



C O L E C Ţ I A

O A M E N I

D E S E A M Ă

**Pe copertă compoziția lui N. N. TONITZA: „Coadă la pline“.
Prezentarea grafică a copertii : C. GULUȚĂ**

PETRU COMARNESCU

N.N. TONITZA

EDITURA TINERETULUI

I

CUM A COPILĂRIT PICTORUL COPIILOR

Cu firea lui duioasă, cu dragostea pentru oameni și mai ales pentru copii, pe care o vădi omul — pictorul și scriitorul dintr-însul — Nicolae Tonitza a evocat în câteva articole anii copilăriei proprii, ca și pățaniile acelora cu care a hălăduit în orașu-i de obîrșie, Bîrladul.

Amintirile lui din copilărie nu sînt, însă, simple memorări, ci prilejuri pentru a ridica anumite probleme de importanță generală și a atrage atenția asupra unor fenomene sociale și artistice, ce se cuveneau a fi adîncite. Tonitza a fost un gînditor și toate pe care le-a văzut cu ochii și le-a simțit cu inima le-a trecut prin cugetul său.

Om cu multiple însușiri și îndeletniciri—pictor, grafician, literat, gazetar, critic de artă și profesor — N. N. Tonitza (1886—1940) a pus suflet în toate și s-a dovedit un gînditor plin de inimă, mereu nemulțumit și revoltat față de condițiile în care trăiau cei mulți, și îmbrățișînd cu convingere țelurile revoluționare ale proletariatului.

Ca și în opera de pictor și grafician, și în scrierile sale el a pătruns faptele vieții pentru a pune degetul pe răni și a căuta leacul trebuitor. Iubitorul de frumusețe adînc umană a fost totodată un neîmpăcat critic al racilelor sociale de tot felul, de pe urma cărora a avut atîtea de suferit el însuși ca

și cei mai mulți dintre contemporanii săi, împilați și ținuți în beznă.

Amintirile lui sînt ale unui om trăit la oraș — la început, printre umili meseriași și copii săraci — și nu despre natură va pomeni în primul rînd și nici despre viața rurală. Însuși orașul, în care s-a născut și a trăit pînă la șaisprezece ani, nu apare decît puțin în amintirile sale. În schimb, evocările lui ne aduc prețioase imagini ale casei părintești, ale rudelor și oamenilor din preajmă, precum și ale tovarășilor de joacă și dumerire din anii luării contactului cu viața mai largă și plină de contradicții și suferințe.

Va picta și scrie multe despre copii și, uneori, în chipurile pe care le creează din linii și culori sau cu arta scrisului se regăsește pe el însuși, copilul de odinioară, cu înfiorările, întrebările, suferințele și visurile depășite, dar niciodată uitate. În toate imaginile cu copii — pictate ori scrise — este ceva dintr-însul și de aceea imaginile acestea au atîta răsunset omenesc și emoționează profund. Ele sînt ecourile propriilor experiențe, deosebit de adînci și dramatice, pentru că de mic s-a dovedit a avea o fire nespus de simțitoare și înclinată spre meditație.

Orașul în care s-a născut, la 13 aprilie 1886, era unul dintre cele mai oropsite din țară și aceasta pînă de curînd, pînă în anii puterii populare, cînd și acolo s-au petrecut adînci și mărețe prefaceri. Așezat între dealuri și avînd un crîng ademenitor, Bîrladul nu impunea cu clădirile lui mărunte și răs-firate prin curți cu arbori și verdeață multă. Natura, oricum, atrăgea mai mult decît așezarea, străbătută de apa Bîrladului și de un afluent al acesteia.

Orașul s-a dezvoltat foarte puțin în vremea lui Tonitza, rămînînd mai mult un tîrg destul de întins, între dealurile verzi și mătăsoase, cu frumosul crîng la nord. Sărăcia celor mulți se prelungea din oraș pînă la căsuțele de pe șesurile și colinele care-și schimbau coloritul, de la galbenul de lut la

surul toamnei târzii, de la albul zăpezilor la verdele primăverii. În oraș erau curate prăpăduri, primăverile, când veneau șuvoaiele, umflînd rîul și pîriul, fărîmînd podul de piatră și podețele de lemn ori revărsîndu-se în casele oamenilor. Pînă în anii regimului nostru, cînd s-au ridicat și acolo uzine, fabrici și ateliere — printre care și marea uzină de rulmenți — instituții noi și locuințe muncitorești corespunzătoare unui adevărat centru citadin, schimbînd din adînc întreaga viață a bîrlădenilor, orașul a fost unul dintre cele mai neglijate și înapoiate. Căsuța în care s-a născut pictorul — strada Ștefan cel Mare n-rul 341 — nu a fost nici ea cruțată de neajunsurile vremurilor de atunci, cum nici de nevoi și sărăcie.

Tatăl pictorului se numea Neculai Toniția. Așa apare în „catalogul examinătoriu” al elevilor școlii nr. 1 primare din Bîrlad din anul școlar 1867—1868, de unde mai aflăm că era coleg cu Alexandru Vlahuță, amîndoi atunci în clasa I, pe cînd în clasa a II-a învăța viitorul savant Alexandru Philippide. Numele tatălui provenea din prescurtarea numelui de Antoniță. Astfel îl chemase pe bunicul dinspre tată, care avusese „răzășie cu podgorii bătrîne în comuna Ciurești, județul Tutova”. Pesemne că răzășia s-a fărîmițat ori s-a pierdut sub povara angaralelor și birurilor, deoarece tatăl artistului a fost nevoit să intre calfă la neguțătorul de stofe și stăpînul unui mic atelier de croitorie, Vasiliu. Acesta, văzîndu-l destoinic pe Neculai I. Toniția, i-a dat în căsătorie pe fiica sa, Anastasia. Pînă la plecarea peste hotare, pentru completarea studiilor, pictorul va păstra numele de Toniția, dar după aceea își va scrie numele cu „tz” — adică Tonitza, spre a putea fi rostit în diferite limbi.

Cînd s-a născut pictorul, tatăl mai avea postăvăria din piața Sf. Ilie — pe care o conducea împreună cu socrul său — dar relativa chiverniseală nu a dăinuit multă vreme. Dificultățile obișnuite micilor negustori, concurați de alții mai mari și nevoiți să dea marfă pe datorie, l-au lăsat „mofluz”,

adică l-au dus la faliment. Cei care luaseră bunuri pe credit nu puteau sau nu voiau să plătească și, cum numărul lor se înmulțise, falimentul a fost de neînălțurat. A căutat bătrînul să se descurce, îmbrățișînd alte meserii sau îndeletniciri, dar greutatea și sărăcia s-au ținut mereu de numeroasa familie (patru băieți și două fete). Dacă nu le-ar fi sărit într-ajutor un unchi mai înstărit — croitorul Petru Vasiliu — copiii nu ar fi putut urma la școli și nici tînărul Neculai nu ar fi ajuns la gimnaziu și apoi la Școala de belle-arte.

În amintirile scrise cu diferite prilejuri și în cele ce a comunicat prietenilor ori criticilor, care îi cereau date biografice precise, Tonitza a împărtășit multe amănunte interesante privitoare la familie ori la cei cu care avea a face în afara casei. Astfel, aflăm că, la un moment dat, tatăl ajunsese un modest vînzător de mărunțișuri, iar mai tîrziu umil funcționar. „Succesivele catastrofe materiale” — cum se exprima artistul într-un interviu — explică atmosfera apăsătoare din casa părintească și suferințele sale din copilărie. Hărțuiți de necazuri și împovărați de grija celor șase copii, dintre care Neculai era cel mai mare, părinții nu apar de loc duioși și înțelegători în evocările artistului. Ei au stat cu îndărătnicie și brutalitate în calea chemării pe care și-o descoperise viitorul pictor. Totuși, despre tatăl său, pictorul va spune tîrziu, spre sfîrșitul propriei vieți, un gînd bun, amintind o povață frumoasă a bătrînului: „tată-meu, strănepot de vechi răzeși moldoveni, nu mi-a lăsat avere mai mare decît vorba asta: «tot ce este agoniseală (sau răsplată) care nu-și are obîrșia în dreapta și cinstita strădanie a mîinilor ori a minții tale — e furtișag»”.

Pe mamă-sa o evocă în scris prin culori mult mai întunecate decît o va picta la începutul carierei de pictor. Primind în dar de la unchiul Petru Vasiliu o cutie cu vopsele, bucuria copilului a fost fără margini, dar nu și a mamei sale. „Am început

să desenez la vîrsta cînd încep să deseneze toți copiii, fără deosebire, adică la vîrsta cînd prinzi a sta copăcel și poți ține, în degetele micuțe și neastîmpărate, o așchie de cărbune sau un bulgăraș de cretă. Ușile, dușumelele, prostirile de pe paturi, pereții, fețele de masă au fost primele mele materiale, pe lîngă cretă și cărbune. Cea dintîi cutie de vopsele, căpătată de la un unchi al meu — cu sprinjinul și cu dragostea căruia am putut să-mi fac mai tîrziu studiile — am avut-o pe la vreo zece-unsprezece ani."

Ce a pătît din pricina timpuriilor exerciții de pictor a povestit altă dată, într-o serie de articole, din care nu lipsea ficțiunea epică : „De cînd căpătasem cutia cu vopsele, absențele (de acasă, n.a.) erau mai îndelungi și mai numeroase. Pentru aceasta, cînd întîrziam, bunica mă întîmpina totdeauna cu o vorbă aspră, iar mama mă lovea peste ochi, îndîrjit și fără judecare... De la o vreme, scenele acestea se repetau aproape regulat la săptămîină — și pe mine mă doborau de neliniște, de durere și de scîrbă. Astfel, în ziua aceea, spre seară, surprinzîndu-mă desenînd pe fața de masă din sufragerie, mă izbi cu pumnul peste cap și mă răsturnă pe dușumea, zdrobindu-mi coastele și picioarele. Nu țipam niciodată și nu mă jeluiam cuiva. Așteptam să vină noaptea și atunci, cu capul ascuns sub pătură, plîngeam ceasuri lungi — plîns fără ușurare de copil obidit”.

Redînd asemenea scene brutale și evocînd suferințele copilăriei, pricinuite de neînțelegerea părinților, Tonitza desigur că urmărea să deschidă mintea altor părinți, care să fie mai înțelegători față de înclinațiile celor mici. Firește, nu orice copil, care colorează și desenează, poate ajunge un Tonitza, dar cîte talente și vocații nu se pierd ori nu iau altă cale din pricina nepriceperii familiei ? Dar chiar fără a face o profesie din artă, încă asemenea îndeletniciri îmbogățesc copilăria și maturitatea unui om.

Tonitza nu a avut parte acasă de această necesară înțelegere. Pedepsele și bătăile, îndurate cu tărie exterioară și suferință lăuntrică, erau cu atât mai nedrepte cu cât el era dornic de cunoaștere și îndrăgea școala, afirmându-se însă pe un făgaș mai potrivit cu sensibilitatea și înclinațiile de gânditor și artist. „Îmi era dragă școala — vreau să spun cunoașterea — dar mă înspăimîntau profesorii cu mutrele lor înfricoșătoare. Două obiecte mi-au fost de la început nesuferite : caligrafia și matematicile. Mărturisesc că nici pînă azi nu am izbutit să învăț pe de rost tabla înmulțirii și să liniez după tipic un caiet de caligrafie”, zicea el în 1927, iar, cu un an mai înainte, mărturisise : „Aritmetica, algebra și geometria au fost pentru mine totdeauna niște ameteți de înalte turnuri de metal luciu și rece, pe trunchiul cărora n-am dovedit niciodată să mă cațăr. Lunecușul lor, pe care epiderma mea nu aderă și golul presupus, imensul gol din vîrf, îmi provoacă anticipat leșinuri... Nu auzeam de acolo, de sus, decît chemarea unei ascensiuni penibile.”

Fire mai complexă, cu preferințe puternic afirmate, Tonitza exagera inaptitudinile sale pentru matematici și caligrafie. Pesemne că lipsa de pedagogie a unora dintre profesori, metodele lor „înfricoșătoare”, i-au creat de la început un complex de inferioritate, peste care nu a mai putut trece. În alte condiții, ar fi făcut față și la obiectele detestate, dar oricum, avînd certe înclinații spre artă și spre cunoașterea științifică, într-acolo trebuia îndrumat cu precădere. Dar tatăl său, dezorientat de loviturile vieții, și înăsprita sa mamă îl doreau inginer, socotind că numai astfel va fi ferit de sărăcie și nesiguranță.

Băiatul, care rămînea corigent la matematici și strălucea la literatură și desen, înfrunța cu aceeași tărie și hotărîre stăruințele tatălui, așa cum îndurase bătăile mamei. În amintirile pictorului, mult mai luminoase sînt figurile altor rude și ale unor cunoscuți, cu care își găsea afinități. Își căuta chiar în familie strămoși legați de aceleași îndelet-

niciri ca ale sale. O dată, pomenește de un strămoș, mai îndepărtat, care ar fi trăit în cetatea Sibiului și ar fi practicat acolo meșteșugul făuririi de cupe și amfore din argint și aur. Marele pictor se gândea cu nostalgie la zvonurile și experiențele copilăriei pentru a-și lămuri înclinația spre culoare. Auriul cupelor și amforelor se împletește în evocările sale cu auriul firelor din care broda veșminte bunicul dinspre mamă. Deși l-a pierdut pe bunic, când avea trei ani, pictorul și-l mai amintea, evocându-l astfel în 1927 : „purta mustață tunsă, antireu, șapcă și briu de mătase... Imaginea lui trăiește în mine, călăuzindu-mă în toate eforturile mele”.

Un loc de duioasă amintire îl au în scrierile sale și meseriașii din micul atelier părintesc, mai ales moș Năstasă, bătrina calfă care, împreună cu un flăcău ucenic, „făceau anterie de porunceală pentru răzeșii mai curăței din ținutul Bîrladului”. Darul de portretizare al pictorului îl are și literatul, care a coexistat totdeauna în ființa lui Tonitza : „Mi-aduc aminte de moș Năstasă, parcă l-aș vedea acum (1915, n.a.) : sta în fundul patului grecește, ghemuit deasupra lucrului. Avea plete albe-aurii, care-i cădeau pe umeri. Sprîncenele negre ca tăciunele și stufoase, ca o enormă pereche de mușteți, îi năpădeau întotdeauna peste ochi. Pe vârful nasului, acoperit cu păr, o pereche de ochelari, petrecuți cu sîrmă pe după urechi. Ochelarii aceștia aveau numai un singur ochi — pe celălalt nu l-au avut niciodată. Purta pantaloni negri, largi, cu creți, iar drept surtuc o cațaveică măslinie cu blăniță de vulpe, pe care n-o lepăda nici vara, nici iarna. Picioarele crucișe... erau băgate în niște colțuni groși de lînă albă”. Descrie apoi o scenă, în care copilul de odinioară se juca în preajma lui moș Năstasă, luîndu-i degetarul găurit în vîrf și turnînd apă în el spre a stropi dușumelele. „Moș Năstasă făcea haz mare de hărnicia mea și-i dădeau lacrimile, văzîndu-mă cu așa apucături de gospodar. Rîdea gros și mă alinta cu vocea lui de urs, netezindu-mi cu mîna-i osoasă pletele casta-

nii : «Are moșu făt în casă / Cu părul de mătasă / Mititel / da hărnice!».

Tonitza a căutat să-și explice înclinația către artă a tuturor oamenilor, timpuriile experiențe artistice, care la unii devin apoi îndeletniciri pentru întreaga viață. Pornind de la obiectele de artă populară, de la broderii, imagini pe sticlă sau orfevrărie, gândul îl ducea la activitatea artistică a oamenilor primitivi, făcând tot felul de reflecții și scăpătoare asociații de idei. „Oare ce putere misterioasă izbuti să pronească locului, zile nesfârșite și penibile, pe primul desenator al grotelor?... Căci este peste cumpenele minții să ne închipuim că omul primitiv, nevoit să viețuiască în crăpătura unui mal de piatră și în nehodinită hîrjoană cu fiarele, s-a dedat, hrijelind stînca, la un simplu exercițiu amuzant și recreativ... În imaginea pe sticlă, asupra căreia s-au aplecat în astă-seară ochii și gândurile mele, se ițește, printre pajiști de aur, o șerpuire de albastru cu adînci și îndepărtate rezonanțe. E un fragment din poala unui veșmînt ale cărei cute zigzagate deșteaptă în mine amintirea freamătului aceluia, răcoros și umed, care mă întîmpina totdeauna, cînd, acum treizeci și ceva de ani, mă apropiam nerăbdător de malurile apei Bîrladului, unde mă așteptau tovarășii de aprigă hoinăreală.”

În acest film al memoriei rețrăite, artistul, frămîntat de marea întrebare a chemării la creație, pe care de milenii și milenii o ascultă omenirea, în drumu-i spre progres, ne aduce imaginea unui sculptor-copil Iușcă, tovarăș de joacă în anii fragezi. Precum am și semnalat, Tonitza și-a scris crîmpeiele de amintiri, legîndu-le totdeauna de o anumită problemă, idee, întrebare, nemulțumindu-se cu simpla descriere naturalistă. Cazul acestui Iușcă, plăsmuind din instinct figurine de lut ars, l-a iscodit după ani și ani pe Tonitza, căci prin el puneă însăși problema pornirii, din cei mai firavi ani, către creația artistică. După ce descrie

scăldătoarea preferată a copiilor la cotitura adîncă și temută a apei Bîrladului — locul numit „Sălciile” — unde erau și cuptoare de cărămidărie, la care lucrau puzderie de țigani — Tonitza accentuează următoarele : „Unul dintre tovarășii mei — pe care prietenii îl porecliseră Iușcă, fiindcă era năprasnic la mînie — ne minuna pe toți, dar mai vîrtos pe țigani de la cărămidărie, prin bizarele lui apucături și prin îndemînarea extraordinară cu care știa să modeleze în pămînt moale chipul oricărui om, dihanie sau pasăre. Era cel mai pipernicit dintre noi, dar avea o căutătură de oțel viu și, la bătaie, o iuțeață uluitoare... Nu-i era frică de nimeni. Avea însă spaimă de apă !... Se clătea doar pe mîini și pe față, ca să se răcorească, apoi se retrăgea iarăși în umbra malului înalt, unde, grav și adîncit, ticluia fără odihnă zeci de figurine, pe care și le rînduia dinainte... Noaptea, veghea la cuptoarele cărămidăriei să și le ardă. A doua zi, îl găseam iarăși în umbra malului, contemplîndu-și pierdut statuetele, care acum erau roșii ca morcovul ori sclipitoare ca smalțul de pe ulcele... Mormăia plictisit cînd vreunul din noi îi cerea chipul pentru care-i pozase. Se îngălbenea de indignare dacă-i ofereai pentru el bani sau alte bunuri — și turba de mînie dacă cineva ar fi îndrăznit să-l oprească de la actul invariabil pe care îl săvîrșea apoi, și care ni se părea tuturor ispravă de nebun. Așa chircit cum sta, întindea mîna și culegea una cîte una statuetele arse, pe care le așeza cu grijă mare între cămașă și piele. Pe urmă, se ridica în picioare, venea pînă la marginea apei și... arunca minunatele făpturi de lut în tăcerea albastră a apelor... Ce-l îndemnase, oare, pe copilul acela să modeleze chipuri de oameni, jivine și păsări ?”

Aceeași întrebare și-o pune și în privința începuturilor sale de artist, neconsiderîndu-le cîtuși de puțin excepționale, cînd observase chemarea artei la atîția alți copii, printre care și ciudatul Iușcă.

La gimnaziul din Bîrlad a găsit prețuirea profesorilor de desen. Bătrînul profesor Vasile Grasu

„m-a suprăvegheat într-un exercițiu de începere, dîndu-mi să transcriu în culori un bas relief de ghips... Al doilea exercițiu l-am executat sub propria mea conducere, direct după natură : o hudiță, încadrată de case mărunte, care se termină în fund cu o punte de lemn, ce trecea peste gîrlița tîrgului... În peisajul acesta, scăldat într-o lumină mohorîtă de toamnă umedă, fumul de la coșurile caselor izbi deosebit și cutremurător fantezia mea de copil. Bineînțeles, nu l-am putut traduce în vopsele, deși, înainte de a începe, mi se părea întreprinderea tare ușoară. A fost primul meu insucces — și prima trezire dureroasă din încîntarea pe care orice copil o pune în oricare din faptele sale”.

De altfel, de cînd căpătase cutia de vopsele, lumea îi păruse mai ademenitoare, uitînd de nemulțumirile și pedepsele părinților. Dacă lipsea de acasă și era certat, nu o făcea pentru drăcovenii, ci pentru a picta priveliști ale orașului, mai ales căsuțele acelea joase, înghesuite una într-alta și acoperite cu tablă sau stuf, înfățișîndu-le sub bătaia luminii, care proiectează și mai puternic sărăcia și paragina. Mai tîrziu, a evocat în cîteva tablouri priveliștele cartierelor sărace ale Bîrladului, probabil retrăind primele percepții picturale ale adolescenței. Dar și în scris ne-a lăsat (în 1915) un emoționant tablou al unei seri trăite ca adolescent în preajma casei părintești : „Sunetele clopotelor... fac să vibreze tot tîrgul, trecînd peste dugheana lui Berciu... Zaplazul pare din ce în ce mai negru, mai înalt. Cerul — care pînă mai adineauri fusese albastru — acum îi roș-galben — de-un roș-galben moale, catifelat, cald, ca blana de la cațaveica lui moș Năstasă... Se întunecă, parcă cineva ar face din ce în ce mai mică lampa zilei. Zaplazul pare o pată neagră, uriașă, care acu se depărtează, acu se apleacă spre mine... Privesc drept în sus : printre crengile negre și nemișcate, doar steluța de dinauri strălucește mai argintie, mai aprinsă, apoi încă una, apoi multe de tot : un popor întreg de lumînărele”.

Copilăria și adolescența petrecute la Bîrlad pînă la vîrsta de șaisprezece ani au cunoscut și mari bucurii, și mari tristeți, ca de altfel întreaga lui viață. Desigur că asprimea părinților se datora și traiului greu, lipsurilor și nesiguranței față de ziua de mîine. În casă, nu era belșug și adeseori sărăcia își arăta colții. Copilul însă era bogat sufletește și mereu și-a îmbogățit cunoștințele și imaginația. Fire duioasă și meditativă, receptează tot ce îi scoate în cale viața. Îi este dragă cartea și, în afară de matematici și caligrafie, învățătura din clasele gimnaziale a știut să o folosească așa cum se cuvenea.

La matematici se bucura de ajutorul unui coleg, Mitică Mohor, care va ajunge arhitect. Acesta îl ajuta la examenele de corigență, iar în timpul anului la rezolvarea problemelor mai grele. Mai tîrziu, Tonitza și Mohor vor discuta probleme și mai legate de îndeletnicirile lor, problemele artei. Încurajare și înțelegere a găsit de la mai mulți profesori. În afară de Vasile Grasu, și profesorul Cîrdu, tot maestru de desen, l-a povățuit să urmeze Școala de belle-arte și în acest sens dascălul de-al doilea a vorbit cu părinții, ca și cu unchiul dinspre mamă. Lecțiile profesorului de limba romînă, Paul Augustin, erau prilej de încîntare pentru elevul Toniția Neculai și i-au deschis gustul pentru literatură și teatru, ca și altor colegi.

Încă o înclinare se vedește în anii gimnaziului. Directorul Fotino, om aspru și cu mentalitate învechită, interzicea elevilor să frecventeze spectacolele trupelor de teatru. Tonitza și colegii săi au regretat adeseori că nu puteau vedea pe Aristizza Romanescu ori pe Nottara sau pe alți actori de la București și de la Iași, nevoiți să cutreiere țara în grele și umile condiții. Bîrladul nu avea o sală de teatru corespunzătoare, dar nu era ocolit de marii actori ai vremii, așa că măsura directorului era cu totul absurdă. Elevii însă găsesc o soluție. Dacă nu au voie să frecventeze spectacolele publice, fac ei teatru în felul lor, pe la prieteni și cunoștințe.

Împreună cu colegii săi, viitorul arhitect D. Mohor și viitorul pictor Petru Bulgăraș, precum și cu alții, Tonitza alcătuiește o trupă de teatru. Joacă prin casele sau curțile cunoștințelor din Bîrlad, dar, fapt interesant, dau reprezentații și prin satele din vecinătatea orașului.

După cei patru ani ai școlii primare și după cele patru clase gimnaziale, Tonitza este hotărît să renunțe la cursul superior al liceului. Vrea să urmeze Școala de belle-arte din Iași. Împotrivirea părinților și situația lor precară nu i-ar fi îngăduit aceasta, dacă unchiul Petru Vasiliu nu ar fi intervenit. Îl încurajase pe calea artei de cînd îi dăruise acea cutie cu vopsele, pensule și paletă și tot el și-a luat răspunderea de a-l întreține la Iași. Nu se poate vorbi de „fuga” tînărului din casa părintească, ci de un act de curaj, acela de a-și asculta chemarea, și de fericita împrejurare că unchiul l-a ajutat și cu sfatul, și cu banul său. „M-am înscris la Școala de belle-arte împotriva voinței părinților”, ne-a spus Tonitza — cu prilejul unui interviu luat în 1927 — adăugînd: „Poate că aveau dreptate, sărmanii bătrîni!” Cuvintele din urmă reflectă grelele condiții de viață ale artistului în societatea burgheză.

Așa se încheie copilăria aceluia care a fost un mare pictor al copiilor: cu un act de hotărît răspuns la chemările vocației, pe care, încă de atunci, o simțea din plin cu luciditatea și sensibilitatea sa, arta părăindu-i suprema rațiune de a fi.

II

LUPTA CU EPIGONII IAȘILOR

Iașii, unde a venit să studieze în toamna anului 1902 pictura, l-au ademenit cu frumusețea naturii și măreția vechilor clădiri. Rareori, atîta fericită îmbinare între opera naturii și opera omului.

Însoțit de unchiul Petru, tînărul privea din tren cu nesaț și uimire pădurea arămie a Bîrnovei, dealurile și văile Ciurei, apoi șesul sur al Bahluiului, avînd pe stînga unduioasele coline ale Cetățuiei și Galatei, încununate cu vechi zidiri. Prin ușoara ceață a dimineții, zări acele monumente cu turle și turnuri, cu ziduri groase și porți boltite, pîrîndu-i cetăți de poveste.

Tăcea și privea, parcă halucinat, iar unchiul îi urmărea, cu vădită mulțumire, încordarea de pe chipul plinuț, cu trăsături frumoase, sub bogatul păr răsfirat în șuvițe lucii. Îi făcuse un rînd de haine noi, cu jiletcă închisă pînă aproape de gîtul strîns de un guler tare și cu colțuri, de care era prinsă cravata neagră. Reverurile surtucului veneau sus de tot. Surtucul și pantalonii de culoare neagră îi erau cam strîmți, după moda vremii, și pantalonii fără dungă păreau niște burlane. Avea o înfățișare de tînăr sănătos și viguros, dar cu un aer mai meditativ decît al vîrstei. Își ținea buzele strînse, dar în schimb ochii îi erau într-o continuă mișcare și uimire. Nu zîmbea, nu rîdea, din pricina

încordării cu care urmărea cele ce se perindau pe fereastra compartimentului. I se părea că goana trenului îi fură imaginile, pe care ar fi dorit să le fixeze mai trainic.

Mai aproape de Bahluiul care își tîra leneș și domol apa tulbure și mîloasă — pe atunci într-o albie mai întortocheată — văzu pe tăpșane mai joase mănăstirile Miroslava și Frumoasa, cu patina vremii pe zidurile alb-cenușii, apoi, apropiindu-se de Nicolina, îl minunară siluetele zvelte sau dimpotrivă masive ale monumentelor de pe terasele mai joase ale orașului.

