastici, Szathmari IV, Acte 5.
79. „L'Orient“ No. 18/dimanche 18 Juin/1 Juillet 1877.
80. „Resboiul“ No. 78/9 Octomvrie 1877.
81. Regele Carol I al României – *op. cit.*, p. 109.
82. *Ibidem*, p. 243.
83. „Dorobanțul“ No. 66/22 Ianuarie 1878; „Resboiul“ No. 559/4 Fevruarie 1879.
84. „Resboiul“ No. 211/20 Fevruarie 1878.
85. A. Mlochowski de Belina – *op. cit.*, p. 249; „Steaua României“ No. 19/4 Octomvrie 1877: „Unele ziare au anunțat, sînt vre-o cîteva zile, că toți ziaristii aflători pe téturul luptei primiseră ordinea de a se depărta de la Plevna. Altele au adaos că toți corespondenții au fost alungați din Bulgaria. Acésta au fost o exagerare. Etă adevărul asupra acestei afaceri, duple cum este spus de următoreă telegramă publicată de *Daily News*: «București 18 Octomvre. Este cu totul falș că s'au interzis corespondenților de a intra în Bulgaria. Li s'au oprit numai de a vizita pozițiunile dimprejurul Plevnei. Ei pot merge ori unde aiurea. Acéstă interzicere n'are nici un raport cu condițiunea armatei, dar au fost provocată prin indiscrețiunea câtorva corespondenți cari au telegrafiat pozițiunea exactă a fie-cărei diviziuni, a fie-cărei brigade și a fie-cărui regiment, aflătore înaintea Plevnei, cu ocaziunea ultimului atac, astfel în cît ambasadorul otoman din Londra avea tot timpul de a

telegrafia lui Osman Paşa înainte de începerea atacului, toate dispoziţiunile Ruşilor şi Românilor.”

86. „The Illustrated London News” No. 2010 January 5, 1878, p. 6.
87. Stela Ionescu, Maria Kiss-Grigorescu, Doina Penteleiciuc – *Repertoriul graficii româneşti din secolul al XIX-lea*, Muzeul de Artă al Republicii Socialiste România, Bucureşti 1975. vol. II.
88. Adrian-Silvan Ionescu – *Szathmari documentarist*, „Arta” Nr. 8 1983, fig. 6–7; *Idem – Early Portrait and Genre Photography in Romania*, „History of Photography An International Quarterly” Vol. 13, No. 4, October–December 1989.
89. Maior Gheorghe Manu *Cavaleria română în războiul din 1877–1878*, Bucureşti 1915; General Radu R. Rosetti – *Călăraşii din Valea Siretului în războiul de neam*, Bucureşti 1939; Horia Vladimîr Şerbănescu, Adrian-Silvan Ionescu – *La cavalerie roumaine pendant la Guerre d’Orient de 1877–1878* „Vivat Hussar” No. 21, Tarbes 1986; *Idem – Cavaleria română în timpul Războiului de Independenţă din 1877–1878*, „Revista Muzeului Militar Naţional” Nr. 1/1991.
90. Adrian-Silvan Ionescu – *Arta portretului în fotografia secolului al XIX-lea*, „Studii şi Cercetări de Istoria Artei” tom 34/1987, p. 57, fig. 9.
91. Regele Carol I al României – *op. cit.*, pp. 141–142.
92. „Resboiul” No. 150/19 Decembrie 1877.
93. *Idem*, No. 241/22 Martie 1878.
94. *Idem*, No. 281/1 Maiu 1878.
95. Adrian-Silvan Ionescu – *Arta graficii publicitare a cartoanelor de fotografie din secolul al XIX-lea*, „Revista Muzeelor şi Monumentelor – Muzeu” Nr. 6/1988.
96. „L’Illustration” No. 1791/23 Iunie 1877, p. 400.
97. „Resboiul” No. 118/18 Noiembrie 1877.
98. „L’Illustration” No. 1795/21 Iulie 1877, p. 37.
99. „The Illustrated London News” No. 2013/January 26, 1878, p. 78.
100. „The Pictorial World” No. 190/October 20, 1877.
101. Adrian-Silvan Ionescu – *Mărturii foto-documentare ale unui reporter al Războiului de Independenţă – Franz Duschek*, „Revista Muzeelor şi Monumentelor – Muzeu” Nr. 7/1988; *Idem – Early Portrait and Genre Photography in Romania – op. cit.*; *Idem – Franz Duschek – cronicar în imagini al războiului din 1877*, „Fotografia & Video”, serie nouă, Nr. 1/1992, 2/1992.
102. Biblioteca Academiei Române, Cabinetul de Manuscrise, Theodor Aman, Corespondenţă S 10 (2)/CXCIV.
103. Radu Bogdan – *Theodor Aman*, Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, Bucureşti 1955. p. 64.
104. *Ibidem*. p. 78.
105. Adrian-Silvan Ionescu – *Romantism, academism şi impresionism în opera lui Theodor Aman*, „Revista Muzeelor şi Monumentelor Muzeu” Nr. 8/1988; *Idem – Theodor Aman şi fotografia, în Centenar Theodor Aman 1991*, Editura Venus, Bucureşti 1991.

106. Biblioteca Academiei Române. Cabinetul de Manuscrise, Arhiva Theodor Aman, I Acte 1–68, actul 48; Radu Bogdan – *op. cit.*, p. 116.
107. „Resboiul“ No. 1/23 Iulie 1877.
108. *Idem*, No. 54/15 Septembrie 1877; 56/17 Septembrie 1877; 59/19 Septembrie 1877; 62/23 Septembrie 1877; 63/24 Septembrie 1877; 63/25 Septembrie 1877.
109. *Idem*, No. 238/19 Martie 1878.
110. *Idem*, No. 211/20 Februarie 1878.
111. *Idem*, No. 175/15 Ianuarie 1878.
112. *Idem*, No. 214/23 Februarie 1878.
113. *Idem*, No. 23/15 August 1877.
114. *Idem*, No. 28/20 August 1877.
115. *Idem*, No. 95/26 Octombrie 1877.
116. *Idem*, No. 232/13 Martie 1878: „M.S. Domnitorul înmânând săbiile lui Sadic și Edhem Pașia. Această ceremonie avea un caracter cu totul particular. N'a asistat de cât M.M.L.L. Domnitorul și Domna, cei doi pașiale și interpretul lor, d. Sc. I. Melik. Sadic Pașia este de 64 ani, a intrat în armată la 12 ani și are 52 de ani de serviciu. Edhem Pașia are d'abia 36 ani. Cel dintâi era comandant al Bucovei, iar cel d'al doilea al redutelor de la Grivița. Amândoi acești generali pleacă la Constantinopol prin Pesta și Trieste. S'au purtat demn ca prizonieri. Liberi, fără nici un fel de supraveghere ei se preumblau în toate părțile, fiind bine văduți și bine primiți de totă populația României“. Cu zece zile înainte, același ziar dădea următoarea informație în nr. 222/3 Martie 1878: „De la Curte – Aflăm că Luni, la 27 Februarie, M.M. Lor Domnul și Dōmna au primit în audiență, la Palatul din Capitală, pe Edem (sic) și Sadic Pașia, prizonieri din armata de la Plevna, aduși în trăsură domnască, oferindu-le ambilor câte o sabie română, cu sigiliul țerei pe mănuchi, și autorisându'i a le purta. Tot odată M.M. Lor le-a cerut să se fotografieze, încinși cu aceste săbii de către însuși M.M.Lor. și să le lase câte un exemplar; dorință pe care prizonierii s'au și grăbit a o împlini ducându-se de la Palat de-a dreptul la fotograf“. Cei doi comandanți turci au pozat în atelierul lui Franz Duschek. Ambele fotografii, format carte-de-visite, se află la Biblioteca Națională, Secția foto, și-i reprezintă pe înalții ofițeri otomani îmbrăcați în tunicile lor lungi, cu gradele împletite în ghirlandă pe mânecă și cu ține-epoleții pe umeri, purtând la brâu săbiile de ofițeri români dăruite de domnitor (il. 93, 94).
117. Tatiana Silianovska Dimitrova – *Pe urmele lui Botev și Dembitski în Republica Populară Română*, „Studii, Revista de Istorie și Filosofie“ IV/octombrie–decembrie 1949; Toader Buculei – *O vatră de lumină seculară – Liceul de Matematică-Fizică „Nicolae Bălcescu“ din Brăila, 1863–1988*, Brăila 1988, pp. 165–166.
118. „Le Journal de Bucarest“ No. 168/31 Mars 1872.
119. „Resboiul“ No. 195/4 Fevrier 1878.
120. *Idem*, No. 199/8 Februarie 1878.
121. *Idem*, No. 241/22 Martie 1878.

122. *Idem*, No. 276/26 Aprilie 1878.
123. *Idem*, No. 502/8 Decembrie 1878; 516 22 Decembrie 1878; 518 24 Decembrie 1878; 520/27 Decembrie 1878.
124. *Idem*, No. 440/7 Octombrie 1878.
125. „Românul” joi 27 Iuliu 1878.
- 125bis Dumitru Vitcu – *Un artist american și modelul său românesc (Memorialistica unui portret)*, în Kurt W. Treptow (editor) – *Biography and Romanian Studies*, The Center for Romanian Studies, Iași, 1998; Petre Oprea – *Un eminent portretist american în Principate*, „Revista Româno-Americană” no. II/decembrie 1999.
126. „Dorobanțul” No. 1/15 Noiembrie 1877; 19 4 Decembrie 1877; 22/7 Decembrie 1877; 32/17 Decembrie 1877; 44 31 Decembrie 1877; 104/2 Martiu 1878.
127. Aceștia erau unii dintre cei mai productivi, având probabil și un stabiliment mai bine dotat decât alți editori și-și permiteau să tipărească exemplare foarte multe ce se bucurau de succes. O generoasă donație – nelipsită, însă, de intenții publicitare – este anunțată în „Resboiul” No. 485/21 Noiembrie 1878: „Tipografia Thiel și Weiss, editorii Resboiului, au dăruit pentru a se împărți între ostașii noștri opt mii tablouri, sujete din ultimul resboi. M.S. Domnitorul, prin o scrisoare a d-lui mareșal (al Curții, T.C. Văcărescu, n.n.), a exprimat mulțumirile Sale donatorilor. Cele opt mii tablouri s’au și dat în dispoziție ministerului de resboi”.
128. Arhivele Naționale Istorice Centrale, Ministerul Afacerilor Interne, Divizia comună, dosar 263/1878, fila 1.
129. *Idem*, dosar 291/1878, fila 1.
130. *Ibidem*, fila 2.
131. *Ibidem*, fila 3.
132. *Idem*, dosar 263/1878, fila 109.
133. „Resboiul” No. 478/14 Noiembrie 1878.
134. „Steaua României” No. 201/7 Octombrie 1878.
135. Arhivele Naționale Istorice Centrale, Ministerul Afacerilor Interne, Divizia comună, dosar 295/1878, fila 1.
136. „Românul” joi 27 Iuliu 1878; Adrian Silvan Ionescu – *Picturi puțin cunoscute cu subiecte din Războiul de Independență datorate lui Johann Nepomuk Schönberg*, „Muzeul Național” XI/1999.
- 136 bis. Arhivele Naționale Istorice Centrale, Casa Regală, dosar 67/1878, fila 3.
137. *Ibidem*, filele 1–2.
- 137 bis. Direcția Județeană Iași a Arhivelor Naționale, Academia de Arte Frumoase, dosar 2/1878, fila 98.
138. „Steaua României” No. 179/6 Septembrie 1878.
139. *Idem*, No. 185/17 Septembrie 1878.
140. Direcția Județeană Iași a Arhivelor Naționale, Academia de Arte Frumoase, dosar 1/1877, fila 137.
141. *Ibidem*, fila 128.
142. *Ibidem*, filele 250–251.

143. Paul D. Popescu – *O lucrare de Iosif Wallenstein în Muzeul de Istorie din Ploiești*, „Revista Muzeelor“ Nr. 3/1967.
144. Paul Rezeanu – *Pictorul Selageanu și războiul nostru de independență*, „Revista Muzeelor“ Nr. 8/1977; *Idem*, – *Artele plastice în Oltenia 1821–1944*, Scrisul Românesc, Craiova 1980, pp. 26–27.
145. „România Liberă“ No. 346/15 Iulie 1878.
146. Direcția Județeană Dolj a Arhivelor Naționale, Prefectura Județului Dolj, Serviciul Administrativ, dosar 106/1878, fila 13; Paul Rezeanu – *op. cit.*
147. *Un pictor român*, „Românul“ miercuri 4 octombrie 1878.
148. Radu Ionescu – *Date noi asupra vieții și operei pictorului Elliescu*, „Studii și Cercetări de Istoria Artei“ nr. 1–2/ianuarie-iunie 1955.
149. Stelian Vasilescu (editor) – *Familia – corespondențe de la Plevna*, Editura Facla, Oradea 1977, p. 86.
150. „Steaua României“ Nr. 123/20 Octombrie 1877.
151. „Resboiul“ No. 3/25 Iulie 1877: „NOUA PANORAMĂ/pe piața Constantin Vodă, lângă casa de Depuneri. Deschis în fie-care zi până la 11 ore seara. S'a așezat acum: BOMBARDAREA CETĂȚII RUSCIUC de către bateriile din Giurgiu. A mai ramas espus: BOMBARDAREA VIDINULUI. (...)“
152. *Idem*, No. 9/31 Iulie 1877: „NOUA PANORAMĂ/pe piața Constantin Vodă, lângă casa de Depuneri. Deschis în fie-care zi până la 11 ore seara. S'a așezat acum: LUARE CETĂȚII NICOPOLI, Trecerea Rușilor peste Dunăre pe lângă Brăila. A mai ramas espus: Bombardarea Cetății Rusciuc de către bateriile din Giurgiu. Bombardarea Vidinului. (...)“
153. *Idem*, No. 84/15 Octombrie 1877: „ÎN NOUA PANORAMĂ pe piața Constantin Vodă, lângă casa de Depuneri, Duminecă la 16 Octombrie se va așeza pentru prima oră tabloul: BĂTĂLIA DE LA PLEVNA în ziua de 30 Iulie 1877, sub comanda Marelui Duce Nicolae Nicolaevici și în prezența M.S. Împăratului tutulor Rușilor. (...)“
154. „Antisemitul“ No. 23/20 Iunie 1899; 37/26 Septembrie 1899.
155. Gr. H. Granda – *Starea literaturii și artelor în România*, „Tribuna – Revista cestiilor contemporane“ 1 August 1873.
156. „Le Monde Illustré“ No. 1133/14 Decembrie 1878, p. 374.
157. „Resboiul“ No. 479/15 Noembrie 1878.
158. Ph. Montureanu – *O excursiune în Dobrovia*, „Pressa“ No. 13/18 Ianuarie 1879; 14/19 Ianuarie 1879; 15/20 Ianuarie 1879; 17/22, 23 Ianuarie 1879; 19/25 Ianuarie 1879; 22/28 Ianuarie 1879; 24/1 Februarie 1879; 26/4 Februarie 1879; 27/5,6 Februarie 1879; 28/7 Februarie 1879; 29/9 Februarie 1879; 30/9 Februarie 1879; 31/10 Februarie 1879; 32/11 Februarie 1879; 33/12, 13 Februarie 1879; 36/16 Februarie 1879; 38/18 Februarie 1879; 39/19, 20 Februarie 1879; 40/21 Februarie 1879; 41/22 Februarie 1879; 42/23 Februarie 1879.
159. „Pressa“ No. 15/20 Ianuarie 1879.
160. *Idem*, No. 24/1 Februarie 1879.

161. Frédéric Damé – *Arta în timpul resbelului. schițe pentru schițe*, Carol Göbl, București 1879; Delavrancea – *Grigorescu*, „Calendarul Minervei” 1908; A. Vlahuță – *Pictorul N.I Grigorescu. Viața și opera lui*, Atelierele Grafice Sococ et Co., București 1910; N. Petrașcu *Pictorul Grigorescu*, Tipografia Gutenberg, Joseph Göbl, București 1895; Virgil Cioflec – *Grigorescu*, Cultura Națională, București 1925; G. Oprescu – *Grigorescu desinator*, Academia Română, Publicațiile Fondului Elena Simu, VIII, Imprimeria Națională, București 1941; *Idem* – *Grafica românească în secolul al XIX-lea*. Fundația Regele Mihai I, București 1945, vol. II; *Idem* – *Nicolae Grigorescu*, Editura Meridiane, București 1962, vol II; *Idem* – *Grigorescu, reporter de război*; în *Scrieri despre artă*, Editura Meridiane, București, 1966; *Idem* – *Pictura românească în secolul al XIX-lea*, Editura Meridiane, București 1984; Remus Niclescu – *Nicolae Grigorescu în amintirile și corespondența lui Alfred Bernath*, „Studii și Cercetări de Istoria Artei” tom 12, nr. 2/1965.
162. „Resboiul” No. 7/30 Iulie 1877.
163. *Idem*, No. 21/13 August 1877.
164. *Idem*, No. 20/16 Februarie 1878; „Dorobanțul” No. 90/16 Februarie 1878.
165. „Familia” No. 18/2 Martiu st.v./14 Martiu st.n. 1878.
166. „Resboiul” No. 218/27 Februarie 1878.
167. G. Oprescu – *Nicolae Grigorescu*, *op. cit.*, p. 48, nota 30, p. 268; Adrian Adamache, Cristina Dinu, Octavia Nichifor – *Povestea unui tablou celebru: „Atacul de la Smârdan” de Nicolae Grigorescu*, „Revista Arhivelor” vol. XXXIX/1977. Supliment.
168. N. Petrașcu – *op. cit.*, p. 31.
169. A. Vlahuță – *op. cit.*, p. 84; G. Oprescu – *Nicolae Grigorescu*, *op. cit.*, pp. 47, 51.
170. Adrian-Silvan Ionescu – *Uniformele armatei române în timpul Războiului de Independență a patriei*, „Muzeul Național” IV/1978.
171. G. Oprescu – *op. cit.*, fig. 48; Virgil Cioflec – *op. cit.*, p. 25.
172. A. Vlahuță – *op. cit.*, p. 79.
173. *Ibidem*, pp. 82–84, 90–91.
174. Frédéric Damé – *op. cit.*, pp. 18–19.
175. N. Petrașcu – *op. cit.*, pp. 31–32.
176. Delavrancea – *Salonul „Atheneului”*, „Revista Nouă” No. 2/15 Februarie 1889, p. 64.
177. „Resboiul” No. 510/16 Decembrie 1878.
178. Frédéric Damé – *op. cit.*, p. 35.
179. Virgil Cioflec – *op. cit.*, p. 29; N. Petrașcu – *N. Grigorescu*, Tipografia „Bucovina”, I.E. Toroușiu, București 1930, p. 19; Petre Oprea – *Un act patriotic al lui N. Grigorescu: Albumul Războiului Independenței*, „Revista Muzeelor și Monumentelor – Muzeu” Nr. 1 1989.
180. G. Oprescu – *Corespondența lui N. Grigorescu*, Tipografia Universul, București 1944, p. 92.

181. Arhivele Naționale Istorice Centrale, Ministerul Afacerilor Interne. Divizia comunală, dosar 157/1879, fila 1.
182. *Ibidem*, fila 2.
183. *Ibidem*, fila 8.
184. „Pressa” No. 216/1–2 Octombrie 1879; 217/3 Octombrie 1879; 220/6 Octombrie 1879; 221/7 Octombrie 1879; „Telegraful” No. 2233/2 Octombrie 1879; 2234/3 Octombrie 1879; 2241/11 Octombrie 1879.
185. Arhivele Naționale Istorice Centrale, Ministerul Afacerilor Interne, *op. cit.*, fila 7.
186. *Ibidem*, fila 12.
187. *Ibidem*, fila 27.
188. *Ibidem*, filele 28, 29, 34.
189. *Ibidem*, fila 36.
190. *Ibidem*, fila 37.
191. *Ibidem*, fila 38.
192. „Secolul XX” No. 854/30 Martie 1902; Petre Oprea – *op. cit.*
193. Adrian Adamache, Elena Iosefide – *Pictorii participanți oficiali la Războiul de Independență, martori ai istoriei*, „Muzeul Național” IV, București 1978; Elena Iosefide, Adrian Adamache – *Aspectul documentar al desenelor din jurnalele de campanie ale pictorilor români participanți la războiul pentru independență*, „Revista Arhivelor” vol. XXXIX/1977, Supliment.
194. Remus Niculescu – *op. cit.* p. 237.
195. Adrian Adamache. Elena Iosefide – *op. cit.*; Elena Iosefide, Adrian Adamache – *op. cit.*
196. Vezi atribuirea greșită a lui Marin Nicolau-Golfin – *op. cit.*, p. 111, fig. 128, 140.
197. N. Petrașcu – *G.D. Mirea*, Casa Școalelor, București 1943, p. 14 și reproducere la p. 117; Const. Prodan – *Gheorghe Demetrescu Mirea*, Biblioteca Ateneului Român, Imprimeria Independența, București 1937, p. 8.
198. Mircea Popescu – *Date noi despre Sava Henția*, „Studii și Cercetări de Istoria Artei” Nr. 3–4/iulie–decembrie 1954; *Idem* – *Sava Henția*, Editura Meridiane, București 1954; Livia Drăgoi – *Sava Henția*, Editura Meridiane, București 1979.
199. Biblioteca Academiei Române, Cabinetul de Manuscrise, Arhiva Artiștilor Plastici, *Sava Henția*, I Acte 1–17, actul 13; Mircea Țoca – *op. cit.*, p. 12; Livia Drăgoi – *op. cit.*, pp. 12–13.
200. Cristian M. Vlădescu – *Uniformele armatei române de la începutul secolului al XIX-lea până la victoria din mai 1945*, Editura Meridiane, București 1977, p. 88, fig. 83.
201. Maria Ivanovna Vasileva – *Obiecte muzeistice românești în satele Grivița și Poradin, regiunea Plevna*, „Revista Muzeelor” Nr. 3/1969: „Acuarela *Întîlnire* (...) de pictorul român Sava Henția reflectă prietenia dintre români și ruși”. (p. 241); *Scurtă istorie a artelor plastice în R.P.R., vol. II, Secolul XIX*, Editura Academiei Republicii Populare Române, București 1958, p. 153; „În *Întîlnirea*, o acuarelă deosebit de

reușită, Henția ne-a lăsat imaginea frăției de arme româno-ruse, văzută într-un episod semnificativ al campaniei.”