Dornic să știe ce sînt clădirile mărețe pe care le vedea, rupse tăcerea și îl întrebă pe unchiul Petru despre fiecare din ele, pe cît îi îngăduia goana trenului. Unchiul nu prididea să-i spună decît numele clădirilor mai de seamă, fără să-i dea amănuntele pe care le-ar fi dorit. Bătrînul cunoștea bine Iașii și încă de la Bîrlad îl povățuise ce să vadă acolo.

Tînărul desluși clădirea întinsă a Curții Domnești, ce suferise atîtea prefaceri de-a lungul secolelor și în locul căreia, peste cîtiva ani, avea să fie clădit Palatul Administrativ cu nenumăratele-i turnuri și turnulețe gotice ; zări turla, pe atunci bulbucată, așa cum i-o schimbaseră iarăși secolele, a a bisericii Trei Ierarhi, ce-l va uimi mai tîrziu cu zidurile gravate în dantele aurii, cupolele de Renaștere ale Mitropoliei, iar mai încolo, pierzîndu-se printre case și căsuțe, turlile groase și greoaie și zidurile masive ale Sf. Sava și turnul înalt și impunător al Goliei.

Cu cît se apropiau de gară, îl uimea armonia acestui oraș așezat în amfiteatru, trenul străbătînd șesul de la poalele amfiteatrului și lăsînd ochiului să se deprindă cu înălțimile line ale dealului Copoului, populat cu tot felul de clădiri, înconjurate de arbori stufoși, printre care se iveau Universitatea și Liceul Internat. Cupole semisferice sau cu cîte patru muchii, turla ascuțite și frontoane triunghiulare sau arcuite răsăreau printre arborii străzilor, ce se perindau în șiruri suprapuse. Totul era

învăluit în lumina încă cețoasă, care dădea acoperișurilor de tablă și zidurilor molatice sclipiri cenușii-argintii, iar frunzișului, atins de brumele toamnei, ape galben-roșietice.

Străvechea capitală a Moldovei își flutura printre pictele fluide ale dimineții și prin întrebările și îndoielile noului venit lumina către care năzuia tinerețea sa. Unchiul și nepotul, unul zîmbitor și bucuros, celălalt tot încordat și iscoditor, au coborât din tren parcă regretînd priveliștile irosite.

După ce l-a dus la internatul ținut de un profesor Costin, rugîndu-l pe acesta să aibă grijă în toate privințele de nepot, unchiul Petru Vasiliu s-a înapoiat la Bîrlad. Treburile croitoriei nu-i îngăduiau să lipsească mult de acolo.

Clădirea de pe strada Arcului, în care a pășit cu sfioșenie Tonitza, se bucura de o îndreptățită faimă și, adeseori, studentul se gîndea cu emoție că pe scara aceea, înnegrită de vreme și care ducea la sălile de cursuri ori la atelierele mai mici, urcase ani de-a rîndul Gheorghe Asachi, îmbrăcat europenește, într-o vreme cînd boierimea purta giubele și anterie, cu poalele pînă la pămînt, și ișlice cu patru colțuri ori bulbucate ca o ulcică. Acolo ținuse Mihail Kogălniceanu prelegerile de istorie națională, ca și atîția oameni de seamă ai Moldovei care începuseră să predea științele luminoase. Acolo fusese și „clasul de zugrăvitură” propus de Asachi și la care predase, printre alții, și Giovanni Schiavoni, meșter mare adus din Italia, dascălul lui George Panaiteanu-Bardasare. De pe la 1895, în acea clădire, fostă a Academiei Mihăilene, se instalase Școala de belle-arte, înființată de Cuza-Vodă și Kogălniceanu și al cărei animator fusese timp de trei decenii pictorul, profesorul și directorul ei, George Panaiteanu-Bardasare.

La concursul de admitere, tînărul bîrlădean a cunoscut pe profesorii școlii, îndeosebi pe cei doi pictori mai însemnați, Emanoil Bardasare și Gheorghe Popovici. Dacă reușea, cu unul dintre aceștia avea

să lucreze mai mulți ani. Nu el însă avea să aleagă în atelierul căruia dintre cei doi profesori-pictori să învețe, ci profesorii își alegeau elevii.

Au concurat vreo douăzeci de tineri în toamna aceea, cei mai mulți băieți, dar și vreo cinci fete. Lui Tonitza i-a plăcut cum desenau și mai ales tablourile aduse de acasă de către doi dintre candidați. Unul era potrivit de statură ca și dînsul, dar mai slăbuț și cu fața osoasă și negricioasă. Se vedea că era sărac și necăjit. Purta o haină ponosită, închisă aproape pînă la gît ca o uniformă de licean, dar avînd guler și lavalieră. Părul îi cădea pe tîmple și era adus pe după urechi. Deși tînăr ca și el, Ștefan Dimitrescu avea ochii trași și două brazde adînci, pornind, ca niște arcuri, de la nări în jos. Era simpatic și zîmbea prietenos. Cîteodată rîdea, descoperindu-și dinții albi și sănătoși. Celălalt, Constantin Bacalu, era mult mai înalt decît dînsii, cu gît lung și tot slăbuț și negricios. Era îmbrăcat mai îngrijit, cu guler „cassé” și straie negre, din stofă ieftină. Și Bacalu era copil de oameni nevoiași. Venise de la Bacău pentru concurs, pe cînd hușanul Ștefan Dimitrescu locuia de un an la Iași. Începuse să studieze la conservator violoncelul și, după un an, voia să urmeze paralel muzica și pictura. S-au împrietenit repede. Mare le-a fost bucuria cînd Tonitza și Dimitrescu au fost aleși să lucreze în același atelier al lui Gheorghe Popovici. Celălalt prieten, Bacalu, a fost repartizat la atelierul lui Bardasare.

În cei cinci ani, petrecuți la Iași, tînărul Tonitza și-a lărgit considerabil cunoștințele și s-a format în primul rînd ca un cetățean conștient, participînd cu mintea și inima la frămîntările și luptele vremii. Cu nestăvilita-i curiozitate față de viața ce se desfășura sub ochii săi, el nu s-a mărginit la puținul ce-i oferea școala și nici la îndeletnicirea de artist începător. Setea lui pentru adevăr, pentru tot ce este deschis prefacerii și înnoirii, ura împotriva nedreptății sociale și a lincezelii intelectuale l-au îndemnat către un contact din ce în ce mai stărui-

tor cu cei care luptau pentru progresul social, împărtășindu-le revoltele, revendicările, căutările de limpezire teoretică. Nu a fost lipsit în aceasta de unele confuzii și contradicții, dar atitudinile și gândurile pe care le va manifesta mai ales în anii 1906 și 1907 ne dovedesc timpuria sa lămurire și combativitate.

De la început a nedumerit și contrariat pe unii profesori și colegi, aserviți vechii mentalități, oameni închistați și mărginiți, care duceau un trai mărunț, fără orizonturile marii culturi și fără participarea la lupta poporului. Un fost coleg din anii ieșeni ne-a mărturisit ce impresii le-a făcut atunci Tonitza : mai nimeni nu credea că va ajunge pictor ; mai toți prevesteau că va fi gazetar ; foarte spontan, le părea un diletant. Aveau impresia că nu lua pictura în serios și lucra puțin.

Părerile acestea dezvăluie o întreagă mentalitate retrogradă. Declarându-l „gazetar” (în sens peiorativ) și „diletant”, ei îl vedeau totodată ca un om primejdios, în stare să contribuie la schimbarea orînduirii pe care o apărau și la care erau, în diferite măsuri, cointeresați. Un om ca Tonitza le putea într-adevăr strica socotelile și tulbura liniștea. Și chiar aceasta a făcut el încă în anii școlii și o va face și mai tîrziu, cînd va fi și gazetar, tocmai pentru a duce mai direct lupta. Diletant ? Tocmai el, care căuta să trăiască mai intens și mai cuprinzător pentru a-și îmbogăți mintea și creația și a ajunge la adevăr ? Nu lua pictura în serios ? Vom vedea cît de greșită a fost această impresie. Luînd mai întîi viața în serios, spre a găsi ceea ce să exprime mai adînc și mai temeinic în arta sa, Tonitza nu lua în serios, ba chiar combătea felul de pictură ce se preda acolo — o pictură academică, depărtată de viață și redînd realitatea vie cu ochii și predilecțiile școlilor din trecut. Dimpotrivă, tocmai pentru că lua prea în serios adevărata pictură, care se inspira de la viață și îi asculta chemările de înnoire, el nu lua în serios ceea ce se preda în școala de atunci.

Iubitor de oameni și de tot ce era autentic uman, Tonitza nu putea accepta pironirea tiranică și exagerat de îndelungată în fața modelelor de ghips, ignorarea vieții dinafara școlii, refuzul profesorilor de a merge cu studenții ca să picteze natura și oamenii în aer liber. Contra acestor neajunsuri ale învățămîntului artistic de atunci s-a ridicat studentul Tonitza. Iar cu timpul și-a dobîndit singur sau împreună cu cîțiva colegi ceea ce școala aceea nu-i putuse oferi — acești colegi erau însuflețiți de aceleași aspirații înnoitoare, printre ei se afla și prietenul său Ștefan Dimitrescu. Vom vedea totuși că și școala, mai ales profesorul Gheorghe Popovici, i-a fost într-o oarecare măsură de folos. Multă vreme o va tăgădui, pentru ca, mult mai tîrziu, fiind el însuși profesor, să explice studenților săi, tot la Iași, cauzele atitudinii protestatere și ale inconformismului său din anii studenției și să aducă un înțelegător omagiu școlii.

Dintre studenții anilor acelora, Neculai era cel mai chipeș și mai bine croit, plin la față și vînjos la trup, cu trăsături regulate și armonioase. Dar și pe chipul său, ca și pe acelea ale lui Fănuță Dimitrescu și Costică Bacalu fluturau tristețea, gravitatea, neliniștea, făcîndu-i să pară mai puțin tineri. Cu acești doi prieteni a început Neculai să cîntărească orașul și să lege cunoștințe. Fănuță făcea exerciții la violoncel și cînd veneau la dînsul le cîntă compoziții ce îi desfătau. Fănuță — viitorul pictor Ștefan Dimitrescu — trăia în condiții foarte grele. Bursa lui era de zece lei pe lună și dacă își lua pînză, peneluri și vopsele, apoi în luna aceea nu mai avea ce mîncea. Bacalu obținuse cea mai bună bursă, bursa Șiller, lăsată de un fost profesor al școlii și care se ridica la patruzeci de lei lunar, sumă cu care se putea trăi ceva mai omenește. Cu inima lui bună, Neculai îi aducea adesea de mîncare lui Fănuță sau îl împrumuta din buzunarul său, nu prea plin, dar cîteodată cu ceva bănișori trimiși de unchiul de la Bîrlad.

Nesăţioasa-i curiozitate le-a transmis-o şi celorlalţi doi prieteni şi astfel Neculai, Costică şi Fănuţă se interesau deopotrivă de viaţa oamenilor, ca şi de frumuseţile naturii şi măreţile arhitecturii. Mai târziu, vom vedea că oamenii îl vor interesa pe Tonitza într-o covârşitoare măsură, infinit mai mult decât peisajul. Pe atunci, însă, la începutul şederii la Iaşi, nu se putea să nu îndrăgească strălucitoarele şi uluitor de nuanţatele privelişti ale locului şi inima îi tresălta în faţa vestigiilor din vremurile mai falnice sau mai păcătoase, de care acolo te izbeşti la tot pasul.

Tonitza nu s-a scuturat lesne de vrăjile peisajului şi de avida contemplare a monumentelor, dar şi pe atunci înţelegea să le tălmăcească, pe cât se pricepea, în legătură cu viaţa care a fost, cu viaţa care se continua. La început a crezut că şi oamenii sînt la fel de frumoşi sufleteşte ca şi priveliştile, dar curînd dezamăgirile nu l-au cruţat, cum nu-l cruţaseră nici la Bîrlad. Şi-a dat seama că sînt oameni şi oameni, categorii şi categorii, ba chiar două oraşe în marele oraş, care pe atunci număra optzeci de mii de suflete.

Plin de curiozitate, a străbătut împreună cu Bacalu şi Dimitrescu cartierele Iaşilor, de la Păcurari şi pînă la Copou, din Sărărie şi pînă în Tătărăşi, de la gară pînă la Nicolina şi Socola. Din primele zile a înţeles că această aşezare, cu măreţii şi străluciri de Florenţă şi Toledo, cu vestigii unice şi emoţionante, nu se vedea în totalitatea ei la fel de încîntătoare ca atunci cînd o contempli din tren, trecînd de la o fereastră la alta a vagonului. Din tren, uimit de frumuseţea colinelor cu diademe în creştet şi de panorama etajată a dealurilor Copou şi Tătărăşi, nu observase bordeiele şi căsuţele şubrede, în care vieţuiau cei mai mulţi dintre locuitori. Acum, privind pe vecinii din Păcurari ai lui Fănuţă îşi dădea seama că oamenii aceia nu mîncău după foamea ce-o aveau şi după munca ce o prestau. Copiii lor erau palizi şi prost îmbrăcaţi. Fierarii de la atelierele din oraş şi lucrătoa-

rele de la regie aveau chipurile înăsprite și nemulțumite. Curînd, s-a dumirit despre cele două lumi — aceea a bogaților și aceea a nevoiașilor.

Dacă se nimerea pe la ora cinci după amiază pe strada ce ducea la Copou, îi era dat să vadă un spectacol cu totul inedit pentru dînsul. Era încă destul de cald la ora aceea și protipendada apărea pe terasele din fața caselor de la Copou, luîndu-și în tihnă și reverie ceaiul. Se făceau că nu bagă în seamă pe trecători, care îi vedeau prin grilajele grădinii din față, dar știau prea bine moșierii aceia, bancherii și industriașii, care participau cu familia la ritualul ceaiului — five o'clock tea — de pe terasa locuinței că sînt observați, invidiați, criticați, detestați.

Lui Neculai grupurile acelea de oameni, care se lăsau serviți de valeți și slujnice, îi păreau imagini dintr-un spectacol ciudat și învechit. Surîdea cu amărăciune, mergînd mai departe. Apoi, se ducea într-un suflet la Fănuță ca să comenteze cu dînsul cele văzute. Amîndoi se gîndeau la sărăcia lui Eminescu, din care citeau multe poezii, serile. Fănuță îi amintea de suferințele proletarilor și țăranilor, de pe urma cărora putea ține un trai îmbelșugat protipendada Iașilor. Și, fără să vrea, gîndul îi ducea mai departe, la bojdeuca din Țicău a lui Ion Creangă. Bojdeuca nu avea terase care să lege casa de grădină — ca spre Copou — ci avea prispă simplă, de unde povestitorul, uneori în tovărășia marelui său prieten Eminescu, privise dealul Șorogarilor, sur și rotunjit ca o cocoașă. Din primele zile, cei trei prieteni vizitaseră bojdeuca, întîrziind pînă ce se lăsaseră umbrele înserării.

Fănuță i-a dus înadins prin cartierele mai sărace. Pînă să ajungă în cartierele mărginașe l-a îngrozit pe Tonitza mizeria din Tîrgul Cucului ori șirurile de străzi dintre Palatul Domnesc și Hală. În chițimii întunecoase, munceau și trăiau mii de meseriași și negustorași, cu familiile lor. Magazine de vechituri pentru cei nevoiași se înșiruiău prin-

tre crîșme, ce dădeau a necurătenie, și printre așa-zisele ateliere ale meseriașilor, ce se reduceau adesea la o cameră strîmtă și întunecoasă, ce dădea chiar la stradă. Acolo lucrau, spetindu-se, croitori și peticari, ciubotari și cîrpaci, ceaprazari și făclieri, înghesuți și șubreziți de lipsa de aer și de soare. Cei mai mulți își aveau locuința îndărătul odăii-atelier din față, deci tot într-o odaie și mai întunecoasă și mai necorespunzătoare atît pentru ei cît și pentru nevestele și copiii lor.

Sărăcia era, poate, mai puțin bătătoare la ochi prin cartierele mărginașe, dar la fel de revoltătoare. Acolo erau puține prăvălii și, în afară de crîșme, tutungerii, pitării și vreun local cu grădină rămasă de pe vremuri, nu vedeai decît locuințe. Aici căsuțele și cocioabele nu mai aveau grădini, ci doar cîteva straturi pricăjite cu flori bătrînești. Multe veneau pînă la stradă, iar cele retrase în ogrăzile părăginite erau la fel de șubrede, sub namilele de acoperișuri țuguiate, făcute din tablă vopsită în roșu și care parcă le apăsau și mai tare în pămînt. Întîlneai și bordeie. Pe ulițele bortilite și nepietruite, nu se pomenea de canalizare, porcii și rațele se bălăceau în voie în ochiurile de apă, lăsate de ploi și scurmuau prin locurile mai lăturalnice, unde se turnau zoile și se aruncau gunoaiele. Pereții purtau urmele glodului improșcat de briștele și docarele lăptăreselor și proprietarilor de vii. În asemenea condiții gospodinele se istoveau muncind pentru a putea menține curățenia casei.

Așa se înfățișau Nicolina ceferiștilor, Socola micilor slujbași sau cartierele Ciurchi și Moara de Vînt, unde locuiau tipografii, zugravii, dulgherii, geamgiii, fierarii și tăietorii de lemne.

Tot prin aceste cartiere mărginașe sau în Albineț și Țicău, mahalalele ce dădeau din strada Sărării, locuiau și muncitorii din fabricile și atelierele orașului. Nu erau numeroase fabricile, dar împreună cu atelierele căilor ferate, cu atelierele particulare și cu morile dădeau totuși un număr relativ mare de proletari. Mișcarea socialistă cu-

înoscuse la Iași un mare avînt în ultimele decenii ale secolului ce se încheiase, tocmai datorită sporirii numărului de muncitori și trezirii conștiinței revoluționare.

Cînd se întorcea din asemenea „primblări” prin cartierele sărace, Tonitza rămînea multă vreme cu inima sfîșiată. Pe chipul său plinuț și neted, curînd tristețea și-a înfipt ghearele și în doi-trei ani fața sa frumoasă va căpăta alt modelaj, iar pe buze îi va pluti un surîs sarcastic, ce-l va păstra pînă la sfîrșitul vieții.

Experiențele acestea ieșene, care s-au adîncit cu timpul, vor orienta pe gînditorul și omul de inimă care a fost Tonitza către o cercetare mai temeinică a vieții sociale, făcîndu-l să îmbrățișeze cauza celor mulți. De asemenea, din priveliștile ieșene, ce le va desena mai tîrziu, el se va opri asupra caselor mizere și dărăpănate, asupra cartierelor unde trăiau obidiții și împilații.

În fabrici nu a putut pătrunde, dar pe la atelierelor din Păcurarii lui Fănuță și-a făcut unele cunoștințe, încă din primele zile, cînd își vizita prietenul. Întîlnia zilnic pe muncitoarele și muncitorii de la regie. Întoarcerea lor de la lucru se săvîrșea în tăcere. Pe chipurile muncitorilor mai vîrstnici, înăsprite și uneori încărunțite înainte de vreme, se deslușea un aer meditativ. Privirile lor vii și precise căutau parcă o altă zare. Meșterii păseau vîrtos, alături de muncitorii mai tineri și de copilandri, căci și la regie, și la atelierelor de fierărie lucrau și copii, cu brațe încă prea fragede pentru a mînuî ciocanul și a bate la nicovală, cu spinarea încă necălită pentru poverile ce trebuiau să le care.

La fabrica de tutun lucrau și multe femei, neveste ori rude de ale meșterilor și salahorilor din fabrici, de la mori sau din gară. Lucrătoarele purtau tulpane albe, ce le scoteau în evidență frumoasele trăsături ale chipului, ofilit timpuriu de asprimea vieții de atunci, de nevoile și necazurile

ce se țineau scai. Unele aveau cearcăne la ochi, iar obrajii le erau supti. Când se făcea mai frig, se înfășurau cu șaluri groase.

Mai târziu, studentul îi va cunoaște mai bine pe muncitori și va desluși mai limpede țelul luptei lor. Atitudinea pe care o va lua spre sfârșitul anilor de studiu la Iași — adică în 1906 și 1907 — va dovedi nu numai dragostea lui față de cei nedreptățiți și asupriți, dar și un început de cunoaștere a ideilor socialiste. Faptul este foarte firesc, dacă ne gândim la firea setoasă de adevăr și dreptate a lui Tonitza și la inconformismul său față de așezările și mentalitatea burghezo-moșierimii. În contact cu unii intelectuali din Cercul de studii sociale — socialiști rămași mai departe în mișcarea din care ieșise acel grup de intelectuali trădători, denumiți „generoșii” — Tonitza a aflat mai multe despre situația muncitorimii decât putea observa singur și de bună seamă că a citit unele lucrări marxiste, tipărite în acea vreme. Chiar printre colegii săi de la belle-arte erau unii membri ai Cercului de studii sociale, iar cu alți intelectuali socialiști nu a putut să nu aibă contact, când încă de timpuriu frecventa tot felul de cercuri și cenoacluri.

În același timp, însă, și alte concepții au exercitat o oarecare influență asupra sa și dacă, sentimental, a fost totdeauna de partea celor nedreptățiți și în necazuri, în privința soluțiilor teoretice a împărtășit o bucată de vreme unele idei junimiste.

Această contradicție între sentimentele sale și atitudinea ideologică se vedește îndeosebi în articolele pe care le-a publicat în ziarul „Iașul”, organ al conservatorilor junimiști.

În activitatea pictorului vor mai dăinui aceste influențe pînă la căderea în prizonierat (1916) și la participarea sa la unele acțiuni ale mișcării muncitorești, în anii de avînt revoluționar 1917—1923.

Să nu uităm că Tonitza a început să se formeze ca intelectual și ca artist în anii 1902—1905, ani în care mișcarea muncitorească de la noi a trecut prin dificultăți, datorită trădării generoșilor și ofensivei dezlănțuită de oficialitățile burgheze. Lumea pe care o frecventa el atunci — intelectuali și artiști de diferite categorii și cu diferite idei — era în mare măsură dezorientată și nutrea tot felul de gânduri confuze și contradictorii.

Într-adevăr, în anii aceia, lincezeala și descurajarea cuprinseseră pe mulți dintre oamenii artei de la Iași. Dacă oamenii de știință își continuau cu stăruință și robust optimism cercetările în laboratoarele și camerele de lucru, unii știind să însuflețească studențimea, nu tot astfel se petrecea în lumea literelor, muzicii și picturii. Pe când oamenii de știință priveau cu încredere viitorul, mulți dintre ceilalți se socoteau niște „sacrificați” ai prezentului și se afundau în umbrele trecutului.

Tonitza a cunoscut de timpuriu o seamă dintre literații, oamenii de știință, artiștii și gazetarii Iașilor, ascultînd și apoi participînd la discuțiile dintre dînșii, la ciocnirile de idei. Cele mai dese discuții le întreținea la cafeneaua hotelului Traian, unde se adunau zilnic, spre seară, intelectuali de tot felul ca și boemii presei și ai artelor. Cafeneaua ocupa sălile primului etaj și terasele cu grilaj de fier, iar, cînd vremea era frumoasă, mesele se așezau și pe trotuarul din fața hotelului din Piața Unirii. Mulți veneau acolo ca să joace biliard, șah, table, domino, dar mai mulți ca să schimbe opinii și să se încaiere în duelări de idei. Dacă unii își exprimau convingerile, alții contraziceau numai ca să-și arate inteligența și darul de arguție, foarte la modă pe vremea aceea, cînd oratoria goală și atitudinile avocățești predominau în rîndurile burgheziei.

Acolo, la cafeneaua Traian, a cunoscut și pe unii membri ai Cercului de studii sociale și de la acești socialiști a putut afla multe despre situația muncitorilor. În urma crizei economice ce bîntuia

În anii aceia, starea muncitorilor se înrăutățise și mai mult, ceea ce a dus la greve și manifestații pentru reducerea zilei de muncă și pentru mărirea salariilor. Chiar în 1902 se făcuseră greve pentru aceste revendicări la Brăila și la Iași. Salariile erau cu totul insuficiente, iar ziua de lucru se ridica în multe cazuri la șaisprezece ore.

Tonitza simțea că afirmațiile unor intelectuali sceptici sau ale unor membri ai partidelor liberal și conservator cu privire la mișcarea muncitorească, pe care o declarau neviabilă, nu erau adevărate. Dar el nu cunoștea, în anii ce au urmat trădării „generoșilor”, puterea reală și perspectivele mișcării muncitorești. Pe de altă parte, printre cei cu care avea el a face unii susțineau altfel de idei, care l-au atras într-o oarecare măsură, chiar dacă superficial și trecător. În casa fraților Manoliu, cu care s-a împrietenit, și în casa profesorului C. Meissner, unde era invitat câteodată, ideile junimiste erau cele mai prețuite și prin aceștia studentul a avut prilejul de a cunoaște pe Petru Carp, Titu Maiorescu și Al. Marghiloman.

Inima îl apropia de mișcarea muncitorească, de ideile socialiste, dar la vârsta lui, încă insuficient de format, și în condițiile în care trăia, au avut oarecare înrîurire și ideile maioresciene — teoria formei fără fond, teoria artei pentru artă și, în genere, pesimismul schopenhauerian.

Prin poziția sa Tonitza nu a dovedit nici atunci, cum nici mai târziu, vreo simpatie pentru moșieri și burghezi, dar anumite teorii filozofice și artistice, idealiste, l-au ținut sub atracția și confuzia lor. Instinctul lui sănătos îl îndemna să nu creadă în teoria artei pentru artă. Dar multe din ciudățeniile și anomaliile vieții de atunci și le explica prin acea falsă teorie a formei fără fond, pe care mai târziu o va invoca în unele articole. Mai puternică decât toate era influența pesimismului, împărtășit de mulți intelectuali junimiști și nejunimiști, și tînărul atît de simțitor la suferințele semenilor nu a putut scăpa de această înrîurire în anii 1902—1905.

Printre prietenii lui Tonitza și Dimitrescu erau destui care trăiau sub apăsarea trecutului, deciarîndu-se epigoni ai „falnicelor” vremuri apuse și viețuitori într-o epocă de decadență. Generația de mic-burghezi, cu care aveau ei a face, nu se simțea prea mîndră de situația și menirea ei. Unii tineri epigoni judecau astfel: după Eminescu, se mai putea scrie poezie? După luptele date de Asachi, Bălcescu, Kogălniceanu, Alecsandri ce se mai putea face? După „Albina Romînească” apăruse „Dacia literară” și mai apoi „Contemporanul”. Da — acolo se crezuse și se luptase pentru idei mărețe și generoase — mai ziceau ei, depănîndu-și mai departe gîndul: Într-adevăr, socialiștii încercaseră o înnoire, luptînd pentru prefacerea lumii. Și la ce ajunseseră socialiștii? Unii dintre ei la liberali, ca „generoșii”. Ceilalți dădeau oarecari lupte mai departe, dar fără rezultat vădit. Erau și socialiști care rămăseseră într-o așteptare ce părea naivă, pe cînd alții trăiau descurajați și amărîți, ca în fața unui ideal năruit. Intelectualii mic-burghezi — avocați, gazetari, profesori, poeți — pe care îi înțîlnea prin diferite familii ori prin oraș — astfel vedeau și judecau lucrurile în acei ani, trăind confuz prezentul și mulțumindu-se cu contemplarea trecutului și cu măruntele plăceri ale momentului. Nici trecutul nu îl cercetau temeinic, ci mai mult îl idealizau și îl evocau ca niște romanțioși. S-a putut vedea aceasta cu prilejul comemorării a patru sute de ani de la moartea lui Ștefan cel Mare, cînd, în afară de Xenopol, Iorga și alți cîțiva istorici, oamenii artei nu au avut aproape nimic de spus despre înfăptuirile de cultură și artă ale marelui voievod.

În acești ani, apăreau la Iași trei-patru reviste, printre care organul Societății științifice și literare „Arhiva”, animat de A. D. Xenopol, cu unele cercetări mai temeinice ale trecutului, dar ignorînd cerințele prezentului. Stîrneau oarecare interes cele scrise de N. A. Bogdan și T. T. Burada despre istoria orașului și înfăptuirile din cultura lui. Mai

apărea revista „Arta”, care în decursul scurtei ei vieți — douăzeci și cinci de numere tipărite în anii 1903—1904 — nu a publicat un rînd despre artele plastice, nici de la Iași, nici din țară. Unii dintre colaboratorii acestei reviste au scos și o altă publicație, intitulată foarte grăitor, pentru mentalitatea la care ne referim, „Epigonii”.

Tineretul nu ar fi știut ce rost mai are în lume, dacă s-ar fi luat după programul acestei reviste „Epigonii”, din care, de altfel, nu au apărut decît trei numere: „Sîntem la o răs_pîntie a istoriei noastre sociale. Opera regeneratorilor a trecut culmea și începe a coborî. Idealul «marei generații» — cum a fost numită — în multe, foarte multe părți, a fost atins, iar formele diferite și-au găsit îndrumători destoinici, dîndu-ne icoana, cîteodată strălucită, mai des întunecată a faptelor și viselor unor vremi, ce sînt pe geana apusului... S-a spus că pierderea bucuriei de a trăi și a dorinței de a lupta — întunecată dispunere, care muncește pe oamenii culți de pretutindeni — își au izvorul în contradicțiunea constantă între ideile noastre și formele civilizației, care ne-a descoperit necesitatea de a trăi în mijlocul unor instituțiuni ce ni se par mincinoase. Ca leac s-a arătat refugiul în arta antică, lipsită de amărăciune și de dezgust. Nu cercetăm dacă imputarea e dreaptă; îndreptarea însă e cercată prea departe; frumosul e pretutindeni și în orice timp; el e veșnic senin și alinător: trebuie numai găsit și arătat...”

Din acest program confuz și deprimant, în care se afirma apăsarea trecutului și decadența prezentului și se propovăduia un fel de atitudine evazionistă din fața vieții, chit că deviza revistei era lupta pentru frumos și pentru adevăr — se poate deduce atmosfera în care le-a fost dat să se formeze la Iași lui Tonitza și Dimitrescu, precum și altor artiști ca dînșii. Generalizarea că pretutindeni oamenii culți ar fi pierdut bucuria de a trăi și dorința de a lupta era cu totul neîntemeiată, atît pentru țara noastră cît și pentru altele. Dar este

drept că o parte din intelectualii și artiștii aparținând claselor dominante și mai ales micii burghezii cunoșteau dezgustul, tristețea, delăsarea. Socotindu-se neputincioși de a lecuire relele pe care le vedeau la fiecare pas, ei se refugiau în trecut ori în reverii sterpe și în nirvane. Firile mai simțitoare vedeau starea de mizerie în care se zbăteau cele cinci milioane de muncitori și țărani truditori; se înduioșau când întâlneau femei și copii sărăcăcios îmbrăcați și cu fețele trase și palide; se scârbeau când constatau nepăsarea oficialității față de așezămintele de cultură. Se revoltau când auzeau de afacerile ce se făceau la București, unde, într-adevăr, se centraliza totul, lăsându-se provincia în paragină. Revolta unora dintre aceștia trecea la scîrbă și desperare, când ascultau discursurile fățarnice ale marilor politicieni liberali și conservatori, care se duelau în parlament, împărțindu-și apoi prada. Sau când erau martorii contrastelor între lux și mizerie. Revolta aceasta tacită fiind lipsită de eficiență nu putea duce la schimbarea nedreptei orînduiri, de care se izbeau ei înșiși.

Totuși, tinerețea își cerea drepturile ei. Tonitza își umplea cu folos timpul ce i-l lăsa liber școala, unde de altfel se ducea cam neregulat la orele de desen după ghipsuri, dar, în schimb, nu pierdea cursurile teoretice. Căuta să-și închege un trai plăcut și folositor. Discuțiile cu unii intelectuali le prelungea de la cafenea în unele case, unde era primit cu bucurie, căci se dovedea un tînăr plăcut, plin de efervescență și curios să afle cît mai multe despre viață și despre artă. Citea mult, mai ales romane și nuvele rusești. Stările din Rusia erau cunoscute în păturile muncitorilor și intelectualilor din țara noastră. Multe din scrierile lui Tolstoi, Dostoievski, Gogol, Turgheniev erau citite cu viu interes. Pătrunseseră la noi, datorită unor emigranți din Rusia, care le povesteau în cercurile muncitorilor și intelectualilor, iar cei care citeau asemenea cărți, fie în original, fie în limba fran-

ceză, nu erau puțini. Marii scriitori progresiști ruși cuceriseră Occidentul și încă de pe atunci romanele și nuvelele lor se tipăreau în multe limbi, formînd obiectul unor discuții aprinse.

La Iași, influența literaturii ruse era, în anii aceia de relativă acalmie, poate mai puternică decît la București. Studenții ieșeni au putut vedea pe scena Teatrului Național puternica dramă a lui A. N. Ostrovski „Fuțtuna”, jucată la 30 octombrie 1903 în traducerea lui C. Dobrogeanu-Gherea. În acest spectacol răscolitor apărea o parte din pleiada bunilor actori ieșeni, în frunte cu Aglaie Pruteanu, continuatoarea Aristizzei Romanescu, cu care avea multe însușiri comune, de la neuitatu-i glas cristalin la forța trăirii rolurilor, cu strălucitul comic Pechea Alexandrescu și cu State Dragomir. Acesta a fost un mare iubitor al literaturii ruse. El a tradus drama „Crimă și pedeapsă” după romanul lui Dostoievski, jucată la scurt timp după piesa lui Ostrovski, cu el în rolul lui Raskolnikov.

Tonitza a iubit teatrul și mai tîrziu a scris cîteva cronici dramatice. El nu a putut lipsi de la asemenea spectacole, pline de idei înălțătoare și de arzătoare probleme sociale. Teatrul ieșan era mult mai înaintat pe atunci decît instituțiile de muzică și arte plastice. De aceea, reviste ca „Arta” și „Scena”, dacă nu pomeneau nimic despre pictorii locali, în schimb comentau cu entuziasm ce se reprezenta pe scenele din străinătate și din țară. În 1903 și 1904 stîrnea peste tot mare admirație piesa lui Gorki „Azilul de noapte”. În toamna lui 1903, revista „Arta” vestea că la Moscova piesa se și jucase de o sută șazeci de ori. Ulterior, au reprezentat-o Antoine la Paris și Zacconi în Italia și, de asemenea, Berlinul. În țara noastră, Iașii o pun în scenă cei dintîi la 30 martie 1904, iar Bucureștii peste vreo zece ani. Traducerea se datora ziaristului C. Săteanu, prieten cu pictorul Octav Băncilă, de care s-au apropiat în anii aceia Tonitza și Dimitrescu. La Iași, drama lui Gorki s-a bucurat de o strălucită distribuție, ca și alte piese de înalte și

răscolitoare probleme, de la „Hamlet” a lui Shakespeare la „Un dușman al poporului” de Ibsen. Agatha Bîrsescu, C. Nottara și Le Bargy au venit în turneu, iar trupa locală avea printre susținătorii unui repertoriu mai înalt pe actorii Petru Sturdza, Ion Livescu și State Dragomir sau pe Aglaie Pruteanu și tînăra debutantă Maria Filotti. Se jucau firește și melodrame și piese bulevardiere, dar acestea nu erau pe placul susținătorilor „teatrului de idei”, printre care era și tînărul Tonitza.

Alături de literatură și teatru, tinerii noștri pictori erau pasionați și de muzică. În al treilea an al șederii la Iași, Tonitza s-a mutat împreună cu Bacalu în casa unei doamne Rădulescu, care avea două nepoate, ce urmau canto la conservator. Cîrînd, casa de pe strada Sf. Nicolae a devenit un adevărat cenaclu, unde se citea literatură, printre care și poeziile lui G. Bacovia, pe atunci debutant, și se cîntau arii, lieduri și quartete de coarde, la care partea violoncelului o ținea Ștefan Dimitrescu. Cu cele două fete și cu altele mergeau Tonitza și prietenii săi la rarele concerte simfonice, organizate în condiții grele, fără sprijinul oficialității și pe care le dirijau Gavril Muzicescu și după moartea sa Enrico Mezetti și A. Teodorini. S-a cîntat și opereta „Olteanca”, compusă de Eduard Caudella, un modest profesor ieșan, care cu vreo cincisprezece ani mai înainte descoperise excepționalele calități ale unui copil cu totul deosebit: George Enescu. Lui Caudella, reprezentarea operetei i-a adus ca drepturi de autor 240 lei, cînd numai transcrierea partiturii îl costase 300 de lei! L-au ascultat și pe Enescu, care a stîrnit la Iași un entuziasm neobișnuit.

La Școala de belle-arte, atmosfera era la fel de apăsătoare și întristătoare ca și în rîndurile epigonilor și tot ca epigoni ai artei vechiului München trăiau pictorii-profesori C. D. Stahi și Emanoil Bardasare. Însuși profesorul lui Tonitza, Gh. Popovici era și el în parte un epigon.

Tonitza începuse cu entuziasm munca la școală. Curînd, însă, nu s-a mai simțit în largul său acolo. Firește, nu avea de unde să știe cum se cuvenea să fie un înalt institut de învățămînt artistic, dar, oricum, se așteptase la o atmosferă mai îmbietoare. Sperase ca profesorii să fie mai vii, mai avîntați, mai bucuroși de menirea ce-o aveau, răspunzînd cu dragoste și înțelegere entuziasmului tineresc al învățăceilor. Dar nu a fost așa.

Dintre candidații la concursul de admitere, Gheorghe Popovici a ales pe Nicolae Tonitza, Ștefan Dimitrescu, Grigore Negoșanu, Dimitrie Pavlu și pe încă vreo patru, precum și pe acel student mai vîrstnic cu vreo zece ani decît dînșii, poreclit „Moșul”. În atelierul lui Bardasare lucrau C. Bacalu, Petru Bulgăraș, Zamfiropol-Dall, Leon Viorescu, Ion Secoșanu, Stavru Tarasov și alții. Numele acestea spun, cu unele excepții, prea puțin iubitorilor de artă din prezent, dar cum ele au avut oarecare rol în viața lui Tonitza și, de asemenea, au contribuit într-o măsură mai mare sau mai mică la stimularea vieții noastre artistice merită a fi menționate. Dintre studentele de atunci, care și ele lucrau în două ateliere, tot cu Bardasare și Popovici, dar separat de băieți, nici una nu a trecut de pragul amatorismului sau de activitatea în învățămîntul secundar.

În atelierul lui Popovici, ca de altfel și în acela al lui Emanoil Bardasare, se făcea, în anul I și II, desen după modele în ghips, în anul III desen după natură, iar în ultimii doi ani studiul culorii și al compoziției. Anatomia au învățat-o cu doctorul Possa, perspectiva cu A. D. Atanasiu, iar istoria artelor cu un obscur profesor Mureșanu. Cu C. D. Stahi, pensionat în anul intrării lor în școală, nu au avut a face ca studenți, dar Tonitza l-a cunoscut îndeaproape, ca și pe Popovici și Bardasare.

Și prin ceea ce se preda, și prin modul în care se preda, școala ieșană nu a putut fi o încîntare pentru Tonitza, cum nici pentru Dimitrescu.

Mai ales în anii de început, profesorii se arătau aspri, închiși într-înșii, posomorîți, ținînd pe studenți într-o supunere și într-o ascultare fără crîcneală și șovăială. Își făceau, în felul lor, datoria nu prea încrezători însă în ucenici și păstrînd o distanță ce adeseori umilea și tăia avînturile. Socotind că măiestria artistică este ceva aproape de neatins, iar ca măcar să te apropii, cît de cît, de ea, trebuie mulți ani, foarte mulți ani de migăloase și umile studii și exerciții — așa cum făcuseră ei înșiși, mereu căutînd să-și îmbunătățească desenul și compoziția — își priveau cu neîncredere elevii. Îi considerau necopți și neîndemînatici, o plămadă din care nu se știa ce va ieși. Mare scofală, în orice caz, nu.

Pe atunci, și mai ales în școala aceea, existau puternice bariere între generații. Talentul și posibilitățile studenților se măsurau cu anii de studii, care cu cît se prelungeau, cu atît mai bine era. Puțini profesori știau să îmbărbăteze și să inflăcăreze pe învățăcei, punînd și inimă, nu numai știința, multă-puțină ce-o aveau, în lucrul de atelier și în îndrumările mai hotărîtoare.

Situația lor era paradoxală și cu timpul studenții i-au descoperit substratul. Dacă, pe de o parte, socoteau că măiestria este aproape de neatins și se comparau cu maeștrii clasici din muzee sau chiar cu unii dintre pictorii academici ai vremii, celebri în felul lor, zicîndu-și că nu au izbutit a-i ajunge, pe de alta, dintr-o perspectivă relativă și deci referindu-se la ceea ce se crea la noi, se considerau foarte mari artiști, pe care nici publicul, nici elevii nu erau în stare a-i prețui la dreapta lor valoare. De aceea, își căinau propria lor situație, se socoteau nedreptățiți și neînțeleși, erau adesea ursuzi și posomorîți.

Academiști, ei nu se aruncaseră niciodată în vîltoarea vieții, trăiseră prea puțin realitatea largă și vie a vremii lor, se apropiaseră cu timiditate și nesiguranță de ceea ce era nou pe lume. Orizontul lor era un orizont de muzeu și mereu se comparau

cu Michelangelo și Rafael, cu Guido Reni și Carlo Dolci sau cu maestrii ce-i avuseseră în străinătăți. Dar și pe acești clasici, unii într-adevăr geniali, alții bieți epigoni ai celorlalți, îi prețuiau pentru tehnica lor și nu pentru ceea ce aduseseră nou și autentic uman în operele lor, trăind viața vremii. Școlari și la bătrînețe sau maturitate, ei nu înțelegeau că arta este creația vieții și cea mai strălucită tehnică este rezultatul nu numai al meșteșugului și îndelungatelor exerciții, ci al trăirii realității.

Ei lucrau, dar nu trăiau. Sau trăiau prea mărunț și firav, pentru a căpăta forța cu care creaseră modelele lor. Nu găseau sprijin din partea oficialităților de atunci, dar nici în rîndul maselor arta lor nu se bucura de un răsunset deosebit. Răsunset ar fi găsit dacă ar fi creat o artă mai vie, mai legată de cei mulți și ar fi știut cum să le-o aducă la cunoștință.

De ce Grigorescu se făcuse atît de cunoscut și de iubit? Pentru că trăise în sînul maselor, mereu în contact cu oamenii de rînd, cu viața lor de trudă, cu locurile atît de caracteristice țării noastre. Dar pe Grigorescu profesorii de la Iași îl ignorau și unii chiar îl urau. Nu voiau să ia act de existența lui nici în anii aceia, în care maestrul crea ultimele sale opere, înainte de a se stinge. Dar chiar la Iași trăia un pictor de la care profesorii ar fi putut afla taina artei vii — a artei cu adînc răsunset în mulțime. Tocmai în anii aceia, tînărul pictor Octav Băncilă, fost elev al școlii și de curînd înapoiat de la studiile din străinătate, făcuse dovada că masele știau să prețuiască arta cu adevărat legată de viața și năzuințele lor. Dar, după ce Popovici îl apăraseră și îi sărise în ajutor, cu cîțiva ani mai înainte, acum și el, și ceilalți profesori nu mai voiau să știe de dînsul.

Cu toți aceștia și mai ales cu Gheorghe Popovici s-au ciocnit Nicolae Tonitza și Ștefan Dimitrescu, studenții care se vor dovedi cei mai înzestrați și mai bogați sufletește din seriile de după 1900.

• Noul director, Emanoil Bardasare — înscăunat chiar în anul 1902, în urma pensionării lui Stahi —

trăia parcă în altă lume. Scund și rotofei, cu niște ochi mari și părînd foarte pătrunzători, Bardasare era mereu calm și radios. Pe atunci, abia trecut de cincizeci de ani, rămăsese tot visător și copilăros, disprețuind realitatea din preajmă, pe care o declara prozaică și neinteresantă. La cincizeci de ani, plutea ca în basme și visa în van, ca și odinioară, cînd, foarte tînăr, fusese trimis cu bursă la München. Uimise prin cîteva portrete și picturi de gen lucrate în capitala Bavariei sau îndată după înapoierea la Iași, apoi se rezumase la o serie de portrete banale și la ne semnificative picturi din viața cotidiană — picturi de gen, la alții atît de semnificative.

Tonitza a avut de-a face cu dînsul, cînd Popovici era bolnav și Bardasare își înlocuia colegul. Bardasare era speriat de simplificările și impetuoziitatea în desen ale lui Tonitza. Tînărul era așa de aprins și de nerăbdător încît uneori greșea deșenul, trebuind să ia lucrul de la capăt. Atunci desena și mai prost, dacă îi stătea în coastă profesorul. Bardasare îl muștra nu numai la corecturi, dar chiar înainte de a începe lucrul :

— Ei, Toniță, ești ca un cal nărăvaș ! Ai trebuință de chingi solide, că altfel o iei razna !

Era de ajuns ca să-i taie cheful de lucru, făcîndu-l să șovăie, să fie nesigur, să deseneze fără viață.

Și mai învechit, și mai în urmă cu arta contemporană, și mai neștiutor față de ceea ce se crease în pictura țării de către marele Grigorescu sau de către timpuriu decedatul Andreescu, era bătrînul Constantin D. Stahi.

Pe acesta, Tonitza și Dimitrescu îl vedeau lucrînd în pinacoteca școlii. Îi urmăreau lucrul și stăteau de vorbă cu dînsul, curioși să cunoască pe venerabilul gravor al Iașilor. În felul său, Stahi era priceput în arta gravurii, care, pe vremea aceea, nu se concepea fără migală și amănunțimi de miniatură. Învățase mulți ani la München, avînd ca model pe Adolf Menzel, laboriosul desenator și

pictor, care întruchipa toată migala vechii arte müncheneze, pasionându-se după tehnică și netrăind în aerul răscolitor al contemporaneității. Mai harnic decât ceilalți profesori, Stahi a lăsat numeroase portrete în ulei, câteva scene de la țară și multe naturi moarte, precum și mai numeroase gravuri în metal ori în lemn.

Omul acesta cu păr țepos, cu barbă scurtă și mustăți bogate, avea ceva de arici. Era sfios și modest, închis în sine, punând totul în artă pe seama meșteșugului, a tehnicii pe care — zicea el — nu ajungi niciodată să o stăpânești deplin. Neplăcându-i trîndăvia, Stahi s-a îndeletnicit și cu repararea tablourilor vechii pinacoteci ieșene. Stătea cu orele în muzeu, scrutînd tehnica bătrînilor maeștri. Avea o devoțiune aproape sacră pentru ei și se simțea deosebit de folositor, restaurîndu-le operele deteriorate de vreme ori de întîmplări vrăjmașe. Era ca o umbră a lor și încerca o mare bucurie, reproducînd în gravură chipuri de Murillo, Guido Reni, Boucher, Philippe de Champaigne.

Camil Ressu, care urmasa și el la Iași cu cîțiva ani înainte de Tonitza și Dimitrescu, avînd aceiași profesori, nu putuse nici el, cum nici noii elevi, înțelege preceptele lui Stahi și Bardasare. Răstălmăcind zicala latinească „arta e lungă, viața e scurtă”, Stahi le spunea studenților, care îi urmăreau lucrul în pinacotecă :

— Ei, dragii mei, pentru a face ceva serios în artă nu ajunge o viață de om ! Mi-e milă de voi că vă încumetați așa, deodată, să imitați ce vedeți în fața voastră, fără a stăpîni tehnica.

— Și cît timp ziceți dumneavoastră că ne-ar trebui ca să o stăpînim ? întrebă mucalitul de Zamfiropol-Dall.

— Știu și eu ? Zece-douăzeci de ani pe puțin...

— Adică întîi să îmbătrînim și apoi să simțim, sublinie cu sarcasm Tonitza.

— Simțirea fără tehnică nu face două parale, răspunse fără supărare și țîfnă umilul Stahi, zicînd

du-și că, orice ai face, tinerețea este grăbită și nerăbdătoare. Pas de te-nțelege cu ea !

Însăși expresia că artistul „imită” ceea ce vede trăda nu numai o învechită concepție estetică, dar constituia mărturisirea de credință a profesorului : lucrul cel mai greu și mai de preț este să imiți pe clasici.

Chiar dacă nu avuseseră posibilitatea de-a citi tot ce trebuia, studenții totuși aflaseră că Rafael, Mozart, Watteau, Pușkin, Eminescu, Andreescu trăiseră puțin, dar atât de intens încît atinseseră măiestria, fără să aștepte termenele lui Stahi sau să se bucure de naivul optimism al lui Bardasare. Sigur, e bine să trăiești cît mai îndelung și fiecă clipă să o folosești pentru desăvîrșirea îndeletnicirii căreia te devotezi. Dar nu bătînd pasul pe loc ori urnindu-te ca melcul. Tizian, se sublinia pe atunci, fusese gata să ajungă suta de ani. Dar el mereu se înnoise, îmbogățindu-și cunoașterea despre lume și imaginație și tocmai datorită acestei îmbogățiri și-a dezvoltat tehnica măiestrită. Imitînd pe alții la nesfîrșit nu te descoperi pe tine și nu descoperi nici lumea ta, ci cel mult a altora, o lume apusă, pe care artistul de odinioară a redat-o vie prin sentimentele și ideile trăite de dînsul și oglinnite cu măiestria cuvenită.

Profesorul de perspectivă, A. D. Atanasiu, era cel mai acceptabil. Fără să fie artist, stăpînea materia pe care o predă și expunea mult mai limpede problemele perspectivei decît Bardasare și Popovici. Învățase o metodologie mai nouă, de care nu avea habar Bardasare și de care nu ținea seama Popovici, cînd și el cerceta la tablă diferite probleme de perspectivă. Popovici complica mult lucrurile, trecînd la abstracții și la teorii savante, pe care studenții nu prea le înțelegeau.

Bărbat de statură potrivită, purtînd barbișon ascuțit și părul tuns scurt, A. D. Atanasiu era foarte politicos cu studenții, ca și cu colegii săi și căuta, pe cît putea, să reducă asperitățile, certurile și „mîncătoria” dintre profesori. Căuta să împace lu-

crurile și să aducă liniște în școală, unde existau rivalități, nemulțumiri, invidii.

Timpul liber îl consacra lecturii și studiilor. Ginerel al lui Stahi, Atanasiu știa multe din trecutul școlii și al artei ieșene, publica prin „Arhiva” lui Xenopol articole despre problemele învățămîntului artistic și dădea la iveală corespondența dintre Asachi și Panaiteanu-Bardasare. Mai tîrziu va conduce revista „Arta Romîna”, unde va colabora și Tonitza.

Cu profesorul Gheorghe Popovici lucrurile erau mai complicate și relațiile dintre el și studenți luau variate făgașuri și neașteptate întorsături. Studenții ședeau cu urechile ciulite cînd suna clopotelul și știau că profesorul trebuie să apară în atelier. Orice conversație sau glume încetau și toți se simțeau ca niște spectatori, gata să asiste la o mare scenă. Tonitza se închircea într-însul jumătate speriat, jumătate contrariat, uneori gata să izbucnească în rîs. Dimitrescu își apleca ochii asupra foii de bloc și se juca mecanic cu estompa, alt student privea țintă la ușa care trebuia să se deschidă, altul ținea cărbunele în mîna, gata de a trasa primele linii în fața profesorului.

Deodată, Popovici apărea trîntind ușa de perete și repezindu-se vijelios pînă în fața statuilor și capetelor de ghips, parcă înfruntînd cu necaz seninele surîsuri ale Afroditei și ale lui Apollo sau jelanile lui Laokoon și năzuind a-i face pe studenți să-l creadă pe el însuși un fel de zeu. Se oprea în fața statuilor de la perete, apoi se întorcea brusc către studenți și începea să le vorbească. Pe măsură ce le depăna savante teorii despre perfecția artei clasice și nemăsurata muncă ce trebuie să o depui pentru a ajunge din urmă pe clasici și a face ceva în plus față de ei, Popovici lua un aer meditativ și trist — „pîclișit” cum ziceau studenții — și ofta, surîdea, apăsa pe anumite cuvinte, purtîndu-se ca un actor ce-și debita rolul.

Apoi, se răstrea la studenți, ținîndu-i de rău că sînt nerăbdători, că nu iau în serios lucrul în ate-

lier, că nu desenează cum se cuvine după ghipsurile din față și din nou se pornea pe teorii, stăruind asupra necesității de-a face în tot felul capetele și nudurile eroilor greco-romani.

— În primii doi ani, obiectele acestea de ghips sînt lumea voastră. Trebuie să le cunoașteți în amănunt, să le dați viața pe care le-au dat-o sculptorii de odinioară, să le înțelegeți volumele, trăsăturile, expresiile. Să-i desenați pe Apollo și pe Laokoon cu exactitate și doar mai tîrziu să-i interpretați. Nu vă repeziți la desenul simplificat, la jocurile de lumini și umbre, care le schimbă înfățișarea. Asta, mai tîrziu, mult mai tîrziu. Desenați pînă vă trec nădușelile. Nu vă jucați cu cărbunele și estompa. Nu-s bidinele cu care spoți niște pereți. Respectați în totul ce vedeți. Înțelegeți perfecția — perfecția, nătărăilor! Haideți, începeți să desenați...

Studentii începeau lucrul, Popovici se așeza într-un jilț, tot ursuz și posomorît, pîrînd de nepătruns. Atunci își vădea amărăciunea pe chipul negricios și prelung cu mustăți și barbison. Purta întotdeauna cravată albă, fixată cu boldul de aur împodobit cu un diamant și era corect îmbrăcat. Studentii se întrebau la ce s-o fi gîndind omul acesta ciudat și contradictoriu, plin de toane și surprize. Apoi, Popovici se ridica brusc, scuturîndu-se de gîndurile ce-l năpădiseră și își purta făptura distinsă și impunătoare printre șirurile de șevalete și scaune, cercetînd lucrul studenților. Urmărea cu atenție ce desena fiecare, cumpănea rezultatele fără să scoată mult timp nici o vorbă, apoi își făcea observațiile.

Uneori, prețuia calitatea exercițiilor și sublinia meritele studentului. Era vădit că omul știa să deosebească încercările bune de cele rele și era lămurit unde zace talentul și unde nu.

Unii studenți mai ascultători și mai supuși îl luau așa cum era, căutînd să-i intre în voie. Astfel proțeda Ștefan Dimitrescu, prea necăjit și sărac și care nu dorea să-și periclitizeze cu nimic situația

de student sau să-și întîrzie absolvirea. Deși îl exaspera și pe dînsul reproducerea la nesfîrșit a ghipsurilor din atelier, Fănuță desena mereu, răbdător și aplicat. Popovici îl prețuia îndeosebi și la el se răslea mai puțin decît la alții. Și într-adevăr că îndărătnicia aceasta la lucru, disciplina pe care și-o impunea răbdătorul și supusul student, dădeau rezultate mult mai vădite decît dădeau inegalele și capricioasele exerciții ale lui Tonitza.

Acesta începea cu avînt și plăcere să deseneze vreun cap ori un nud de ghips, trasa ușor și îndemînic contururile pentru ca apoi să se plictisească și să strice ceea ce începuse. Nu avea răbdare să construiască volumele și să modeleze prin umbre și lumini. Migala și „pigulitul” îi repugnavă. Nu îi plăcea să revină mereu și mereu asupra aceluiași obiecte de ghips, desenîndu-le din unghiuri și poziții variate. Alți studenți, lucrînd mai școlărește, obțineau rezultate mai bune și Popovici era încîntat de dînsii, mai ales în primul an. Cu Tonitza nu se înțelegea, nu îl înțelegea și mai de fiecare dată, cînd îi cerceta desenele în cărbune, îl muștra :

— Lucrezi de mîntuială, Tonița ! Începi bine și isprăvești rău ! Nu finisezi nimic, parcă ai fi Grigorescu ! Îți permiți libertăți pentru care nu ai încă baza trebuitoare. Ai să rămîi în urma tuturor !