202. Al. Tzigra-Samurcaș – *Artiști dispăruți: pictorul Oscar Obedeanu, 14 Aprilie 1868 – 11 Ianuarie 1914*, „Convorbiri Literare” No. 2/Februarie 1915; G.A. [locotenent George Arifeanu] – *Aniversări*, „Ilustrațiunea” No. 1/Ianuarie 1916; Alecsandru Naum – *Schiță despre pictura istorică-militară*, Institutul de Arte Grafice, C. Sfetea, București 1916.
203. „Secolul XX” No. 874/26 Aprilie 1902.
204. Frédéric Damé – *op. cit.*, p. 17.
205. Delavrancea – *Salonul „Atheneului”*, *op. cit.*
206. Înalt Decret No. 4349/2 Iunie 1879; Înalt Decret No. 1605 19 Iulie 1879; Înalt Decret No. 1259/14 Mai 1881; Înalt Decret No. 305 11 Februarie 1882.
207. Frédéric Damé – *op. cit.*, p. 19.
208. Adrian-Silvan Ionescu – *Artă și document. Artă documentaristă în România secolului al XIX-lea*, Editura Meridiane, București 1990, pp. 257–261; *Idem* – *Albumele Armatei Române din secolul al XIX-lea*, „Revista Muzeelor” Nr. 8–9–10/1990.
209. „Secolul XX” No. 866/14 Aprilie 1902.
210. Alex. F. Mihail – *Întrevederi de suverani*, „Realitatea Ilustrată” Nr. 367/7 Februarie 1934, pp. 11–12.

ANEXA 1

Contract

între subsemnatul domn Martin Stöhr. din însărcinarea specială a Alteței Sale principele Carol I al României, și domnul Friedrich Lachmann ca reprezentant al pictorului, domnul Johann Schönberg din Viena.

Referitor la realizarea a două picturi istorice din campania 1877–1878. anume *Luarea cu asalt a redutei Grivița* în după-amiaza de 30 august/1 septembrie 1877 de către trupele armatei române de încercuire din fața Plevnei și *Bombardarea lădinelui* la 15/27 mai 1877 de către bateria Carol din Calafat, s-a încheiat următorul contract:

I. Domnul Johann Schönberg preia realizarea în ulei a celor două tablouri mai sus numite. prin redarea exactă a faptelor de arme ce s-au desfășurat, cu respectarea întocmai a modificărilor transmise. la prealabil ordin. domnului Lachmann a schițelor în acuarelă ce au fost prezentate. În ambele tablouri va trebui să se țină seama. pe cât va fi posibil, de asemănarea portretistică atât a ofițerilor superiori care s-au aflat în suita Alteței Sale. cât și a celor de la trupele de acțiune propriu-zisă.

II. Ambele tablouri, având dimensiunea de 1.80 metri lungime și o înălțime proporțională. vor fi livrate la București, în mâinile Alteței Sale, într-un termen minim de șase și un termen maxim de șapte luni începând cu ziua de azi.

III. Domnul Schönberg primește ca plată pentru fiecare din cele două picturi amintite mai sus suma de șase mii franci. adică în total douăsprezece mii franci. Ca acout pentru acoperirea cheltuielilor necesare și pentru asigurarea existenței. domnului Lachmann i se înmânează. pe baza procurii autenticată oficial și pe care ne-au prezentat-o. suma de patru mii de franci, dată sub chitanță de primire. pentru a-i da domnului Schönberg. Această sumă se repartizează în părți egale pe fiecare din cele două tablouri. iar restul de sumă care se

cuvine a mai fi plătită la predarea acestora va fi dată fie domnului Schönberg, în cazul în care acesta va fi de față, fie domnului Lachmann, ca reprezentant al acestuia.

Contractul de față a fost redactat în două exemplare și a fost semnat și schimbat în ziua de astăzi.

Sinaia 10/22 iulie 1878

Friedrich Lachmann

(Arhivele Naționale Istorice Centrale, Casa Regală, dosar 67 1868, fila 3)

Anexa 2

Domnul meu!

Am onoarea să vă aduc la cunoștință prin prezenta că Alteța Sa, principele Carol I al României, stăpânul meu absolut, a binevoit să dea ordinul ca domnul pictor Schönberg din Viena să mai fie încredințat cu executarea a două schițe ca model pentru pictura în ulei pe care o va executa apoi.

Prima dintre aceste [schițe] urmează să trateze momentul când generalul Osman Pașa, după ce a fost mai întâi pansat la ambulanța românească din apropierea cunoscutei căsuțe în care, la 28 noiembrie/ 10 decembrie 1877, s-a desfășurat capitularea armatei turcești de apărare a Plevnei, fiind transportat într-o căruță sub escortă de călărași, s-a întâlnit cu Alteța Sa pe drumul de retragere spre Plevna.

A doua schiță are ca subiect vizita Alteței Sale la reduta Grivița îndată după ce a fost luată cu asalt de trupele românești unite din divizia a III-a și a IV-a.

După prealabila aprobare a schițelor urmează încheierea unui contract special cu privire la toate detaliile ce mai sunt necesare. De aceea, vă rog să binevoiți să-i solicitați de îndată domnului Schönberg să indice prețul celor două picturi și să îi atrageți atenția că, potrivit celei mai înalte dorințe speciale, cele patru tablouri – Grivița, Calafat, vizita la reduta Grivița și întâlnirea cu Gazi Osman pașa – vor trebui să fie executate în termen de un an.

În același timp vă comunic faptul că Alteța Sa a binevoit să dea aprobarea ca, luarea cu asalt a redutei Grivița și bombardarea Vidinului, precum și cele două tablouri ce urmează a fi realizate mai apoi să fie transpuse în oleografie, respectiv în cromolitografie, și acestea pot fi făcute accesibile publicului chiar înainte de terminarea picturilor originale, pentru a veni astfel cât mai repede în întâmpinarea interesului național.

În același timp puteți multiplica, în același mod, și pictura ecvestră a lui Volkers. precum și portretele Altețelor Lor, iar apoi va fi, în mod firesc, îndatorirea specială a Dvs. să vă îngrijiți ca pe piață să ajungă doar realizările recunoscute din punct de vedere artistic.

În fine, Alteța Sa a binevoit să aprobe ca, din venitul celor două tablouri – *Luarea cu asalt a redutei Grivița și Bombardarea Vidinului* – o sumă corespunzătoare să fie dată în beneficiul Fondului Văduvelor și Orfanilor armatei române.

Îndeplinindu-mi această însărcinare, vă transmit cele mai bune salutări și semnez cu deosebită stimă,

al Dumneavoastră

supus

[nesemnăt]

P.S. Administrația Curții nu ia asupra-și, firește, nici o obligație cu privire la oleografii, iar realizarea și toate celelalte costuri cerute de acestea vă privesc numai și numai pe Dvs.

Preluat spre a fi respectat de către subsemnatul

Sinaia, 11/23 iulie 1878

F. Lachmann

(Arhivele Naționale Istorice Centrale, Casa Regală, dosar 67/1878, filele 1–2)

CONCLUZII

Procurând material informativ pentru cititorii publicațiilor ilustrate și documentație pentru pictorii interesați de subiecte istorice, marțiale sau eroice, arta documentaristă de război își relevă din plin importanța în plastica secolului al XIX-lea. Fără aportul ei, memorialele și impresiile de front nu ar fi fost atât de atractive și comprehensibile în descrierile de locuri, oameni și acțiuni insolite. Lipsite de bază documentară, pânzele cu tematică bataillistă ar fi apărut false, nefirești și nu și-ar fi putut atinge scopul de formare și educare a sentimentului patriotic. S-ar fi pierdut amintirea unor forme de viață tradițională rurală și de comportament al unei societăți urbane în plină transformare, căci observatorii de front nu erau exclusiviști în interesul lor, ci abordau și aspectele etnografice și sociale în opera lor cu valoare mnemonică. Dacă nu ar fi avut această aplecare firească spre toate sectoarele vieții din ținuturile în care îi adusese soarta războiului, ar fi rămas necunoscută pentru restul Europei civilizația urbană a României de acum un veac, atât de închegată și reprezentativă pentru melanjul de forme orientale, occidentale și ancestral autohtone.

Genul documentarist a impus cristalizarea unui stil specific, rapid în exprimare și ușor decodificabil, dominat de grafie, pentru că acesta era mai ușor de executat pe front și de reprodus în reviste. Liniaritatea, schematismul, caracterizau lucrările din primele faze ale războaielor pentru ca, spre sfârșitul lor, să apară lucrările de interpretare, mai ample, mai sofisticate și cu tendință spre picturalitate, precum schițele foarte elaborate ale lui Richard Caton Woodville tipărite în „The Illustrated London News” sau picturile lui Johann Nepomuk Schönberg, Sava Henția și Nicolae Grigorescu din 1878 și anii următori Războiului de Independență, elaborate în tihna atelierului.

Dacă în prima jumătate a secolului al XIX-lea documentarismul de război fusese practicat de neprofesioniști – în marea lor majoritate militari, precum Héc tor de Béarn sau locotenentul Montagu O'Reilly din Marina Regală Britanică – care, având cunoștințe de desen, doriseră să immortalizeze pentru ei înșiși imagini de pe front, ca un memento al unor clipe trăite pe care, mai apoi, s-au gândit să le împărtășească și semenilor prin paginile periodicelor ilustrate –, în deceniile șase-opt se ajunge la o mare specializare și o profesiune în sine, cu oameni bine pregătiți atât din punct de vedere artistic, cât și din punct de vedere fizic, rezistenți la greutățile campaniei și cu un pronunțat spirit de aventură.

Fiecare perioadă și-a avut maniera sa de lucru, în concordanță cu marile curențe ce dominau epoca. Bineînțeles, rigoarea realismului nu este vreodată abandonată, dar, între viziunea mărunțită, avidă de detalii, ce stăpânea prima jumătate a veacului – în virtutea modei portretului miniatural ce încă se practica la 1840–1850 – și aceea integratoare, axată mai mult pe ansamblul îndrituit cu mari calități picturale, ce evita redarea amănunțită a elementelor componente, din a doua jumătate, este o mare diferență. Felul de consemnare a impresiilor plastice nu se modifică totdeauna de la o generație la alta, deși, uneori, se observă schimbări radicale în opera aceluiași artist, urmărită pe parcursul a mai multor etape ale campaniei.

Felul de tratare a motivului depindea și de interesul fiecărui plastician în parte: unii erau atrași de peisaj și ambianța urbană (Ladislaus Eugen Petrovitz, Themistocles von Eckenbrecher), alții de chipurile și aspectul combatanților (Auguste Lançon), alții de uniforme, tehnică militară și scene de luptă (Dick de Lonlay, Johann Nepomuk Schönberg), în sfârșit, alții de felul de viață și activitatea corespondenților de presă (José Luis Pellicer).

Pictorii aveau, evident, alt fel de abordare a motivului decât graficienii cu activitate publicistică în presa ilustrată. Limbajul lor era cu totul altul, la fel ca și finalitatea. Activitatea observatorilor de front din 1877–1878 a accentuat această diferență cu atât mai mult cu cât, în timpul acestui conflict armat, s-a și ajuns la maximul specializării acestor corespondenți. În această campanie și-a perfecționat Nicolae Grigorescu desenul, ajungând la summum-ul conciziei și expresivității plastice. Dar desenele sale erau acelea ale unui pictor, petele și liniile erau vibrante, modelate, diferențiindu-se net de acelea clare, curate, cu hașuri regulate – dar reci și impersonale – ale reporterilor cu acreditare redacțională. Grigo-

rescu își făcea „note“ în vederea elaborării unor mari compoziții în ulei, iar acestea trebuiau să corespundă emoțiilor de moment, nefiind destinate publicării și, deci, unei largi înțelegeri a licențelor plastice la care făcuse apel autorul. Picturile finite realizate de el nu mai au nimic din grandilocvența scenelor batailliste ale academistilor. Siluetele nu mai sunt delimitate strict de contur și, în pozele personajelor, nu caută cu orice preț exacerbarea eroismului, așa cum procedau cei menționați mai sus. Acea jerfă de sine, aceea măreție a atacului rezidă în însăși veridicitatea mișcărilor, în avântul spectaculos al trupurilor aplecate înainte, în masa nedefinită a atacatorilor. Chiar mutarea atenției de la ofițeri la soldații de rând ține de o viziune modernă. Artistul nu se plasează, în mod arbitrar, între linii, pentru a releva ciocnirea din punctul cel mai avansat, de lângă comandanți, ci în spatele șirului de infanteriști, așa cum și fusese în realitate. Comandanții nu se mai văd și nu sunt evidențiați de un ecleraj special, după convențiile prestabilite ale picturii batailliste. Grigorescu învâluie, însă, întreaga lucrare într-o lumină unitară, difuză. Juxtapunerea petelor de culoare, după procedeul impresioniștilor, compune imaginea, conferindu-i viteza și agitația specifice acelor clipe de tensiune. Acest tașism expresiv se găsește în majoritatea tablourilor sale, dar mai pregnant în *Vedeta*, *Pe Valea Rahovei* și *Convoi de prizonieri*.

Un exemplu de longevitate în slujba documentarismului o reprezintă Carol Szathmari. Onorând, în egală măsură, ramura publicistică și pe cea artistică, el reușea să se dedubleze executând, după caz, imagini destinate presei și cadre investite cu valori picturale. Format în al treilea deceniu al secolului, el rămăsese tributار unei vederi apropiate, miniaturale, fără posibilitatea de a sesiza întregul. Dar, pe mici dimensiuni, reușea adevărate bijuterii în transparențe de acuarelă. În Bulgaria, în timpul campaniei din 1877, se pare că a avut mai mult timp să lucreze, pe îndelete: mai toate acuarelele datând din această perioadă sunt finite, fără goluri ce ar fi urmat să fie acoperite ulterior, față de grăbitele notițe de altădată, luate într-un popas al căruței de poștă sau o pauză a călătoriei domnești, când dorea să rețină evanescentele clipe de apus sau răsărit de soare, sau cine știe ce figuri pitorești de țărani sperioși și superstițioși, cărora nu le mai aplica nuanțele, ci, în viteză, le scria pe marginea colii de hârtie. Majoritatea acestor schițe sunt peisaje care conțin și câte o acțiune sau obiectiv militar, dar atât de bine inclus în măreția naturii, încât acel motiv devine doar un pretext ignorabil. *Noaptea pe Dunăre* de la Cabinetul de

Stampe al Bibliotecii Academiei Române este o frumoasă nocturnă cu efecte de apă și mixtură de ecleraj natural, de la luna ce aruncă o lumină opacă printre noi, și artificial, de la torțele purtate de soldații ce se îmbarcă pe un bastiment. Pe dealuri, de asemenea, fulgurează focuri de tabără și făclii. Totul este lucrat din pensulă, fără vreo linie de demarcație – ceea ce era mai rar pentru Szathmari. Chiar și siluetele negre ale soldaților, prea mici pentru a se preta la detalii, sunt trasate printr-o simplă atingere verticală cu vârful penelului. Preocuparea pentru redarea fluidelor se întâlnește și în mica acuarelă *Trecerea Dunării* de la Muzeul Național de Artă: izolate între apă și cer, câteva bărci pline cu dorobanți creează un accident întunecat în ambianța plină de liniște a fluviului. Siluetele oamenilor și ale ambarcațiunilor sunt la fel de nesigure, de învăluite în aburi și de tremurătoare, ca și reflexia lor în unde. Aici artistul intervine, totuși, cu linii de creion prin care sugerează norii și accentuează părțile solide ale terenului și ambarcațiunilor. În patrimoniul aceleiași instituții se păstrează și lucrarea intitulată *Bordei în Bulgaria*, care i-a prilejuit dezvoltarea dialogului între ocră-brun și verde, dând vibrație arbuștilor printr-o anumită plasare pointillistă a tușelor. Același *nonfinito* îl păstrează și atunci când tratează un *Regiment în marș* (alfat la Cabinetul de Stampe al Bibliotecii Academiei Române), deși călăreții sunt destul de aproape și de mari, în prim-plan, pentru a-i individualiza. Probabil că artistul a simțit nevoia să-i integreze în peisajul colinar prin care evoluează aceștia, de-a lungul unei ape. Aceste forme vii, fără contur precis, pot fi confundate cu bosajele drumului, contopindu-se ușor în masa colinelor pictate în tonalități de violaceu.

Unele dintre aceste acuarele erau simple exerciții, dar altele erau, desigur, menite a fi reluate și aprofundate, mai târziu, pe dimensiuni mai mari. Dar, cum Szathmari a fost întreaga-i viață în competiție cu timpul care trecea prea repede pentru el, din cauza multiplelor pasiuni și preocupări în care își fragmenta vremea, a nenumăratelor proiecte începute și neterminate și a ușurinței cu care se entuziasma în fața a nenumărate subiecte, pe care ar fi dorit să le abordeze, nici aceste preconizate lucrări nu au ajuns să mai fie vreodată finalizate.

Aportul său nu s-a mărginit doar la plastică *stricto sensu*, ci a avut inițiativa aducerii pe front a aparatului fotografic, devenind astfel un pionier și un părinte al fotoreporterilor de azi care se află, mai totdeauna, între combatanți, în prima linie, riscându-și viața și

nutrind speranța, că vor fi răsplătiți cu Premiul Pulitzer pentru cea mai bună fotografie de presă.

Pasionatul artist bucureștean ducea specialitatea sa de documentarist atât de departe, încât era dispus să practice și alte tehnici, nespecifice artei de șevalet, doar pentru a păstra pentru posteritate o imagine, un chip de erou. Astfel, după moartea glorioasă a căpitanului Nicolae Lascăr-Bogdan, rănit mortal pe 6 septembrie 1877 la asaltul redutei Grivița 2, Szathmari vine la ambulanța Cartierului General spre a-i lua masca mortuară, așa cum relatează în memoriile sale dr. Gheorghe Sabin, pe atunci student medicinist și voluntar în corpul sanitar: „(...) a venit pictorul domnitorului de l-a fotografiat și i-a luat cu ipsos figura după ce a murit”¹.

Fără curajoșii artiști speciali și reporteri de front nu ar fi fost posibilă realizarea istoriilor în imagini ale conflagrațiilor. Nici unul dintre editorii planșelor disperate ori ale albumelor inspirate de acestea nu și-ar fi putut încheia lucrările lor, fără informațiile furnizate de revistele ilustrate, deservite de admirabilii plasticieni aflați la teatrul războiului.

Dimitrie Pappasoglu nu ar fi putut tipări multe din litografiile sale fără sugestiile furnizate de schițele lui Szathmari și de gravurile după alți artiști apărute în revistele ilustrate europene – uneori, cu probitate, el dă chiar sursa pe care a folosit-o. Și nici compozițiile de interpretare sau alegorice ale lui Hipolit Napoleon Henryk Dembitzki nu ar fi fost concretizate fără documentația oferită de observatorii de război.

La scurt timp după încheierea ostilităților sunt publicate volume de istorie care relatează cursul evenimentelor, bazându-se pe ilustrații, unele deja cunoscute, dar altele inedite, precum volumele lui A.-H. Dufour, *Les Turcs et les Russes. Histoire de la Guerre d'Orient* (Paris, f.a.), cel al lui Edoardo Sonzogna, *Album della Guerra Russo-Turca del 1877-78* (Milano 1878), cel al maiorului Victor von Strantze, *Illustrierte Kreigs-Chronik gedenkbuch am den Russische-Türkischen Feldzug von 1876-1878* (Leipzig 1878), cel al profesorului american de limbi clasice Alexander Jacob Schem, *The War in the East. An Illustrated History of the Conflict between Russia and Turkey* (New York Cincinnati 1878) și tomul apărut anonim *Russes et Turcs. La guerre d'Orient* (Paris 1877).

O lucrare de referință pentru campania din 1877-1878 este cea scoasă la Graz, în fascicule, între 1878 și 1880, la tipografia lui Paul Cisler, de profesorii nășăudeni Artemiu Publiu Alexi și Maxim Pop, intitulată *Resbelulu Orientalu Illustratu*.² Și imaginile

folosite în ilustrarea ei sunt inspirate de gravuri deja publicate în periodice („The Illustrated London News“, „Resboiul“ și „Dorobanțul“ – cele din urmă în special pentru portretele comandanților forțelor beligerante și pentru eroii căzuți pe câmpul de onoare). *Trecerea Românilor peste Dunăre la Nicopole* își găsește originile într-un desen de Szathmari. Există, însă, și câteva cromolitografii originale, compuse în concordanță cu scenele de luptă imortalizate de artiștii speciali: *Luarea drapelului cavaleriei turcesci de un cavalerist român, Asaltul Românilor asupra redutei Grivița și Amăgirea militarilor turcesci din redutele de la Plevna de către Dorobanții români asediați în tranșeuri*. Toate aceste planșe dau viață și culoare evocărilor unor memorabile fapte de bravură ce aduseseră Independența României. Volumul lui Alexi și Pop s-a bucurat de mult succes în epocă și a fost apreciat, în timp, pentru buna sa documentare la care, un aport definitoriu l-a avut și bogata ilustrație aferentă.