De la o vreme, Tonitza într-adevăr lucra de mîntuială, mai mult simulînd lucrul decît îndeplinindu-l. Lipsea de la ore și începuse să aibă groază de desenul după ghipsuri. Se îndoia de talentul său și dacă nu ar fi știut cu cîte greutate ajunseser la școală și nu s-ar fi gîndit la ceea ce ar zice unchiul Petru și părinții, ar fi părăsit bucuros școala.

Uneori, îi răspundea cu agresivitate lui Popovici. Cînd acesta îl muștra pentru nerăbdarea și lipsa lui de aplicare, Tonitza îi replica :

— Dumneavoastră, domnule profesor, vreți să ating perfecțiunea, făcînd copii după obiecte inerte !

— Obiecte inerte, zici ? Dar nu vezi, neisprăvitule, că acestea sînt perfecțiunea însăși ? zicea

Popovici, congestionându-se la față și tenul său oacheș căpăta reflexe roșietice.

— Da, grecii și romanii au ajuns la perfecțiune prin studiul direct după natura vie, iar nu copiind obiecte moarte, ghipsuri după lucrările altora. Dacă și noi ne-am inspira din viață și am face oameni vii, ne-am apropia mai mult de perfecția lor decât cu metodele acestea. Asta nu-i artă. Ce facem noi este curată sclavie, răspundea surizând sarcastic Tonitza.

Urmau teorii din partea profesorului, care declara că numai așa se poate începe. Popovici aducea apoi osanale clasicilor de ieri și de azi și arunca disprețuitoare ironii la adresa „maeștrilor de la București”, făcând din ce în ce mai simțită ura lui împotriva lui Grigorescu, pe care însă nu-l numea decât arareori. Din spusele lui Popovici reieșea că studenții ar trebui să fie mândri și fericiți că urmează la Iași, unde se practică un „clasicism” serios și nu se fac năzbîtii „moderniste” ca la București. Tradiția mării școli ieșene se continuă și el, Popovici, care a fost elevul lui Panaiteanu-Bardasare și apoi al lui Bonnat la Paris, duce mai departe marea tradiție. Să aibă răbdare studenții și vor vedea peste câțiva ani ce înseamnă adevărata pictură. Deocamdată, să stăpînească desenul după ghipsuri.

Experiența acestor ani, când în numele clasicismului desena pînă la exasperare după ghipsuri, nu o va uita niciodată Tonitza și mai tîrziu va scrie teribile articole împotriva „clasicismului rău înțeles”, împotriva metodei de a lucra după capete de ghips, în loc de a cerceta natura și viața, și împotriva mucezirii în ateliere, unde va lucra din anul al treilea după aceleași modele inexpresive — o femeie necăjită și chinuită, ce le poza aproape la fel de inertă ca și ghipsurile, ori bătrînul om de serviciu al școlii, și el luat de gînduri, uitînd unde se află și negăsind nimic precis să exprime. Popovici nu îi va scoate niciodată din atelier, nu îi va îndruma spre studiul peisajului și spre viața

cea largă, chiar dacă din anul al treilea el îi va învăța pictura mai temeinic decât Bardasare.

Desigur, ghipsurile erau necesare la început și nici astăzi învățămîntul artistic nu se poate lipsi de ele. Dar pe atunci se abuză de exercițiile în fața formelor de ghips și aceste exerciții nu alternau cu altele mai vii și mai atrăgătoare.

Cînd Tonitza și ceilalți colegi de atelier au trecut la portrete și compoziții, și-au dat seama că profesorul lor — inegal, ciudat, capricios — avea vaste cunoștințe de pictor. De pictor, însă, de atelier care nu iubea culorile tari și luminoase, cum sînt în natură.

Și Tonitza, și Dimitrescu vedeau că se înglobează într-o artă lipsită de viață și în care se puteau exprima prea puțin. Nu știau cum vor ieși din acest impas, dar auziseră, mai ales de la Ion Secoșanu, că Grigorescu și Luchian pictau într-altfel decât cei din școala de la Iași. Aflaseră cîte ceva despre scenele de muncă în sînul naturii, pictate de Grigorescu, ba chiar văzuseră cîteva pînze ale maestrului la pinacotecă sau prin vreo casă-două, dar nu dintre cele mai reprezentative. Auziseră, dar mai puțin încă, despre sobrietatea și forța lui Andreescu, care urmase pe Grigorescu în redarea vieții în aer liber, precum și despre ultimele expoziții ale lui Luchian, prețuit de unii pentru portretele, peisajele și florile sale. Dar, ca și la școala din București, condusă de G. D. Mirea, și la Iași, profesorii și prietenii lor vorbeau cu dispreț și defăimare despre Grigorescu și ceilalți „bucureșteni”.

Între pictorii de la Iași, învechiți în academismul lor epigonic, și realismul înnoitor și larg cuprinzător al unora dintre pictorii de la București exista o concurență mută și naivă, nu ferită de invidie și necaz la primii. Academiștii ieșeni se considerau continuatorii marii arte clasice și vedeau în Grigorescu, Andreescu, Luchian, Petrașcu niște amatori rătăciți într-o artă facilă, nefinisată, fără soliditate „clasică”. Vorbeau rar și tendențios despre

„pictorii de la București”, făcându-se că îi ignorează și, de fapt, ignorând ceea ce era mai nou și mai măiestrit în arta acestora. De aceea, Tonitza și Dimitrescu, cei mai dornici de realizare dintre studenții de atunci, nu se gîndeau nici ei să învețe ceva de la maestrii artei romînești — de la bătrînul Grigorescu, de la tinerii Luchian și Petrașcu, care tocmai în anii aceia se manifestau din plin, nici de la răposatul Andreescu, prea puțin cunoscut în primele decenii de după moartea sa — ci gîndul lor se îndrepta la Munchenul, mereu preamărit de Bardasare și Stahi, și la Parisul, unde învățase Popovici. Acolo, își ziceau ei, vor căpăta desăvîrșirea, pe care nu o mai puteau spera la Iași.

Pare paradoxal și de necrezut că Tonitza va afla mult mai tîrziu, după studii în străinătate și după o activitate în țară, despre adevărata artă a lui Ștefan Luchian, iar pe Grigorescu nu îl va cunoaște niciodată deplin și mai ales în marea lui creație.

Cînd erau prin anul al patrulea, Tonitza și Dimitrescu au văzut în casa unor cunoscuți un peisaj, înfățișînd în înălțime niște arbori cu frunziș mult, profilîndu-se pe un fond de lumină roz. Undeva, o mică siluetă de om. Nu le plăcură tabloul, pentru că nu avea viața, adevărul și poezia necesară. Petele de culoare erau grosolan puse și neacordate. Controlară semnătura și văzură, alături de numele lui Gh. Popovici, precizarea locului și a datei „Fontainebleau, 1890.” Pînă atunci, nu văzuseră nici un peisaj al profesorului lor, ci numai portrete și compoziția de mari dimensiuni „Răscoala lui Horia”. Îi prețuiseră multe din lucrări și unele calități ale mării compoziții, căci între timp învățaseră să judece un tablou. Citiseră unele cărți și aflaseră multe despre maestrii străini, ca și despre cei ai țării. Au fost foarte dezamăgiți de peisaj. Fănuță i-a zis celuilalt :

— Acum înțeleg două lucruri : de ce Popovici nu suferă arta lui Grigorescu și de ce nu ne în-

deamnă să facem peisaje, ba parcă i-ar fi necaz pe noi cînd lucrăm în natură. Se simte foarte stîngaci și nesigur în arta peisajului.

— Asta nu ar fi un motiv, răspunse Tonitza. Un profesor are datoria să învețe pe elevi toate genurile și tehnicile de seamă, chiar dacă el, ca artist, nu stăpînește decît pe unele din ele. Dar pesemne că la el s-a încuibat o idee fixă, negînd din principiu ceea ce nu poate înfăptui personal.

Pornind de la aceasta, cei doi prieteni s-au certat puțin. Lui Dimitrescu i se mai zicea și „pălălaie” pentru că se aprindea repede în discuții și apoi se potolea la fel de repede.

— Ei, Pălălaie, ce te-a apucat? îl întrebă Tonitza, după ce Dimitrescu trecuse la unele aprecieri asupra profesorului de la Iași. Te știam mulțumit cu pedagogia lui Popovici. Cine muncește mai sîrquincios decît tine la desen? Cine desena cu atîta rîvnă după ghipsuri? Pe tine nu te scîrbește nici nenorocita aceea care ne pozează.

Dimitrescu se supără și replică la fel de tare:

— Eu profit de ce ni se oferă la școală. Dacă nu ni se dă mai mult, să învățăm ce putem. Tu te revolți, protestezi, îl superi pe Popovici și nu mai dai pe la școală cu zilele și săptămînile. Te înfunzi în lecturi, participi la cenecluri sau te plimbi hai-hui pe coclaurii Iașilor. Te superi ca văcarul pe sat.

— Să mă ierți, 'mneata, zise ironic Tonitza. Dacă nu dau pe la școală, desenez case din oraș, pictez colțuri din împrejurimile Iașilor.

— Și eu nu fac la fel, dar în timpul liber?

Ca de obicei, se împăcau pînă la urmă și prietenia nu se zdruncina cîtuși de puțin, fiecare acceptîndu-se așa cum era.

Dintre toți colegii, Tonitza, datorită ajutorului primit de la ruda sa, a fost cîtăva vreme oarecum ferit de nevoi, ba chiar a putut face în vacanța anului 1903 o excursie la Roma, împreună cu studenții de la arheologie și epigrafie ai Universității din București, sub conducerea profesorului

Grigore Tocilescu. A văzut multe și prea în grabă pentru a fi reținut și adâncit tot ce se cuvenea. Excursia fiind înjghebată pentru istorici și arheologi, tânărul pictor a văzut mai multă arhitectură și sculptură antică decât pictură din Renaștere.

Tonitza nu era deosebit de atent la problemele de specialitate ce se discutau în preajma sa, dar se minuna cum pietrele și coloanele pot prinde atîta grai, dacă știi să le scormonești viața, rostul și legătura dintre ele, de-a lungul vremurilor. Admira și monumentele, dar și pe oamenii de știință, care mereu descopereau și deduceau fapte de viață și reconstituiau din urmele trecutului frumusețile și relele de odinioară, momentele de glorie ale unor culturi și mizeria ce întuneca aceste frumuseți, de care nu se putuseră bucura cei mulți. Ca prin ceață, deslușea luptele, răzvrătirile și contradicțiile vechii Rome, împărțită în clase și bizuindu-se pe sudoarea sclavilor. Era și prea neinițiat pentru a înțelege tot ce s-ar fi convenit.

Văzură și pictură, mai cu seamă frescele lui Michelangelo de la Capela Sixtină a Vaticanului și camerile sau „stanzele” zugrăvite de Rafael. La sculptura antică sau din Renaștere, ce se găsește la Vatican sau în atîtea palate și monumente, se opriră îndelung. Toată Roma le părea un muzeu, cu care nu mai termini niciodată. Viața cotidiană nu o pătrunseră prea mult, dar nu le scăpară din ochi mizeria din preajma mîndrelor palate și monumente care te izbea la tot pasul. Tonitza a fost profund impresionat aflînd atîta nefericire și nedreptate în lumea aceea cu splendori construite de-a lungul secolelor, într-un cadru natural atît de ademenitor, îmbăiat în razele unui soare mărinimos, mult mai mărinimos decât se arătau unii oameni față de semenii lor. Frumusețea era umbrită de durerea și suferințele celor mulți. De aceea, înapoiat la Iași, nu s-a arătat prea încîntat de timpul petrecut la Roma.

Totuși, și Tonitza a avut multe perioade de lip-suri și greutate. Bacalu și Tarasov, cu care Tonitza a locuit o vreme, împărțind aceeași cameră, povesteau că toți trei nu aveau ce mânca uneori cu zilele, iar Tonitza, ca să-și înșele foamea, dădea peste gît multe șipuri cu apă. Era o fericire cînd so-sea de la Bîrlad sau de la Bacău vreun pachet cu de-ale mîncării. Iernile o duceau uneori fără foc, iar Tarasov, glumeț și inventiv, prindea, în lipsa lui Tonitza, o foiță roșie la gura sobii de fier spre a-i da iluzia, la sosirea acasă, că arde focul. Cînd noul venit voia să întetească focul, își dădea seama de păcăleală și în loc să se supere se lua la trîntă cu Tarasov... pentru a se încălzi. Cu Secoșanu nu ar fi făcut asemenea încercări ale puterii pentru că deși de statură mijlocie și slăbuț de i se vedeau coastele, era vînjos și avea o mare putere în mîini. Bănă-țean, Ion Secoșanu trecuse Dunărea cu barca și își găsise cu greu mijloacele de a studia în țară, după ce urmase liceul la Budapesta și Timișoara. Se întreținea la Iași, ca și alți colegi, din mărunte comenzi de portrete și de zugrăveli bisericesti. Secoșanu avea meritul că văzuse la București expoziția din 1904 a lui Grigorescu și îl cunoscuse pe maestru. Datorită lui, erau spulberate multe din ponegririle ce se rosteau în școală împotriva acestui maestru al picturii noastre.

Un coleg neplăcut și pe care abia cu timpul au izbutit să-l cunoască mai bine și să-l deteste și mai mult era acela căruia i se zicea „Moșul”. Aceasta din pricină că era mai vîrstnic cu vreo zece ani decît colegii săi. Moșul le păruse ciudat și nutrind parcă alte țeluri decît acelea de artist. Nu spunea nimănui ce făcuse înainte de a intra cu atîta întîrziere la belle-arte și nici din ce lume provenea. Îl vedeau elegant ca un boier și întreținînd relații cu tot soiul de oameni mai avuți ori cu trecere pe la autorități. Se învîrtea mai mult prin centru, trecînd de la cofetărie la cafenea și de la cafenea la cofetărie. Sediul său era la „Tuffli” și la „Georges”, cunoscutele cofetării de atunci, sau la cafeneaua

Traian. Se așeza la masa altora și se vedea că făcea totul pentru a deveni simpatic și îndatoritor.

Moșul purta barbă și plete și era chipeș. Făcea pe omul distins — cu joben și monoclu — și se comporta cu o exagerată politețe. Schimba mereu cravatele și bastoanele. Se remarcă lesne că avea bani.

S-a interesat, de la început, în privința colegilor mai cu talent și mai muncitori și pe aceștia a căutat să și-i apropie, ceea ce nu-i era ușor, fiindcă era lipsit de sinceritate și calculat. Deși cu bani, nu trata pe nimăni, iar dacă cineva îl ruga să-l împrumute cu vreo sumă cât de mică, avea grijă să o noteze în carnețelul său cu multe însemnări și adrese. În schimb, în fața profesorilor era mai larg și îndatoritor. În excursiile pe care Popovici și Bardasare le făceau cu studenții, Moșul avea grijă să aducă sticle cu vin și delicatese mai rare. Era priceput pescar și vânător și își arăta talentele, gătind ceea ce vîna ori pescuia. Căuta pe toate căile să îndeatoreze pe profesori. Le ținea isonul cînd criticau pe Grigorescu ori lăudau pe academiștii de la München și Paris.

Între timp, Tonitza, Dimitrescu, Bacalu și alți colegi talentați și săraci au aflat scopurile Moșului și motivele pentru care se purta în felul arătat. Lipsit de talent, neplăcîndu-i să muncească, în schimb setos de bani, Moșul era mai mult un misit decît un om de artă. Renunțase la silvicultură și urma la Școala de belle-arte pentru a cîștiga bani și nu pentru a face artă. Moșul nu înțelegea să ducă viața săracă și nesigură a celorlalți. Cu o stăruință drăcească și folosind cele mai variate mijloace și-a făcut relații printre bogătașii și oficialitățile ieșene pentru a obține comenzi de portrete și lucrări decorative. Ba relațiile sale se extindeau și la țară, unde cunoștea o seamă de moșieri și chiaburi, de la care căpăta comenzi pentru zugrăvitul bisericilor. El obținea comenzile, lua partea leului, dar pentru executarea portretelor, lucrărilor decorative și zugrăvitul bisericilor apela cîteodată chiar la pro-

fesori, dar mai adesea la colegii săi mai săraci, pe care îi putea jecmăni mai lesne.

Pentru a nu se da de gol, Moșul aducea lui Tonitza, Dimitrescu, Bacalu fotografiile personajelor ce urmau a fi portretizate în ulei și cel mai adesea după fotografii sau după fugitive observații asupra modelului, ce li-l arăta pe stradă ori la cafenea, erau făcute portretele, pe care, la urmă, Moșul avea grijă să-și pună semnătura. Cîteodată, mai trăgea și el cîte o pensulă, dar alteori nici atîta. Pentru a obține autorizație ca pictor de biserici, Moșul l-a pus pe Bacalu să dea cuvenitul examen. Dar nu pe numele său, ci al Moșului. După ce a obținut comanda pentru niște lucrări la o biserică de la Gropești, grăbindu-se să ia un scont mai bunicele, Moșul i-a angajat pe Tonitza, Dimitrescu și Bacalu să picteze icoanele tîmplei. I-a angajat cu bucata, plătindu-le cîte trei-patru lei de icoană, în timp ce el lua cîte douăzeci de lei.

În cîteva ani, Tonitza s-a maturizat și ca înfățișare. De unde, într-o fotografie de prin 1903, îl vedem cu o față netedă și fragedă, aproape de adolescent, într-o fotografie din 1905 arată ca un om încercat de viață. Fața i s-a îngrășat puținel, ochii sînt neliniștiți și, în totul, o gravitate și-a pus pecetea pe ființa sa. Pentru a fi în tonul epigonilor, își lăsase plete cu un an mai înainte și acum își mai retezase din ele, făcîndu-și cîrare la mijloc. Ca o ironie pentru Tonitza, studenții fotografiați în 1905 se află în atelierul școlii, pe un fundal cu statui de ipsos, dintre care nu lipsesc Apollo și un gladiator, pe care de voie și mai ales de nevoie studentul i-a desenat de atîtea ori.

Din întregul grup fotografiat, Tonitza pare a scruta pînă în adîncuri lumea. Și într-adevăr că avea ce pătrunde în anul 1905 din furtunile și prefacerile lumii. Anii epigonilor începeau să pălească...

III

SEMNE DE ÎNNOIRE

Într-o zi din primăvara anului 1905, trecînd înainte de amiază pe strada Cuza-Vodă, Tonitza observă multă lume adunată în fața unei librării. Își făcu loc și el ca să vadă ce stîrnise atîta interes. În mijlocul vitrinei, printre vrafurile de cărți și reviste cam îngrămădite și cu coperti de felurite culori, predomina un tablou. L-a surprins expresivitatea chipului acela de bărbat, încă tînăr. Personajul, cu trupul în profil, avea capul întors spre privitor. Ședea liniștit, cu mîinile împreunate. Era în cămașă și cu jiletcă. Purta o pălărie de pîslă. Trăgea din lulea, aparent într-o clipă de răgaz. Da — omul acela cu barbă și mustăți, cu o față încă tinerească, parcă se odihnea. Și totuși gîndurile îi mergeau înainte, iar ochii blînzi și pătrunzători scrutau depărtările, punînd întrebări.

Adîncind mai temeinic expresia chipului, Tonitza și-a dat seama că, sub calmul acestei atitudini de om în repaos, se petrec frămîntări interioare, izvo-răsc gînduri care cuprind mai mult decît interesul propriu al unui individ. Personajul medita asupra prezentului și parcă se gîndea la ceea ce va urma în viitor. Întregul chip oglindea trezirea conștiinței. Conștiința cui? Cine era personajul pictat? Cu siguranță un muncitor — un muncitor în repaos fizic, dar nu și mintal. Semăna cu atîția muncitori pe care

îi vedea pornind dis-de-dimineată la lucru. Apoi, însăși atitudinea lui era aceea a unui om care umblă la mașini, cheltuiește forță și sudoare, cunoaște precizia oricărei mișcări, rostul oricărui gest. Mîinile strînse una într-alta sînt mîini energice și harnice. Spinarea, ușor încovoiată, este a unui om robust. În blîndețea ochilor licăresc întrebări grave și zîmbetul de pe buze nu este îndreptat asupra vreunei femei sau vreunui tovarăș de muncă, ci răspunde gîndului, răspunde privirilor care pătrund și vor să deslușească viitorul. Cu siguranță, bărbatul acesta meditează asupra viitorului clasei sale și zîmbește cu încredere viitorului ei. Nu sîntem în anul revoluției ruse? Muncitorul trebuie să fie unul dintre aceia care salută, în gînd și în faptă, revoluția poporului rus, a proletarilor care au învățat că nu de la țar pot căpăta dreptate, ci trebuie să-și conducă ei înșiși, prin luptă, soarta.

Și ce bine pictat este portretul acesta! Vezi îndată despre ce-i vorba, ce fel de om înfățișează, ce gînduri îl frămîntă. Cîtă viață au ochii și întregul modelaj al chipului! Cu ce siguranță sînt construite capul și corpul, în atitudine firească și cu adevărat interiorizată. Pălăria, barba, mustățile nu sînt construite migălit, cum ar face profesorii de la belle-arte, în afară de Gheorghe Popovici. Cămașa albă și gulerul ajută la reliefarea chipului și trăsăturilor lui. Și cămașa este pictată în porțiuni mari, parcă țesută din raze de lumină. Da — o lucrare făcută de un pictor adevărat și care spune ceva nou.

Semnătura era vizibilă, sus în colțul stîng, dar Tonitza a căutat-o la urmă de tot, după ce adîncise tîlcul expresiei și calitatea meșteșugului. Abia atunci a vrut să vadă cine era autorul tabloului și a citit „Octav Băncilă, 1905”. În preajma sa, doi muncitori comentau tabloul, unul observînd că pictorul a ținut înadins să-și dateze portretul. Să se știe în viitor că a înfățișat un muncitor în anul revoluției ruse, în anul cînd muncitorimea de la noi a găsit în lupta poporului rus un puternic imbold.

Tonitza a dat de știre celorlalți colegi și peste vreun ceas mulți dintre ei se aflau în fața librăriei. Îl știau pe autor, ba unii îl și cunoscuseră. Tonitza și Dimitrescu l-au vizitat acasă. Băncilă locuia în partea mai săracă a străzii Păcurari. Se mutase de curînd acolo cu tînăra sa soție. Casa se afla în vecinătatea fabricii de tutun și a multor ateliere, făcînd colțul cu o stradă care în anii orînduirii populare îi va purta numele. Tinerii l-au găsit lucrînd în sufrageria din fund, din al cărei geamlîc se deschideau largi priveliști spre șesul Bahluiului, cu cartierele ceferiștilor și ale gării, iar mai încolo spre colinele Cetățuiei și Galatei.

Băncilă i-a primit cu brațele deschise. Încă tînăr, nu purta barba stufoasă pe care și-o va lăsa în curînd. Pletele negre îi încadrau chipul cu ochi depărtați, ale căror priviri scăpărau în toate părțile. Mustățile negre, îngrijit răsucite în sus, accentuau energia chipului. Tinerii i-au explicat ce-i adusesese la dînsul. Mulțumit de răsunetul lucrării expuse, Băncilă le-a povestit multe din greutățile întîmpinate de cînd se înapoiase de la studii. Pe atunci, era profesor de desen și caligrafie la un gimnaziu și din pricina diferitelor piedici și lipsuri lîncezise vreo trei ani. Se manifestase cu două mari expoziții îndată după sosirea în țară, apoi se lăsase pradă descurajării, dar în anul acela își revenise, hotărît să lupte cu mai multă înverșunare. Pe șevalet era un al doilea portret de muncitor. Pînă în 1905 nu pictase nici un muncitor din fabrici.

— Lucrurile se schimbă mai repede decît cred unii. Viitorul este al muncitorilor, le-a zis Băncilă.

L-au mai văzut și cu alte prilejuri, cînd le-a povestit despre adolescența sa petrecută în casa unde se redactase revista „Contemporanul”. Le-a povestit despre Creangă, care l-a luat odată la bojdeuca sa din Țicău. Le-a pomenit despre întărirea mișcării muncitorești de la noi. Băncilă avea cărți de Marx și Engels, pe care le citea și recitea, subliniind multe pasaje.

În același an 1905, când a reînceput avîntul mișcării muncitorești de la noi, pentru a spori an de an, Tonitza a cunoscut mai bine și pe colegul Dimitrie Pavlu, membru al Cercului de studii sociale. În timpul manifestărilor prin care clasa noastră muncitoare s-a solidarizat cu revoluția burghezo-democrată din Rusia, Pavlu vorbea deschis printre colegi împotriva măcelului pus la cale de către guvernul țarist. Sublinia ideea din cuvîntarea ținută de I. C. Frimu la întrunirea publică de la București, organizată la 24 ianuarie 1905 de către cercul socialist „România Muncitoare” și din moțiunea votată acolo. Povestea cu satisfacție cum zadarnic poliția încercase să închidă sala Eforiei și să îndepărteze valurile de muncitori veniți la întrunirea aceea de solidarizare cu poporul rus. Cum Pavlu cunoștea studenți de la diferite facultăți și școli, a îndemnat pe mulți, ca și pe colegii săi, să vină la întrunirile ce s-au ținut la Iași pentru aceeași solidarizare cu revoluția rusă. Aici — unde Maxim Gorki era cunoscut și apreciat mai ales datorită reprezentării piesei „Azilul de noapte” — muncitorii și intelectualii au înfierat crimele țarismului și au cerut eliberarea lui Gorki, arestat de guvernul țarist.

Pictorul C. Bacalu, coleg în anii aceia cu Tonitza la Iași, a amintit că Pavlu citea în fața lui Tonitza și a sa din Marx și Engels și căuta să atragă în mișcarea socialistă pe o seamă din colegi, ceea ce a stîrnit îngrijorarea directorului Emanoil Bardasare, care nu peste multă vreme va lua chiar măsuri împotriva celor ce răspîndeau idei socialiste în școală.

Tonitza întreținea și el relații cu unii studenți de la alte facultăți și dacă printre aceștia erau și unii junimiști, alții nutreau idei socialiste.

În anul 1905 s-a văzut mai limpede netemeinicia afirmațiilor făcute de dușmanii mișcării muncitorești, anume că ideile socialiste nu ar avea viabilitate în România. Noul avînt al mișcării noastre muncitorești se datora înseși realităților social-economice din țară și faptului că muncitorimea nu încetase lupta după trădarea „generoșilor”. Revoluția

din 1905 a dat un impuls și mai puternic mișcării noastre muncitorești, ca de altfel în întreaga lume.

Din nefericire, nu cunoaștem destule amănunte asupra ideilor nutrite de Tonitza în fața noilor evenimente, dar pe bază documentară și pe temeiul unor informații mai recente, este vădit că tânărul student era de pe atunci apropiat de ideile socialiștilor și de lupta lor. Comentînd într-o scrisoare din 17 martie 1906 curentul de opinie publică, însuflețit de N. Iorga, împotriva spectacolelor cosmopolite și acțiunea dusă împotriva reprezentației dată la Teatrul Național de către protipendadă — reprezentație alcătuită din piese frivole și rostite într-o limbă străină — Tonitza se exprimă fățiș împotriva moșierimii. El scrie că moșierimea „trăiește din sudoarea martiriului țăran”, bătîndu-și joc de „munca, de cumințenia și — în cazul de față — de limba lui.” Astfel vede el clasa, ai cărei exponenți erau în parte și junimiștii, care îl atrăseseră cu unele idei și care și mai tîrziu vor căuta să-l folosească în presa lor. Peste un an, în 1907, Tonitza va fi și mai aproape de cauza exploataților, solidarizîndu-se cu socialiștii în protestul împotriva cumplitelor represiuni ale răscoalelor țărănești.

Dar înainte de a ne opri asupra atitudinii, cu grave urmări pentru el, din 1907, să amintim că începînd din 1905 însăși viața culturală a Iașilor căpătase aspecte mai luminoase, mai optimiste, care au avut o bună înrîurire asupra unor tineri ca Tonitza. Semnele de înnoire se iveau în multe domenii, datorită amintitelor evenimente sociale.

Tonitza, Dimitrescu și alți colegi se simțeau mult mai bogați sufletește. Aveau acum o viață intelectuală mai plină și mai îmbietoare. Aflaseră despre o seamă de oameni noi, mulți încă tineri, care începuseră să schimbe atmosfera aceea de lîncezeală și deznădejde. Ca la o chemare, ieșiseră la lumină și scriau laolaltă noi poeți și prozatori, noi critici și gînditori, văzînd altfel lumea decît cei de la „Epi-gonii”. Unii trăiau de mult în oraș și se manifesta-

seră prin scris, ceilalți se statorniciseră de curînd acolo și chemau și pe alții să locuiască la Iași ori să trimită colaborări. Oameni diferiți, cu păreri diferite, dar care puneau probleme, oglindeau stările de lucruri, neadîncite pînă atunci, răspundeau cu conștiință și forță vieții.

Mai înainte, Tonitza și prietenii săi fuseseră atrași de Xenopol. Îl priveau cu drag cînd îl vedeau coborînd dealul Copoului, așa micuț și cu barbete, pășind agale, oprindu-se și surîzînd cu bunătate celor ce țineau să-i exprime un gînd bun ori să-i pună o întrebare. Acum erau bucuroși cînd vedeau pe stradă mai ales doi oameni, despre care auziseră mai de curînd. Aceștia erau tare deosebiți ca înfățișare. Unul mergea cu pași vătuiți, purtîndu-și cu grație făptura delicată. Părea hăituit de idei, interiorizat la culme, absent la cele ce se petreceau în jurul său. Barba stufoasă și neagră îi încadra obrajii scofîlciți și palizi, luminați de vioiciunea unor ochi cu ape de diamant negru. Celălalt, dimpotrivă, era trupeș și rotofei, cu păr bogat și lucios, fără barbă și mustăți. Pășea virtos și privea parcă în depărtări, cu ochii albaștri-senini. Poate căuta Ceahlăul din care se desprinsese ca o stîncă și căpătase făptură de om. Doar lavaliera bogată îi dădea aer de scriitor. Așa le păreau lor Garabet Ibrăileanu și Mihail Sadoveanu, primul ca o întruchipare a meditației nocturne, celălalt zeul creației diurne. Unul consumîndu-se de insomnii și nervozitate, celălalt strălucind prin robustețe și sănătate.

Și astfel ar fi apărut ei în reînviata alegorii michelangeliene, dacă cineva de la belle-arte s-ar fi gîndit să le prindă chipurile în vreun monument ori în vreo compoziție picturală. Dar la belle-arte arta continua să trăiască mai departe în izolare și inactualitate și, spre amărăciunea multor studenți, mucegaiul și păianjenii nu puteau fi înlăturați.

Cîtă efervescentă culturală adusesese noua revistă „Viața Romînească”, ce și-a început apariția în primăvara anului 1906! Epigonismul, paseismul, pesimismul, amintite mai înainte, erau înlăturate de

scrisul viguros și răscolitor al unor literați de frunte, ce atunci se ridicau și se formau, însuflețind, prin forța adevărului și prin dragostea de cei mulți conștiința unor pături mai largi. Tineretul simțea că se înfiripă o altă atmosferă culturală, menită să schimbe viața intelectuală a Iașilor și a țării întregi. După ce citise pe Vlahuță, Slavici, Coșbuc și Caragiale, acum găsea în paginile „Vieții Românești” pe alții, care continuau drumul spre lumină și progres al acestor scriitori în viață, dintre care unii vor colabora la noua revistă sau vor avea influență asupra ei.

Ieșenii conștienți se simțeau iarăși mândri și vedeau renăscând vechea lor tradiție culturală, acum orientată spre realitățile prezentului și îndreptățind mari nădejdi în viitor. Militând pentru o literatură realistă, ce adesea oglindea cu spirit critic cusururile orînduirii de atunci și mai ales chinul trai al țărănimii muncitoare, o seamă de scriitori de frunte ca Mihail Sadoveanu, Gala Galaction, Calistrat Hogaș, Jean Bart, Spiridon Popescu, I. I. Mironescu, G. Topîrceanu lărgesc treptat cunoașterea adevăratei stări a celor asupriți și nedreptățiți, sădesc mai adînc sentimentele de dragoste față de aceștia, înfierînd pe cei care pricinuesc atîta suferință și nedreptate.

Revista, însă, nu era scutită de poziții greșite și idei confuze. Literații oglindeau adevărul mai realist decît îl gîndeau unii dintre ideologii revistei, situați pe o poziție reacționară. Însăși concepția poporanistă, pe care o promovau unii dintre ideologii ce conduceau „Viața Romînească” — în special C. Stere — era greșită și dăunătoare. Concepția poporanistă susținea, în mod greșit, că problema țărănească poate fi rezolvată de către o burghezie cultă, care ar nutri ideea emancipării țăranilor. Această concepție nesocotea intenționat realitatea luptei de clasă, necesitatea de a înlătura clasele exploatoare. Încă nu se înțelegea acolo necesitatea alianței dintre muncitorimea de la orașe și țărănimea muncitoare și nici rolul de conducător al

proletariatului, în lupta pentru înlăturarea claselor exploatare.

Anii studiilor ieșene s-au scurs cu asemenea preocupări, conflicte, dumeriri. Tonitza se apropia de sfârșitul acestor studii și în mai-iunie 1907 urma să-și treacă examenul de absolvență. Lucrase destul și în școală, lucrase și pentru propria sa mulțumire, desenând și pictând oameni și locuri atât la Iași cât și la Bîrlad.

Cele mai multe din lucrările anilor aceleora s-au pierdut. Se știe că a cutreierat împrejurimile fascinante ale Iașilor, făcând desene și picturi, și, de asemenea, că a oglindit și aspecte ale orașului. Pînă de curînd însă nu ne-am fi putut da seama de precocitatea sa originalitate și chiar măiestrie în desenul colorat, dacă secția de artă grafică a Muzeului de Artă al R.P.R. nu ar fi achiziționat o lucrare necunoscută și care are avantajul de a fi datată : 1906.

Cercetarea acestei lucrări, pe care volumul de față o reproduce pentru prima dată, poate convinge pe oricine de cât talent dispunea și câtă știință dobîndise Tonitza numai în cursul a patru ani de studii la Iași, în școală cu Gh. Popovici, și în afara școlii cu el însuși. Desenul în peniță colorat, la care ne referim, nu mai este o lucrare de student, ci de artist în plină afirmare. Înfațișează un aspect complex și greu de redat al pieții Sf. Spiridon din Iași. Imaginea oglindește o viziune personală și originală, pe care, la data aceea, nu știm cîți din maestrii noștri ar fi putut-o crea, lăsînd la o parte pe Grigorescu și Luchian. În acest desen în peniță, colorat, „Piața Sf. Spiridon”, Tonitza uimește prin fericitul și ingeniosul unghi de vedere ce și l-a ales și prin felul cum valorifică din el întreaga priveliște. Simțul spațiului, înfațișarea tarabelor din primul plan, ce vin parcă spre privitor, apoi a altor șiruri de tarabe mai în fund și, în fine, redarea etajată a caselor de pe dealul străzii Muzelor și acela al străzii Kogălniceanu dovedesc o precoce măiestrie de a cuprinde panoramic atîtea elemente, de a le sur-

prinde dintr-un ingenios unghi de vedere și de a le descrie în linii fine și sensibile, cu pitorescul real, fără a trece cumva la migala naturalistă sau a lipsi de vervă autentică și oarecare poezie imaginea. Linia lui Tonitza avea de pe atunci finețea, vibrația, sensibilitatea și acea forță discretă și autentică, ce vor caracteriza cele mai izbutite desene de la maturitate.

Firește că, după ce am luat cunoștință de acest surprinzător desen, nu ne-au mai mirat reușitele ce le obține la München și la Paris, ca desenator. Poate că peste hotare a învățat să deseneze mai bine chipul omenesc, dar îndemînarea de a compune în desen peisajul o dobîndise încă de la Iași. Și în privința picturii în ulei se poate zice același lucru? Ca pictor de șevalet încă nu se realizase la Iași.

Totuși, se cunoaște și un studiu în ulei, făcut în anii studenției din țară și intitulat „Eternitate”. Tabloul înfățișează un moșneag și o babă — temă preferată la München, precum și la Iași, aici mai ales de către elevii Münchenului. Babe și moșnegi nu lipsesc din operele lui Stahi, Bardasare, Șoldănescu, nici din acelea ale lui Popovici și Băncilă. La Tonitza, însă, nu trăsăturile veriste ale bătrîneții par a fi scopul lucrării, cît viața ce caută să-și păstreze seva și să înfrunte moartea. După cum s-a observat, aici există o idee filozofică, pe care o întîlnim mai puțin la ceilalți.

El a făcut și caricaturi, pe care le-a expus în vitrina ziarului „Evenimentul” sau în vitrinele librăriilor, dar, spre părerea noastră de rău, nu am putut da de urma lor și nici măcar nu ne-au putut fi descrise, cît de cît, de către aceia care își aminteau de ele. Și alți colegi făceau caricaturi, unele mai blînde și rezumîndu-se la satirizarea unor lucruri fără mare importanță, pe cînd altele ținteau fenomene de adîncă semnificație socială. Colegul Zamfiropol-Dall a publicat în „România Muncitoare” din 1907 un desen intitulat „Muncitorii prost tratați în corporație”, inspirat de lupta pe care o

duceau socialiștii împotriva corporațiilor, unde o lege reacționară din 1902 obligase pe muncitori să intre, alături de patroni, căutând astfel să întîrzie realizarea sindicatelor. Începînd din 1905, în pofida oficialităților și a patronilor, se înființează, prin lupta lui I. C. Frimu și a altora, sindicatele, care în anul următor sporesc la peste cincizeci. Studentul Zamfiropol-Dall era apropiat de ideile socialiste și faptul că a trimis „Romîniei Muncitoare” acel desen este plin de tîlc. Ideile socialiste se răspîndeau și în școala ieșană.

Librarului Petrov din Bîrlad, Tonitza i-a dăruit cîteva studii și desene, în schimbul cartoanelor și tuburilor de culoare cu care acesta îl înlesnea. Se pare că în asemenea lucrări oglindea deopotrivă oameni, surprinși în activitatea cotidiană, precum și aspecte ale străzilor și naturii înconjurătoare din orașu-i natal și din acela al primelor încercări de artă. A pictat și la Iași un nud, existent și astăzi, în care se vesteau unele calități de construcție și colorit, dar coloristul strălucitor și cald va întîrzia încă să se arate.

Gîndindu-ne acum la lucrările anilor ieșeni, ne dăm seama că dacă Tonitza nu a dobîndit toate cele năzuite de dînsul, totuși a dobîndit mai mult decît credea el pe atunci, iar învățătura cu Gh. Popovici de asemenea i-a folosit în mai mare măsură decît i se părea în toiul neînțelegerilor și conflictelor cu acesta. Experiența de la școala ieșană i-a rămas în amintire doar sub unele aspecte, mai ales prin neajunsurile învățămîntului de atunci. Mai tîrziu — peste vreo douăzeci-douăzeci și cinci de ani — Dimitrescu și apoi Tonitza vor urma la conducerea școlii pe Gh. Popovici și se vor strădui să îndrepte multe din neajunsurile de care s-au lovit ca studenți.

În pofida nemulțumirilor, conflictelor și dificultăților întîmpinate, Tonitza s-a dezvoltat ca om și ca artist în anii petrecuți la Iași. Prefacerile sociale și culturale, la care a fost martor sau a participat

direct, i-au întărit conștiința cetățenească. Și parcă pentru a-i pune la încercare această conștiință de om și de cetățean — mai lămurit și mai simțitor decât mulți dintre cei în situația sa — el și-a încheiat studiile ieșene în împrejurări cu totul neobișnuite. Într-adevăr, nu a terminat școala în liniște și cu bine, deoarece au intervenit mari evenimente sociale, în care conștiința sa i-a cerut să ia o atitudine răspicată.

Este vorba de atitudinea sa în vremea răscoalelor țărănești din 1907, care au zguduit conștiința tuturor celor iubitori de dreptate și omenie. Răscoalele au izbucnit la ieșirea din greaua iarnă și s-au răspândit din nordul Moldovei în întreaga țară. La 4 aprilie 1907, patruzeci de mii de țărani încearcă să pătrundă în Iași, spre a se răfui cu autoritățile și a cere să li se facă dreptate. Au fost respinși de către armată, dar au revenit de mai multe ori, atacând cu înverșunare. Numai când au fost copleșiți de militari și și-au văzut frații căzînd, s-au retras, luîndu-și morții și răniții.

Evenimentul acesta — ca și cele ce l-au precedat ori i-au urmat — a zguduit adînc conștiințele. Ziariștii și scriitorii progresiști au îmbrățișat cauza țărănimii împilate, căreia muncitorimea i-a dat tot sprijinul în acțiunile ei. În „Romînia Muncitoare”, M. Gh. Bujor lămurește pricinile răscoalelor, care, departe de a fi „izbucnirea unei nemulțumiri locale sau fructul unor îmboldiri individuale... sînt, dimpotrivă, încoronarea sistemului crud de exploatare de astăzi al țărănimii” și cere oprirea „cele mai nepomenite represiuni”. În „Viața Romînească” profesorul de științe naturale Paul Bujor evocă o scenă a cumplitelor represiuni, în care cade victimă și tatăl unui răsculat. „Înțeleptul satului” este răpus alături de leșul flăcăului măcelărit mai înainte. În mai, în aceeași revistă, apare faimoasa satiră a lui Alexandru Vlahuță „1907”, ce începe cu vehementul vers „minciuna stă cu regele la masă...”

Scrierile despre răscoale vor continua și se vor înmulți în numeroase publicații încă mulți ani îna-

inte. Caragiale, Coșbuc, Mille, Visarion, Ranetti, Elena Farago, Panait Cerna, poetul ieșan D. Anghel, St. O. Iosif și-au exprimat în acel an de tristă amintire solidaritatea cu cei asupriți și împilați, iar ceva mai târziu Mihail Sadoveanu, N. D. Cocea, Spiridon Popescu, N. N. Beldiceanu, Tudor Arghezi și V. Demetrius. Cunoscutul tinerilor pictori, medicinistul I. I. Mironescu, a fost arestat ca „instigator” la răscoale. În 1908, va publica în „Viața Românească” puternica nuvelă „Furtună Veteranul”, evocând figura unui erou din războiul independenței, părtaș la răzmeriță și care, după ce arată, în fața ofițerilor și moșierului, adînca sărăcie și suferințele ce l-au făcut să se răscoale împreună cu alții, este executat. Ca și versurile lui Vlahuță „minciuna stă cu regele la masă”, imaginea gornistului care „singur-singurel mai rămăsese în picioare sunînd vrăjmaș atacul... la un suiș de deal... la șaptezeci și șapte” pentru a cădea pradă cumplitelor represiuni de peste alți treizeci de ani, se întipărise în mintea multora și circula cu puterea unei monete a revoltei.

Dintre pictorii ieșeni, acela care a participat cu tot sufletul, ca cetățean și artist, la răscoale a fost Octav Băncilă.

Lucrul în atelierele școlii, pauzele dintre cursuri și chiar cursurile erau tulburate de discuțiile dintre studenții progresiști și ceilalți sau de întrebările îndrăznețe puse profesorilor. Alături de Pavlu, acum student în anul al cincilea, un înfocat susținător al țărănimii răsculate era Neculae I. Atanasiu, student în anul întâi. Acesta fusese tîmplar și acum urma artele.

Tonitza împărtășea ideile și comportarea protestatară a lui Pavlu și Atanasiu și la fel Dimitrescu, Bacalu, Tarasov și alți studenți. La școală sau în cercurile unde umblau ei, apărau cauza țărănimii răsculate și osîndeau crimele săvîrșite de guvern. Situația devenise îngrijorătoare pentru directorul școlii, Emanoil Bardasare, și cei care păzeau „or-

dinea" burgheză. O dată cu criticarea măsurilor luate de cîrmuire, se critica și modul în care era condusă școala, condamîndu-se izolarea de tumultul vieții, bălăcirea în academismul ce ignora suferințele poporului și chiar viața lui, preferînd teme mitologice și subiecte „cuminți”. Mai ales Tonitza apăsa pe aceste cusururi ale școlii, precum și pe condițiile mizere în care trăiau studenții.

Cercetări recent publicate confirmă și împlinesc aceste fapte, ce ne-au fost povestite de către pictorul Bacalu. Din acte și documente recent descoperite la Arhivele Statului, aflăm că Emanoil Bardasare a denunțat autorităților pe studenții D. Pavlu și N. I. Atanasiu, care îndemneau la „dezordine și insubordonanță”, Pavlu ținînd cuvîntări în aer liber, chiar în dreptul școlii. Chiar în ziua de 4 aprilie 1907 — cînd patruzeci de mii de țărani încercau să intre pe la barierele orașului, luptîndu-se cu trupele — Bardasare, care făcuse ancheta, a convocat conferința corpului profesoral pentru a elimina definitiv din școală pe socialiștii Pavlu și Atanasiu. Numai datorită profesorului Gh. Popovici — nepot de țărani din comuna Bucium și care dusesese o viață mizeră din copilărie și pînă ce a ajuns la catedră — propunerea lui Bardasare nu a fost însușită de profesori. Pentru moment, celor doi studenți li s-a aplicat doar măsura eliminării temporare din școală. Nemulțumit, Bardasare trimite rectorului universității ieșene întregul dosar, spre a raporta ministrului de la București. La 18 mai, Bardasare cere rectorului Climescu exmatricularea studenților Pavlu și Atanasiu, „conducători a toată mișcarea de instigațiune, nesubordonare și revoltă” și, totodată, cere să se aplice cele de cuviință și celorlalți „elevi care s-au unit cu ei”.

Aceștia nu erau alții decît Tonitza, Ștefan Dimitrescu, C. Bacalu și Stavru Tarasov. Cum Pavlu a fost, în cele din urmă, exmatriculat ca „instigator” la răscoale, Tonitza se străduie să-i vină în ajutor. În 1907 și în anul următor, guvernul căuta mereu pe

pretinșii „instigatori” ai răscoalelor și ai mișcării de simpatie pentru răsculați. Guvernul se prefăcea a nu înțelege adevăratele cauze ale răscoalelor și încerca să arunce răspunderea lor pe seama unor anumite persoane și anumitor organizații — în primul rând, asupra socialiștilor și diferitelor organizații ale acestora. În goana de pedepsire a „instigatorilor” fusese arestat la Iași și studentul I. I. Miromescu. Se spunea că și Octav Băncilă va fi arestat, autoritățile considerându-l tot „instigator”.

Tonitza l-a îndemnat pe colegul Pavlu să se ducă personal la ministrul Instrucțiunii, spre a se apăra împotriva învinuirii de „instigator”, care ducea la arestare și condamnare. În acest scop, la 24 mai 1907, Tonitza a redactat pentru Pavlu o petiție către ministru. Cu această petiție, s-a dus la București Pavlu, dînd-o ministrului și apărîndu-se și prin viu grai, dar hotărîrea de eliminare din școală nu a fost schimbată. După cele povestite de Bacalu, Tonitza și alți colegi au încercat să organizeze o grevă în semn de protest împotriva exmatriculării lui Pavlu, dar văzînd că Bardasare este gata de a propune aceeași sancționare și împotriva sa și a lui Bacalu a părăsit școala. Părăsirea școlii de la Iași este confirmată de adresa confidențială, pe care Bardasare o trimite directorului Școlii de belle-arte din București, pictorul G. D. Mirea, prin care îl anunță că „Bacalu și Tonitza (studenți, n.a.) din anul al cincilea, fiind în concurs la cap de expresie, s-au retras din concurs și din școală” și dacă aceștia s-ar prezenta la școala din București să le fie „supravegheată purtarea”.

Astfel și-a încheiat Tonitza șederea la Iași, fără a-și lua examenul de absolvență. În toamna anului 1907, el va pleca pentru studii la München, cum vor face și Bacalu și Pavlu, dar care din lipsă de bani vor sta puțin acolo și se vor înapoia în țară. Ajutat acum de o altă rudă a sa — unchiul Petru Vasiliu murise, pe cînd mai era la Iași — Tonitza va stu-

dia cîțiva ani la München și la Paris. Cel care îl ajuta acum era Saulea, cumnatul mamei sale, om mai puțin iubitor și mai cu toane decît bunul unchi.

A pornit la München, revoltat și plin de nădejde. Firea lui independentă și năvalnică, setoasă de dreptate și frumusețe, avea nevoie de orizonturi mai largi și mai îmbietoare. Să vedem dacă le-a găsit sau nu peste hotare...

IV

DOI ROMÎNI RĂZVRĂTIȚI PRINTRE MAEȘTRII MÜNCHENULUI

Münchenul l-a impresionat puternic în primele zile de ședere acolo. Oricît i se vorbise și povestise la Iași despre acest oraș al artelor, impresia realității este totdeauna mai puternică decît relatările altora. Și apoi una este să-ți închipui din crîmpeiele întîmplător auzite ființa unui oraș și alta să ai mulțumirea de a descoperi tu însuși ce s-a încheșat de-a lungul secolelor din atîtea vieți de muncă și strădanie, din multiplele planuri, visuri, năzuinți și conflicte, trăite de către zecile de generații ce s-au perindat în același loc.

Cînd venise de la Bîrlad la Iași, fusese încă un copilandru și totuși căutase să deslușească din viața străzii și din povestea diferitelor clădiri și monumente ființa dezvoltată în timp a așezării. La Roma, mergînd cu arheologii, se afundase mai mult în ruinele trecutului. Acum, la douăzeci și unu de ani, putea vedea mai limpede lucrurile, dar pentru a le înțelege era nevoie de timp, avea trebuință să cunoască multă istorie și să adîncească viața din prezent. El venise, însă, pentru studii și îl preocupa grija examenului de admitere la Academia de arte frumoase de acolo, așa că multe dintre locurile acelea cu piețe largi, în care se profilau înalte și masive palate, biserici gotice și baroce, instituții publice, adesea ca niște temple antice, au rămas înde-

lungată vreme pentru dînsul simple decoruri, înviate doar de forfota cotidiană.

Pînă la examenul de admitere mai fiind vreme, a căutat să vadă măcar aspectele generale ale cartierelor cu faimă. Împreună cu fostul coleg de la Iași, Grigore Negoșanu, a cutreierat din primele zile orașul.

L-a impresionat Vechea reședință în stil de Renaștere tîrzie, palatele baroce cu multe curți interioare și grădini, fîntînile cu figuri mitologice, dar interesul său s-a îndreptat spre acel cartier central — Königsplatz — unde se află instituțiile de artă. Sub înriurirea clasicismului, din nou inspirator în arte la începutul secolului trecut, în urma avîntului luat de arheologie, care dădea la iveală creațiile ascunse ori uitate ale antichității greco-romane, se construiseră acolo o nouă Atenă, cel puțin ca decor arhitectural. În partea nordică a pieții se înălța Glyptotheca (Muzeul de sculptură), cea mai veche clădire muzeală din Germania, datorită arhitectului Leo von Klenze. Construirea ei a durat paisprezece ani, de la 1816 la 1830. În partea sudică a pieții s-a clădit în timp de zece ani (1838—1848) noua Galerie de stat (Muzeul de pictură). Dacă aceste două clădiri se inspirau de la arhitectura templelor grecești, Propileele din partea de vest a pieții erau chiar o reconstituire a monumentalei intrări de pe Acropola Atenei. Au fost clădite după planurile lui Klenze între 1846 și 1860. Asemenea construcții, izvorîte din năzuința conducătorilor bavarezi de a face din München o nouă Atenă, se ridicau anevoie, deoarece finanțele regatului erau mai modeste decît ambițiile și orgoliul conducătorilor și apoi nici mijloacele tehnice nu se dovedeau așa de înaintate, ca acelea de astăzi. Mărețele planuri de altfel nici nu au fost duse pînă la capăt, faimoasa piață rămînînd pînă în zilele noastre neterminată.

Deși cam reci și academice, construcțiile din Königsplatz, sub formă de temple cu coloane și jocuri de scări multiple, impresionau prin aerul lor solemn. Cum Tonitza nu văzuse Petersburgul, Parisul,

Moscova, Londra, Viena, a fost uimit de această așezare falnică și mai ales de reconstrucțiile antice, în jurul cărora însă mișuna o altă lume și stăpâneau alți zei decât aceia ai atenienilor. Mai târziu, chiar va critica drept artificială această reconstrucție clasică.

Aproape de piața cu temple și portice antice, lângă Grădina botanică, a dat peste o clădire despre care de asemenea auzise multe. Era Glaspalast (Palatul de sticlă), localul expozițiilor de artă, de unde în 1893 se retrăseseră cu surle și cu tobe o parte dintre artiștii münchenezi, pentru a-și organiza expoziții independente. Cei care s-au despărțit de învechiții academisti și-au zis „secesioniști”. La Glaspalast a continuat să expună vechea gardă, îmbătrinită și depășită, iar secesioniștii și-au organizat expozițiile în marea clădire de pe Königsplatz, construită ca un templu antic ridicat pe scări monumentale. Ce înnoire au adus secesioniștii încă nu știa Tonitza, dar o va afla curînd.

Tonitza a locuit în mai multe părți, la început la Dachau, orășelul populat de artiști, din preajma Münchenului, dar curînd s-a mutat împreună cu Negoșanu chiar în centrul capitalei, pe o străduță îngustă și înnegrită de vreme. Astfel, erau mai aproape de școală. Parcă pentru a fi în tonul local, nimeriseră la un lacheu al prințului regent. Nu era lesne de găsit locuințe și lacheul avea o casă încăpătoare, iar soția lui se vădea o meticuloasă gospodină. Ca și stăpînul lor, principele regent, care își asuma rolul de patron al artelor — atrăgînd în felul acesta numeroși artiști și iubitori de artă, ce lăsau bani buni acolo — lacheul și soția sa patronau și ei, în felul lor, artele, dînd camere cu chirie numai la artiști. Duminicile, între cinci și opt după-amiază, lacheul și soția sa primeau musafiri. În prima duminică i-a poftit și pe chiriașii romîni, precum și pe o chiriașă suedeză, o fată înaltă, cu păr ca platina și ochi albaștri, visători. Deși fetele se pieptăneau pe atunci cu cocuri bogate și înalte, încolăcindu-și cozile împletite în creștetul capului, suedeza își lăsa

bogatele plete ondulate pînă peste umeri. Era eleva lui Fritz von Stuck și părea desprinsă din tablourile sale cu tinere nimfe, dansînd pe tăpșane împetrișate cu flori.

Mai erau acolo vreo trei pictori bătrîni, specializați în a face copii după operele celebre ale italienilor, doi ghizi asemănători unora care îl scosese din sărite pe Tonitza, cînd le auzise explicațiile în stil de reclamă, precum și nevestele respectivilor, femei robuste și sănătoase. Lacheul își primea musafirii îmbrăcat în livrea cu fireturi și firtisea pe fiecare pentru isprăvile lui, vorbind parcă în numele principelui regent și imitîndu-l în ținută și gesturi. Erau adunați în jurul unei mese lungi, acoperită cu o față de olandă, de un alb imaculat, scrobită cu multă rîvnă, ca și șervețelele, de către stăpîna casei. Ceștile de ceai, lingurițele, cuțitele și furculițele, farfuriile cu cozonac și strudel erau orînduite într-o ordine perfectă, iar în mijlocul mesei trona o înaltă pomieră argintată, cu vreo zece nimfe.