Evenimentele anului 1877 au fost un motiv de inspirație și pentru arta tridimensională: cunoscutul sculptor italian ETTORRE FERRARI, autorul monumentului lui Ion Heliade-Rădulescu, din fața Universității bucureștene, a modelat, încă din primăvara lui 1878, o statueta înaltă de 50 cm, ce reprezenta un dorobanț atacând la baionetă. Lucrarea putea fi achiziționată direct din atelierul artistului de la Roma, în două materiale diferite, teracotă și ghips, cu prețul de 100 și, respectiv, 60 franci.³ Statueta a fost cunoscută sub mai multe titluri: *Românul la Grivița*⁴, *Românul înaintea Griviței*⁵ sau *Dorobanțul la Grivița*⁶. În decembrie 1878, această operă putea fi cumpărată și la București, de la librăria Szöllösy în a cărei vitrină era expusă. Inițiatorul ei fusese dr. Mihail Georgiade Obedenaru, celebrul medic și literat care, în acel moment, era agent diplomatic al României la Roma. El îl îndemnase pe Ferrari să abordeze acest subiect și-i pusese la dispoziție, ca material documentar, o suită de fotografii cu tipuri reprezentative de soldați furnizată de omul de cultură și publicistul G. Dem. Teodorescu, prim-redactor al ziarului „Binele Public“ ce publica această știre.⁷

Aprigii dorobanți, care uimiseră Europa prin bravura lor, deveniseră foarte populari, iar uniforma lor simplă, cu specific național, atrăsese în așa mare măsură atenția încât o piesă esențială a ei – căciula de miel cu pene de curcan – devenise, peste noapte, un articol vestimentar foarte la modă în rândul doamnelor. Modista Aneta Engels confecționase acest acoperământ de cap pentru dame – ce purta numele „pălăria Dorobanțul“, fiind dedicată prin-

cipesei Elisabeta – și, începând din decembrie 1877, o comercializa în magazinul ei de pe Strada Nouă din București.⁸ Un hâtru cronicar al epocii spunea, fără să exagereze prea mult, că „era mai efină carnea decât penele de curcanu”.⁹ Când Regimentul 13 dorobanți s-a întors de pe front, în mulțimea adunată în gara Iași pentru a-i întâmpina pe vitejii fii ai poporului au fost remarcate multe doamne din înalta societate care purtau căciula dorobănească.¹⁰ La fel de repede prinsese această modă și în Transilvania unde doamnele românce o arborau cu dezinvoltură¹¹; de acolo iradiase în restul continentului, fiind purtată în acel sezon și la Paris, Berlin, Londra și St. Petersburg¹², unde era cunoscută drept „chapeau Griwitza”. Tot în cadrul articolelor de lux trebuie amintit parfumul „Bouquet de Plewna”, dedicat armatelor ruso-române și țarului Alexandru II de către *parfumorul* Ed. Pinaud din Paris; în țara noastră era desfăcut doar în drogheria Aspasinei Mignot.¹³

La fel cum căciulile „curcanilor” au fost adoptate de către femeile elegante, în 1878, unii părinți își înveșmântaseră copiii școlari în uniforme asemănătoare acestora. Un an mai târziu, sub patronajul generalului dr. Carol Davila, „micii dorobanți” au devenit o adevărată organizație de tineret, de masă. Îmbrăcați cu ȋtari și cămășuțe albe, încălțați cu opincuțe ori cizmulițe, strânși la mijloc de brăul albastru și cu o căciuliță de miel pe cap, împodobită cu nelipsitele pene de curcan, „micii dorobanți” făceau savoarea serbărilor școlare și a altor evenimente publice, mărșăluind în perfectă ordine militară și făcând exerciții cu puști minuscule de lemn, sub comanda unui bătrân sergent. Pe data de 24 iunie 1897, „micii dorobanți” au defilat chiar prin fața principelui Carol I, executând foarte corect mai multe ordine ale acestuia, spre marea lui satisfacție. Apoi, din dealul Cotrocenilor, au coborât încolonați și au străbătut arterele orașului pentru a da onorul, aplaudați de bucureșteni, în fața statuii lui Mihai Viteazul.¹⁴ Această organizație a dăinuit până în preajma primului război mondial, când a fost înlocuită de o alta, de sorginte engleză, „cercetașii”.

Cu ocazia jubileului de 40 de ani de domnie a regelui Carol I, în 1906 au loc impresionante festivități la care sunt invitați la București și 1 000 de veterani ai campaniei antiotomane spre a defila prin fața suveranului în zilele de 10, 11 și 12 mai.¹⁵ La Expoziția Generală Română din același an avea să fie reconstituită căsuța de la Poradim unde s-a aflat cartierul general al armatei române, și locuința comandantului ei¹⁶, iar un ofițer de geniu, căpitantul Grigorat, a executat o machetă, la scară, cu relieful Plevnei,

pe care era specificată amplasarea unităților și mișcările de trupe care au dus la capitularea fortăreței.¹⁷

În sfârșit, primul film artistic românesc, turnat în 1912, a fost „Independența României”, ce a dorit să reconstituie cât mai fidel – deși puțin cam romanțat – campania din 1877. De riguroasa înscenare s-a ocupat Grigore Brezeanu, fiul marelui actor Iancu Brezeanu, care a distribuit în roluri-cheie pe unii dintre cei mai importanți trágedieni ai scenei naționale precum Aristide Demetriad, care îl interpreta pe principele Carol I, și C.I. Nottara, pe Osman Pașa. Un salutar concurs a fost primit chiar din partea armatei care a pus la dispoziție echipamentul și armamentul respective, trupele cu care să fie montate scenele de luptă, precum și consilieri de specialitate.¹⁸ Se putea observa că regizorul se inspirase și din opera artiștilor documentariști: canonadele peste Dunăre, traversarea fluviului, vedetele de cavalerie și atacurile infanteriei își regăseau cadrarea și expresivitatea plastică în schițele și picturile lui Grigorescu, Szathmari și Schönberg.

*

Artiști cu multiple posibilități de expresie plastică, versați în toate genurile artei de șevalet, pe care le tratau cu egală plăcere și har – de la peisaj la natură statică și de la portret la scenele de gen și de bătălie – reporterii de front au creat opere de mare forță evocatoare, cu valoare de document istoric de certă perenitate, depozitare ale unor nepieritoare amintiri legate de o lume apusă și de niște conflicte armate ce au adus schimbări radicale în structurile economice, sociale și politice ale României: Unirea Principatelor, Independența și Regatul. Numele acestor dedicați slujitori ai penei vor fi irecuzabil legate de acela al artei documentariste, aflându-și binemeritul loc în panteonul național și universal.

NOTE

1. Dr. Gheorghe Sabin – *Amințiri din Războiul Independenței*, Minerva, București 1912, p. 112.
2. Vasile Netea – *Prima monografie consacrată Războiului de Independență a României*, „Muzeul Național” IV/1978; Paul Grigoriu – *Însemnări pe marginea primei monografii ilustrate a Războiului de Independență*, „Revista Muzeelor și Monumentelor – Muzeu” nr. 9/1987; Ion Rusu – *Românii bistrițeni și năsăudeni și Războiul de Independență*. A.P. Alessi și Massimu Popu – *autorii primei monografii consacrate războiului*, „Revista Arhivelor” vol. XXXIX/1977; Al. Matei – *Autorii „Resbelului Orientale Illustratu” urmăriți de autorități*, „Arhiva Someșană” IV (31)/1977, Muzeul Năsăudean, Năsăud 1977; Grigore Găzdac – *Năsăudenii și Războiul de Independență din 1877*, „Arhiva Someșană” IV (31) 1977, Muzeul Năsăudean, Năsăud, 1977*.
3. „Familia” no. 32/27 Aprilie/9 Mai 1878.
4. *Ibidem*.
5. „Binele Publicu” no. 12/25 Decembrie 1878.
6. „Românul” 30 Decembrie 1878.
7. „Binele Publicu” no. 12/25 Decembrie 1878.
8. „Dorobanțul” no. 31/16 Decembrie 1877 și urm.
9. E. Baican – *Moda. Culegeri Istorice despre Îmbrăcăminte Antică*, Tipografia A. Codreanu, Focșani 1887. p. 33.
10. „Familia” no. 6/19 Ianuarie/31 Ianuarie 1878.
11. „Familia” no. 9/29 Ianuarie/10 Februarie 1878.
12. E. Baican – *op. cit.*
13. „Resboiul” no. 310/30 Mai 1878.
14. Adrian-Silvan Ionescu – *Costumul popular și militar în moda copiilor din secolul al XIX-lea*, „Revista Muzeelor” nr. 1/1990.
15. „Curierul Expoziției” no. 29/20 Aprilie 1906.
16. *O vizită la expoziție. Casa de la Poradim*. „Curierul Expoziției” no. 32/18 Mai 1906.

* Grigore Găzdac – *Năsăudenii și Războiul de independență 1877*, „Arhiva Someșană” IV (31) 1977.

17. *Relieful Plevnei și al împrejurimilor*, „Curierul Exponiției” no. 44–45 13 August 1906.
18. Adrian-Silvan Ionescu – *Documentația celei de-a șaptea arte*, „Arta” nr. 5–6/1982.

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

IZVOARE ARHIVISTICE

Arhiva Ministerului Cultelor și Instrucțiunii Publice

Arhiva Ministerului de Interne – Divizia Administrativă

– Divizia Comunală

– Divizia Rural-Comunală

Arhiva Casei Regale

Arhiva Theodor Aman

Arhiva Dimitrie A. Sturdza

Arhiva Al. Saint-Georges

Fondul General Gheorghe Magheru

Arhiva Prefecturii Județului Dolj

Arhiva Academiei de Arte Frumoase Iași

Arhiva Artiștilor Plastici

LUCRĂRI GENERALE

*** – *Osmanli Askeri Teşkilât ve Kiyafetleri (Ottoman Military Organization and Uniforms) 1876–1908*, Askeri Müze ve Kültür Sitesi Comutanlığı, Yayınları 1986

Adăniloaie, N., Cupșa, I. Gh. – *Războiul pentru independența națională a României 1877–1878*, Editura Politică, București 1867

Adăniloaie, Nichita; Ionescu, Matei; Lungu, Traian (îngrijitori ediției) – *Pagini din lupta poporului român pentru independența națională*, Editura Politică, București 1967

Allom, Thomas – *Character and Costume in Turkey and Italy*, Fisher, Son & Co., London, Paris, [1840]

- Arif Pacha – *Les anciens costumes de l'Empire Ottoman depuis l'origine de la monarchie jusqu'à la réforme du Sultan Mahmoud*, Lemerrier, Paris, f.a.
- Băcilă, Ioan C. – *Bibliografia Războiului de Independență 1877–1878*, Cartea Românească, București 1927
- Bârdeanu, Nicolae; Nicolaescu, Dan – *Contribuții la istoria marinei române din cele mai vechi timpuri până în 1918*, Editura Științifică și Enciclopedică, București 1979
- Carol I al României – *Cuvântări și scrisori 1877–1886*, Institutul de Arte Grafice Carol Göbl, București 1909, tom II
- Coman, Ion; Giurescu, Constantin; Pascu, Ștefan; Olteanu, Constantin; Ceaușescu, Ilie; Savu, Al.Gh.; Antip, Constantin; Bantea, Eugen (coordonatori) – *România în Războiul de Independență 1877–1878*, Editura Militară, București 1977
- Drăguț, Vasile; Florea, Vasile; Grigorescu, Dan; Mihalache, Marin – *Pictura românească în imagini*, Editura Meridiane, București 1970
- Dufor, A.-H. – *Les Turcs et les Russes. Histoire de la Guerre d'Orient* – Illustré par Janet-Lange, Paris f.a.
- Forbes, Edwin – *Thirty Years After. An Artist's Memoir of the Civil War*, Louisiana State University Press, Baton Rouge and London 1993
- Glinka, V.M. – *Russkii Voennia Kostiom XI'III-XX veka*, Leningrad 1988
- Gossip, Robert – *Turkey and Russia. Their Races, History and Wars. Embracing a graphic account of the Great Crimean War and the Russo-Turkish War*, M'Gready, Thomson & Niven, Glasgow, Sydney & Dunedin 1879
- Horan, James D. – *Mathew Brady, Historian with a Camera*, Crown Publishers Inc., New York 1955
- Iorga, N. – *Istoria românilor prin călători*, Editura Eminescu, București MCMLXXXI
- Ispir, Mihai – *Clasicismul în arta românească*, Editura Meridiane, București 1984
- Johnson, Brooks – *An Enduring Interest: The Photographs of Alexander Gardner*, The Chrysler Museum, Norfolk, Virginia 1991
- Johnson, Rossiter – *Campfire and Battlefield. The Classic Illustrated History of the Civil War*, The Fairfax Press, New York 1978
- Lossing, Benson J. – *Mathew Brady's Illustrated History of the Civil War 1861–1865*, The Fairfax Press, New York MCMXII

- Mahmoud Sevket Pacha – *L'organisation et les uniformes de l'armée Ottomane (Depuis sa création jusqu'à nos jours)*, 1907
- Mazares, Pierre – *Les gravures militaires*, „Jardin des arts“ No. 176–177/Juillet–Août 1969
- Mottelay, Paul F. and Campbell-Copeland, T. – *The Soldier in our Civil War. A Pictorial History of the Conflict, 1861–1865*, Stanley Bradley Publishing Company, New York MDCCCXC
- Olteanu, Constantin: Ceașescu, Ilie; Mocanu, Vasile; Tucă, Florian; Stoean, Gheorghe – *Cronica participării armatei române la Războiul de Independență 1877–1878*, Editura Militară, București 1977
- Olteanu, Constantin: Ceașescu, Ilie; Mocanu, Vasile; Bejancu, Gheorghe – *Asalt la redute. Eroi ai Războiului pentru Independență*, Ediția a II-a, Editura Militară, București 1977
- Opreșcu Anton – *Contribuții la bibliografia Războiului pentru Independență*, „Gazeta cărților“ no. 3–4 15–30 septembrie 1935
- Opreșcu, G. – *Grafica românească în secolul al XIX-lea*, Fundația Regală pentru Literatură și Artă, București 1942, 1945
- Opreșcu, George – *Pictura românească în secolul al XIX-lea*, Editura Meridiane, București 1984
- Opreșcu, George (coordonator), Frunzetti, Ion; Popescu, Mircea (redactori) – *Scurtă istorie a artelor plastice în R.P.R., Secolul XIX*, Editura Academiei Republicii Populare Române, București 1958
- Pascu, Șt; Giurescu, Const. C.; Ceterchi, I.; Ștefănescu, Șt.; Olteanu, Const. (comitetul de redacție) – *Independența României*, Editura Academiei Republicii Socialiste România, București 1977
- Pascu, Ștefan; Livescu, Jean; Berindei, Dan; Nuțu, Constantin; Matei, Ion – *Independența României. Bibliografie*, Editura Academiei Republicii Socialiste România, București 1979
- Petrișor, Vasile; Nicolae, Vasile – *Românii în lupta pentru cucerirea independenței deplină de stat 1877–1878. Repere cronologice*, București 1987
- Potra, George – *Bucureștii văzuți de călători străini (secolele XI–XIX)*, Editura Academiei Române, București 1992
- Reynolds, Francis J. and Taylor, C.W. – *Collier's New Photographic History of the World's War*, P.F. Collier & Son, Publishers, New York 1918
- Sears, Stephen W. (editor) – *Century Collection of Civil War Art*, American Heritage Publishing Co., Inc., New York 1974

- Sonzogno, Edoardo (editor) – *Album della Guerra Russo-Turca del 1877–78*, Milano 1878
- Stănescu, C.I. – *Ce este frumusețea; Artele plastice în România între anii 1848–1878; Cum se judecă operele de artă*, București 1896
- Tucă, Florian colonel dr. – *Monumentele neatrănării. Itinerar eroic 1877–1878*, Editura Militară, București 1977
- Tucă, Florian; Cociu, Mircea; Chirea, F. – *Bărbați ai datoriei 1877–1878. Mic dicționar*, Editura Militară, București 1979
- Tzigara-Samurcaș, Alexandru – *Muzeografie românească*, Imprimeria Statului – Monitorul Oficial, București 1936
- Tzigara-Samurcaș, Alexandru – *Scieri despre artă*, Editura Meridiane, București 1987
- Tzigara-Samurcaș, Alexandru – *Memorii (1872–1910)*, Editura Grai și Suflet – Cultura Națională, București 1991
- Văcărescu T.C. – *Luptele românilor în resbelul din 1877–1878*, F. Göbl Fii, București 1887
- Vlădescu, Cristian M. – *Uniformele armatei române de la începutul secolului al XIX-lea până la victoria din mai 1945*, Editura Meridiane, București 1977
- Xenopol, A.D. – *Istoria Românilor din Dacia Traiană*, Iași 1896

LUCRĂRI SPECIALE

- *** – „Calendarul Resboiului pe anul 1880“, Tipografia Thiel & Weiss, Palatul Dacia, București 1880
- *** – „Expoziția temporală retrospectivă C. Popp de Szathmary 1811–1888“, Muzeul Thoma Stelian, Iunie 1927
- *** – *Russes et Turcs. La guerre d'Orient*, Paris 1877
- *** – *O vizită la expoziție – Casa de la Poradim*, „Curierul Expoziției“ no. 32/18 Mai 1906
- *** – *Relieful Plevnei și al Împrejurimilor*, „Curierul Expoziției“ no.44–45/13 August 1906
- Adamache, Adrian; Dinu, Cristina; Nichifor, Octavia – *Povestea unui tablou celebru: „Atacul de la Smîrdan“ de Nicolae Grigorescu*, „Revista Arhivelor“ vol. XXXIX/1977, Supliment
- Adamache, Adrian; Iosefide, Elena – *Pictorii participanți oficiali la războiul de independență, martori ai istoriei*, „Muzeul Național“ IV/1978

- Alessi, Profes. Dr. A.P.; Popu, Profes. Massimu – *Resbelulu Orientale Illustratu*, Paul Ciesler, Graz 1878
- Arvay, Arpad – *Câteva scrisori inedite ale lui Carol Popp de Szathmary*, „Studii și Cercetări de Istoria Artei” tom 19, nr. 1/1972
- Idem* – *Pilda precursorilor*, Editura Criterion, București 1975
- Idem* – *Pictorul pelerin*, Editura Ion Creangă, București 1977
- Atanasiu, A.D. – *Din istoricul pinacotecei din București*, „Arta Română” no. 1 și 2/Ianuarie-Februarie 1908, no. 3 Martie 1909, no. 4 și no. 5/Aprilie-Mai 1909
- Bodea, Cornelia – *Războiul de neatârnaire în paginile presei americane și engleze*, „Lumea” nr. 19/5 mai 1977
- Idem* – *Unitatea națională și independența României oglindite în memorialistica și presa americană*, „Revista de Istorie”, nr. 5/1977
- Borandă, Georgeta – *Lupta marinarilor români pentru cucerirea independenței de stat, oglindită în Muzeul Marinei Române*, „Revista Muzeelor și Monumentelor – Muzee” nr. 4 1986
- Bosnacov, Nicola; Simeonov, Tzetan; Vasilieva, Maria – *Grivița, Plevna, Smârdan*, Direcția Muzeelor Militare Istorice Plevna, Tipografia de Stat „Gh. Dimitrov”, Sofia f.a.
- Bosoancă, Ecaterina – *Contribuții la o „istorie ilustrată” a orașului Drobeta-Turcu Severin*, „Revista Muzeelor” nr. 1/1994
- Brezianu, Andrei – *O restituire după un secol: prima monografie europeană despre războiul de la 1877*, „Secolul 20” nr. 4–5 (195–196)/1977
- Idem* – *James Joyce și Plevna*, „Secolul 20” nr. 5/1969
- Idem* – *James Joyce and the Battle of Plevna*, „Secolul 20” nr. 4–5(195–196)/1977
- Buculei, Toader – *O vatră de lumină seculară – Liceul de Matematică-Fizică „Nicolae Bălcescu” din Brăila 1863–1988*, Brăila 1988
- Budev, Anguel – *Grabados españoles de la Guerra Ruso-Turca de 1877–1878*, Septemvri, Sofia 1977
- Burada, Severo – *Pictorul G.D. Mirea*, „Pictura și sculptura” nr. 1/Aprilie 1935
- Calmuțchi, Gh. – *1877–1878. Eroii morți. Biografia însoțită de figurilor*, Iași 1928
- Căzănișteanu, C. – *Un înaintaș al muzeografiei românești – Dimitrie A. Papazoglu (1811–1892)*, „Revista Muzeelor” nr. 5 1971
- Căzănișteanu, Constantin; Ionescu, E. Mihail (editori) – *O istorie trăită a războiului de independență 1877–1878. Mărturii. Amintiri*, Editura Albatros, București 1979

- Cândeia, Ionel – *Un episod al Războiului pentru Independență ilustrat în Muzeul Brăilei*, „Muzeul Național” IV/1978
- Cernovodeanu, Paul – *American Accounts of Romania's War for Independence, 1877–78*, „Southeastern Europe” Nr. 5/1978
- Idem – *Războiul de Independență în lumina rapoartelor atașatului militar american lt. F.V. Greene*, „Muzeul Național” IV/1978
- Idem – *Operațiile trupelor române în războiul pentru independență în lumina rapoartelor atașatului militar american F.V. Greene*, „Revista de Istorie” tom 32, nr. 5/mai 1979
- Ciachir, Nicolae – *Frăția de arme româno-rusă în fața Plevnei (30 august – 28 noiembrie 1877)*, „Analele româno-sovietice” seria Istorie, nr. 2/1957
- Cioflec, Virgil – *Grigorescu*, Cultura Națională, București 1925
- Ciul, Gheorghe – *Colecția Sava Henția a Muzeului Mixt Sebeș*, „Revista Muzeelor” nr. 6/1971
- Clarke, James F. – *Some American Observers of the Russo-Turkish War*, în Stephen Fisher-Galați, Radu R. Florescu, George R. Ursul (editori) – *Romania Between East and West. Historical Essays in Memory of Constantin C. Giurescu*, East European Monography, Boulder, Distributed by Columbia University Press, New York 1982
- Constantinescu-Iași, P. – *Lupta poporului român pentru independența patriei oglindită în artele plastice*, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București 1952
- Idem – *Lupta artiștilor plastici pentru Unirea țărilor române*, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București 1959
- Damé, Frédéric – *Artă în timpul resbelului, schițe pentru schițe*, Carol Göbl, Bucuresci 1879
- Delavrancea, [Barbu Ștefănescu] – *Salonul „Atheneului”*, „Revista Nouă”, nr. 2/15 Februarie 1889
- Dragomirescu, George; Frunzetti, Ion – *G. Demetrescu Mirea*, Academia Română, Publicațiile Fondului Elena Simu VII, Imprimeria Națională, București 1940
- Drăgoi, Livia – *Sava Henția*, Editura Meridiane, București 1979
- Dumitriu, Mircea – *Creații ale pictorului Sava Henția inspirate de războiul pentru cucerirea independenței de stat a României*, „Revista Muzeelor” nr. 2/1977
- Enescu, Theodor – *Problema artei academice și G.D. Mirea*, „Studii și Cercetări de Istoria Artei” nr. 2/1969
- Idem – *G.D. Mirea*, Editura Meridiane, București 1970
- Fleşer Gheorghe – *Expoziția aniversară Sava Henția (1848–1904) – 150 de ani de la nașterea artistului* (catalog), Alba-Iulia 1998

- Frunzetti, Ion – *Plastica independenței*, „Studii și Cercetări de Istoria Artei” tom 24 1977
- F[runzetti] Ion; Popescu, Mircea – *Nicolae Bălcescu și artele plastice*, „Studii și Cercetări de Istoria Artei” nr. 1–2/ianuarie-iunie 1954
- Frunzetti, Ion; Munteanu, George (coordonatori) – *Arta și literatura în slujba independenței naționale*, Editura Academiei Republicii Socialiste România, București 1977
- Găzdac, Grigore – *Năsăudenii și Războiul pentru Independență din 1877*, „Arhiva Someșană”, IV (31)/1977
- Gârleanu, Emil – *Pictorii Carol și Alexandru Satmar; tatăl și fiul*, „Calendarul literar și artistic pe 1909”
- Gomoiu, Dr. V; Gomoiu, Farm. G. – *Ilustrații privitoare la serviciul sanitar în războiul de la 1877–78*, Extras din „Buletinul Uniunii Ofițerilor de Rezervă” no. 3–4 și 5–6/1940. Tipografia Cultura, București 1940
- Grande, Gr. H. – *Starea literaturii și artelor în România*, „Tribuna – revista cestiilor contemporane” 1 August 1873
- Greene, F.V. – *Report on the Russian Army and its Campaigns in Turkey in 1877–1878*, D. Appleton and Company, New York 1879
- Idem* – *Sketches of Army Life in Russia*, New York 1880
- Greffner Otto; Ionuș Cătălin – „*Illustrirte Kriegs-Chronik*” o publicație în limba germană despre Războiul de Independență din 1877–78, „Ziridava” VI/1976, Muzeul Județean Arad, Arad 1976
- Grigorescu, Ion – *Carol Popp de Szathmar fotograf*, „Arta” nr. 4–5/1975
- Idem* – *Artiști pe frontul Războiului de Independență din 1877–1878*, „Arta” nr. 1–2/1977
- Idem* – *Artiști în războiul de la 1877*, „Arta” nr. 3/1977
- Idem* – *Mărturii*, „Arta” nr. 12/1978
- Grigoriu, Paul – *Însemnări pe marginea primei monografii ilustrate a Războiului de Independență*, „Revista Muzeelor și Monumentelor – Muzeu”, nr. 9/1987
- Holm, Ed – *Photograph. Mirror of the Past*, „American History Illustrated”, vol. XXIV, No. 5/September-October 1989
- Idieru, N.E. – *Istoria Artelor Frumose*, Tipografia Gutenberg, Joseph Göbl. București 1898
- Ionescu, Adrian-Silvan – *Uniformele armatei române în timpul Războiului de Independență*, „Muzeul Național” IV/1978
- Idem* – *Szathmari documentarist*, „Arta” nr. 8/1983

- Idem* – *Arta portretului în fotografia secolului al XIX-lea*, „Studii și Cercetări de Istoria Artei” tom 34/1987
- Idem* – *Arta graficii publicitare a cartoanelor de fotografii din secolul al XIX-lea*, „Revista Muzeelor și Monumentelor – Muzeu” nr. 6/1988
- Idem* – *Mărturii foto-documentare ale unui reporter al Războiului de Independență – Franz Duschek*, „Revista Muzeelor și Monumentelor – Muzeu”, nr. 7/1988
- Idem* – *Romantism, academism și impresionism în opera lui Theodor Aman*, „Revista Muzeelor și Monumentelor – Muzeu”, nr. 8/1988
- Idem* – *Luptele purtate pe Dunăre în timpul războiului din 1877–1878 în iconografia epocii*, „Revista Muzeelor și Monumentelor – Muzeu”, nr. 5/1989
- Idem* – *Early Portrait and Genre Photography in Romania*, „History of Photography – An International Quarterly”, vol. 13, No. 4/October-December 1989
- Idem* – *Albumele Armatei Române din secolul al XIX-lea*, „Revista Muzeelor” nr. 8–9–10/1990
- Idem* – *Correspondenți și „artiști speciali” reporteri de front în România secolului al XIX-lea*, „Revista Muzeelor” nr. 11–12/1990
- Idem* – *Theodor Aman și fotografia*, în volumul *Centenar Theodor Aman 1991*, Editura Venus, București 1991
- Idem* – *Observatori de front englezi în războiul din 1877–1878*, „Studii și Cercetări de Istoria Artei” tom 38/1991
- Idem* – *Franz Duschek cronicar în imagini al războiului din 1877*, „Fotografia & video” nr. 1/1992, nr. 2/1992
- Idem* – *Cotrocenii la 1877*, „Colocviul româno-american «Cotrocenii în istorie»”, Muzeul Național Cotroceni, București 1993
- Idem* – *Fotografia – sursă pentru portretele unor personalități politice din secolul al XIX-lea multiplicare prin gravare sau litografie*, „Revista de Istorie Socială” I/1996
- Idem* – *Documentarismul de război la 1877*, „Revista Muzeului Militar Național”, Supliment nr. 2/1997
- Idem* – *Picturi puțin cunoscute cu subiecte din Războiul de Independență datorate lui Johann Nepomuk Schönberg*, „Muzeul Național” XI/1999
- Idem* – *Artă și document. Arta documentaristă în România secolului al XIX-lea*, Editura Meridiane, București 1990
- Idem* – *Învățămintul artistic românesc, 1830–1892*, Editura Meridiane, București, 1999.
- Idem* – *Cruce și semilună. Războiul ruso-turc din 1853–1854 în chipuri și imagini*, Editura Biblioteca Bucureștilor, București, 2001.

- Ionescu, Radu – *Date noi asupra vieții și operei pictorului Eliescu*, „Studii și Cercetări de Istoria Artei” nr. 1–2/ianuarie-iunie 1955
- Ionescu, Stela; Kiss-Grigorescu, Maria; Penteleiciuc, Doina – *Repertoriul graficii românești din secolul al XIX-lea*, Muzeul de Artă al Republicii Socialiste România, București 1975, vol. II
- Iorga, N. – *Războiul pentru Independența României. Acțiuni diplomatice și stări de spirit*, Cultura Națională, București 1927
- Idem – *Ploieștii în războiul de Independență*, Editura Primăriei de Ploiești 1928
- Idem – *Informații spaniole despre războiul nostru de independență*, Academia Română. Memoriile Secțiunii Istorice, seria III, tom. VIII, București 1928
- Idem – *Războiul din 1877–78 în ilustrații*, „Almanahul graficei române 1929”, Scrisul Românesc, Craiova 1929
- Idem – *Noi ilustrații străine ale Războiului 1877–78*, „Almanahul graficei române pe 1930”, Scrisul Românesc, Craiova 1930
- Idem – *Veresciaghin și Români*, „Revista Istorică” Nr. 7–9 Iulie-Sept. 1933
- Iosefide, Elena; Adamache, Adrian – *Aspectul documentar al desenelor din jurnalele de campanie ale pictorilor români participanți la războiul pentru independență*, „Revista Arhivelor” vol. XXXIX/1977, Supliment
- Karr, D. – Grigorescu, „Secolul XX” nr. 794/15 Ianuarie 1902
- Idem – *Expoziția Th. Aman*, „Secolul XX” no. 864/11 Aprilie 1902
- Kohn-Abrest, Frédéric – *Zig-zags en Bulgarie*, Paris 1879
- Kretzulescu, N. – *Amintiri istorice*, „Ateneul Român” no. 6/15 Iunie 1894
- Lăzărescu, Dan A. – *Lupta românilor pentru independență oglindită în presa și în publicistica străină*, „Muzeul Național” IV/1978
- Lebedev, Andrei; Solodovnikov, Alexander – *Vasily Vereshchagin*, Hudojnik RSFSR, Leningrad 1987
- Lebedev, A.K.; Solodovnikov, A.V. – *V.V. Vereșaghin*, Iskustvo, Moscova 1988
- La Faure, Amédée – *Histoire de la Guerre d'Orient (1877–1878)*, Garnier Frères, Paris 1878
- Liu, Nicolae – *Războiul de Independență – perspective europene*, „Secolul 20” nr. 4–5 (195–196)/1977
- Lonlay, Dick de – *En Bulgarie 1877–1878. Souvenirs de guerre et de voyage*, Paris 1883
- Matei, Al – *Autorii „Resbelului Orientale Illustratu” urmăriți de autorități*, „Arhiva Someșană” IV (31)/1977

- Mihail, Alex. F. – *Întrevederi de suverani*, „Realitatea Ilustrată” nr. 367, 7 Februarie 1934
- Mlochowski de Belina, A. – *De Paris à Plevna. Journal d'un journaliste. De Mai à Décembre 1877*, Paris f.a.
- Moghior, Neclulai; Crăciunoiu, Cristian – *Contribuții la elucidarea unei neclarități istorice – Hifzi Rahman sau Duba Seyfi*, „Studii și Materiale de Muzeografie și Istorie Militară” nr. 17–18/1984–1985
- Montureanu, Ph. – *O excursiune în Dobrovia*, „Pressa” no. 13/18 Ianuarie 1879 – no. 42/23 Februarie 1879
- Munteanu, N. Z. – *Mărturii ale unor corespondenți de presă și observatori militari străini despre eroismul armatei române în războiul de independență*, „Analele Institutului de Studii istorice și social-politice de pe lângă C.C. al P.C.R.” nr. 2/1967
- Naum, Alexandru – *Schiță despre pictura istorică-militară*, Institutul de Arte Grafice C. Sfetea, București 1916
- Netea, Vasile – *Prima monografie consacrată războiului de independență a României*, „Muzeul Național” IV/1978
- Nicolae-Golfin, Marin – *1877 în imagini*, Editura Sport-Turism, București 1977
- Nicolescu, Tatiana – *Ecouri ale Războiului de Independență din presa rusă*, „Secolul 20” nr. 4–5 (195–196)/1977
- Niculescu, Colonel P. – *Războiul din 1877–78 în Bulgaria. Luptele de la Grivița, Etropol și Belograjek, cu înalte ordine de zi și alte piese*, I.V. Socec, București 1911
- Niculescu, Remus – *Nicolae Grigorescu în amintirile și corespondența lui Alfred Bernath*, „Studii și Cercetări de Istoria Artei” tom 12, nr. 2/1965
- Oprea, Petre – *Cronicari și critici de artă plastică în presa bucureșteană din secolul al XIX-lea*, Editura Litera, București 1980
- Idem* – *Un act patriotic al lui N. Grigorescu: Albumul Războiului Independenței*, „Revista Muzeelor și Monumentelor – Muzeu”, nr. 1/1989
- Idem* – *Un eminent portretist american în Principate*, „Revista româno-americană” no. 11/decembrie 1999.
- Idem* – *Repere în arta românească (secolele al XIX-lea și al XX-lea)*, Editura Maiko, București 1999
- Idem* – *Un eminent portretist american în Principate*, „Revista Româno-Americană” no. 11/decembrie 1999
- Oprescu, G. – *Pictorul T. Aman*, Institutul de Arte Grafice și Editura „Glasul Bucovinei”, Cernăuți 1924

- Idem* – *Tradiție și inovație în arta românească*, „Viața românească” nr. 8 1938
- Idem* – *Retrospectiva Luchian. Expoziția Carol Popp de Szathmari*, „Viața românească” nr. 4/aprilie 1939
- Idem* – *Grigorescu desinator*, Academia Română, Publicațiile Fondului Elena Simu, VIII, Imprimeria Națională, București 1941
- Idem* – *Carol Popp de Szathmari desinator*, Analele Academiei Române, Memoriile Secțiunii Literare, seria III, tom X/1941
- Idem* – *Pictorii din familia Szathmari*, „Analecta”, București 1943
- Idem* – *Corespondența lui N. Grigorescu*, Tipografia „Universul” – București 1944
- Idem* – *Szathmari*, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București 1954
- Idem* – *Locul lui Theodor Aman în cultura românească*, „Studii și Cercetări de Istoria Artei” nr. 3–4/iulie-decembrie 1956
- Idem* – *Nicolae Grigorescu*, Editura Meridiane, București 1962
- Idem* – *Grigorescu, reporter de război*, în volumul *Scrieri despre artă*, Editura Meridiane, București 1966
- Păltânea, Paul – *Câteva stampe inedite referitoare la orașul Galați*, „Revista Muzeelor” nr. 1/1968
- Petrașcu, N. – *Pictorul Grigorescu*, Tipografia Gutenberg, Joseph Göbl, București 1895
- Idem* – *N. Grigorescu*, Tipografia „Bucovina” I.E. Torouțiu, București 1930
- Idem* – *G.D. Mirea*, Casa Școalelor, București 1943
- Popescu, Mircea – *Date noi despre Sava Henția*, „Studii și Cercetări de Istoria Artei” nr. 3–4/iulie-decembrie 1954
- Idem* – *Dezvoltarea picturii istorice românești în secolul al XIX-lea*, „Studii și Cercetări de Istoria Artei” nr. 3–4/iulie-decembrie 1954
- Idem* – *Sava Henia*, București 1954
- Popescu, Paul D. – *O lucrare de Iosif Wallenstein în Muzeul de Istorie din Ploiești*, „Revista Muzeelor” nr. 3/1967
- Prodan, Const. – *Gheorghe Demetrescu-Mirea*, Biblioteca Ateneului Român, Imprimeria Independența, București 1937
- Rangabe, Cleon – *Plevna: ziua căderii*, „Neamul Românesc” nr. 188/28 August 1919 – nr. 205/18 Septembrie 1919
- Rezeanu, Paul – *Pictorul Selageanu și războiul nostru de independență*, „Revista Muzeelor” nr. 8/1977
- Idem* – *Artele plastice în Oltenia 1821–1944*, Scrisul Românesc, Craiova 1980

- Rîpă-Buicliu, Dan; Nazare, Ghiță; Vasilescu-Capsali, Nicolae – *O cronică germană ilustrată a războiului pentru independența de stat a României*, „Revista Arhivelor“ vol. XXXIX/1977, Supliment
- Rosetti, Radu R. – *Partea luată de armata română în războiul din 1877–78*, Cultura Națională, București 1926
- Rosetti, Radu R. – *Câteva extrase din presa engleză 1877–1878*, Cartea Românească, București 1927
- Idem* – *Notele unui ofițer norvegian înaintea și în timpul Războiului de Neatârznare*, Academia Română, Memoriile Secțiunii Istorice, seria III, tom VIII, mem. 9, București 1928
- Idem* – *Relații anglo-române în perioada războiului din 1877–1878. Așezământul tipografic „Datina Românească“, Vălenii de Munte* 1928
- Idem* – *Călărașii din Valea Siretului în războiul de neatârznare*, București 1939
- Roșca, Iuliu I. – *Scriitori și artiști – amintiri personale*, Tipografia Academiei Române, București 1890
- Rusu, Ion – *Românii bistrițeni și năsăudeni și Războiul de Independență. A.P. Alessi și Massimu Popu – autorii primei monografii consacrate războiului*, „Revista Arhivelor“ vol. XXXIX/1977, Supliment
- Rusu, M.N. – *10 Mai 1877. Parafă regală și militară*, „Lumină Lină/Gracious Light“, No. 1, New York, 1999
- Sabin, Dr. Gheorghe – *Amintiri din Războiul Independenței*, Minerva, București 1912
- Savin, Margareta – *Războiul din 1877–1878 oglindit în stampe (Din colecțiile Muzeului de Istorie a Municipiului București)*, „Revista Muzeelor“ nr. 9/1977
- Scafeș, Cornel I.; Șerbănescu, Horia VI.; Andonie, Corneliu; Scafeș, Ioan I. – *Armata română în Războiul de Independență 1877–1878*, Editura Sigma, București, 2002.
- Scarlat, Constantin – *Considerații asupra scufundării navelor otomane în 1877 pe brațul Măcin*, „Muzeul Național“ IV/1978
- Schem, A.J. – *The War in the East. An Illustrated History of the Conflict between Russia and Turkey*, New York & Cincinnati, 1878
- Schuller-Procopovici, Karin – *Ein Land aus dem Bilderbuch. Das Rumänienalbum des Carol Szathmari (1812–1887)*, în catalogul expoziției Silber und Salz – Zur Frühzeit der Photographie im deutschen Sprachraum 1839–1860, Agfa-Foto Historama, Edition Braus, Köln und Heidelberg 1989

- Strantze, Victor von – *Illustrierte Kriegs-Chronik gedenkbuch am den Russische-Türkischen Feldzug von 1876–1878*, Leipzig 1878
- Șerbănescu, Horia Vladimir; Ionescu, Adrian-Silvan – *La cavalerie roumaine pendant la Guerre d'Orient de 1877–1878*, „Vivat Hussar“ No. 21, Tarbes 1986
- Idem* – *Cavaleria română în timpul Războiului de Independență din 1877–1878*, „Revista Muzeului Militar Național“ No. 1/1991
- Șerbănescu, Pandeale – *Expoziția Carol Popp de Sarmar*, „Arhitectura“ nr. 1/1939
- Tafrali, C. – *Pictorul Carol Popp de Szathmary*, „Arta și Arheologia“
- Teodorescu, Virgiliu Z. – *Presa bucureșteană în perioada războiului pentru independență*, „Muzeul Național“ IV/1978
- Idem* – *Cronică bucureșteană 1877–1878*, Editura Ministerului de Interne, Tipograf, București 1997
- Todorova, Gena – *Ruski i Rumănski Voenni uniformi ot osvoboditel-nata voina 1877–1878*, Septemvri, Sofia 1976
- Tzigara-Samurçș, Al. – *Catalogul Muzeului Aman*, Minerva, București 1908
- Idem* – *Artiști dispăruți: pictorul Oscar Obedeianu, 14 Aprilie 1868–11 Ianuarie 1914*, „Convorbiri Literare“ no. 2/Februarie 1915
- Idem* – *Casa muzeu din Poradim*, în volumul *Muzeografie Românească*, Imprimeria Statului, Monitorul Oficial, București 1936
- Țoca, Mircea – *Războiul pentru Independență în grafica artiștilor contemporani*, Editura Dacia, Cluj-Napoca 1977
- Vasilescu, Stelian (editor) – *Familia – corespondențe de la Plevna*, Editura Facla, Oradea 1977
- Vasilieva, Maria Ivanovna – *Obiecte muzeistice românești în satele Grivița și Poradim, Regiunea Plevna*, „Revista Muzeelor“, nr. 3/1969
- N.V. [Vătămănu, N.] – *Din trecutul sculpturii în România*, „Studii și Cercetări de Istoria Artei“, nr. 3–4/iulie-decembrie 1956
- Vereschagin, Vassili – *Souvenirs. Enfance – Voyages – Guerre*, Paris, 1888
- Vereșaghin, V. – *Amintiri din războiul de la 1877*, Editura Cartea Românească, București f.a.
- Vida, Mariana – *Theodor Aman gravor*, Muzeul Național de Artă, București 1993
- Vitcu, Dumitru – *Note și corespondențe americane despre români în coloanele ziarului „The New York Times“ (1871–1877)*, în volumul *Români în istoria universală. Izvoare străine pentru istoria românilor III 3*, Universitatea Al.I. Cuza, Iași 1988

- Idem* – *Românii la 1877. Din însemnările corespondenților americani de război pe frontul balcanic*, „Anuarul Institutului de Istorie și Arheologie A.D. Xenopol“, Iași, tom XXV, nr. 1/1988
- Idem* – *Un artist american și modelul său românesc (Memorialistica unui portret)*, în Kurt W. Treptow (editor) – *Biography and Romanian Studies*, The Center for Romanian Studies, Iași 1998
- Vlad, Ion N.; Stancoveanu, Gh. – *Carol Valștain*, Muzeul de Artă, Craiova 1967
- Vlahuță, A. – *Pictorul N.I. Grigorescu. Viața și opera lui*, Atelierele Grafice Socec et Co., București 1910

BRUSH AND SWORD

Special Artists and War Correspondents in the Romanian War of Independence 1877–1878

SUMMARY

The main concern of 19th century illustrated magazines was providing information and images of current events. Most of these magazines made their appearance in mid 1840s or early 1850s in important cities of Europe and United States. They had correspondents throughout the world. News of major events reached the editorial office in a few days and were published shortly thereafter. Documentary art and its artists were important to these magazines.

The main features of this art were conciseness, clarity and correctness. Graphic arts were more appropriate for documentary pictures than oil painting. Documentary art is characterized by graphic style dominated by contour and the fine line of pencil or ink drawings yielding precise details. Watercolors were also appropriate due to their transparency and fastdrying quality. They gave life to the sketch without changing its informative value. For artists whose goal was purely artistic these colored sketches were important documents of historic moments which they could later use in making large, heroic, oil paintings destined for royal palaces or museums.

Wars which broke too often all over the world called for special artists to witness them. The first known war documentary album was made at the Danube during the Russian-Turkish War of 1828. Its author was H  ctor de B  arn, a young officer, aide-de-camp to the French ambassador to Tzar Nicholas I of Russia's court. But the czar was then at the head of his armies, in Dobrudja,

and the Frenchmen joined him there. H ctor de B arn published later that year an album of lithographs depicting his experience as an eyewitness of the war. But from here to a specialized war artist was still a long way ahead.

The Crimean War of 1853–1856 and especially the wars of 1860s and 1870s (i.e. the American Civil War of 1861–1865, the French-Prussian War of 1870–1871, the Servian uprising of 1876 and the Russian-Turkish War of 1877–1878) installed the special artist as an important character between the warriors on the battlefield and the civilians at home, eager to have news from the war theatre. The special artists were tough, seasoned men, accustomed to riding horses and using guns, always ready to share the perils and hardships of the campaign along with the soldiers on the line of fire in order to do accurate, trustworthy sketches for their magazines back home. Some of them were former soldiers themselves. Anyway, most of them wore a mixture of military and civilian clothes and bore firearms. That was a good precaution because it was not unusual for the artists to be overtaken and forced to defend themselves. Some artists were assigned to various units or on the staff of a commanding officer. That was the case with Dick de Lonlay in 1877 who joined a Don Cossacks regiment and with Constantin Guys in 1854 who was a member of Iskender Bey's staff.