Pictorii copiiști nu păreau a avea încredere în tinerii artiști și îi povățuiau pe Tonitza, Negoșanu și pe suedeză să se dedice copierii capodoperelor din muzee. Ghizii își desfășurau pretinsul savantlic, ascultați cu gurile căscate de către femei și stăpînul casei. Acesta împărțea laude tuturor. Nimeni nu face strudel cu mere ca soția sa, nu gătește gîscă friptă pe varză acră ca nevasta unuia dintre copiiști, nu împletește coșulețe de paie ca soția unuia dintre ghizi. Lăudă pe suedeză pentru progresele făcute în atelierul „prea onoratului Fritz von Stuck”, ba, spre hazul lui Tonitza, lăudă și tablourile făcute de dînsul la Iași și aduse la München, spre a le arăta la concurs. Îi sfătui pe cei doi romîni ca atunci cînd vor deprinde bine meseria să debuteze cu cîte un portret al principelui regent Luitpold al Bavariei. Numai așa, susținea lacheul și confirma soția acestuia, vor putea să-și facă drum printre numeroșii artiști veniți din toate părțile lumii. Lui Tonitza îi sta pe buze să-și întrebe gazdele de ce nu au povățuit la fel și pe bătrînii pictori ratați și acum doar co-

piști, veniți în vizită. Li se dăduseră prea târziu un asemenea sfat ori sfatul nu se dovedise de nici un folos ?

Era o grea problemă cu cine să își continue studiile în capitala Bavariei. Avea de ales între maestri cu mare renume pe atunci și între alții cu mai puțin renume, dar recunoscuți ca buni profesori. Nu își dădea seama ce poate învăța de la unul sau de la altul, iar aprecierile erau contradictorii. Erau și unii care susțineau că toată școala de la München este învechită și depășită, pe când alții pretindeau că numai acolo se poate învăța cu adevărat desenul și afla tainele clasicilor din muzee.

Înțelegea că și acolo se schimbaseră multe și că Münchenul din 1907 nu mai era acela în care studiaseră venerabilul Panaiteanu și profesorii Stahi și Bardasare. Poate că nu ar fi rău să învețe cu maestrul lui Octav Băncilă, dar și dintre aceștia unii muriseră, alții se retrăseseră la pensie. Aflase că Luchian, după trei trimestre petrecute acolo, trecuse la Paris și la fel ca el, după o ședere în capitala Bavariei, preferaseră Parisul Petrașcu, Steriadi și Cecilia Cuțescu Storck, iar ceva mai târziu Iser și Ressu.

În capitala Bavariei se aflau și alți tineri care studiau pictura, unii veniți mai de mult, ca Lascăr Vorel și Marius Bunescu. De asemenea, veniseră acolo, din pricina eliminării din școala ieșană sau a preîntâmpinării unei asemenea eliminări, Dimitrie Pavlu și Constantin Bacalu, care împreună cu Tonitza luaseră partea răsculaților. Dar din lipsă de mijloace, Pavlu și Bacalu nu vor putea rămâne decât puțină vreme la München. Dintre românii aflați acolo pentru alte feluri de studii, Tonitza a cunoscut pe un tânăr inventator, om neobișnuit și care unora le părea prezumțios la cafeneaua Stephanie, când declara cu simplitate și pe un ton foarte firesc că va construi o mașină de zburat. Inventatorul se numea Aurel Vlaicu.

Tonitza s-a sfătuit cu unii și cu alții la cine să dea examenul de admitere. Negoșanu se hotărîse

să studieze cu Fritz von Stuck, cu care învățase și Lascăr Vorel. Acesta, însă, renunțase la învățămintele lui Stuck și lucra singur, în vremea aceea. Bunescu i-a spus că profesori buni sînt mulți, dacă știi ce să iei de la dînșii.

Se vorbea mult și cu admirație despre profesorul Hugo von Habermann, dar mai toți îi ziceau că este greu de pătruns în atelierul acestui mare portretist, poate cel mai de seamă și, în orice caz, cel mai la modă portretist de la München, după moartea, în 1904, a celebrului Lenbach. Cu toții îl sfătuiau nici să nu încerce a intra la Habermann, cunoscut prin exigența și severitatea sa. Se intra anevoie și se rămînea și mai greu în atelierul acestui maestru, pontiful Academiei de arte frumoase din München.

Dar tocmai aceste povețe și preveniri l-au hotărît să dea examenul de admitere în atelierul lui Hugo von Habermann. Tocmai dificultatea examenului, riscul de a fi respins le socotea un mare prilej de a se încerca pe sine însuși, de a-și verifica puterile și priceperea. Parcă voia să controleze cu dinadinsul — lucid și curajos — dacă într-adevăr avuseseră dreptate colegii de la Iași, care pînă la urmă îl declaraseră și pecetluseră om cu hachițe — cînd leneș și lăsător, cînd lucrînd ca un apucat ; cînd incapabil de orice disciplină, cînd muncind ca un rob.

Întîlnirea cu „pontiful” a rămas de pomină în cercurile colegilor de la München. S-a dus hotărît să-l cîștige pe Habermann. L-a căutat acasă, unde în perioada vacanțelor ori în zilele cînd nu avea ore la Academie, maestrul lucra fără întrerupere în atelier, de la zece dimineața la șase după-amiaza. Locuia într-o casă cu trei caturi, alcătuită din apartamente elegante. Casa era în apropierea Academiei. Alături de apartamentul maestrului își avea atelierul și Fritz von Uhde, pictor de prestigiu, dar care prefera mai mult viața în sînul naturii și cutreiera cu lunile munții Bavariei. Uhde, spre deosebire de mulți colegi ai săi de la München, practica pictura în aer liber.

Cu un maldăr de uleiuri fără rame și cu desene, Tonitza sună în fața unei uși înalte, la primul etaj. Îi deschise un servitor bătrîn cu barbete. Aflînd scopul vizitei, servitorul îl pofti într-un mare hol, plin de fotolii acoperite cu stofe vechi și de mese, pe care erau așezate tot soiul de bibelouri. Pereții înalți și îmbrăcați cu tapete de mătase galbenă erau acoperiți cu tablouri de ale maestrului. Ușile înalte erau încadrate cu draperii de catifea aurie, grele și bordisite cu fel de fel de ciucuri și franjuri. Totul era greoi și încărcat în holul acela și abia aveai unde să te miști.

Servitorul îi zise că are de așteptat încă vreun sfert de ceas, căci prea onoratul Hugo Freiherr von Habermann lucrează la portretul baronesei von Loefftz. Ora de pozat este pe terminate și curînd baroneasa și soțul ei, care asistă regulat la ședințele de pictură, vor pleca. De altfel, caleașca îi și așteaptă jos. Au și un automobil Oppel, dar diminețile preferă să se plimbe în caleașcă. Ajutat de servitor, Tonitza își sprijini de picioarele unui jilț lucrările aduse din țară.

Rămas singur, privi cu cea mai mare curiozitate tablourile de pe pereți. Era momentul în care își putea da seama ce ar folosi de la Habermann, dacă ar reuși să intre în atelierul său. Lumina nu era prea prielnică, dar apropiindu-se și depărtîndu-se de tablouri, precum și privindu-le din diferite unghiuri, reuși să le deslușească destul de bine, ba putea să vadă anii de sub semnătură sau alte indicații. Capul de călugăr și figura redată în mare a unei femei în costum de vînătoare erau copii după Velasquez și Van Dyck, datate 1875. Privi și alte portrete din anii următori : o fată surizătoare cu beretă roșie, bustul unei femei mîndre și distinse, purtînd o pălărie cu boruri largi, de pe care se prelungea un vâl pînă peste umeri, o alta în costum de bal mascat, șezînd într-un jilț și ținînd masca în mîna lăsată în jos. La loc de cinste era portretul unei femei bătrîne, cu bonețică de catifea. Tonitza bănuie că este mama artistului. De altfel i se vorbise

despre acest portret, păstrat acasă în schiță și figurînd la muzeul închis pentru mici reparații. Bătrîna ședea într-un fotoliu simplu, sprijinindu-și mîna dreaptă într-un baston. Privea surîzătoare și duioasă. Chipul acesta, deși poate cam dulceag tratat, îl emoționează pe tînăr.

Apoi, își abătu privirea asupra unui tablou care îl scutură din melancolie, prin prostul gust ce-l vădea. O femeie robustă și surîzînd, ca în cărțile poștale ilustrate ale vremii, ținea o pușcă de vînătoare în mîna, parcă amenințînd pe cei din preajmă, jumătate în glumă, jumătate în serios. În preajma ei, coarne de cerb pe jos, cornuri cu praf de pușcă, puști și tolbe agățate halandala pe pereții exteriori ai pavilionului de vînătoare. Era și un tablou înfățișînd atelierul unui pictor, semnat și datat 1876. Tonitza nu avea de unde să știe că era atelierul lui Carl Theodor von Piloty, profesorul aceluia pe care și-l dorea profesor. Cu Piloty învățase cîtva timp și Panaiteanu.

Își făcu socoteala că, judecîndu-l chiar numai după cele văzute acolo, în hol, încă avea ce învăța de la Habermann. Dacă unele pînze vădeau un gust îndoielnic, în schimb altele, mai ales portretele, erau tratate într-un sipirt mai modern decît al celor de la Iași, cu o pensulație plină de nerv, cu o siguranță din care pulsa viața. Totuși, nu atîta din admirație cît din dorința de a încerca marea cu degetul voia să intre în atelierul celebrului maestru.

Tocmai pe cînd chibzuia acestea, ușa atelierului se deschise și străbătură holul o femeie trupeșă, strînsă în corset și tîrîndu-și trena rochiei de mătase neagră, urmată de un bărbat cu barbișon ascuțit și monoclu și de un altul care rîdea zgomotos, ducînd mai departe conversația din atelier. Tonitza se înclină în fața lor, dar aceștia nici nu se uitară la dînsul. Doar cel de al doilea bărbat îi zise să aștepte, privind mai departe la oaspeți.

Peste cîteva clipe, se aflau față în față maestrul Hugo Freiherr von Habermann și tînărul învățăcel român, Nicolae Tonitza. O clipă se măsurară din

priviri amîndoi. Habermann era impunător, fără a fi distant. Te cîştiga de la bun început. Îmbrăcat în redingotă neagră și purtînd cămașă albă, scrobită, și guler tare, cu colțuri, nu se simțea de loc stînjenit în această ținută solemnă și pesemne că nu o considera de loc incomodă la lucru. Un pictor al protipendadei nu-și putea îngădui să se îmbrace în haine simple de catifea, ca un boem italian, nici chiar la lucru. Habermann se comporta la fel ca și în sa-loane.

În pofida ținutei solemne, maestrul te cîştiga prin aerul prietenos. Capul, amenințat de pleșuvie, avea o frunte mare, mărunț brăzdată și un nas cîrnos, de rădăcina căruia erau prinși ochelarii. Două cute erau săpate în obraji plini, împodobiti de un barbișon scurt și de mustăți cu sfîrcurile arcuite în sus. Un chip energic și pătrunzător, plin de sănătate și optimism. Rîsul zgomotos și franc pe care îl auzise cînd petrecuse pe simandicoșii oaspeți se transformase într-un zîmbet binevoitor. Zîmbetul acesta și mîna plinuță, ce i-o întinsese cu simplitate, îi dădură curaj.

Și Tonitza avea un aer care te cîştiga. Maestrul înțelesese din prima clipă starea sufletească a tînărului și ceea ce îl adusese la dînsul. De statură potrivită, îmbrăcat în straie negre, făcute dintr-o stofă ieftină, cam strîmte pentru trupu-i plinuț și vînjos, tînărul purta pe chip aerul unei inteligențe vii și calde. Pe Habermann l-a uimit cîte expresii felurite a schimbat chipul lui Tonitza în cursul primelor cuvinte de aclimatizare. Nu arăta de loc ca tinerii din Germania, care i se adresau solemn și cu orgoliu, căutînd să se impună ca niște spadasi. La noul venit nu puteai spune că găsești nici mîndrie, nici trufie, nici măcar un aer romantic, necum timiditate. Mai curînd, atitudinea lui era una de dumirire și întrebări iscoditoare. Buzele îi zîmbeau și totuși păstrau o oarecare amărăciune, ce se oglindea și în privirea-i cercetătoare.

Îi ceru să-i arate uleiurile și desenele, îl întrebă despre profesorii din țară, cumpăni și compară

unele lucrări mai școlărești față de altele lucrate mai liber și mai avântat. Apoi, ținându-l tot în picioare, îi zise :

— Bine ! Accept să dai examenul la mine !

S-ar fi așteptat să vadă pe chipul tînărului o bucurie fără seamăn, dar nu se întîmplă așa ceva. Tonitza păstră un aer de îndoială. Zîmbetul său era chiar mai întrebător decît înainte, înfiorat de gravitatea momentului.

— Nu semeni de loc cu tinerii noștri, îi zise Habermann. Ai în dumneata un fel de îndoială, un scepticism care poate nu șade bine tinereții, dar vădește o conștiință foarte simțitoare.

Nu vru să se despartă de dînsul prea oficial. Îl pofti în atelier, nu fără un gînd anumit. Țintea să-i arate că și el, marele portretist și pontif al artei müncheneze, nu-i totdeauna grav și solemn, nu trăiește ca principele regent, ci este mai uman, mai inegal, mai capricios decît pare.

Vederea atelierului îl uimi pe Tonitza, care trecu la niște schime de ironie și sarcasm, ce nu scăpară maestrului. Acum, tînărul îl înțelegea mai bine pe artistul celebru. Atelierul părea o prăvălie de vechituri și lucruri scumpe, răvășită de un cîntec tremur. Stofe rare, unele venețiene, altele orientale, altele franceze, tapiserii flamande, covoare persane erau întinse pe scaune, fotolii, mese și mesuțe, pe pereți și parchet. Vase chinezești și statuete grecești, bibelouri de Saxa și Meissen se aflau în vitrine ori pe scrinuri. Pe pereți, panoplii cu felurite arme vechi, unele damaschinate, altele încrustate în fildeş. Atîrnau vreo zece tablouri, majoritatea portrete, dar și unele scene de gen și un peisaj. Într-un colț, o armură medievală, mai încolo, un manechin îmbrăcat cu o mantie florentină, lîngă o dormeză, apoi prin celelalte colțuri și ajungînd pînă în preajma șevaletului și a biroului, acoperit cu vrafuri de cărți, numeroase statui pe socluri, nuduri feminine în marmură și capete de bronz. Într-o nișă era divanul și o bibliotecă, ascunse de un paravan chinezesc. Vasta încăpere impresiona prin

aglomerare și lui Tonitza i-ar fi trebuit mult timp să exploreze tot ce găsea acolo. În acest talmeș-balmeș nu trona de loc bunul gust, ci capriciile și comoditatea unui holtei ajuns la aproape șaiszeci de ani. Peste multe geamuri de cristal și peste obiectele de marmură sau peste tartajele de piele ale edițiilor rare ai fi putut scrie cu degetul, atît de gros era praful.

Se vedea că pictorul nu îngăduia personalului de serviciu să-i umble prin lucruri ca să le curețe. Parcă ținea cu tot dinadinsul la această atmosferă de dezordine și capriciu, în care se simțea un altul decît la Academie ori în saloanele oamenilor de vază. În atelier, Habermann părea un boem pitoresc, pe cînd în holul orînduit cu grijă și fără un fir de praf văzuse, cîteva clipe, un baron solemn, dar chiar și atunci rîzînd zgomotos și din inimă.

Habermann nu era de loc un om complicat și tocmai firescul și francheța cu care a continuat să-i vorbească l-au impresionat cel mai mult. Un caracter deschis, mlădios, urînd poza și rigiditatea, neridicînd nici o barieră în numele vîrstei, celebrității și cunoscutei sale exigențe. Cum îi fusese descris și cum se arăta în realitate ! Cu profesorii de la Iași nu a ajuns nici după ani de lucru laolaltă să vorbească atît de simplu și de aproape.

Maestrul își dădu seama că Tonitza îl cîștigase cu firea sa mai complicată și cu nuanțatele expresii de pe chip ori din întreaga-i comportare. Îl studia, în timp ce vorbeau, poate cu gîndul de a-i face portretul. Îi părea un om deosebit acest student român, de-o omenie cu nimic contrafăcută. Îl nedumerea tocmai această autenticitate, care precumpănea în vorba, ținuta și expresiile tînărului.

Habermann l-a reținut la masă și în timp ce erau serviți în sufragerie i-a povestit crîmpeie din viață. Tonitza nu înțelegea toate cuvintele, dar sensul frazelor îl prindea destul de exact. Habermann vorbea la fel de bine franceza și italiana, ca și germana. Călătorise mult, mai ales în Italia și la Paris, dar nu voia să vadă lucrurile ca arheolog sau ca istoric. Îi

plăcea să stea la oameni modești și să le cunoască firea și obiceiurile. Se lăuda singur cu darul de a se aclimatiza oriunde, de a se simți frate cu cei mulți.

Tonitza i-a mărturisit îndoiala prin care trecuse, neștiind la care profesor să dea examen și motivul pentru care îndrăznise să bată la ușa celui mai exigent și sever profesor. Habermann rîse iarăși zgomotos și din toată inima.

Apoi, maestrul și-a mărturisit străduința de a rămîne el însuși, ferit de vreo influență tiranică. Îi plac mai cu seamă Velasquez și Jordaens, cunoaște pe francezii care pictează în aer liber, dar se ferește de orice dogmatism. S-a împotrivit vechiului academism münchenez și alături de alți secesioniști caută o înnoire firească. Face și peisaje, dar s-a specializat în portretele de femei. I se zice chiar „expertul în portretele de doamne” — Damenmalerei. În asemenea portrete caută distincția, eleganța, veselia și se străduiește să le arate printr-un colorit liber și susținut, fără dulcegărie. Surprinse pe chipul tînărului oarecare îndoială, dar nici aceasta nu-l necăji. Îi răspunse la gîndul ce i-l ghici de pe față că, uneori, nici el nu poate scăpa de dulcegărie. Carnației trebuie să-i dea toată atenția. E mai greu să redai carnația unui obraz ori a unui sîn de femeie decît ochii și buzele. Suavitatea carnației o redau mai bine modernii decît clasicii. A experimentat tehnica celor vechi, dar astăzi se cere mai multă libertate în fața modelului, o tratare liniștită și sobră. Tonitza făcu iarăși o schimă, de parcă s-ar fi întrebat „pentru ce o tratare liniștită? Putem fi noi liniștiți? Habermann e într-adevăr liniștit, dar eu, eu voi putea fi liniștit? Și e bine să fii liniștit ca artist?” Și iarăși maestrul îi răspunse, iscodindu-i gîndul :

— Nu te speria. Ca profesor, eu nu-mi impun părerile. Elevilor, care mi se par interesanți, le las toată libertatea, le îngădui să fie fideli gîndului și sensibilității lor. Fiecare trebuie să luăm din tendințele vremii noastre ceea ce putem exprima mai limpede și mai sincer. Văd de pe chipul dumitale că

lucrul acesta îți convine. Ești un sentimental, tinere, și e bine să nu-ți fie frică de sentimente. Mulți dintre moderniștii prezentului își înăbușe sentimentele, așa cum făceau și academiștii de odinioară. Artă mare nu se poate face fără sentiment. Dar ca să nu fi dezamăgit, te previn că și cu mine va trebui să începi cu studii academice, ceva mai libere decât la școala unde ai învățat dumneata, dar tot academice. Trebuie lucrat serios și academic. Așa se începe, ca să ai la ce renunța, apoi. Ca să te depășești, trebuie mai întâi să pășești pe un teren sigur. Dar cu voie bună ! Academism cu voie bună, cu veselie, cu bună prietenie între profesor și elev !

În anul școlar 1907—1908 a lucrat la început cu multă tragere de inimă în atelierul lui Habermann. Poate nu cu destulă voie bună și veselie, dar convins că nu-și va irosi vremea degeaba. „De-abia la München mi-am dat seama de ce înseamnă o școală organizată și spornică”, ne-a mărturisit Tonitza în 1927, iar cu alt prilej, întrebat de un critic, în 1939, care au fost pictorii ce au avut o înrîurire deosebită asupra sa el a dat patru nume : Velasquez, Tizian, Habermann și numele aceluia pe care-l va descoperi cu adevărat abia după primul război mondial, Ștefan Luchian.

Ce-a învățat anume de la Hugo von Habermann nu-i lesne de precizat, când în sinteza artei lui Tonitza au intrat atâtea experiențe și influențe, ce s-au contopit cu timpul, sporind pînă la unicitatea-i cunoscută. Cercetînd opera profesorului și opera elevului, ne putem da seama că de la Habermann a deprins arta de a construi nuduri cu o carnație vie și caldă și de a portretiza femeia. Dar ceea ce va realiza mai tîrziu Tonitza în această direcție va fi foarte depărtat de viziunea și tehnica maestrului de la München. Probabil că a cîștigat, față de ceea ce făcuse la Iași, mai multă mlădiere și siguranță în desen și construcție. În atelierul de la Academia de arte frumoase a Münchenului avea modele variate

și aici, mai întâi academic, apoi ceva mai liber, și-a dezvoltat însușirile de desenator, sub îndrumarea și corecturile lui Habermann. Predilecția pentru chipurile și nudurile feminine și-a exercitat-o acolo, dar nu fără ca răbdarea să-i fie pusă la grele încercări și — după cîtva timp — să nu aibă, ca și la Iași, simțămîntul că se irosește în zadar, pierzîndu-și cei mai frumoși ani ai tinereții.

La München nu s-a răzvrătit împotriva profesorului pentru că, mai întâi, nu a urmat prea multă vreme cu dînsul și, apoi, pentru că totuși Habermann îi oferea învățăminte în direcțiile ce-l interesau. Dar în privința artei de a colora ne îndoim că ar fi învățat mult mai mult de la Habermann decît de la Popovici. Nici Habermann nu era adeptul coloritului puternic, viu, ingenios. Însuși Tonitza a recunoscut mai tîrziu că ucenicia de pictor în Germania era „aspră, cu tehnica ei calculată, cu concepția ei plastică, din care fantezia cromatică este, dacă nu amendată, în cazul cel mai fericit, abia suportată”.

Iată, așadar, că nici în mult lăudatul München Tonitza nu simte că se poate împlini așa cum dorește. În orice caz, învățătura primită de la Popovici nu se arată neînsemnată, necum dăunătoare. Însuși faptul că Tonitza a fost admis în atelierul exigentului maestru münchenez dovedește că așa cum fusese Popovici, cu lipsurile, inegalitățile și tiraniile lui, încă îl învățase un desen temeinic și o compoziție înțeleasă pictural.

Cînd știm ceea ce a pictat mai tîrziu Tonitza și cînd cunoaștem răzvrătirile lui de la Iași, ne dăm seama că, după o bucată de vreme, nu s-a mai putut mulțumi cu ceea ce îi ofereau învățătura și arta lui Habermann. Acesta era un om vesel, mulțumit, fără complicații și revolte. Nu cunoștea neliniștea și mai puțin încă marile întrebări despre dreptul oamenilor umili la fericire, la o viață mai dreaptă. Chiar cînd picta oameni din popor, Habermann îi vedea fără drame și revolte, exact ca și pe reprezentanții aristocrației și ai marii bur-

ghezii germane. Propria lui voioșie și robustețe le atribuia și personajelor pe care le picta. Viziunea lui oscila între o morgă aristocratică și o vulgară idealizare. Fugea de dulcegărie, fără a scăpa totdeauna de ea. Uneori, ajungea la oarecare duioșie, pentru că era și el un sentimental și atunci Tonitza îl prețuia mai mult. De, altfel, uneori, între duioșie și dulcegărie nu-i decît un pas și, mai tîrziu, însuși Tonitza a riscat să cadă în dulcegărie, fiind însă trezit la timp de revoltă și înăsprit de tristețe.

Cu toate că a declarat mai tîrziu școala müncheneză a fi bine organizată și spornică, totuși cînd a învățat la ea nu și-a pus în gînd să o urmeze metodic. După un an și jumătate de ședere în capitala Bavariei a părăsit școala, trecînd, după peregrinări prin Italia, la Paris. Nu se gîndea la diplomă, ci la ceea ce putea folosi imediat și cîtă vreme putea folosi.

Hotărîrea de a pleca nu a luat-o decît după ce s-a dumirit în privința artei ce se crea acolo și în urma imboldului primit de la un artist pe care l-a cunoscut mai îndeaproape.

A vizitat cu stăruință muzeele și expozițiile celor două tabere — vechii academiști și noii secesioniști. A fost îngrozit de banalitatea, monotonia și ieftinătatea subiectelor tratate de majoritatea pictorilor münchenezi. În 1908 a vizitat expoziția anuală de la Glaspalast, unde erau prezenți academiștii locului, majoritatea grupați în Asociația generală a pictorilor germani. Președintele expoziției era Hans von Petersen. Aproape că nu i-a plăcut nici o lucrare de acolo. Predominau portretele banale și ieftine picturi de gen, înfățișînd serate cu un ofițer cîntînd la vioară, acompaniat de o fată, petreceri pe terase somptuoase, femei elegante privindu-se în oglindă, napolitane cîntînd din chitară, copii făcînd primii pași, nobili cu peruci practicînd sporturile vremii, flirturi la vînătoare, bețivani burtoși, adormiți cu cîinele în poală, în fața halbelor, puz-

derie de portrete de mari duci și baroni sau ale soțiilor acestora, maldăre de flori cocoțate în vase înalte și cu fluturi ori gize mișunînd pe frunze. Nimic adîncit și emoționant, nimic din neliniștile și răscolirile vremii. Era și o sală, unde se expuneau doar copii după capodoperele din muzeele lumii.

Și dincolo, la Expoziția internațională a secesioniștilor, existau asemenea lucrări care satisfăceau mentalitatea marii și micii burghezii germane, dar acolo găseai și lucruri mai noi, mai interesante. Expoziția era prezidată de Hugo von Habermann, iar printre membrii juriului erau Franz von Stuck și Fritz von Uhde. Tonitza a vizitat de mai multe ori această expoziție, uneori în tovărășia lui Vorel, Bunescu și Negoșanu.

Majoritatea erau tot lucrări inactuale, idilice, alegorice, dar oricum mai bine pictate, folosindu-se cu mai multă pricepere tehnică învățămintele maestrilor clasici și căutîndu-se unele înnoiri în modul de a surprinde psihologia oamenilor și frumusețile naturii. Expuneau la „Secession” și mulți artiști străini, în frunte cu marele portretist și colorist rus Valentin Alexeievici Serov, care trimitea lucrări de la Moscova, așa cum Rodin trimitea sculpturi de la Paris.

În genere, dintre pictorii altor țări expuneau la München mai ales portretiștii, deoarece acolo se cultiva cu precădere portretul și apoi pictura de gen, în care excelau rușii și germanii. Dar pe cînd pictorii ruși oglindeau cu vădite accente umaniste viața cotidiană, luînd partea celor asupriți și umiliți, pictorii germani adesea falsificau viața oamenilor din popor, arătînd-o fericită și mulțumită, așa cum nu era în realitate. Elementul critic și satira fuseseră predominante la o seamă de maestri ruși, de pildă la Perov și Fedotov, iar mai tîrziu grupul de pictori denumiți „peredvijnici” sau „ambulanți” (deoarece își prezentau lucrările în expoziții „völante” și nu la expozițiile academice oficiale) exprimaseră, în frunte cu Ilia Repin, înaintate idei democratice. O asemenea poziție critică împotriva

exploatatorilor și de solidarizare cu poporul se găsea rar la pictorii germani. La München, realismul critic era cultivat doar de Leibl, Uhde și alți câțiva, iar în anii aceia apărea din ce în ce mai manifest în lucrările pictorului român Lascăr Vorel.

Dacă ținem seama că realismul lui Courbet și Daumier și cel al peredvijnicilor, în frunte cu Repin, exprimase țelurile revoluționare ale vremii, înțelegem că arta germană rămăsese, în mare măsură, în urma artei din alte țări. În lupta dintre cele două culturi, cea a claselor exploatare și cea a claselor exploatare, contribuția artiștilor progresiști germani era mai mică pe atunci în comparație cu cea a artiștilor progresiști ruși și francezi.

Și pictura noastră era mult mai înaintată decât cea germană pe făgașul realismului critic, pe poziția de solidaritate cu cauza celor mulți și asupriți. Grigorescu și Andreescu arătaseră condițiile de trai ale oamenilor din popor, iar în anii când la München se stăruia în teme atât de inactuale și lipsite de combativitate, Luchian crease „La împărțitul porumbului” și scenele de la 1907, iar Băncilă, elevul Academiei de la München, crease zguduitoarele scene de la 1907 și prezenta acum, în 1908 și 1909, aceste scene revoluționare la București, iar în vitrinele Iașilor expunea „Flămîndul” — înfățișînd un biet ucenic privind cu jind vitrina unei cîrnățării. Ressu și Iser promovau de asemenea o artă combativă. Nici unui pictor münchenez, patronat de principele regent Luitpold, nu-i dădea prin minte să înfățișeze contrastele dintre luxul și bogăția claselor împilatoare și mizeria celor mulți.

Fire spontană, caracter neliniștit și nerăbdător, Tonitza a depus mari eforturi la München pentru a profita de metodele lui Habermann. Acesta afirma că talentul nu face salturi mortale și rîdea de cei care susțineau contrariul. Această expresie, provenind din lumea cercului, era, se vede, răspîndită la München, căci Panaiteanu o folosisese curînd la Iași și o reluase Popovici, cu toții socotind drept dogmă dezvoltarea lentă și migăloasă a talentului. Pentru

moment, a confirmat-o și Tonitza, care, încă mulți ani de aici încolo, nu va face ca pictor marele salt din anii de maturitate, când a creat operele ce-l definesc și totodată îl deosebesc de ceilalți. Totuși, în desen făcuse încă de la Iași un mare salt, de loc mortal, ci dimpotrivă, și noi salturi ca desenator a făcut și la München. Unei firi ca ale sale disciplina academică îi era de două ori anevoioasă, o dată prin ea însăși, a doua oară prin lupta pe care trebuia să o dea cu sine, spre a-și înfrîna năzuința spre libertate, spre lucrul potrivit temperamentului său, spontan și răzvrătit.

Progresele la care ne referim au fost amintite chiar de el în același interviu, ce ni l-a acordat în 1927 : „La München, am expus întâia oară, cu prilejul expoziției organizată de Kunstverein în onoarea lui Menzel. Laudele primite erau cît pe ce să-mi sucească mintea”. Nu cunoaștem ce lucrare a expus atunci, în 1908, dar am văzut cîteva portrete ale sale din perioada Münchenului și ele nu sînt mai prejos de acelea ale unor maestri cu faimă de acolo.

Într-un portret, de format mai mare, a înfățișat bustul unei femei de vîrstă mijlocie, purtînd o pălărie cu boruri largi. Portretul, în culori închise, dovedea nu numai o bună construcție a figurii, dar exprima o grație și o eleganță încîntătoare, pe care rar le găsim în portretele profesorului său, expertul în „Damenmalerei”. Mai ales, ochii femeii erau vii și atrăgători, umbriți poate de tristețea anilor, ce-i alungau tinerețea, sau poate de o dezamăgire mai precisă. De asemenea, cunoaștem două capete de bătrîne. Amîndouă văzute din profil și lucrate la diferență de un an și mai bine, capetele acestea vădesc mai limpede evoluția pictorului. De unde în portretul pe dosul căruia autorul și-a pus semnătura și a menționat ca dată „1907—1908”, vedem un chip mai sumar tratat, cu o expresie oarecum aspră și nu prea simpatică, în celălalt, semnat și datat 1909, chiar pe imagine, reușita este mai vădită. Bătrîna cu o bonețică de catifea, elegant împodobită și cu o pieptănătură îngrijită, are o expresie caracteristică

vîrstei înaintate. Pielea i s-a tras pe obraji, lăsînd să se simtă osatura, ochii sînt doar întredeschiși, iar buzele strînse și subțirate nu mai păstrează mobilitatea de odinioară. Bătrîna are o severitate și o rigiditate, care sînt și ale vîrstei înaintate, și ale unui anumit tip de om, care probabil nici în tinerețe nu a huzurit. Profilul este puternic luminat și doar o porțiune de obraz, spre ureche, și bonețica de catifea sînt întunecate. Se simte finețea și precizia lucrului, atenta pensulație, tratarea chiar mișălită a pieptănăturii și a zbîrciturilor, fără a se cădea însă în naturalism. Artistul pune accente proprii, care salvează din convenționalism și banalitate imaginea.

În amîndouă portretele de bătrîne, pictorul dovedește un studiu atent și amănunțit, pe care nu le vom mai întîlni în chipurile ce le va face mai tîrziu. Sînt vădit lucrate sub influența lui Habermann și mărturisesc o răbdare și o aplicare academică, surprinzătoare la Tonitza. Ca și un alt portret în desen, al unei femei robuste, ușor melancolică, iarăși lucrat cu linii fine și mergînd pînă la indicarea tuturor firelor de păr ale pieptănăturii.

Se pare că portretul din 1909 ar fi al unei gazde din München, căci și acolo Tonitza schimbase mai multe locuințe. În această lucrare, făcută cu puțin timp înainte de a părăsi capitala Bavariei, se poate constata că într-adevăr pictorul român luase tot ce putuse din arta maștrilor influenți de acolo. Pătrunderea psihologică este a sa, pe cînd tratarea precisă și oarecum minuțioasă, dar cu accente mai vii și personale, provine din studiul în atelierul lui Habermann.

Este interesant de remarcat că, deși îndatorat profesorului, elevul pare a avea mai multă finețe și distincție, atît în expresiile ce le conferă personajelor sale cît și în înseși procedeele tehnice.

Tonitza admira multe în lumea germană. Îl impresionau spiritul de organizare de acolo, ordinea, curățenia, disciplina și nu adîncea decît prea puțin pe atunci neajunsurile vieții sociale, contrastele

dintre clasele în conflict, cum nici trufia aristocrației și a castei militare, rapacitatea marilor familii de moșieri și industriași. Totuși, chiar de la München el face o serie de reflecții critice, care întăresc ceea ce se observă în picturile sale. În aprilie 1908, el scrie primul articol de la München și îl trimite revistei ieșene „Arta Română”, unde apare în numărul din mai-iunie. Articolul este intitulat „Importanța criticii de artă” și este redactat sub forma unei scrisori, adresată directorului revistei. După ce își exprimă bucuria că la Iași apare o mult dorită revistă de artă, Tonitza scrie : „De când sînt în München, vizitez cu foarte mare luare-aminte orice expoziție de pictură. Și, crede-mă, vorbesc fără patimă, am făcut o constatare, care mi-a înălțat sufletul : românii au mai mult bun gust decît nemții”.

Da — el, ca și atîția mari înaintași ai săi, Griurescu, Andreescu, Luchian sau alții oarecum din generația sa — Pallady, Petrașcu, Baltazar, Iser, Ressu — dovedeau un mai bun gust decît majoritatea maestrilor münchenezi de atunci. Dar se putea afirma că Emanoil Bardasare, Stahi, Popovici sau Mirea, Kimon Loghi, Verona, Strîmbu, Costin Petrescu și alții ca dînșii aveau un gust mai bun decît Böcklin, Lenbach, Leibl, Uhde sau decît mărețul Hans von Marées și însuși Habermann ?

Generalizarea lui Tonitza este pripită, dar un simbură de adevăr tot cuprinde și anume acela că în general gustul pictorilor germani — majoritatea burghezi sau mic-burghezi și orgolioși exponenți ai acestor categorii sociale — tindeau spre lucrul ieftin, banal, dulceag, convențional, ei cultivînd o artă concepută doar ca o ușoară desfătare. Finețea și bunul gust implică o selecție, o preferință spre autentic și adînc, spre simplitatea expresivă, spre ceea ce înnobilează cu adevărat existența. Și ele se înfiripă din conflicte și confruntări aspre, ce lipseau într-adevăr atmosferei călduțe și molcome din lumea artelor müncheneze.

Constatarea făcută îl pune pe gînduri și Tonitza se întrebă : „atunci de ce la noi arta nu are un

așa avînt puternic ca aici, de ce artiștii noștri nu au încurajarea morală și considerația pe care o au cei din Germania ?” Și îndată tot el explică de unde provin respectul și admirația publicului german pentru operele de artă și pentru artiști. „Aceasta vine de la faptul că atîtea reviste, atîtea volume, atîtea broșuri de critică de artă se desfac pe piețele Germaniei. O pleiadă întregă de critici competenți sînt aici linia de legătură între opera de artă și public. Fără această linie de legătură, fără o pregătire a mulțimii, orice manifestare artistică tînjește... Revista (noua revistă, ce apărea la Iași, n.a.) nu trebuie nici să atace, nici să laude, ea trebuie să fie învățătorul mulțimii... Pe lîngă bunul gust înnăscut (și, slavă domnului, poporul român are destul bun gust) mai e nevoie să ai și multe cunoștințe tehnice cu privire la mijloacele de exprimare ale artistului...”

Considerațiile lui Tonitza asupra educației artistice sînt dezvoltate mai departe în acest articol, prin care el însuși începe să devină un educator, în calitate de artist și de critic de artă.

Dacă Habermann l-a ajutat să dobîndească unele progrese în desenul academic și în pictura portretelor, altcineva — și nu un profesor — îi dă un neașteptat imbold în arta desenului și anume în desenul cu largi implicații sociale, în desenul legat de viața contemporană și mînuit într-altfel. Și interesant este că acest imbold îi vine de la un compatriot, aflat de mulți ani la München și care se răzvrătise împotriva artei oficiale, deprinsă la Academie și răspîndită în expozițiile curente.

Întîlnirea lui Tonitza cu pictorul și desenatorul Lascăr Vorel a fost mai stimulatoră decît studierea a sute de opere müncheneze, mai vechi și mai noi. Tonitza a găsit la Vorel tocmai neliniștea și nemulțumirea față de convenționalismul, banalitatea și falsitatea artei curente. A aflat la dînsul acea aprigă și chinuitoare străduință de a crea forme noi pentru conținuturile adînci ale vieții, ignorate de

maestrii de la Academie și de zecile de pictori care expuneau la Glaspalast și Kunstverein. Nu se poate vorbi atîta de influență cît de imbold. Și Tonitza era un neliniștit și un nemulțumit și, încă de la Iași, se simțea înăbușit și frustat, cînd vedea că nu-și poate exprima sentimentele în opere de artă. La München a învățat mai multe, în atelierul lui Habermann și în contact cu arta clasicilor din muzee, dar metoda de a se înnoi, de a fi un fiu al vremii sale, cu frămîntările, revoltele și combativitatea, firești unui neconformist, a aflat-o într-o bună măsură de la Vorel. Desigur, Vorel nu era singurul, care, apăsător de academismul și marasmul învechitei arte oficiale, patronată de marea burghezie germană, căuta o ieșire și rupsese în mod hotărît cu această artă oficială. Tonitza însă de la el a aflat cum un artist poate deveni un om al vremii sale și cum poate aduce artei un spirit cu adevărat înnoitor.

Prestigiul lui Lascăr Vorel, care, cînd l-a cunoscut și s-a împrietenit cu dînsul Tonitza, avea doar douăzeci și opt de ani, era de pe atunci, din toamna anului 1907, cu totul excepțional. Mai tîrziu, în 1931, Tonitza văzînd la București, la un salon de grafică, zece lucrări făcute în ultimii ani ai scurtei și nefericitei vieți a lui Vorel — încheiată în 1918 — a publicat un întreg foileton, exprimîndu-și admirația față de om și de artist. Tonitza nu se entuziasma lesne, iar după trecerea atîtor ani nu putea păstra o admirație atît de categorică decît pentru cineva cu totul valoros și cu care avea certe afinități.

În foiletonul din 1931, Tonitza nu face analiza lucrărilor lui Vorel, pe care le văzuse în atelierul său de la München și mai tîrziu, după moartea prietenului, la unii cunoscuți din țară și la salonul de alb și negru, dar în schimb dă prețioase amănunte despre prestigiul ce-l avusese Vorel la München, în rîndurile scriitorilor, oamenilor de artă și mai ales al tineretului, căutător de artă vie și autentică. Aminteste de „inteligenta înainte văzătoare” a lui Vorel și de „ineditele calități cromatice și de invenția stilistică ale acestui român, care, încă de acum două-

zeci-treizeci de ani, făcea școală într-un mediu de neofiți, ce mai târziu (cum bunăoară, între alții un Pascin sau un Iser, pentru a nu cita decît doi artiști cu faimă europeană...) — au pășit în arena artelor plastice, afișînd cununa inovatorilor."

Vorel se afla de vreo opt ani la München, cînd l-a cunoscut Tonitza și ceilalți noi veniți din țară. Verile, Vorel venea în patrie și picta la Piatra-Neamț, locul de obîrșie al familiei sale. Masa lui de la cafeneaua Stephanie — locul de întîlnire al scriitorilor și artiștilor — era un centru de atracție, unde se discutau înalte probleme de viață și de artă.

Lascăr Vorel avea o față slăbuță, mai curînd prelungă. Ochi foarte vii și mobili, sub niște sprîncene drepte, frumos desenate. O mustăcioară de spaniol, mai subțiratică decît sprîncenele și mai scurtă decît creștătura fină a buzelor. Era palid și chinul lăuntric i se reflecta pe chipul ager și distins. La chinurile sufletești — era hăituit de dorința de a realiza ceva personal, era nemulțumit de stările sociale de atunci și trecea prin tot soiul de îndoieli și descurajări — se adăuga și boala de rinichi.

Ca și mulți alți artiști ai vremii, Tonitza a ajuns să fie vrăjit de conversațiile cu Vorel. La masa lui veneau și alți romîni care găseau înțelegere și prietenie. Vorel era generos și nu cunoștea invidia. Se bucura cînd afla cu cîtă seriozitate lucra Marius Bunescu, un tînăr pictor vînjos, sănătos, foarte aplicat. Auzise că-l prețuia Groeber și voia să-l facă asistent. Uneori, la masa lui Vorel se strîngeau puzderie de romîni: Tonitza, Bunescu, Negoșanu, Tarasov, Mantu și studenții de la Politehnică. Mai cu seamă pe Aurel Vlaicu îl primea cu brațele deschise.

Cum interesul său cuprindea nu numai plastica, muzica și literatura, în care se dovedea un mare cunoscător, dar și științele, Vorel era la curent cu strădaniile lui Vlaicu de a construi mult doritul aeroplan. Aurel Vlaicu aducea la chip cu Vorel, dar avea trăsături mai aspre, de țaran ciolănos și plin de vlagă. Îl impresiona dîrzenia acestui arde-

lean, care nu se dădea bătut în fața piedicilor pe care le întâmpina. Vlaicu avea o agerime pitorească prin felul cum se exprima. Vorbea greoi, mai mult prin țîșniri de idei și folosea zicale ardelenesti, presărate cu termeni tehnici nemțești. Accentul ardelenesc îi dădea și mai mult farmec.

Uneori, Vlaicu li se arăta dezamăgit și descurajat. La Politehnică nu găsea sprijinul și înțelegerea dorite. La sfîrșitul verii 1908, le-a spus că părăsește Münchenul. Se angajase la fabrica de automobile Oppel, la Rüsselsheim, lângă Frankfurt. Spera să capete încrederea lui Oppel spre a construi aeroplanul. Își exprima dorința de a dărui patriei aparatul și îi era teamă ca nu cumva Oppel să încerce a-i cumpăra invenția și să o dea drept germană. Nu ar admite nici în ruptul capului una ca asta.

Tonitza auzise de la Negoșanu, elevul lui Franz von Stuck, cît regretase marele pontif al secesionismului plecarea lui Vorel din atelierul său. Stuck vorbea elogios despre Vorel, spunînd despre acesta că are „toate calitățile unui artist deosebit. Este original în tehnică, știe bine compoziția. Este interesant prin întreaga sa ființă.”

Abia după cîteva luni a izbutit Tonitza să vadă desenele și picturile lui Vorel, în modestul atelier de pe Blütnerstrasse. În 1907 și 1908, Vorel se afla în căutări din ce în ce mai adîncite și începuse să ajungă la unele reușite. Mai ales desenele și guașele lui Vorel l-au interesat pe Tonitza. De pe atunci, Vorel cultiva satira socială și la intervale trimisese caricaturi la „Adevărul” și „Furnica”. Realizarea lui însă va fi mai vădită peste cîteva ani, cînd Vorel va publica o serie de caricaturi în revista „Der Komet”. Acolo a exprimat el o critică socială mai virulentă, situații cu implicații mai largi, o psihologie mai definitorie. În asemenea caricaturi, lucrate cu o măiestrie neîntrecută, în anii aceia, Vorel stigmatiza pe exploataatori, pe marii financiari, dornici să profite de pe urma înarmărilor și uneltind pentru războiul care va izbucni peste cîteva ani, pe profitorii și înșelătorii de tot soiul. Și aceasta prin imagini din ce

în ce mai puternice, mai proprii stilului său, care l-au impus în ochii celor mai exigenți contemporani și au inspirat noile generații de artiști, care i-au cunoscut realizările. Guășele cenușii făcute în timpul primului război mondial sînt însă capodoperele lui Vorel și în ele artistul ajunge la cutremurătoare expresii umane, arătînd hidoșenia imperialiștilor care urmăreau prin război o nouă împărțire a bogățiilor lumii. Militaristii lui Wilhelm al II-lea sînt stigmatizați în unele din aceste guășe. Alte personaje au un expresionism dostoievskian, cutremurîndu-te, revol-tîndu-te, scîrbindu-te prin paradoxala lor condiție umană, prin răul pe care îl ascund sub ținuta lor elegantă și arogantă de preținși stăpîni ai lumii.

Întîlnirea și relațiile cu Lascăr Vorel au fost poate cel mai imbolditor eveniment din perioada trăită de Tonitza la München. Mai mult chiar decît lucrul în atelierul lui Habermann. Au rămas date și fotografii privitoare la relațiile dintre cei doi mari artiști romîni, firi răzvrătite împotriva stărilor de lucru de atunci.

Am dat aceste sumare amănunte, deoarece în curînd și Tonitza, după plecarea sa de la München și stabilirea pentru cîtăva vreme la Paris, va începe să creeze desene satirice și caricaturi, ce îl vor așeza alături de Iser și Vorel, atît prin conținutul de critică socială cît și prin căutarea unei viziuni plastice proprii.

După cîtva timp, Tonitza nu a mai locuit cu Negoșanu. Acesta se căsătorise cu o italiancă, lectoră de limba italiană la Universitatea din München. Sora acesteia, Enrichetta, studia sculptura tot acolo. Erau fiicele inginerului Ariosto Albertini, colaborator al inginerului A. Saligny la construirea podului de la Cernavodă. Albertini era specialist în tehnica hidraulică. Familia Albertini păstrase bune amintiri din timpul șederii în țara noastră, iar fetelor le plăcea să presare cuvinte romînești în conversațiile cu romîni din capitala Bavariei. Amîndouă erau culte și iubitoare de artă iar discuțiile cu ele îmbrățișau artele cît și filozofia.

Tonitza a fost fermecat de frumusețea și personalitatea Enrichettei Albertini, o brunetă cu profil clasic, ce-și pieptăna părul aspru și cîrlionțat cu cărare la mijloc, strîngîndu-l apoi într-un coc, ce cobora spre ceafă. Pieptănătura aceasta și ochii mari, negri, neliniștiți îi dădeau un aer sălbatic. Tenul măsliniu al chipului făcea să pară și mai roșii buzele și mai albi dinții, pe care rîsul sănătos și franc îi descopereau ca pe o salbă de mărgăritare. De statură potrivită, Enrichetta avea mișcări și gesturi fără moliciune și în toată ființa ei păstra ceva pietros, aspru, sever, ceea ce îi făcuseră pe prieteni să o numească „zeița etruscă”. Cînd modela chipurile de lut avea gesturi ferme și precise. În conversații, era vioaie, avea umor și știa să rîdă, îmblînzindu-și întreaga înfățișare.

Cercul prietenilor s-a lărgit astfel și surorile Albertini se vedeau des cu Vorel și cu logodnica acestuia, Mucky, cu Tonitza și Tarasov, precum și cu alți romîni. Inspiratoare seri de muzică, de discuții literare și filozofice, organizate fie în atelierul lui Negoșanu, fie la Vorel sau la alții — neuitînd nici cenaclul de la cafeneaua Stephanie — umpleau viața lui Tonitza. Dragostea pentru Enrichetta și pilda lui Vorel, care își căuta singur drumul, îl depărtează iarăși de școală.

Are simțămîntul că viața este mai inspiratoare decît munca în atelier. Pentru a-și cîștiga existența, acum mai pretențioasă, face și el copii după tablourile clasicilor, deși — ca orice artist cu temperament năvalnic — nu are destulă răbdare și îndemîinare de copist. De altfel, nici nu crede în rostul educativ al copiilor. Acestea însă se vînd și îi aduc ceva bani.

În același scop, dar și pentru a se face cunoscut în țară, trimite, începînd din martie 1908, o serie de desene și caricaturi revistei „Furnica”. Le semnează cu numele de Tony și, privite după atîția ani, încă își păstrează interesul. Această revistă de satiră și umor, cu toate limitele și greșelile ei, dădea adesea în vileag fățarnicia multor pretinși pa-

trioți din partidele istorice și, în anul următor răscoalelor, una din temele pe care le atacă este aceea a modului în care liberalii și conservatorii au „îngropat” chestiunea țărănească. În timpul răscoalelor se făcuseră solemne făgăduinți că nedreptățile de la țară se vor îndrepta, pentru ca, după cumplitele represiuni, să se adopte o atitudine și mai reacționară de către reprezentanții moșierimii și burgheziei. Dacă țărănimii muncitoare nu i se dă nici un fel de sprijin și exploatarea se înrăutățește și mai mult, în schimb, guvernul acordă „despăgubiri” proprietarilor. Caricaturile „Furnicii” demască aceste măsuri reacționare.

Este perioada în care cele mai numeroase desene satirice și caricaturi sînt semnate de Francisc Șirato, iar altele de Camil Ressu și B'Arg. Fiind departe de țară, Tonitza nu ilustrează cele mai grave situații, nefiind la curent cu amănuntele vieții politice. Dar, într-un foarte expresiv desen colorat, înfățișează pe doi dintre corifeii noului partid „conservator-democrat”. Unul, călare, în atitudine de senior feudal, altul cu coif și scut ca un vasal au pornit în recoltare de aderenți. Mai în depărtare, un muncitor forestier se ivește printre arbori. Vasalul se adresează seniorului : „Ce zici, Tăchiță, îl umflu?”, la care șeful noului partid răspunde : „Dă-l dracului... Nu-l vezi că e cinstit?”. (Furnica, 27 martie 1908).

Deși desenele lui apar alături de ale unui Ressu, Iser, Șirato, artiști mai încercați la data aceea în arta desenului satiric, dar nici ei încă ajunși la un stil propriu, ce-i vor defini nu peste mult timp, Tonitza impune prin sensibilitatea liniei și prin felul în care compune imaginea. Elevul lui Habermann și prietenul lui Vorel se afirmă ca un mare desena-tor, care știe să slujească ideile satirice printr-un limbaj nou, cu adevărat artistic. În desenele din vara 1908, ce apar în „Furnica”, vedem capete de bărbați bătrîni și femei tinere cu o psihologie caracteristică, figuri construite viu și cu o mare finețe.

Grimazele, ținuta, atitudinile personajelor definesc mentalitatea și mediul din care fac parte.

Nu și-a uitat prietenii din țară, mai ales pe colegul Ștefan Dimitrescu. L-ar dori și pe el acolo și cum știe că Fănuță o duce greu cu banii îi flutură posibilitatea de a câștiga din copierea tablourilor. Într-o ilustrată din noiembrie 1907 îi scrie că aici, la München, „se câștigă — am un coleg care lucrând numai cîte două zile pe săptămînă copii... câștigă 500 de mărci pe lună. Voi, cînd vă rupeți, bre, de acolo? La dracu! Sînteți bărbați! Prindeți mucegai acolo. Ascultați-ne.” Ilustrata este semnată de Tony și Gory (pictorul Gore Mircescu) și începe cu apelativul „dragă Pălălaie”. Într-o ilustrată cu o sală a Noii Pinacoteci, trimisă în noiembrie 1908, îl întrebă pe Fănuță: „vii, nu vii? și cînd vii?”

În februarie 1908, încă nu uitase pe o fată îndrăgită la Iași, poreclită „Rosacorda” pentru că își împodobește părul cu panglici roz. Îi scrie tot lui Fănuță: „și tu vii, răutăciosule ce ești, cu rînduri, în care-mi pomenești de Rosacorda. Nu-ți închipui cîtă tulburare sufletească îmi produce amintirea ochilor naivi și expresivi al acestei copile și cît s-o uit și nu pot, nu pot! Și sufăr că nu pot s-o uit și umblu ca un nebun să-i zăresc chipul și sufăr de moarte că nu-l întîlnesc!” O uită însă peste cîtva timp, datorită Enrichettei.

Cu toate câștigurile suplimentare, de altfel rare și nesigure, și cu toate că ruda de la Bîrlad îl sprijină, sînt destule zile în care hrana este o problemă. Stavru Tarasov se avea bine cu un negustor de pește, care și el se simțea dator să sprijine artele în acest oraș al artelor. Negustorul, căruia Tarasov îi făcuse portretul, ca și familiei sale, îi dăruia din belșug icre de crap sau de știucă. Populația locală nu consuma aceste produse, care, în schimb, încîntau pe studenții romîni, mai ales cînd erau la strîmtoare.

În vara 1908 fusese în Italia, invitat de Enrichetta la familia ei, apoi se înapoiase la studii. Dar în primăvara anului 1909 părăsește definitiv Mün-

chenul. Fănuță primește la Iași, în aprilie și mai 1909, ilustrate din Veneția. Tonitza cutreieră orașele italiene, Genova, Veneția, Florența, Parma și Milano și tot cu Enrichetta plănuiește să cunoască Parisul. După o ședere de un an și jumătate la München — din toamna 1907 și pînă în primăvara 1909 — Tonitza își încheie studiile dintr-un atelier frecventat în mod continuu și stăruitor. De acum încolo va lucra, ca și Vorel, mai mult de unul singur, în contact cu viața și cu expozițiile înnoitorilor. Curînd, se va afirma și mai puternic ca desenator și critic de artă, care are ce spune, dar nu încă și ca pictor într-adevăr original.

V

„SUFLETUL MEU AVEA NEVOIE DE ALTCEVA”

În viața lui Tonitza se petrece o mare schimbare. Și vacanța din 1908, dar mai ales lunile din primăvara, vara și toamna anului 1909, petrecute în orașele Italiei, au constituit o perioadă de încântare, pe care o va socoti un vis în chinuită și neliniștită viață de mai târziu. De pe înaltul și fascinantul tărîm al dragostei pentru Enrichetta Albertini, el vedea lumea cu alți ochi. Filtrul dragostei îi făcea visător, romantic, exuberant chiar. Schimele de ironie și sarcasm, sub care mai înainte se manifestau duiosia sa rănită și revolta, s-au rărit și, în locul amărăciunii și tristeții, se încuibaseră încântarea și bucuria.

Mereu împreună cu Enrichetta, Veneția i s-a părut și mai ademenitoare cu palatele ce-și prelungesc treptele pînă în lațune, cu podurile arcuite, cărora nu le mai prindea ecourile și suspi-nele, cu gondolele lin plutitoare, conduse de vîslași cîntînd voioși în ritmul vîslei, mînuită fără raznă. Veneția răspunde tuturor gusturilor și tuturor stărilor sufletești, ca o carte cu miniaturi, adunate de-a lungul secolelor. Unii iau din ele tragismul, ce răsună încă prin ferestrele ogivale și loggiile somptuoase ale palatelor sau chiar prin zidurile patinate de vreme și amintitoare de pasiuni și fărdelegi, de orgoliu și făloșenie, pe cînd alții

doar romanțiozitatea ușoară a pitorescului, ce plutește peste ape, ca și clădirile așezate pe puternici piloni, bîrne și grinzi.