Some of the correspondents acted bravely under fire and were awarded medals and decorations for their gallant behaviour, such as the American Francis Davis Millet and the Austrian Johann Lichtenstadt in 1878. Others were rewarded in the same way for their valuable work depicting various stages of the war and its commanders, such as the photographers Carol Szathmari and Franz Duschek.

The artists travelled either in a carriage provided with every means for living and working or on horseback. Some were even accustomed to make their sketches while mounted, as Auguste Meylan and N.N. Karasin portrayed themselves.

Not all those who sent their sketches to the illustrated magazines were professional artists. During the Crimean War some navy and army officers and two physicians, such as F. Quesnoy and Camille Allard, M.D., contributed their drawings to „L'Illustration“. Sometimes facsimiles were made but more often the sketches were redrawn by specialized engravers who turned them into images worthy of printing in elegant magazines.

While in 1853 there were but few full-fledged special artists to witness the campaign, during the war of 1877–1878 almost every illustrated magazine in Europe and even America had at least one, if not more, as it was with „The Illustrated London News“. This British magazine sent six artists to both sides of the opposing forces: Irving Montagu, W.H. Overend and Frederick Villiers were on the Russian side, Melton Prior, Joseph Bell and R.C. Woodville were on the Turkish side. In addition, the Austrian, Johann Nepomuk Schönberg, was a freelance artist, sending sketches both to London and to Paris. The French magazine „Le Monde Illustré“ had four correspondents: Gustave Broling in St. Petersburg, François-Claude Hayette in Constantinople, Auguste Meylan with the Turkish troops south of the Danube and Dick de Lonlay, by far the most active of all, with the Russian-Romanian allies. „L’Illustration“, the other French magazine, sent two artists to the allied side only. They were Ladislaus Eugen Petrovitz and Auguste André Lançon. Due to his former participation in the Paris Commune of 1871, Lançon wasn’t allowed to cross the Danube to follow the army on the battlefield. Consequently all his drawings depict aspects of military and civilian life in Romania.

The Spanish magazine „La Ilustracion Espanõla y Americana“ had a skillful artist on the battlefield : Don José Luis Pellicer y Fener.

Themistocles von Eckenbrecher, Mathes Koenen and Carol Szathmari were employed by „Illustrierte Zeitung“. Szathmari, the court painter and photographer of Carol I, Prince of Romania, was the most prolific of all. His drawings were published almost weekly and he was greatly esteemed by the editors. Some of his sketches published in the German magazine were republished in the Romanian newspaper „Resboiul“.

A contract of co-operation existed between the older Szathmari and Koenen. The contract stipulated that the former would process and stylize the sketches brought by the latter from the battlefield and send them to the illustrated magazines. The drawings would be signed by both of them and the payment shared in equal parts. Consequently, a few engravings printed in the German magazine bear the two signatures. But each one commonly published his own sketches. For instance, Koenen published the only images taken after the fall of the Grivitza Redoubt. He was the first special artist who entered that redoubt a day after the Romanian soldiers defeated its Turkish defenders. He saw dead and wounded of both sides, broken weapons and pieces of equipment everywhere

on the ground. The curious artist even looked in a Turkish haversack discovered on the spot and noticed that the defenders had good rations consisting of rice, coffee and tobacco. Food was not lacking to the Turkish garrison as the allies thought. Koenen accompanied his sketches taken inside and outside the redoubt with a letter in which he gave more details of what he saw there.

In addition to Szathmari's drawings sent to various magazines and a few large watercolors painted for his patron, Prince Carol I, the artist took photographs of the Romanian fortifications and troops, the prince's headquarters, his staff, etc. He bound his photos in an elegant album entitled *Souvenir of the War 1877-78*.

Another photographer from Bucharest joined the army. Franz Duschek, Szathmari's brother-in-law, was assigned to the Russian headquarters and took likenesses of the czar and the grand dukes, his sons, and other high ranking officers. He also photographed the pontoon bridge over the Danube at Zimnicea, the ports of Braila and Galatz, the railway station in Ploiești decorated for the czar's reception, the Grand Duke Nicholas's residence in Ploiești, the czar visiting the Imperial Guard and other images from the Russian camp. Duschek eventually released an album with this pictures entitled *The War 1877-78*. Some of his photos were anonymously published in such magazines as „L'Illustration“, Le Monde Illustré“, „The Illustrated London News“ and „The Pictorial World“. As a reward for his accomplishments he received a ring with a precious diamond from Tzar Alexander II. He was also awarded German, Austrian and Romanian medals for his invaluable work as historian with a camera.

The Russian painter V.V. Verescheaghin joined the army without an assignment for a special magazine. After the campaign he completed some large paintings inspired by the war. He toured Europe with these paintings, displaying them in a special light and accompanying the show with Russian soldiers' choirs and Oriental music. The German Kaiser was so impressed with the exhibition that he ordered the whole Imperial Guard to visit it in order to develop the soldiers' patriotic sentiments and artistic taste.

General dr. Carol Davila, the General Inspector of the Medical Corps, was a high-minded and far-sighted intellectual. He knew the importance of image as a means for illustrating events of modern history. He invited three Romanian painters to witness the battles and military life during the campaign. These were Nicolae Grigorescu, Sava Henția and G.D. Mirea. They were all assigned to the ambulance of the Romanian headquarters. Having his own

carriage Grigorescu was able to move freely in order to document the war. By far the most talented and skilled of all, Grigorescu improved his drawing techniques during the campaign. He used pen and ink, ink wash, charcoal and especially pencil for his drawings full of vividness. From these sketches he later completed large paintings which became landmarks for modern Romanian art. These are as follows: „The Sentinel“, „The Bugler“ (also known as „The Alarm“), „The Vidette“, „The Spy“, „The Attack of Smârdan“, „On the Rahova Valley“, „Prisoners of War“, „Provision Wagon Train“. Grigorescu's documentary art was not meant for publishing. His undertaking was purely artistic developing a rich portfolio of drawings which was later used as a basis for his painted compositions. A few years after the war Grigorescu went to Paris to make engravings from all his paintings. Unfortunately his enterprise was a complete financial failure because there was no longer any interest in this subject. Additionally, prior to the release of Grigorescu's beautiful etchings, others had already published cheap lithographs depicting the up-to-date events on the battlefield. One of the authors was Dimitrie Pappasoglu, a retired major very fond of history and art. But Pappasoglu's plates lacked both accuracy and artistry, being fanciful renderings of unseen events, retold by others or inspired by newspaper correspondence.

In 1878, at the conclusion of the war, the Austrian special artist Johann Nepomuk Schönberg was commissioned by Prince Carol I to make for him six large paintings inspired by the late campaign. The key events selected by the prince to be painted are as follows: „Crossing of the Danube“, „The Bombardment of Vidin“, also called „This is the music I like!“ (after the prince's words when a shell burst near him), „Assault on the Grivitza Redoubt“, „The Rutting Prince Visiting the Grivitza Redoubt“, „Prince Carol I at the Battle of Plevna“ and „The First Encounter between Prince Carol I and Osman Pasha after the Surrender“. Schönberg completed the whole lot in 25 years: the first picture was ready in 1891, the last in 1903. The artist dated and signed each painting and gave additional information certifying his presence on the battlefield as witness of the event. These six large paintings were once the pride of the Royal Palace in Bucharest. Some of them were used as models for color prints which were sold at low prices to those interested in such topics.

Fearless and devoted to their art, the special artists who witnessed the war of 1877–1878 in which Romania won its independence left a historic legacy worthy of study and admiration.

INDICE

A

Abdul Hamid, sultan 84
Abdul Kerim Paşa 49
Ajdukiewicz, Tadeusz von 11, 203
Alecsandri, Vasile 144
Alexandru II, ţar 10, 46, 61, 64, 76, 79, 85, 111, 114, 129, 134, 143, 165, 255
Alexandru III, ţar 129
Alexandru Ioan I, 151
Alexandru, ţarevici 76, 129
Alexi, Artemiu Publiu 225, 226
Allard, Camille, dr. 253
Aman, Theodor 119, 135–137, 165, 179
Averescu, Alexandru, colonel 204

B

Baer, M.B. 92
Baker, Samuel White 37
Baker, Valentin 37
Barotzi, Constantin, colonel 113
Barrere, Camille 36
Barye, Antonie Louis 95
Baude, Charles 92

Béarn, Hécator de 9, 17, 222, 252, 253
Bell, Joseph 28, 36, 38, 54, 254
Bergue, Jean 9, 65, 71
Bernath, Alfred 193
Bibicescu, I. G. 152
Björlin, locotenent 85
Blanc, Numa 131
Blaramberg, Constantin, locotenent-colonel 160, 171, 184
Boerescu, Vasile 144
Bolinitineanu, Dimitrie 144
Boyle, Frederic 37
Brătianu, Ion C. 113, 137
Brătianu, Ionel 204
Brackenberg, colonel 85, 86
Brady, Mathew B. 28, 29
Broling, Gustave 10, 65, 254
Budişteanu, A., colonel 155

C

Callot, Jacques 16
Camphausen, Wilhelm 172
Candiano-Popescu, Alexandru, maior 162, 171, 201
Carjat, Étienne 131
Carol I, principe 10, 11, 25, 44, 45, 47, 56, 75, 76, 78, 82, 83,

91, 92, 114, 118, 120–124,
127, 130, 134, 140, 146, 150,
151, 156, 157, 159–162, 171,
172, 174, 175, 185, 189, 203,
218, 219, 254–256
Carrick, dr. 24
Cerchez, Mihail, colonel 120,
160, 162, 171
Cernat, Alexandru, general 113,
120, 124, 155, 160, 171
Cernovodeanu, Pavel, colonel
146
Chardon, Aîné Charles 188
Chevalier, Lucien Le 36
Cioflec, Virgil 176
Cisler, Paul 225
Clark, Campbell 36
Coningsby, R. 52
Courbet, Gustave 96
Cranach, Lucas 15
Crețeanu, Victor, colonel 172

D

da Vinci, Leonardo 15
Dabija, Nicolae, colonel 163
Darné, Frédéric 176, 183, 187,
188, 199, 202
Dannhauer, căpitan 24
Daumier, Honoré 40
David, Jacques Louis 16
Davila, Carol, general dr. 113,
115, 132, 133, 144, 160, 161,
171, 196, 255
Dawn, Hugh 58
Delavrancea, Barbu Ștefănescu
176, 186, 199, 200
Dembitzki, Hipolit Napoleon
Henryk 11, 145–149, 152,
225

Demetriad, Aristide 228
Detaile, Edouard 54, 119, 184,
200
Dimitrescu, Procopie, primar
175
Disdéri 131
Dmitriev-Orenburgski, Nikolai
Dimitrievici 10, 64
Doussault, Charles 101
Dubasov, T., locotenent 44, 79,
80, 133
Dufour, A.H. 225
Dupray, Henry-Louis 119
Durand-Brager, Jean-Baptiste
Henri 18
Dürer, Albrecht 15
Duschek, Franz 10, 24, 30, 43,
53, 56, 80, 112, 114, 126,
130–136, 151, 180, 203, 253,
255

E

Eckenbrecher, Themistocles von
10, 101–104, 222, 254
Edhem Pașa 144
Edhem Pașa, vizir 38
El Greco, 194
Elisabeta, principesa 11, 46–48,
75, 77, 127, 149, 175
Elliescu, Alexandru 11, 168

F

Fălcoianu, Alexandru, general
124, 162, 184
Fedorov 18
Fenton, Roger 28, 29
Ferdinand, principe 203, 204
Ferrari, Ettore 226

Filitti, Constantin, locotenent-colonel 113, 114, 160, 171
 Fischer, Franz Josef 170
 Florescu, Ioan Emanoil, general 76, 144
 Forbes, Archibald 36, 85
 Forbes, Edwin 30
 Frâncu, Teofil 152
 Franchetti, L. 100
 Franz Iosif I, împărat 203

G

Gaillard, Louis Dieudonné colonel 96, 114, 124
 Gallenga 36
 Gardner, Alexander 29
 Gérard, François-Pascal-Simon 16
 Gérome, Jean Léon 53
 Göbl, Carol 11, 151
 Gorceakov, Aleksandr Mihailovici 46
 Grădeanu, Grigore H. 10, 137, 145, 151, 173
 Grant, Edward Maxwell, colonel 84
 Grecescu, Dimitrie, dr. 184, 193
 Greene, Francis Vinton 36, 83, 84
 Grigore, Ioan, sergent 143, 146, 169, 184
 Grigorescu, Nicolae 11, 22, 137, 159, 165, 167, 173, 176–184, 187–195, 199, 203, 221, 222, 255, 256
 Gros, Antoine Jean 16, 117
 Gurko, Iosif Vladimirovici, general 10, 27, 85, 172
 Guys, Constantin 18, 253

H

Hardouin, Georges (vezi Dick de Lonlay)
 Hasenkampf, Mihail Alexandrovici, colonel 23, 32, 95, 206
 Hayette, François-Claude 67, 254
 Healy, George Peter Alexander 151
 Henția, Sava 11, 115, 166, 168, 192, 193, 195–199, 221
 Herbert, William 58
 Herkt, Henric, colonel 161
 Hobart Pașa 37

I

Ion, Grigore, locotenent-colonel 147
 Iorga, N. 59
 Iskender Bey 253
 Isler, Carl 154, 155, 159, 192
 Ivanov, Alexander 24, 86

J

Janet, Gustave 27

K

Kaiser, Friedrich 171, 172
 Karasin, N.N. 10, 20, 59, 60, 253
 Kauffmann, Paul Adolphe 18, 56, 67, 71, 74, 173
 King, Edward 85
 Koenen, Mathes 10, 28, 53, 101, 103–110, 121, 124, 254, 255

Kogălniceanu, Mihail 46, 113,
189
Kohn-Abrest, Frédéric 22, 23, 48

L

Lachmann, Friedrich 25, 157,
158, 159, 163, 164, 218, 220
Lahovary, Alexandru 144
Lahovary, Iacob, maior 160
Lamothe, Henri de 18, 21, 86
Lançon, Auguste André 56,
92–96, 98–100, 222, 254
Lascăr-Bogdan, Nicolae, căpitan
113, 225
Lascareff, Aleksandr Grigo-
rievici, general 143
Lecca, Constantin 179
Leslie, Armand dr. 54
Leuchtenberg, Nikolai de 78,
128
Lichtenstadt, Johann 19, 24,
100, 253
Lix, Frédéric Théodore 27, 79,
83, 87
Lonlay, Dick de 10, 19, 20, 22,
23, 27, 47, 56, 59, 65, 68, 69,
71–74, 78–81, 83–87, 89, 92,
93, 98, 100, 119, 133, 173,
222, 253, 254
Louis 157, 158

M

MacGahan, Januarius Aloysius
36, 37, 84
Manu, George. general 46, 148
Marees, locotenent 24
Maynard, George Willoughby 19

Meylan, Auguste 20, 65–67, 93,
253, 254
Michail, Vasile, dr. 184, 193
Midhat Paşa, vizir 38
Millet, Francis Davis 19, 20, 24,
37, 84, 100, 253
Mirea, G.D. 11, 166, 192–195,
198, 255
Mlochovski de Belina, A. 18,
21, 23, 59, 85, 95
Mohor, Vasile 146
Montagu, Irving 9, 28, 37, 51,
52, 53, 254
Montoreanu, Filip 173–175
Murgescu, Ioan, maior 44, 79

N

Nadar 131
Nepokoicinski, Arthur
Adamovici 44
Neumann, Hans 170
Neuville, Alphonse-Marie de
119, 184, 200
Nicolae, Mare Duce 10, 22, 25,
42, 45–48, 56, 59, 66, 72, 75,
77, 78, 82–84, 115, 127, 134,
171
Niculescu, Remus 176, 193
Nottara, C.I. 228

O

O'Reilly, Montagu, locotenent
222
Obedeau, Oscar 11, 30, 199,
200, 201, 202
Obedeau, Vasile, colonel 199
Obedenaru, Mihail Georgiade
226

Omer Paşa 18

Oprescu, G. 176, 181

Orăşanu, N.T. 145

Osman Paşa 53, 58, 67, 82, 83,
122, 130, 134, 143, 155, 159,
162, 171, 172, 185, 219, 256

Overend, William Heysman 28,
37, 42, 43, 50, 254

P

Panaiteanu-Bardasare, Gheorghe
163, 164, 165

Pappasoglu, Dimitrie 11, 153,
154–156, 158, 159, 192, 225,
256

Pears, Edwin 36

Pellicer y Fener, José Luis 10,
21, 22, 85–87, 89, 91–93,
100, 222, 254

Perea y Rojas, Alfredo 87

Petraşcu, N. 176, 179, 184

Petrescu, Costin 11, 203

Petrescu, Zaharia dr. 197

Petrovitz, Ladislaus Eugen 92,
93, 94, 222, 254

Phillippoteaux, Jean-Baptiste 16

Pillat, Constantin, locotenent-co-
lonel 113, 114, 184

Pogor, Vasile 163

Pop, Maxim 225, 226

Popp, Mişu 179

Pretorian, Arghir, locotenent-co-
lonel 163

Prior, Melton 9, 28, 38, 48, 49,
254

Putz, Ludwig 170

Q

Quesnoy, F. dr. 253

R

Reiser, Andreas D. 10, 30, 112,
126, 169

Reutlinger 131

Rigondeaud, Ludovic 67

Romanovsky, sublocotenent 42

Rosa, Salvator 16

Rosetti, C.A. 137, 144, 165, 187

Rossolovski 24

S

Sabin, Gheorghe, dr. 225

Sadic Paşa 144

Sala, George Augustus 36

Sargent, John Singer 195

Schem, Alexander Jacob 225

Schina, Alexandru, locotenent-co-
lonel 113, 160, 171

Schina, Nicolae, locotenent-co-
lonel 124

Schliemann, Heinrich 38

Schneider, Carl 36

Schönberg, Johann Nepomuk 9,
11, 27, 28, 30, 38, 50, 51, 65,
68, 69, 71, 73, 93, 96, 97, 98,
120, 121, 151, 156–159,
161–165, 171, 203, 218, 219,
221, 222, 254, 256

Selagianu, Isidor 11, 166, 167,
168

Serghei, mare duce 76, 78, 127,
128

Sion, Gheorghe 107

Skaiatin, print 128

Skobelev, Mihail, general 64,
125, 172
Skridlov, Nicolai Ilarionovici,
locotenent 63
Slăniceanu, Gheorghe, colonel
43, 109, 113, 120, 132, 146,
160
Sonzogna, Edoardo 225
Stahi, Constantin D. 163, 165
Stöhr, Martin 159, 218
Strantze, Victor von 29, 225
Sturdza, Dimitrie 204
Suleiman Paşa 172
Szathmari, Carol 10, 11, 24, 28,
29, 30, 53, 81, 102, 108–112,
115–126, 129, 134, 139, 140,
141, 142, 151, 152, 154, 166,
177, 193, 196, 198, 201, 202,
203, 223, 224, 225, 226, 254,
255

Ş

Şakovskoi, prinţ 86'
Şerbu, Mărgărit sergent 139
Şestakov, locotenent 44, 80, 133

T

Tătărăscu, N., general 184
Teodorescu, G. Dem. 152
Theodory, Iuliu dr. 113
Todleben, Eduard Ivanovici,
general 127
Trenk, Henri 11, 169

V

Văcărescu, T. C., maior 162, 171
Valenţius, Alexandru, 165
Valter Măracineanu, Nicolae,
căpitan 81, 119, 143, 154,
201
Vereşceaghin, Vasili Vasilievici
10, 17, 36, 61–64, 255
Vermont, Nicolae 200
Vernet, Horace 117, 171, 184
Vierge, Daniel 27, 65, 79
Villiers, Frederick 9, 28, 37, 57,
84, 254
Vlădescu, Vasile 193
Vladimir, mare duce 77
Vlahuţă, Alexandru 176, 181,
183
Volkers, Emil 150, 151, 203, 220
Vonlarlarski, V. M., colonel 62,
65

W

Wahlstein, Carol 166
Wallenstein, Iosif 11, 166
Wellesley, Frederick Arthur 56,
57
Woestyne, Ivan de 21, 29, 85
Wolseley, Garnet Sir 38
Woodville, Richard Caton 28,
38, 53, 54, 55, 58, 221, 254

Z

Zefcari, Alexandru, general 113
Zotov, Pavel Dimitrievici, gene-
ral 91



1. Dick de Lonlay,
„Le Monde Illustré”
no. 1059/28 Juillet 1877



2. José Luis Pellicer,
„La Ilustracion Española y Americana”
no. XXXVIII 8 de Setiembre de 1877



3. Vasili Vasilievici Vereșceaghin,
*Souvenirs. Enfance Voyages
Guerre (Paris 1888)*



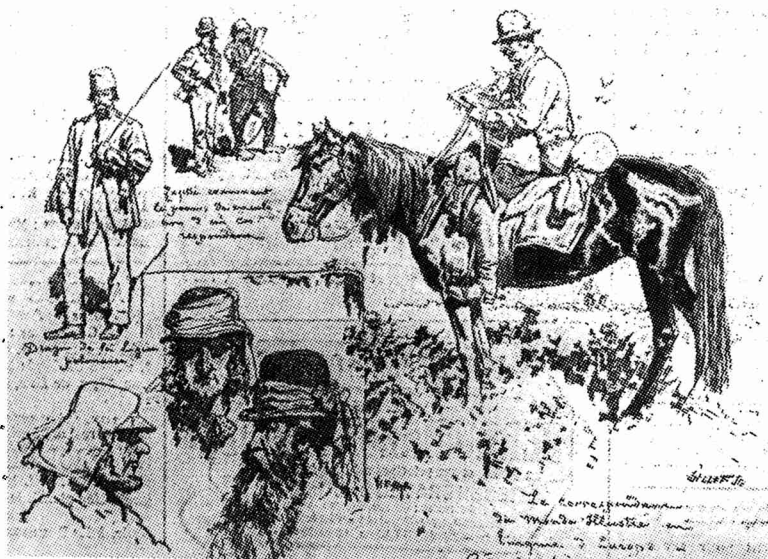
4. Ivan de Woestyne,
„Le Monde Illustré”
no. 1011/26 Août 1876



5. Francis Davis Millet, *pictură de George Willoughby Maynard, ulei pe pânză, 1878, National Portrait Gallery, Smithsonian Institution, Washington, D.C.*



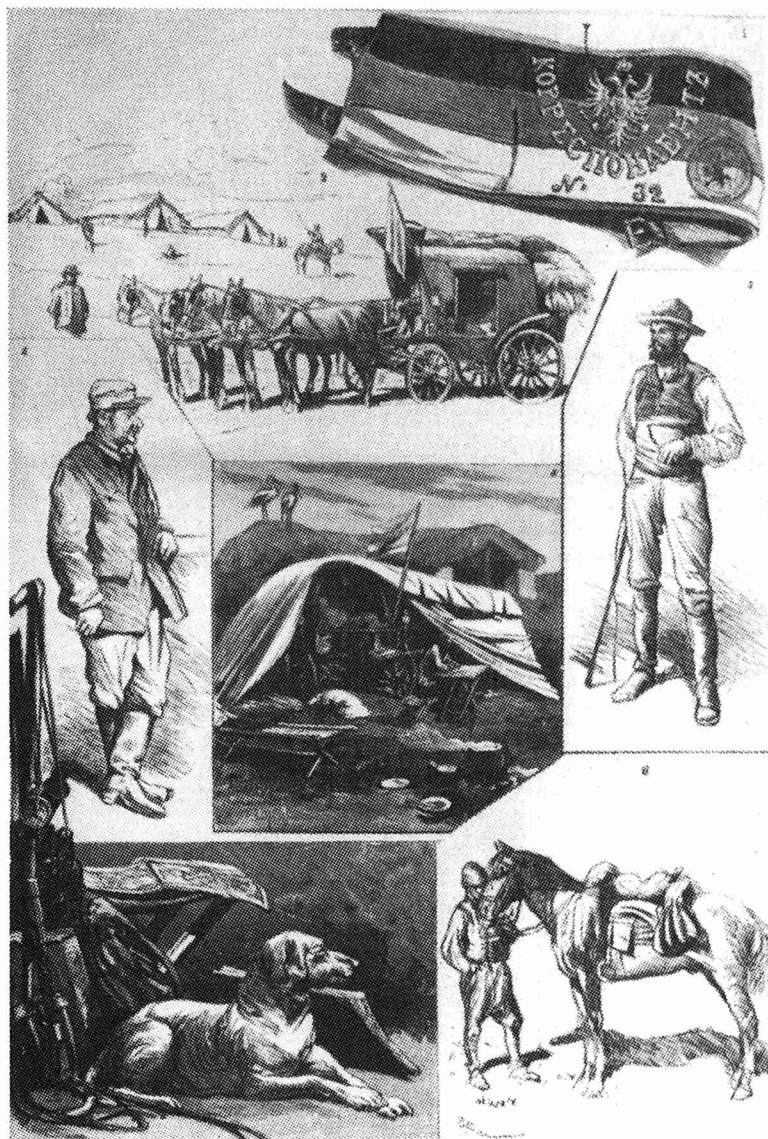
6. Paul-Adolphe Kauffmann,
„L'illustration“ no. 1742/15 Juillet 1876



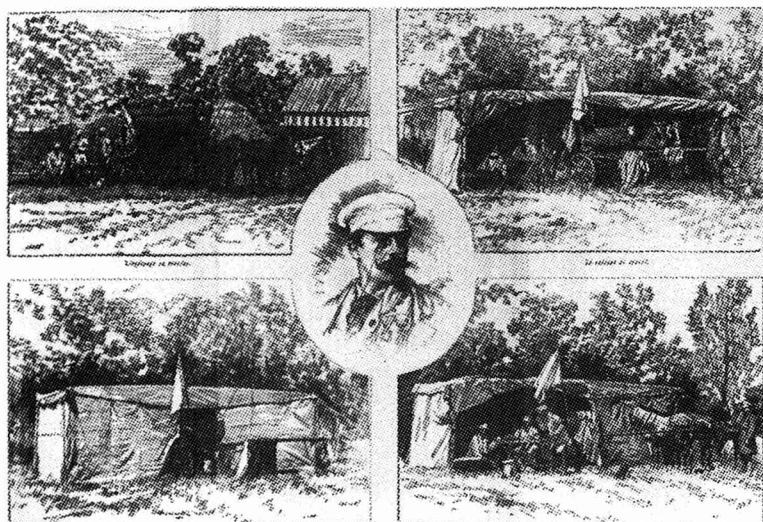
7. Auguste Meylan, „Le Monde Illustré“
no. 1074/10 Novembre 1877



8. N. N. Karasin, „Die Gartenlaube“ no. 29/1877



9. José Luis Pellicer – Echipajul corespondentului de presă, servitorii și brasarda, „La Ilustracion Española y Americana” no. XLVIII/30 de Diciembre de 1877



10. Dick de Lonlay – Echipajul corespondentului de presă
și multiplele sale întrebări,
„Le Monde Illustré” no. 1059/28 Juillet 1877



11. José Luis Pellicer – Colonelul Mihail Alexandrovici Hasenkampf,
șeful serviciului de informații al marelui stat major
al armatei ruse de operațiuni



12. Carol Szathmari



13. Franz Duschek



14. Irving Montagu



15. Melton Prior



16. Joseph Bell



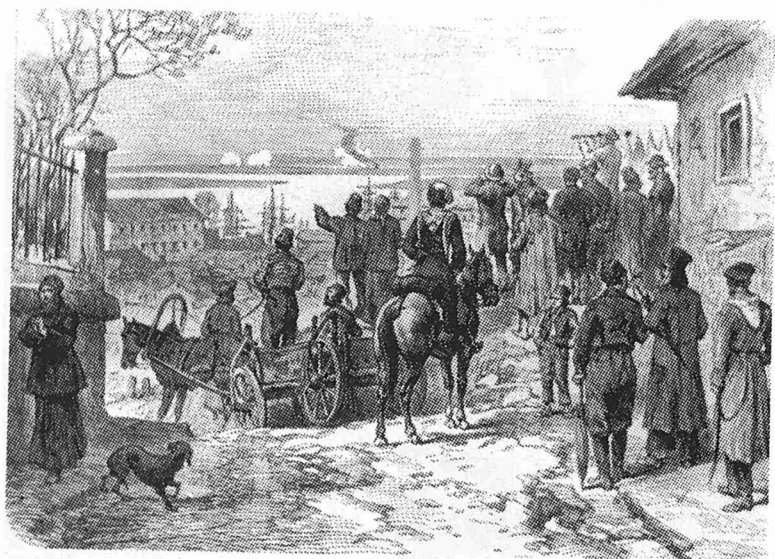
17. Prima întâlnire a artistului nostru cu un cazac,
„The Illustrated London News”, no. 1974/May 12, 1877



18. Corespondenți speciali de partea rusească sub focul unui post turcesc,
„The Illustrated London News”, no. 1980/June 23, 1877



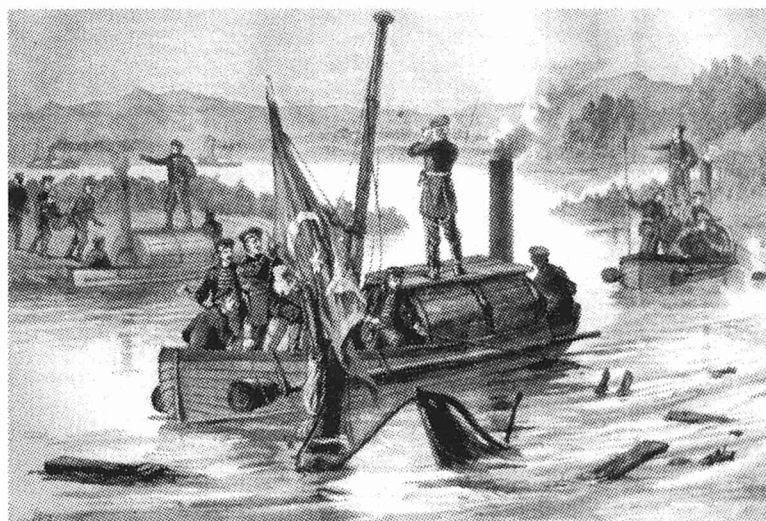
19. Schiță din București,
„The Illustrated London News” no. 1975/May 19, 1877



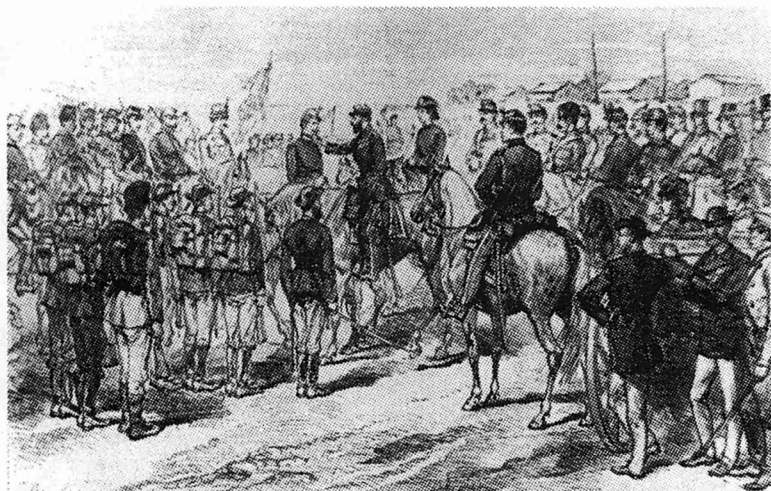
20. Prima ghiulea trasă la Dunăre,
„The Illustrated London News” no. 1975/May 19, 1877



21. Explozia lui „Lufti Djelil“, canonieră turcească,
văzută din bateria rusescă de la Brăila,
„The Illustrated London News“ no 1976 May 26, 1877



22. William Heysman Overend – Ofițeri ruși dând jos steagul otoman
de pe „Lufti Djelil“, canoniera turcească scufundată lângă Brăila,
„The Illustrated London News“ no. 1977/ June 2, 1877



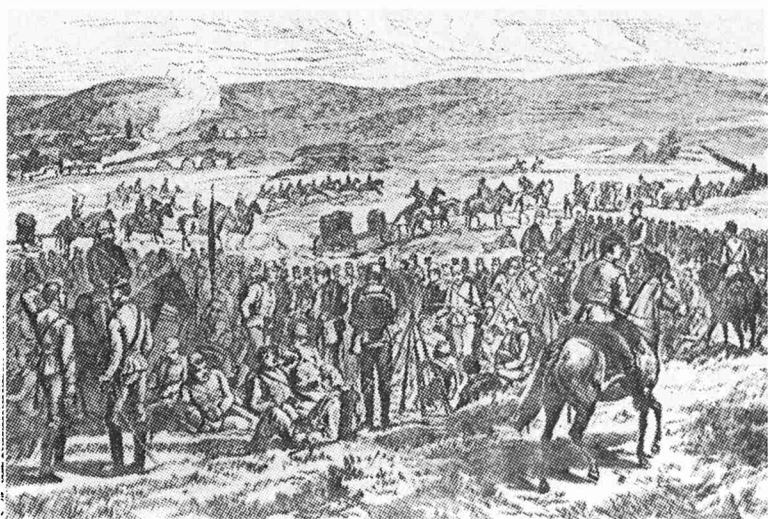
23. Prințul Carol al României decorând soldații care au fost în luptă,
„The Illustrated London News” no. 1979/June 16, 1877



24. Români dansând hora în fața Marelui Duce Nicolae
și a prințului și prințesei României,
„The Illustrated London News” no. 1983/July 14, 1877



25. Regimentul 16 Dorobanți la Breslanița, lângă Plevna,
„The Illustrated London News” no. 1992 September 15, 1877



26. Halță a trupelor române în marșul spre Breslanița, în fața Plevnei,
„The Illustrated London News” no. 1992/September 15, 1877



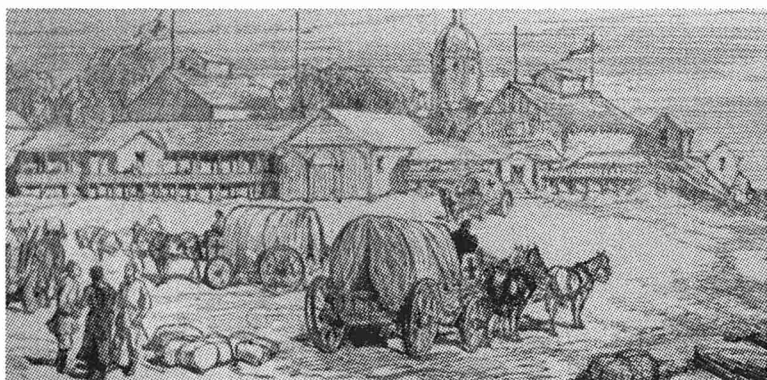
27. William Heysman Overend – Români făcând tranșee
înspre a doua redută Grivița,
„The Illustrated London News” no. 1979/October 20, 1877



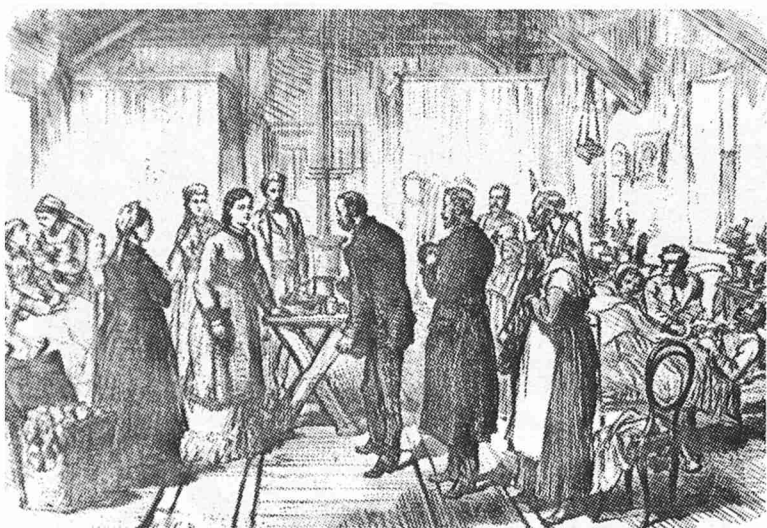
**28. Johann Nepomuk Schönberg – Asaltul redutei Grivița
în fața Plevnei pe 11 septembrie,
„The Illustrated London News“ no. 1997 October 20, 1877**



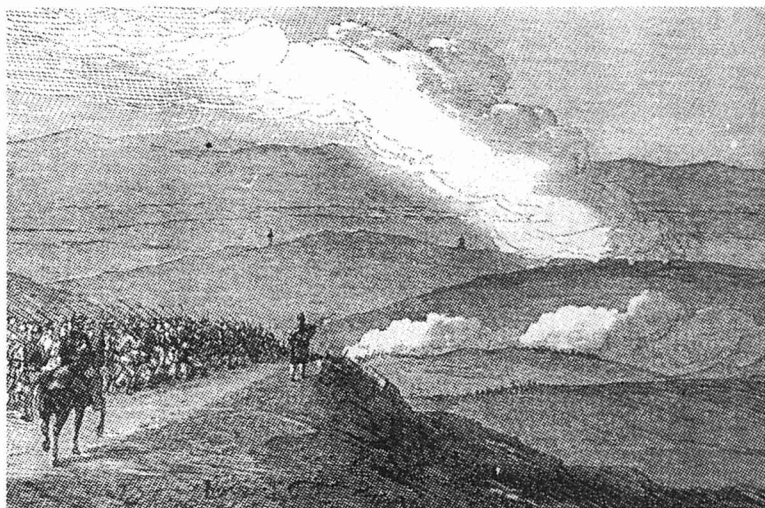
**29. Atac nereușit al Regimentului 15 Dorobanți
asupra celei de-a doua redute Grivița,
„The Illustrated London News“ no. 1997/October 20, 1877**



30. Spitalul din București al prințesei României,
„The Illustrated London News“ no. 1998/October 27, 1877



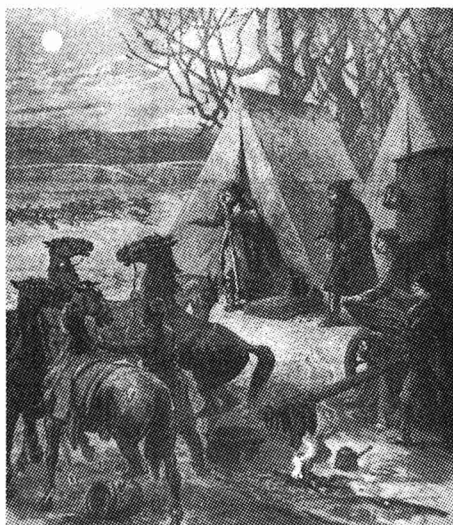
31. Doi dintre artiștii noștri (Johann Nepomuk Schönberg și Irving Montagu)
 vizitând spitalul prințesei la București,
„The Illustrated London News“ no. 1998/October 27, 1877



32. Atac turcesc asupra liniilor românești,
„The Illustrated London News“ no. 1999/November 3, 1877



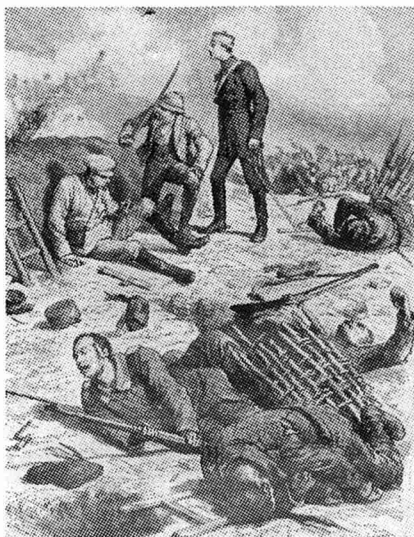
33. Bombardarea Plevnei; Prințul Carol al României
 ducându-se la cartierul general de la Poradim,
„The Illustrated London News“ no. 2001/November 17, 1877



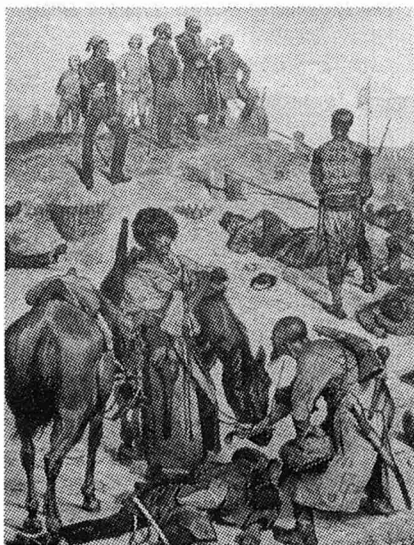
34. Tabăra corespondenților lui „Times”
și „The Illustrated London News” atacată de lupi,
„The Illustrated London News” no. 2000/November 10, 1877



35. Joseph Bell și Richard Caton Woodville – Prizonieri englezi în marș,
„The Illustrated London News” no. 2019/March 19, 1878



36. Colonelul Wellesley vizitând reduta Grivița,
„Harper's Weekly”, November 3, 1877



37. Richard Caton Woodville – La Plevna, după un asalt asupra redutei,
„Harper's Weekly” November 24, 1877



38. William Herbert – Muşirul Ghazi Osman Nuri Paşa,
The Defence of Plevna (London 1895)



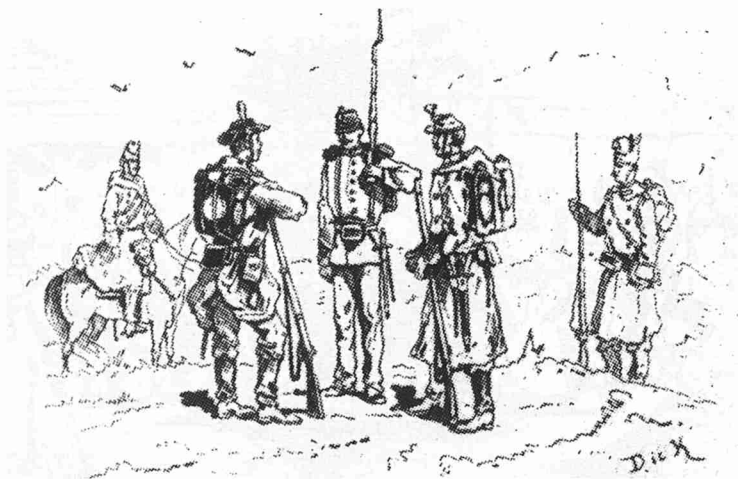
39–40–41. Vasili Vasilievici Vereşceaghin – Totul este... liniştit ... la Şipka,
Souvenirs. Enfance – Voyages – Guerre (Paris 1888)



42. Dick de Lonlay – Ziua de Sf. Gheorghe la Turnu Severin,
En Bulgarie 1877 1878 (Paris 1883)



43. Dick de Lonlay – Atacul redutei Grivița,
„Le Monde Illustré” no. 1072/27 Octobre 1877



44. Dick de Lonlay – Soldați români din diverse arme: călăraș, vânător, infanterist, genist, dorobanț, *En Bulgarie 1877 1878 (Paris 1883)*



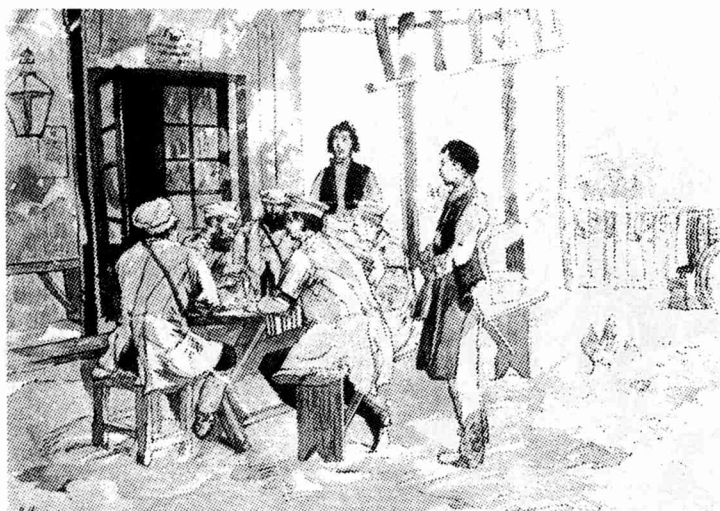
45. Dick de Lonlay –Distribuirea pâinii prizonierilor turci închiși de cealaltă parte a Vidului,
„*Le Monde Illustré*” no. 1083/12 Janvier, 1878



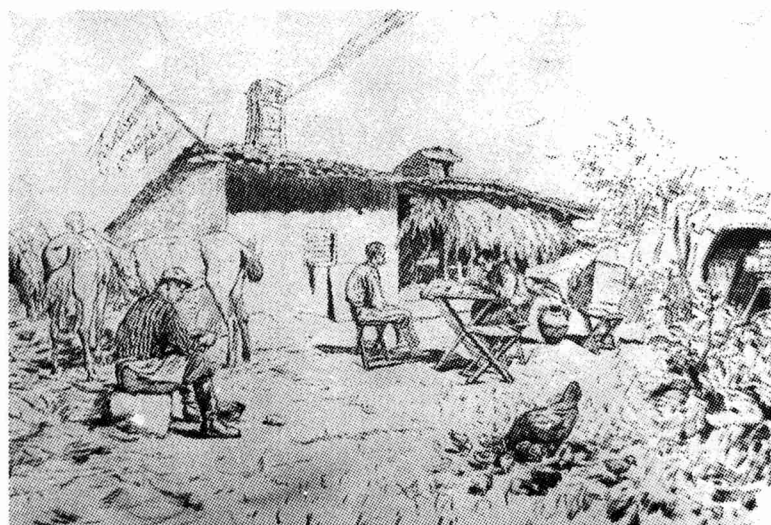
46. José Luis Pellicer – Prin Bulgaria,
„La Ilustracion Española y Americana” no. XXXIII/8 de Setiembre de 1877



47. José Luis Pellicer –Traversarea Dunării,
„La Ilustracion Española y Americana” no. XXVII/22 de Julio de 1877



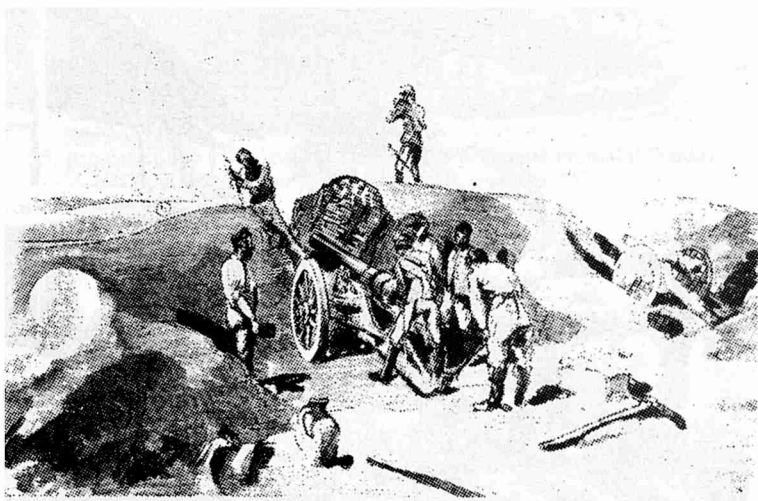
48. José Luis Pellicer – Mihăilești, cartierul general provizoriu al câtorva corespondenți de presă,
„La Ilustracion Española y Americana“ no. XXX/22 de Julio de 1877



49. José Luis Pellicer – Locuința corespondentului pentru *„La Ilustracion Española y Americana“* în satul Țareviceea,
„La Ilustracion Española y Americana“ no. XXX/15 de Agosto de 1877



50. José Luis Pellicer – Principele Carol al României acompaniat de generalul Zotov vizitând linia ocupată de armata sa în fața Plevnei,
„La Ilustracion Española y Americana“ no. XXVII/8 de Octubre de 1877



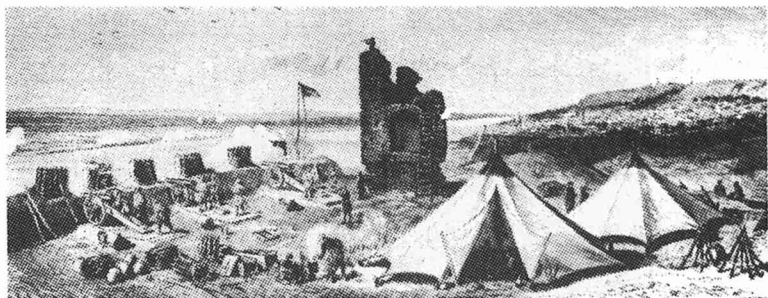
51. José Luis Pellicer – Pozițiile turcilor în Plevna văzute în timpul unui popas la Grivița (detaliu);
„La Ilustracion Española y Americana“ no. XXVII/8 de Octubre de 1877



52. José Luis Pellicer – Dorobanți în tranșee,
„La Ilustracion Española y Americana” no. XLII 15 de Noviembre de 1877



53. José Luis Pellicer – Grivița, corp de gardă de dorobanți,
„La Ilustracion Española y Americana” no. XLIII 22 de Noviembre de 1877



54. Ladislaus Eugen Petrovitz – Cetățuia de la Bași-kanal vis-à-vis de Brăila,
„L'Illustration” no. 1789/9 Juin 1877



55. Auguste Lançon – Cavaleriști români la o fântână pe malul Dunării,
„L'Illustration” no. 1801/ 1er September 1877



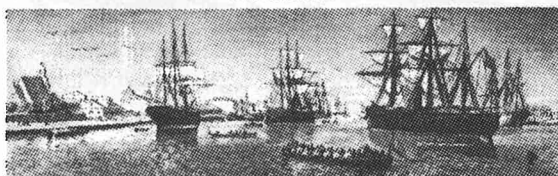
56. Auguste Lançon – Trecerea Dunării la Corabia de către români,
„L'Illustration” no. 1804/22 September 1877



**57. Themistocles von Eckenbrecher – O stradă în Galați,
„Illustrirte Zeitung“ no. 1775/7 Juli 1877**



**58. Themistocles von Eckenbrecher – Orașul românesc Galați pe Dunăre,
„Illustrirte Zeitung“ no. 1775/7 Juli 1877**



**59. Themistocles von Eckenbrecher – Orașul Tulcea (sus); Portul Sulina (jos),
„Illustrirte Zeitung“ no. 1776/14 Juli 1877**



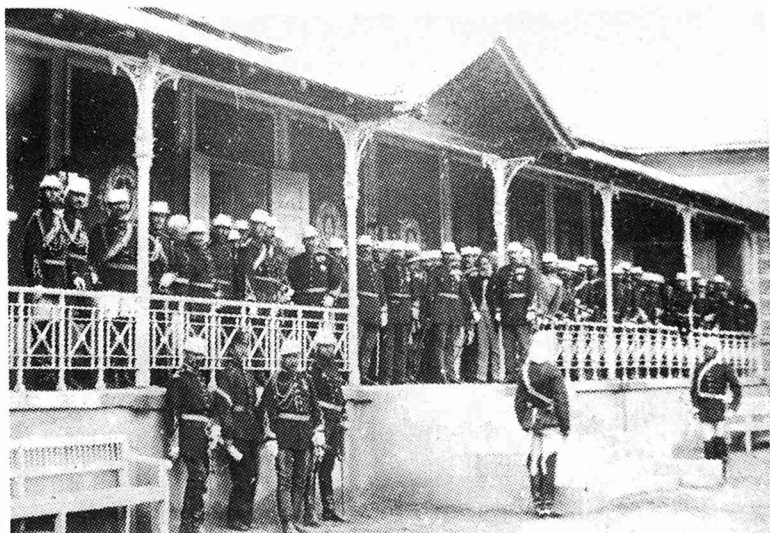
60. Mathes Koenen – Reduta Grivița nr. 2 văzută din Grivița 1 (sus);
În reduta Grivița nr. 1 (jos), „*Illustrirte Zeitung*“ no. 1790 20 October 1877



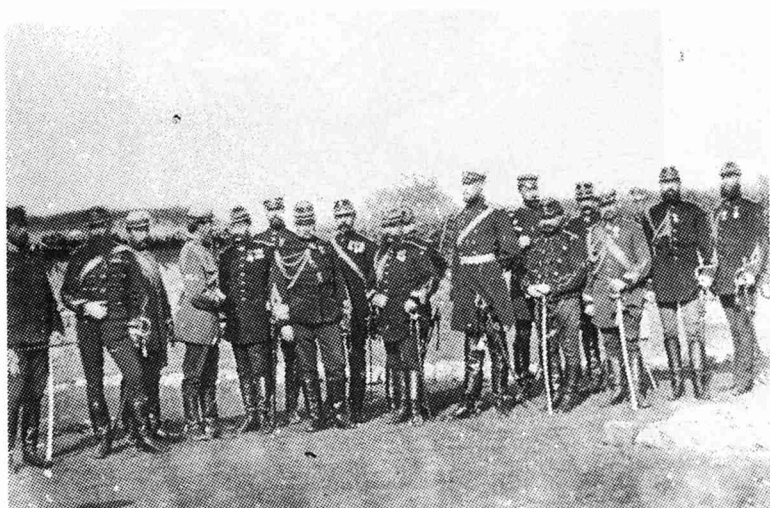
61. Mathes Koenen – Trecerea trupelor române prin Nicopole,
„Illustrierte Zeitung“ no. 1793 10 Novembre 1877



62. Carol Szathmari și Mathes Koenen – Cucerirea Rahovei de români,
 creion,
 Muzeul Național de Artă



63. Carol Szathmari – Cartierul Măriei Sale Domnitorului la Poiana,
Suvenir din Resbelul 1877 78



64. Carol Szathmari –Statul major al Măriei Sale Domnitorului la Poradim,
Suvenir din Resbelul 1877 78



65. Carol Szathmari – Bătălia de la Plevna, creion,
Muzeul Național de Artă



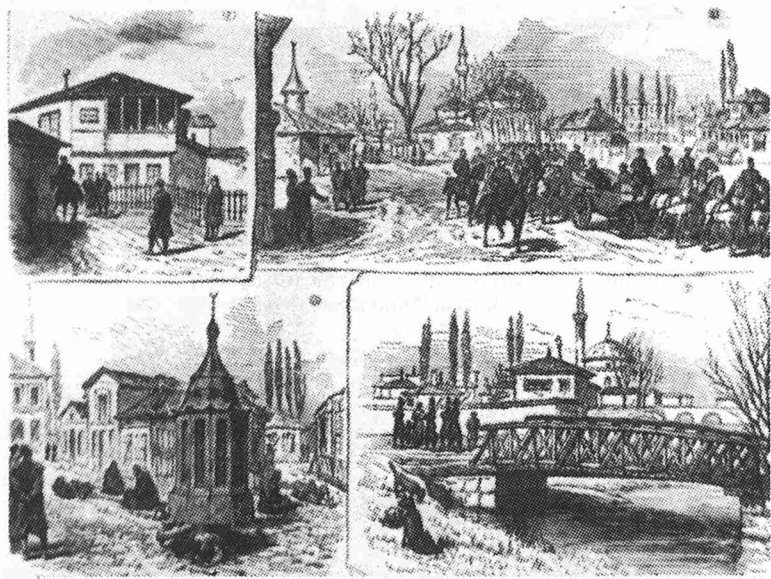
66. Carol Szathmari – Luarea cu asalt a redutei Grivița
în fața Plevnei de către români,
„Illustrirte Zeitung” no. 1789/13 Octobre 1877



67. Carol Szathmari – Podul peste Dunăre la Nicopole, creion,
Muzeul Național de Artă



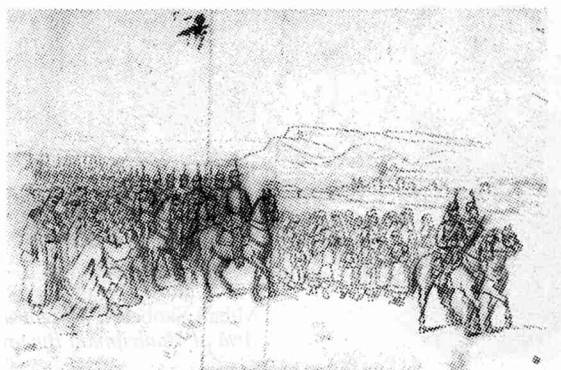
68. Carol Szathmari – Prizonieri turci pe drumul dinspre Plevna,
„The Illustrated London News”, no. 2011 January 12, 1878



69. Carol Szathmari –
 1. Casa lui Osman Paşa la Plevna;
 2. Osman Paşa părăsind Plevna;
 3. Stradă din Plevna;
 4. Pod la Plevna,
 „The Illustrated London News“
 no. 2011/January 12, 1878



70. Carol Szathmari – Intrarea trupelor române în Bulgaria, creion,
Muzeul Național de Artă



71. Carol Szathmari – Carol I în Bulgaria, creion,
Muzeul Național de Artă



72. Carol Szathmari – Intrarea trupelor române în Plevna, creion,
Muzeul Național de Artă



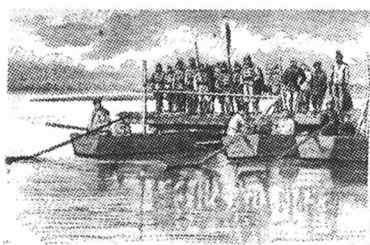
73. Carol Szathmari –
Trompeții cavaleriei, creion,
Biblioteca Academiei Române



74. Carol Szathmari –
Artileria călăreată,
Suvenir din Resbelul 1877–78



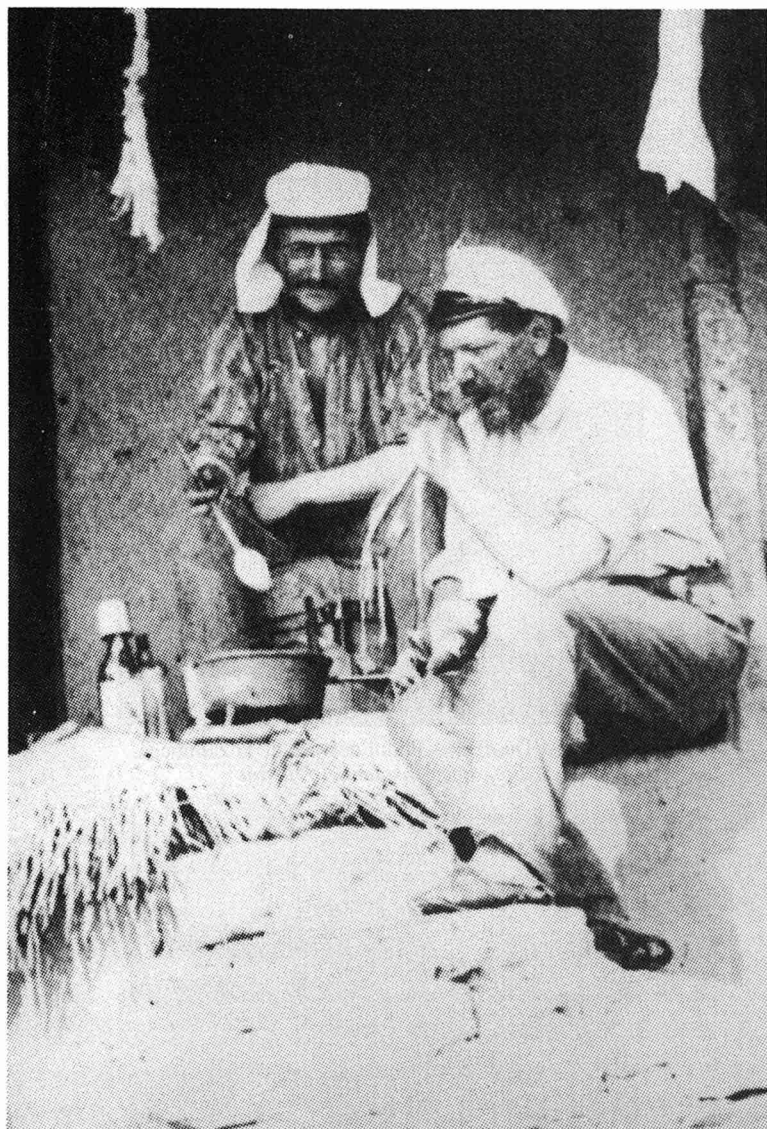
75. Carol Szathmari – Generalul
Mihail Skobelev, *Muzeul de Istorie și
Artă al Municipiului București*



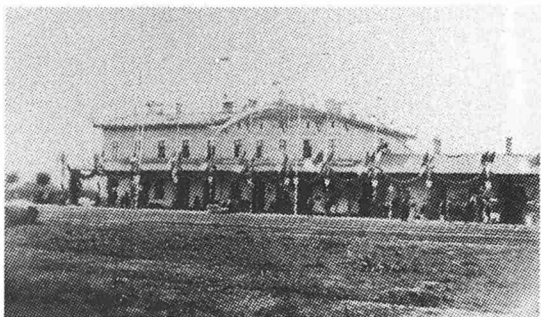
76. Carol Szathmari – Detașament
de cavalerie românească trecând
Dunărea pentru a merge să
întărească garnizoana de la Rahova,
*„L'Illustration” no. 1817/
22 Décembre 1877*



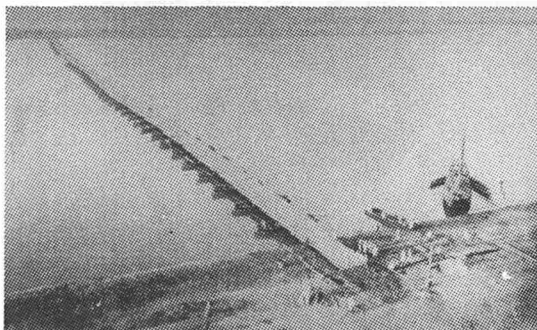
77. Carol Szathmari – Portiere
pentru trecerea Dunării la Corabia,
Suvenir din Resbelul 1877–78



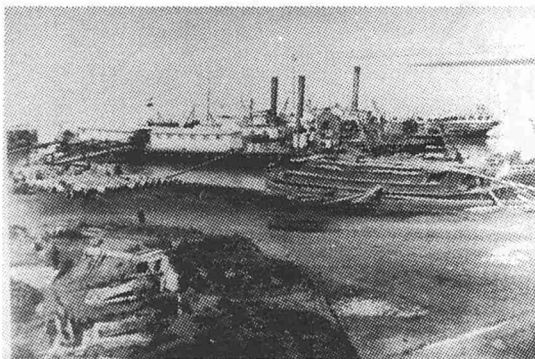
78. Fotografii Franz Duschek (dreapta) și Andreas D. Reiser (stânga)
în timpul campaniei din Bulgaria (detaliu),
Biblioteca Academiei Române



79. Franz Duschek – Gara Ploiești pavoază în cinstea sosirii țarului,
Biblioteca Academiei Române



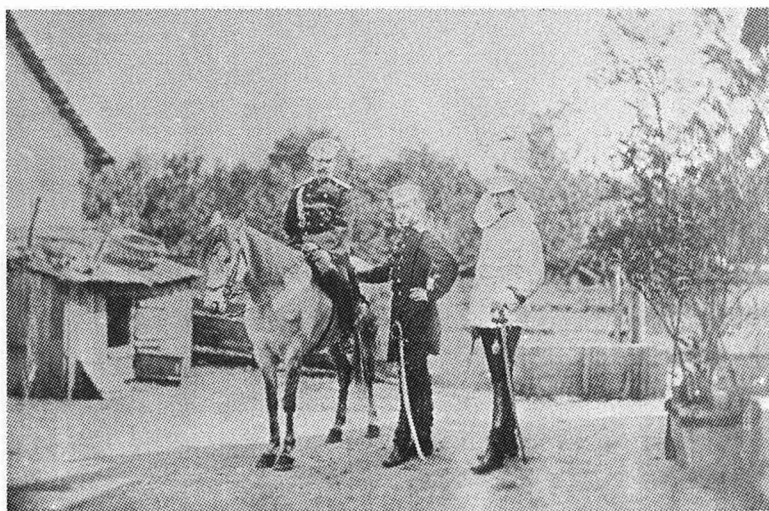
80. Franz Duschek – Podul de vase de la Zimnicea,
Biblioteca Academiei Române



81. Franz Duschek – Portul Brăila,
Biblioteca Academiei Române



82. Franz Duschek – Prințul Skaiatin,
Biblioteca Academiei Române



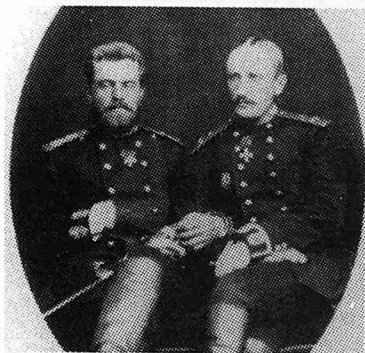
83. Franz Duschek – Prințul Skaiatin călare,
Marele Duce Serghei și prințul Nicolai de Leuchtenberg,
Muzeul Theodor Aman



84. Franz Duschek – Principele Carol I, comandantul Armatei de Vest la 1877,
Colecția autorului



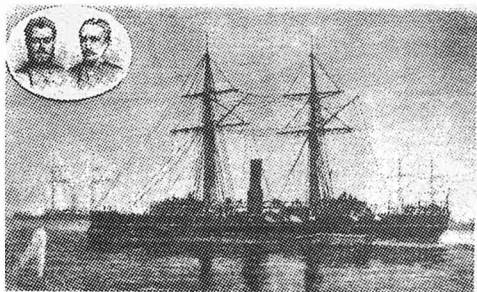
85. Marinarul turc Omer capturat de ruși după scufundarea monitorului „Lufti Djelil”; „L'Illustration” no. 1791/23 Iunie 1877



86. Franz Duschek – Locotenentii de marină Șestakov și Dubasov care au scufundat monitorul „Hifzi Rahman”;
Biblioteca Academiei Române



87. Locotenentul Șestakov, comandantul „Xeniei” și locotenentul Dubasov, comandantul „Țareviciului” care au scufundat monitorul turcesc la Măcin, „Le Monde Illustré” no. 1054/23 Iunie 1877



88. Monitorul turcesc „Hifzi Rahman” atacat de flotila rusească; în medalion portretele ofițerilor de marină ruși care au comandat acțiunea, „La Ilustracion Española y Americana” no. XXIII/ 22 de Junio de 1877



89. Împăratul Rusiei
în campamentul gărzii imperiale,
„The Illustrated London News”
no. 2013/January 26, 1878



90. Franz Duschek – Țarul
Alexandru II cu ofițerii
gărzii imperiale,
Biblioteca Academiei Române



91. Ofițer cerchez și tânără
bulgăroaică, „The Pictorial World”
no. 190/October 20, 1877



92. Franz Duschek – Pod esaul
cerchez și tânără bulgăroaică,
Biblioteca Academiei Române



93. Franz Duschek – Saadic Paşa,
Biblioteca Națională



94. Franz Duschek – Edhem Paşa,
Biblioteca Națională



95. Theodor Aman – Ofițer rus călare, peniță,
Muzeul Theodor Aman



96. Theodor Aman – Scenă de război, ulei pe lemn,
Muzeul Național de Artă



97. O patrură română din al 8-lea Reglment de linie sub comanda sergentului Mărgărit Șerbu, prinde niște soldați turci care ieșiseră din Plevna pentru a tăia lemne (după schița trimisă de însuși sergentul), „Resboiul” no. 175/15 ianuarie 1878



98. Carol Szathmari – Dorobanți în tranșee, creion și tuș, Muzeul Național de Artă, publicat în „Resboiul” no. 527/3 ianuarie 1879 sub titlul Soldați români în fața redutei de la Smârdan



99. H. Dembitzki – Toți pentru unul, unul pentru toți.
În amintirea vitejilor viteazului Carol I,
„Resboiul” no. 196/5 februarie 1878



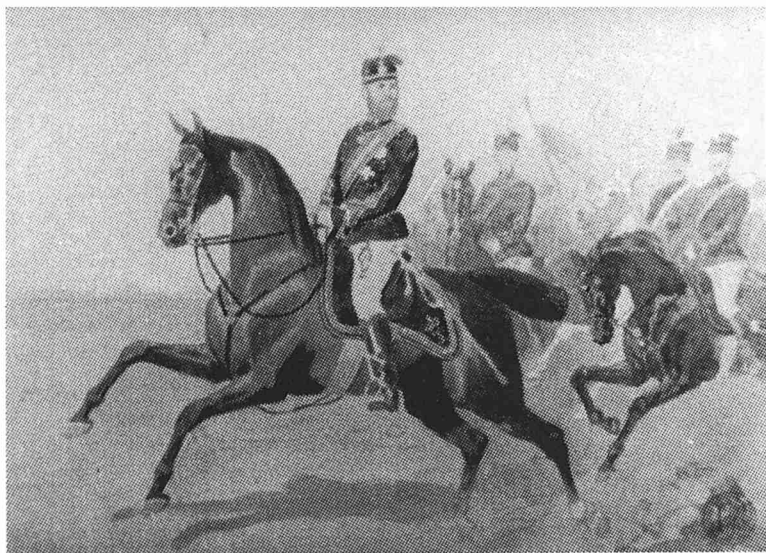
100. H. Dembitzki – Locotenent colonelul Grigore Ion în capul
regimentului al 7-lea la asaltul contra redutei Bucova (7 octombrie 1877),
„Resboiul” no. 327/16 iunie 1878



101. H. Dembitzki – Cu steagul înainte,
„Calendarul Resboiului pe anul 1880”



102. Emil Volkens – Principele Carol I în timpul campaniei,
acuarelă, *Biblioteca Academiei Române*



103. Emil Volkens – Principele Carol I, în fruntea unui regiment de cavalerie,
acuarelă, *Biblioteca Academiei Române*



104. Franz Duschek – Principele Carol I,
Fürstlich Wiedisches Archiv, Neuwied



105. George Peter Alexander Healy –
Principele Carol I, ulei pe pânză,
Muzeul Național Peleş



106. Carol Szathmari – Principele
Carol I, ulei pe pânză, *Muzeul
Național de Istorie a României*



107. Dimitrie Pappasoglu, Carl Isler – Asaltul redutei Grivița dat la 30 august 1877, litografie, *Biblioteca Academiei Române*

108. Dimitrie Pappasoglu, Carl Isler – Panorama situației orașului Plevnei; Bătălia cea mare de la Plevna, litografie, *Biblioteca Academiei Române*

109. Dimitrie Pappasoglu, – Convoiul prizonierilor otomani, litografie, *Biblioteca Academiei Române*





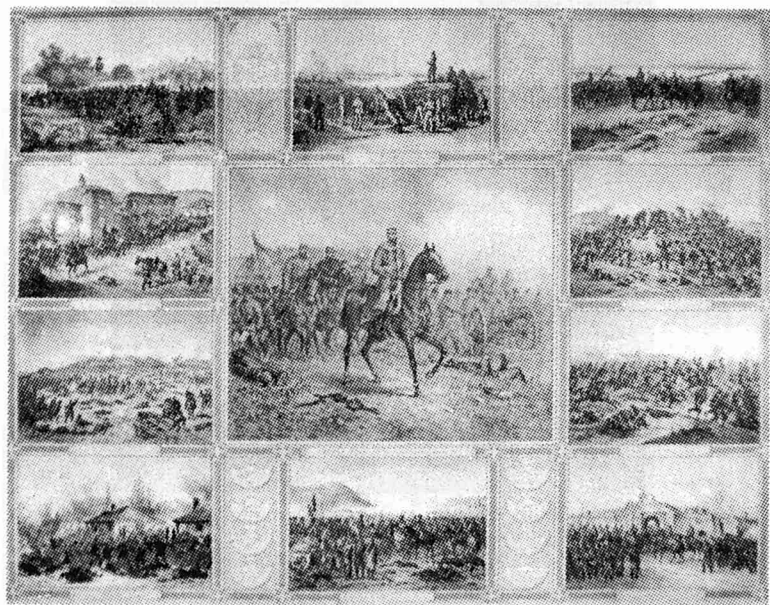
**110. Johann Nepomuk Schönberg – Trecerea Dunării,
ulei pe pânză, Muzeul Național de Artă**



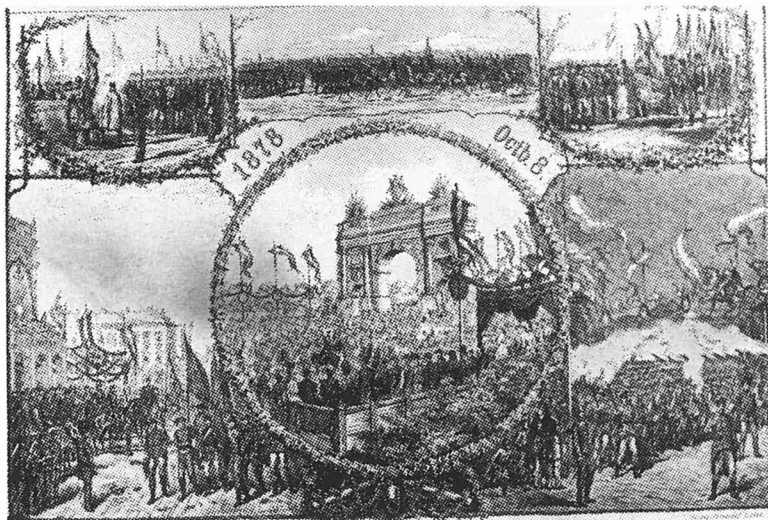
**111. Johann Nepomuk Schönberg – Vizita domnitorului în reduta Grivița,
ulei pe pânză, Muzeul Național de Artă**



**112. Johann Nepomuk Schönberg – Carol I la bătălia de la Plevna,
ulei pe pânză, Muzeul Național de Artă**



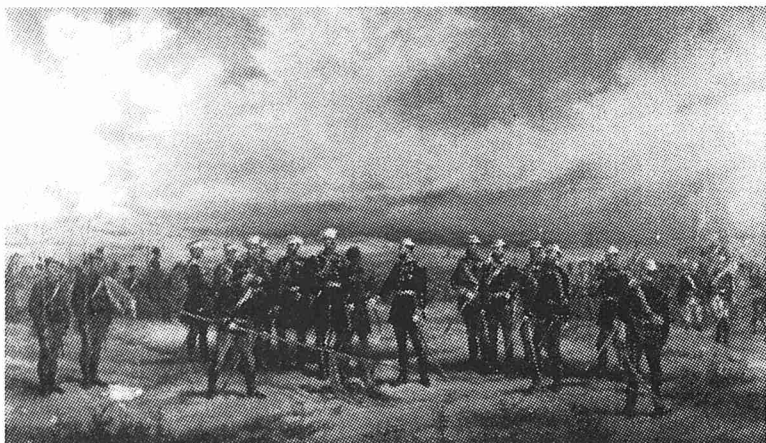
113. Johann Nepomuk Schönberg – Carol I al României
 în capul Armatei sale în campania 1877–78,
 litografie,
Biblioteca Academiei Române



114. Johann Nepomuk Schönberg – Intrarea triumfală a armatei în București,
litografie, Muzeul Național de Artă



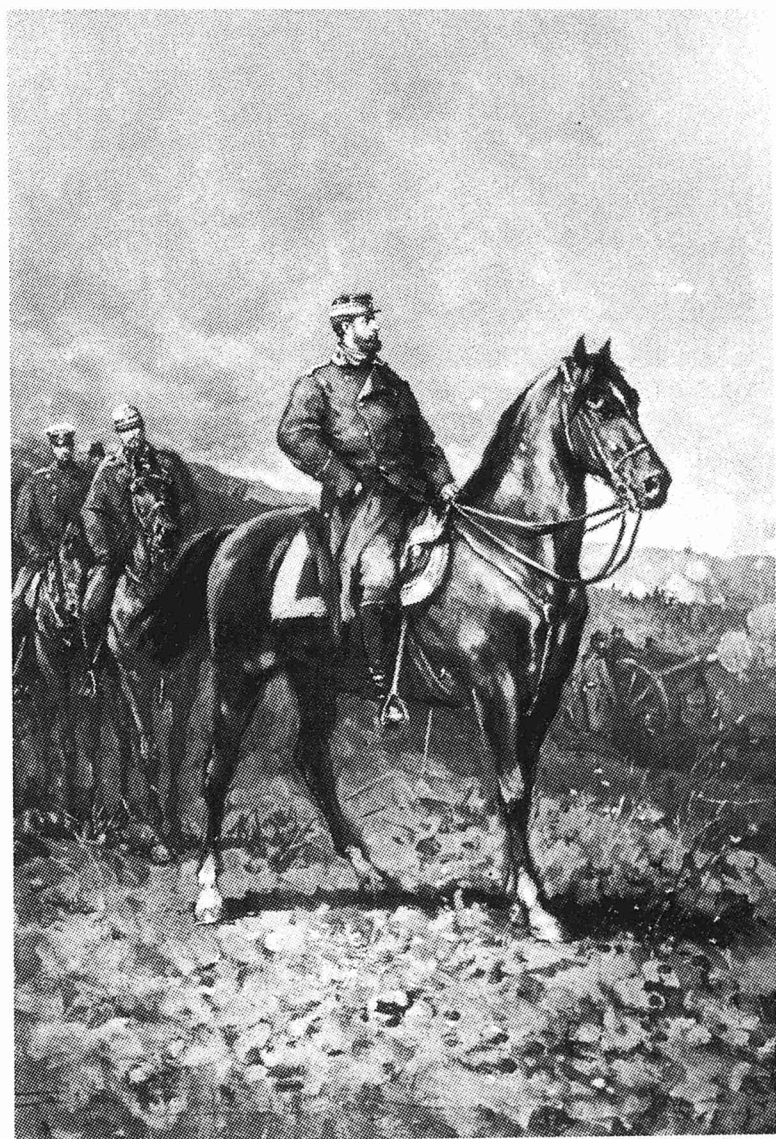
115. Filip Montoreanu – Intrarea triumfală a armatei române în București
pe 8 octombrie 1878,
„Le Monde Illustré” no. 1133/4 Décembre 1878



**116. Friedrich Kaiser – Maiorul Candiano-Popescu prezentând
Prințului Carol I și Marelui Duce Nicolae steagul turcesc capturat la Grivița,
ulei pe pânză,
*Muzeul Național de Artă***



**117. Friedrich Kaiser – Prințul Carol I în fruntea trupelor române
defilând prin fața țarului și a Marelui Duce Nicolae cu statul lor major,
ulei pe pânză,
*Muzeul Național de Artă***



118. Nicolae Grigorescu – A.S.R. Carol I,
heliogravură,
Biblioteca Academiei Române



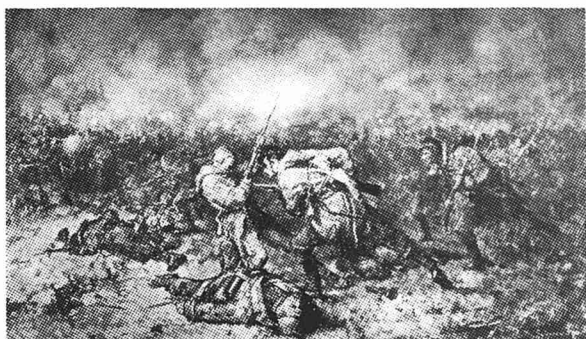
119. Nicolae Grigorescu – Defilarea primilor prizonieri din Plevna înaintea A.S.R. Carol I, heliogravură, *Biblioteca Academiei Române*



120. Nicolae Grigorescu – Atacul Opanezului, heliogravură, *Biblioteca Academiei Române*



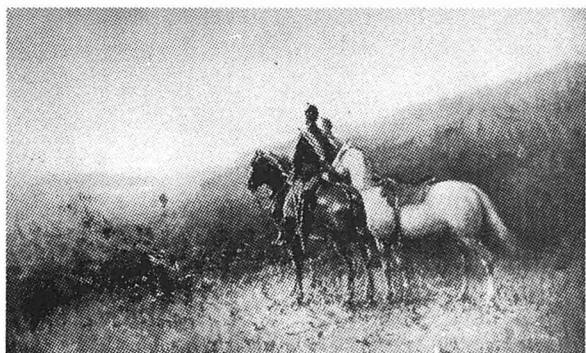
121. Nicolae Grigorescu – Transport de provizii în Bulgaria, heliogravură, *Biblioteca Academiei Române*



**122. Nicolae Grigorescu – La Smârdan, heliogravură,
*Biblioteca Academiei Române***



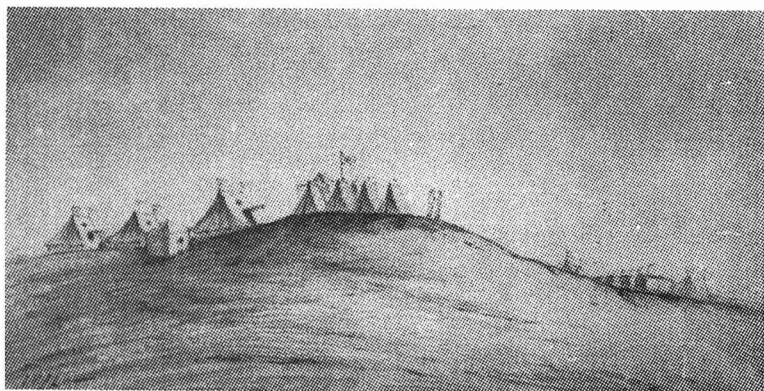
**123. Nicolae Grigorescu – Spionul, heliogravură,
*Biblioteca Academiei Române***



**124. Nicolae Grigorescu – O recunoaștere, heliogravură,
*Biblioteca Academiei Române***



**125. Nicolae Grigorescu – O vedetă, heliogravură,
*Biblioteca Academiei Române***



**126. G. D. Mirea – Post de Crucea Roșie, creion,
*Muzeul Militar Național***



127. G. D. Mirea – Dorobanț,
creion,
Muzeul Militar Național



**128. G. D. Mirea – Toboșar
de dorobanți, creion,**
Muzeul Militar Național



129. G. D. Mirea – Ofițer, creion,
Muzeul Militar Național



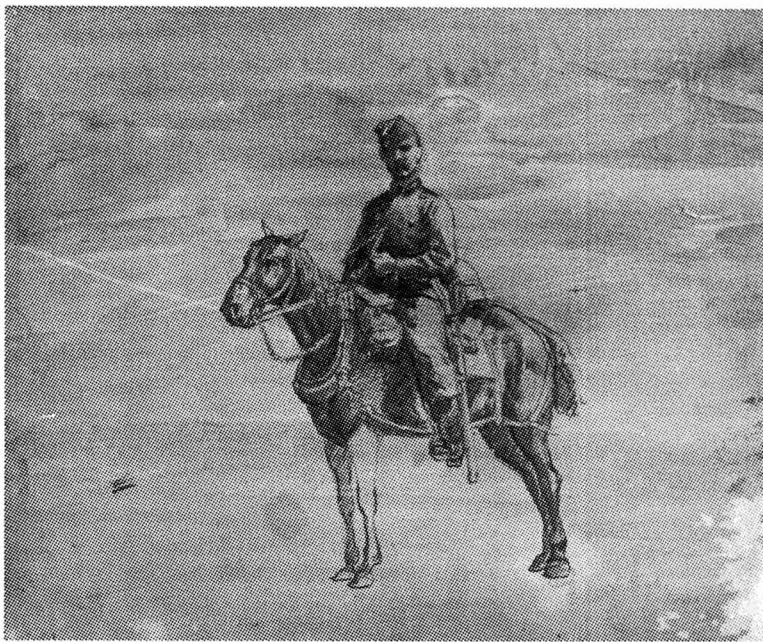
130. G. D. Mirea – Călăraș,
creion, *Muzeul Militar Național*



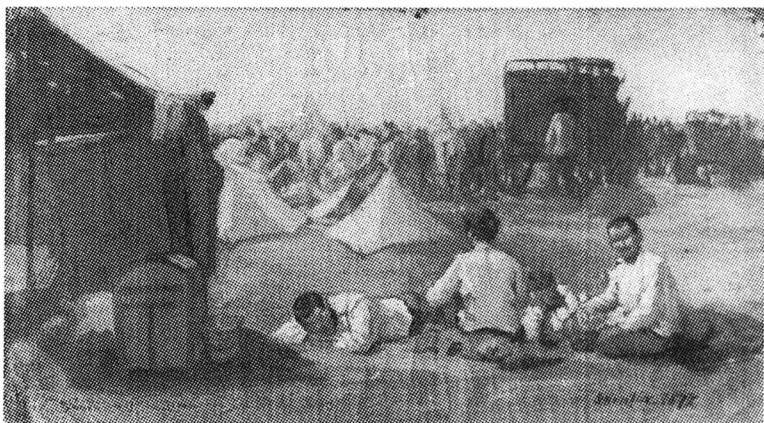
131. G. D. Mirea – Călărași, creion,
Muzeul Militar Național



132. Sava Henția – Scenă de luptă, creion,
Biblioteca Academiei Române



133. Sava Henția – Militar călare, creion,
Biblioteca Academiei Române



134. Sava Henția – Ostași la odihnă, ulei pe pânză,
Muzeul Național de Artă



135. Sava Henția – Călăraș, ulei pe pânză,
Muzeul Militar Național



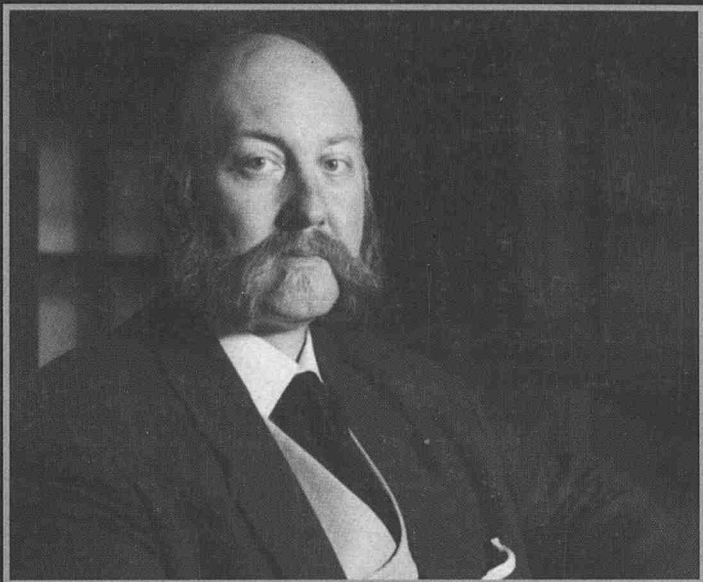
136. Oscar Obedeau – Dorobanț în viscol (Santinela), ulei pe pânză,
Muzeul Militar Național



137. Oscar Obedeau – Maiorul Candiano-Popescu
vorbind batalionului de vânători înaintea atacului, ulei pe pânză,
Muzeul Militar Național



138. Costin Petrescu – Regele Carol I la Plevna,
ulei pe pânză



Artiști cu multiple posibilități de expresie plastică, versați în toate genurile artei de șevalet, pe care le tratau cu egală plăcere și har — de la peisaj la natură statică și de la portret la scenele de gen și de bătaie — reporterii de front au creat opere de mare forță evocatoare, cu valoare de document istoric de certă perenitate, depozitare ale unor nepieritoare amintiri legate de o lume apusă și de un conflict armat ce a adus schimbări radicale în structurile economice, sociale și politice ale României: Independența și Regatul. Numele acestor dedicați slujitori ai penelului vor fi irecuzabil legate de acela al artei documentariste, aflându-și binemeritul loc în panteonul național și universal.

Adrian-Silvan Ionescu