Viața se perinda prea repede și neted, pentru ca îndrăgostiții să o mai poată adînci în suferințele și chiar în frumusețile ei. Mai mult decît în alte părți, la Veneția se poate trăi într-o continuă incîntare, cînd nu ai grija zilei de mîine și nu te izbești ca muncitor de asprimile și contradicțiile existenței. Enrichetta și Nicolae duceau un trai adînc prin sentimentul dragostei și superficial în contactul cu viața. Lunile acelea au fost ca o vrajă. Și-au suspendat spiritul critic, lăsîndu-se într-o stare de beatitudine și pierzîndu-și luciditatea de mai înainte. Veneția le servea doar ca decor pentru fericirea, pe care totuși se temeau să nu o piardă, dispărînd din senin, așa cum venise.

Nu au văzut Veneția ca artiști și nici ca oameni cunoscători ai istoriei, ci ca niște îndrăgostiți orbi și fericiți. Și la fel și trepidantul Milano, cel mai modern oraș al Italiei, și portul ridicat pe înălțimi al Genovei, și comorile de piatră, marmură și culoare ale Florenței, cu falnica-i geometrie naturală și umană, răspîndită de-a lungul Arnului. Le-au străbătut pe toate ca într-un vis, fără imboldul cunoașterii, fără complicații și coșmaruri. Toate le păreau clare și inspiratoare, cînd vizitau muzeele și clădirile istorice, dar le uitau repede, neștiind că au ceață în adîncul ochilor.

Cît au cutreierat orașele Italiei au lucrat puțin, iar el nu a scris nimic. Nu se știe decît că Tonitza a lucrat un panou decorativ, cînd era găzduit la Genova de către familia Enrichettei. Nici despre pictura văzută în Italia nu a rămas cu stăruitoare amintiri, deși pomenește pe Tizian printre maeștrii care au avut înrîurire asupra sa. Împrejurările sentimentale, în care a cercetat arta italiană la ea acasă, nu s-au dovedit deosebit de prielnice pentru formarea sa. „Am trecut apoi la Paris, după dese și pasionate incursiuni prin toate orașele Italiei”, a menționat el în interviul din 1927.

Probabil că după vraja din Italia, Enrichetta și Nicolae s-au dezmeticit. Au socotit după romanțiosul interludiu că a sosit iarăși vremea studiului și a muncii pentru realizarea vocației. La sfârșitul anului 1909, cei doi îndrăgostiți sosesc la Paris. Enrichetta voia să studieze mai departe sculptura, iar Tonitza căuta împlinirea ca desenator, pictor și critic de artă.

Tonitza a nimerit la Paris în toiul unei mari efervescențe artistice. Noi valuri de înnoitori și decadenți, de umaniști și dușmani ai umanismului, de realiști și adepți ai artei pentru artă se amestecau în tumultuoasa școală a Parisului, se ciocneau și își făceau un drum mai puternic ori mai firav.

Înnoiri doar formale erau trîmbițate ca strașnice descoperiri și, uneori, același pictor își schimba la doi-trei ani viziunea și tehnica, pe care alți pictori le preluau sub pretextul noutății și băteau monedă din ele. Se înfiripau o seamă de curenți decadente, prin care subiectivismul, arbitrarul, anarhismul minau înaltele tradiții ale artei, căutînd să-i șubrezească menirea și să abată pe artiști de la contactul cu viața celor mulți. Manifeste gălăgioase emiteau formule exclusiviste și supreme, declarînd inutilă ori chiar dăunătoare arta din muzee. Curînd, se vor ivi alți avangardiști, care vor spune că trebuie dat foc Luvrului și altor muzee.

În numele unor preținse „revoluții” — de fapt, „revoluții” într-un pahar cu apă — se promovau noi formule, maniere, crezuri. Nebizuindu-se pe realitate și nelegate de aspirațiile maselor, aceste preținse curenți novatoare nu reușeau cîteodată să treacă de pereții unor ateliere și cenacluri din Montparnasse și Montmartre. Erau însă și cazuri, cînd, cu ajutorul unor scriitori și critici de oarecare prestigiu, și, mai ales, cu ajutorul negustorilor de artă, noile curenți găseau susținere și peste noapte se declarau „genii” o seamă de trăsniți, înșelători și zăpăciți, care reușeau să stîrnească unele confuzii și să ducă la o și mai îngrijorătoare pulverizare cău-

tările unor artiști cinstiți și cu adevărat frământați de probleme mai adânci. Înseși oficialitatea și cercurile marii burghezii se împărțeau pe diferite poziții, dar avînd, în fond, același scop de a feri arta să devină cu adevărat revoluționară. Dacă o parte din burghezie și oficialitate susțineau arta academică, închistată în formule perimate și epigonice, o altă parte patrona extravaganțele, confuziile și decadentismul, tot cu scopul de a depărta pe artiști de adevărul social și de răscolitoarele sentimente de dreptate și progres.

Pulverizarea individualistă, confuziile și înșelătoriile ajung la paroxism în jurul anului 1910. Încă de pe la 1907 își făcuseră vădit apariția cubismul și abstracționismul, iar în 1911 futuriștii italieni organizează la Paris o expoziție și lansează manifeste, prin care se declară opuși pînă și recentelor curente „sintetiste” și „cubiste”. Confuzia și dizolvarea nu mai cunosc margini.

Din fericire, pentru Tonitza și alți artiști legați de adevăr și de frumusețea adînc umană, existau muzeele și o seamă de expoziții, unde se promova o altă artă. În contrast cu tendințele de dezumanizare a artei, care își făceau drum în anii aceia, pictura și sculptura franceză aveau multe personalități viguroase, care își înnoiau limbajul plastic pentru a-l face să servească noului conținut de viață, și, în genere, unei cunoașteri spornice, care să ajute la transformarea societății. Alături de artiștii locului, se manifestau acolo și o seamă de artiști veniți din diferite părți ale lumii, care primeau nu numai învățăminte, dar își aduceau și propria lor contribuție, îmbogățind astfel „școala Parisului”. Desigur, găseai ce învăța de la Rodin și Bourdelle sau de la Maillol și Despiau, marii sculptori care nu aveau nimic comun cu formalismul și decadentismul. De asemenea, de la unii urmași ai lui Cézanne, Van Gogh și Gauguin sau de la graficienii contemporani.

Tonitza a studiat cu mare rîvnă și înnoirile de limbaj ale vremii, dar mai ales de la artiștii care

exprimau idei înalte și sentimente adânci. Nu a avut prețuire niciodată pentru arta fără mesaj social, pentru arta care doar încântă ochiul și nu emotionează sufletul, pentru arta care nu împărtășește lupta celor mulți.

Ca și în alte părți, și la Paris a căutat contactul cu viața cea largă și nu s-a rezumat doar la muzee, expoziții și la locurile unde se întâlneau artiștii. Curiozitatea desigur că l-a împins să frecventeze și faimoasa Rotondă, această cârciumă-cafenea unde se întâlneau scriitorii și plasticienii din întreaga lume, majoritatea năzuind înnoiri în artă și confruntându-și acolo ideile. Pe vremea aceea, Rotonda era un local modest. În față, la tejgheaua de zinc, consumau pe fugă băuturi șoferii, biriarii și micii funcționari, iar în încăperea din fund ședeau cu orele artiștii, serile și nopțile, la duzina de mese destul de înghesuite. Rotonda a fost evocată de numeroși scriitori, iar recent de către Ilya Ehrenburg, care a descris pe unii dintre obișnuiții acestui local, ținut de un cârciumar gras și jovial, Libion. Cele mai pitorești tipuri, oameni îmbrăcați mai binișor și alții doar în zdrențe colorate, majoritatea luptând cu sărăcia, se întruneau acolo, vorbind diferite limbi și împrietenindu-se în numele artei. În anii când se afla Tonitza la Paris, frecventau Rotonda poeții Cocteau și Apollinaire, pictorii Picasso, Diego Rivera, Vlaminck, Chagall, Lhote, Léger, Pascin, Fujita, sculptorii Arhipenko, Zadkin și probabil Brâncuși. Tînărul pictor italian Modigliani făcea portretele clienților, iar Ehrenburg își nota observațiile pe care le va folosi în eseurile și epica sa.

Pentru artiști străini, cum era Tonitza, asemenea localuri și însăși strada ofereau prilejul de a cunoaște viața autentică. Mulțimile Parisului sînt mai expresive și mai exuberante decît acelea ale Munchenului sau Berlinului. Oamenii sînt mai vorbăreți și mai comunicativi, spunîndu-și păsurile, protestînd împotriva scumpirii traiului sau a unor absurdități de care se izbesc. În parcuri, pe străzi,

la piață, în fața magazinelor vezi bucuria și nefericirea, luxul și sărăcia, îngîmfarea și umilința, mulțumirea și protestul. Omnibusele trase de cai arătau diferite fețe de oameni chinuiți de viață, pe cînd echipajele și noile automobile, pe cei care aveau parte de huzur. Ce zgomot produceau roțile încercuite cu fier ale omnibuselor, zgîlțîind totodată geamurile locuințelor și făcînd să duduie pavajul ! Dar strigătele vînzătorilor de ziare, ale negustorilor din piață și ale gospodinilor ? Pe străzi mai lăturalnice, copii palizi și flămînzi scormoneau lăzile cu gunoi sau priveau cu jînd la tarabele negustorilor, în timp ce femei elegante și bărbați cu jobene și pelerine își plimbau cîinii, încotoșmăniți pe vreme umedă. Șomeri hoinari și hoinarii din huzur treceau paralel ori staționau în fața vitrinelor luxoase. Lîngă felinarele cu gaz aerian, femei țipător îmbrăcate și cu măști de vopsea pe față așteptau calea trecătorilor. Copiii cărau mărfuri în roabe, fete cu ochi galeși duceau jimble în coșuri, femei încercănate și sătule de viață se speteau, purtînd enorme boccele cu rufe pentru spălat. Altele ofereau, zîmbitoare, violete și camelii, garoafe și crizanteme, după anotimp. Domni cu jobene, ținînd cîte un pachetel în vîrf de degetului, proletari cu pîinea la subsuoară, artiști îmbrăcați pestriț și netunzîndu-și cu anii pletele, ce le ieșeau de sub pălăriile cu boruri largi, vagabonzi și cerșetori, orbi conduși de un copil sau de un cîine, bărbați șui, purtînd reclame în față și în spate, apași și golani își încrucișau pașii în vîltoarea străzii, străjuită de gardiști mustăcioși, cu chipiuri mici și pelerine scurte.

Cîte schimbări și variații nu cunoștea strada ? Orele cînd oamenii muncii aleargă la fabrici, ateliere și birouri ; orele cînd se înapoiază, trudiți de la muncă, unii bucuroși că îi așteaptă acasă oarecare îndestulare, alții mocnind de revoltă că, după atîta oboseală, nu vor avea ce mîncă ei și familiile lor. Orele cînd privilegiații ies la plimbare și tîrguieli, la vizite și petreceri. În sfîrșit, cei care cu-

treieră la orice ceas orașul pentru a-și ucide plictisul, pentru a căsca gura și a hoinări. Momente de bucurie și de tristețe, de huzur și răzvrătire, tevatură și certuri iscate din senin, aventuri așteptate și neașteptate, glume făcute la întâmplare, ciocniri de sentimente și interese, proteste și izbucniri, mulțumiri și nemulțumiri — toate se întâlnesc pe străzile Parisului, pe cheiurile și în piețele lui, în parcurile și localurile diferitelor cartiere.

Un om simțitor le vedea pe toate — nepăsarea sau jignitoarea bucurie a privilegiaților, tristețea și revolta muncitorilor, mîhnirea oamenilor sinceri, cheful făcut de bucurie și beția din tristețe. Cîte nu spun ochii și ținuta trecătoarelor și trecătorilor, mersul mai grăbit și sigur al oamenilor de afaceri, mersul agale al bătrînilor și tinerelor fete, mersul insolent al cuceritorilor și mersul legănat al femeilor ce vor să farmece? Și toate acestea în vacarmul sau în liniștea străzii, după ore și cartiere, după soare și stele, după lumină și beznă...

Experiențele acestea au îmbogățit inima și viziunea pictorului român, ca și unele experimente din arta Parisului. Mai tîrziu, amintindu-și de cele văzute la Paris și împletindu-le cu ce va fi aflat ulterior din cărți și din reproduceri, precum și din propria sa confruntare cu unele probleme artistice, trăite mai mult sau mai puțin lucid, el va scrie o seamă de articole și cronici despre pictorii care în anii săi parizieni continuau să se bucure de prestigiu sau începeau să capete autoritate. Va scrie despre Cézanne, ca și despre contribuția impresionismului și post-impresionismului la înnoirea artei, arătînd și limitele acestor curente. Va scrie și despre Seurat și Utrillo, precum și despre Matisse, în anii aceia pictorul cel mai influent, alături de Picasso. Se va opri asupra unor mari desenatori ca Degas, Toulouse-Lautrec și Forain, de la care a învățat mai multe decît de la pictorii care duceau mai departe arta lui Cézanne, Van Gogh și Gauguin.

În viitoarele sale articole și cronici — elaborate după împrejurări și ascultînd de ceea ce îl interesa în primul rînd pe dînsul ca artist, deci nu sistematic concepute — va lega mereu arta de viață și pe artist de condițiile și țelurile vremii sale. Însemnările lui, uneori impresioniste și capricioase, alteori principial argumentate, vor fi mai totdeauna interesante tocmai prin faptul că Tonitza valorifică pe viu arta și pe artiști și își exprimă totdeauna poziția sa de om conștient și iubitor.

Ca să înțelegem mai bine ceea ce l-a călăuzit în anii petrecuți la Paris, precum și mai tîrziu, să reținem ca un lait motiv cuvintele ce le-a spus în interviul din 1927: „sufletul meu avea nevoie de altceva — și anume de înțelegerea și simpatia omului”. La Paris, după cum singur recunoaște, trăia încă în mod nelămurit această aspirație, dar ea era reală și spusele sale, ca și activitatea pe care am izbutit a o desprinde din date și documente obiective, întăresc această mărturisire.

Poate că dacă ar fi fost mai concentrat și mai sistematic în activitatea sa, anii parizieni i-ar fi folosit și mai mult. Dar chiar capricios și cu eforturi discontinue, cum a trăit el la Paris, încă îndrăgostit de Enrichetta Albertini și acum voind, ca și Lascăr Vorel, să se formeze singur — adică în contact cu viața, cu problemele artistice ce i le relevau muzeele, expozițiile, cărțile și discuțiile și nu urmînd la o școală anume ori la vreun maestru — încă experiențele acestea s-au dovedit de folos.

În 1927, aducîndu-și prea vag aminte de lucrurile trăite în anii 1909—1911 la Paris, a declarat: „La Paris, nu am urmat, ca la München, o școală propriu-zisă, ci am studiat după capul meu și după capriciul meu, singur. Neapărat că prestigiul m-a tentat, cum îi tenta pe toți tinerii de vîrsta mea, atunci. Am cutreierat cu vopselele în spate țirgușoarele și orașele din vecinătate. Eram în epoca aceea — nici nu se putea altfel — impresionist și mă chinuiam pînă la durere să pictez atmosfera.

M-am lămurit însă mai târziu că sufletul meu avea nevoie de altceva — și anume de înțelegerea și de simpatia omului”.

Lucruri frumoase și sincer zise, dar care corespund numai în parte realității. Mai întâi, nu trebuie uitat că și la Paris a avut cîtăva vreme un profesor și încă unul care era poate mai prețuit la München decît la Paris, Edmond Aman-Jean. L-a amintit cu alte prilejuri pe acest artist parizian, care idealiza figurile și folosea un colorit mai curînd șters, cenușiu.

În privința picturii, Tonitza era încă tributară gustului münchenez și de aceea la începutul șederii la Paris s-a îndreptat către Aman-Jean, pictor poate mai frămîntat decît Habermann, dar nu maestrul de care avea nevoie pentru a cîștiga ceea ce încă nu avea: expresia directă, vie, semnificativă a omului și coloritul exuberant, cald, strălucitor pe care-l va dobîndi mai târziu, tocmai pentru a exprima sentimentele și viața lăuntrică a personajelor ce le va iubi și înțelege.

Cît de îmbibat de mentalitatea müncheneză era Tonitza în anii de la Paris ne-o dovedește, printre altele, un articol pe care îl trimite revistei ieșene „Arta Romîna”. După un an de ședere la Paris, în octombrie 1910, el scrie o cronică, ce apare în numărul de noiembrie al numitei reviste. Cu tonul său adesea subiectiv și categoric, ocupîndu-se de expoziția internațională de artă decorativă de la Paris, el afirmă: „Franțujii bătuți pe tărîmul artelor decorative de către münchenezi. Ce rușine și ce îngenunchere!” Întregul ton al articolului, lipsa unei argumentări obiective, părtinirea arbitrară a școlii de la München ni-l arată pe autor sub influența șovinismului și mentalității claselor dominante germane. Paralel, însă, cu asemenea ieșiri subiective și arbitrare, în alte articole Tonitza se dovedește mult mai judicios și își exprimă sentimentele de solidaritate cu artiștii într-adevăr combativi.

În numărul din octombrie 1910 al „Artei Române”, Tonitza consemnează în acele scurte note, intitulate „Jurnalul unui pictor”, că a cumpărat de la Odéon un volum cu caricaturi de Daumier. Nerăbdător, răsfoiește cartea cu imagini în grădina Luxemburg. Nu așteaptă să ajungă acasă, deși într-acolo se îndrepta. E fericit să ia contact cu opera unuia dintre cei mai combativi artiști ai lumii. A rămas doar cu șaptezeci și cinci de centime în buzunar, mărturisește el, dar se simte bogat. Dăduse ultimii bani pe albumul lui Daumier. Nu scrie decât câteva cuvinte, făcînd o scurtă comparație între Daumier și Caragiale. Nici mai tîrziu nu știm să fi publicat vreun articol despre acela pe care, în trecut, îl va numi „uriașul Daumier”, și anume în considerațiile ce le va face asupra altui mare desenator satiric, Forain.

S-au păstrat de la Tonitza o serie de schițe, foarte atent lucrate, după Daumier și Forain sau după Delacroix și Ingres, datorită cărora înțelegem seriozitatea exercițiilor de grafică făcute la Paris și remarcabilele lor rezultate. Mai ales, contactul cu caricaturile lui Daumier a trebuit să însemne o revelație pentru Tonitza. Honoré Daumier mersese în desenele și caricaturile sale în esența stărilor sociale, mereu dezvăluind omul, cu suferințele, nedreptățile ce le îndură și nu mai vrea să le îndure, cu sărăcia, nevoile și nobilele aspirații.

Tematica și iscusita artă ale lui Honoré Daumier, care a fost și un mare pictor, l-au inspirat pe Tonitza chiar în desenele ce le trimite de la Paris revistei ieșene. A prețuit de asemenea pe Jean-Louis Forain, care, ca și Corot, îi păstra o mare admirație lui Daumier, mărturisind: „O, Daumier este altceva decât sîntem noi... este generos!” Mai tînăr decât Daumier, J. L. Forain a trăit pînă în 1931 și, la moartea acestuia, Tonitza a publicat un emoționant articol. „Un procuror năprasnic, dublat de un artist genial, a cărui grafică laolaltă sprintenă și incisivă, a înnobilit timp de o jumătate de secol neînterupt paginile celor mai de seamă cotidiene

și reviste franceze... Făclii nestinse de ironie, de sarcasm, de revoltă sau de îmbărbătare, trecute din mână în mână, din târg în târg, din hotar în hotar, din continent în continent, pretutindeni așteptate cu îngrijorare și cu acea speranță, pe care o parte din omenire și-o pune în strigătul de alarmă, de stigmatizare sau de iubire, care pornește — în clipele de grea cumpănă — din sufletul profeților săi... Cu Forain dispare astăzi una din cele mai ferme, mai mîndre și mai temute spade din cîte au lucit cîndva, întru apărarea demnității franceze — a demnității tuturor națiunilor, care mor astăzi strivite sub greutatea viermăriei politicianiste. Dar cu Forain se stinge... și un artist (desenator, gravor și pictor) ale cărui opere (singurele care se înfrățesc mai adînc și se egalează cu ale uriașului Daumier) sînt și vor rămîne documente de o nepieritoare valoare artistică..."

A scris și despre alt pictor și desenator progresist, Henri de Toulouse-Lautrec, începînd prin a evoca propriii lui ani parizieni: „Toamna... crai nou... ziduri înalte... glas de violină... rîsete de femei... mansarde... Montparnasse... Parisul... Degas, Forain, Lautrec... detectivi ai lumii pariziene, apar fantome scumpe, în închipuirea mea — și pînzele lor, desenele lor, schițele lor fulgerătoare se suprapun, se preumblă, se învîrt în jurul meu, iau înfățișări aievea. Și, deodată, atelierul e năvălit de îmbulzeala unei societăți carnavalești, în zben-guiala căreia, afectată, simți ușor țipătul greu al dramei, care vrea să fie înăbușit... Cît eroism se desfășoară, doamne, în societatea contemporană! Milioane de inși, cu nobile temeuri sufletești, cu înalte idealuri, aruncați de-a valma în teascul uriaș al unei vieți sociale, rigide, pozitive și neiertătoare... După o petrecere stearpă prin diverse ateliere ale măștrilor de aparat — (Toulouse-Lautrec n.a.) făcu cunoștință cu Forain, acest feroce scrutător al vieții contemporane, care îl conduse în atelierul lui Degas. Din clipa aceasta, tribulațiile și incertitudinile tînărului artist făcură loc

unei aprige concentrări asupra mediului pe care îi plăcea să-l frecventeze... Toulouse-Lautrec a trebuit să sufere și să suporte, pe lângă umilirea schilodenei, una mult mai crudă și mai sfîșietoare: indiferența față de arta lui — disprețul și hula... Profesorii doctorali, criticii cu sensibilitate de sticlă și oficialitatea cu hărnicie de cioclu s-au dumirit de-abia după douăzeci de ani de la moartea artistului că sufletul care tremură în opera lui Toulouse-Lautrec este însuși sufletul de aur al Franței, cu tot ce are el mai neașteptat, mai sprinten, mai vibrant și mai cald omenesc..." (1926)

Artistul român își îndreaptă simpatia spre artiștii-cetățeni, care suferă și luptă, aducînd mesajul omeniei, al frumuseții naturii, al aspirațiilor progresiste. La Paris, el își dă și mai bine seama de rolul educativ al artei, de rostul artei și al criticii. Își începe o stăruitoare activitate de educator, de „învățător al mulțimii”, dorind ca și în patrie să se închege un mediu mai prielnic pentru înțelegerea artei autentice.

Din decembrie 1910 și pînă spre 1912, el traduce și publică în revista ieșană o serie de texte despre unii pictori și sculptori francezi. Sînt capitole caracteristice din cartea „La capitale de l'art” scrisă de Albert Wolf. Preferă textele tipărite cu vreun pătrar de veac mai înainte ale lui Wolf pentru că acesta valorifică tocmai omenescul din opera artiștilor, dă o seamă de fapte de viață și nu emite considerații estetice atemporale și formaliste, cum făceau alți istorici și critici de artă.

Pe care artiști îi valorifică în țară, cu ajutorul lui Albert Wolf? Pe artiștii mai umani, mai conștienți de menirea socială a creației lor. Pe Millet, în primul rînd. Pe Millet, pictorul muncii și al oamenilor umili, care a avut parte de o viață amărită și nedreaptă. Prin alegerea materialelor pe care le publică la Iași, Tonitza dovedește temeinicia mărturisirii de mai tîrziu: „Sufletul meu avea nevoie de altceva — și anume de înțelegerea și de simpa-

tia omului". Sînt pagini emoționante, pe care Tonitza le-a tradus cu înfiorarea întregii ființe, cu dragostea și revolta lui de cetățean și de artist. Traducerea este dedicată „prietenului meu Fănuță Dimitrescu”.

A mai tradus și publicat din pateticul Albert Wolf și texte despre un alt fruntaș al școlii de la Barbizon, peisajistul Théodore Rousseau, însemnat în istoria artei pentru că împreună cu alții a scos pe pictorii din atelierele întunecate, făcîndu-i să picteze în aer liber (plein air) și a dat un mare avînt peisajisticii, fapt care a folosit îndeosebi marelui nostru Grigorescu și urmașilor acestuia. Comuniunea cu natura, cu oamenii muncind în sînul ei au trăit-o și alți pictori, ca Millet, Courbet, Diaz, Daubigny sau Grigorescu și Andreescu, care au lucrat și ei în pădurea Fontainebleau și au locuit în satul Barbizon. Pictorii romîni au lucrat laolaltă cu acești innoitori, dar nu ca elevi ai lor, ci ca tovarăși inspirați de aceeași năzuință nouă a picturii.

În legătură cu pictorii de la Barbizon, pe care Tonitza îi face cunoscuți la noi prin traducerea textelor lui Wolf, trebuie să ne exprimăm o observație și un regret. Cu toții avem lacune serioase în cultura noastră și adesea ne scapă fapte și realizări însemnate și, în schimb, ne oprim la lucruri mai mărunte, pentru că acestea ne ies în cale. Așa i s-a întîmplat și lui Tonitza. Valorifică pe Théodore Rousseau și pe Millet, dar el, omul de suflet și patriotul, nu-și dă seama de contribuția lui Nicolae Grigorescu. Contribuție la fel de mare, poate mai mare încă pentru pictura noastră, cu o tradiție artistică mai puțin bogată decît cea a unor țări de la răsărit și apus. Simte omenescul și noul din opera pictorului muncitorilor, Millet, și din peisajistica lui Rousseau, este pătruns de însemnătatea pictorilor în aer liber de la Barbizon, asupra căroră se concentrează, dar nu știe sau uită că acolo, la Barbizon, apoi la Vitré și în alte orășele din nordul Franței, se formase și crease capodopere Grigorescu și pe urmele lui, mai tîrziu, Andreescu

și Petrașcu. Mai întâi din neștiință, apoi dintr-o informare cu totul neclară și incompletă, Tonitza pînă la sfîrșitul vieții nu va înțelege noutatea și măreția operei lui Grigorescu, care a schimbat din temelii pictura noastră, aducînd omul în peisajul specific patriei noastre, omul cu îndeletnicirile lui cotidiene, cu munca-i fără preget, mereu activ și harnic, mereu neobosit, deși cumplit de împilat și nedreptățit. Mai tîrziu, chiar va scrie cîteva articole cu totul opace față de autenticitatea artei lui Grigorescu, ceea ce uimește cînd vedem cum valorifică el, încă de la Paris, pe pictorii de la Barbizon.

Iubind pe cei care sufereau, Tonitza vedea în suferință semnul neconformismului față de orînduirile sociale nedrepte. El era alături de aceia care luptau pentru țeluri și idealuri mărețe.

Cu asemenea gînduri și valorificînd sensul suferinței și al luptei pentru bine, el a scris și alte articole și cronici. Și pentru că sîntem la anii petrecuți la Paris, amintim și de alte aprecieri asupra unor artiști de acolo. În articolele de mai tîrziu — 1926 — despre Georges Seurat și Maurice Utrillo, el face mai mult literatură decît critică, tocmai pentru a desprinde patetismul vieții acestor doi artiști.

Articolul despre Maurice Utrillo începe cu ironiile la adresa negustorilor de tablouri, care știindu-l pe Utrillo măcinat de suferință, creaseră rapid o bursă, exact cum se făcuse și la noi cu operele lui Luchian, cînd se știa că aproape nu mai putea picta. Văzînd un peisaj urban de Utrillo pe pereții unui magazin de tablouri de la periferie, Vollard, biograful lui Cézanne, se interesează în privința tabloului și a autorului. „Eu l-am cumpărat”, îi zice negustorul, „cu douăzeci de franci... dar cabaretierii din Montmartre l-au căpătat pentru o garafă de vin... Acum nu se mai poate... Domnul Octav Mirbeau a scris undeva că a descoperit un geniu... astăzi noi sîntem siliți să vindem tare scump. Geniul se plătește... Cine nu deschide ochii la vreme, deschide punga. Noi, negustorii de artă, vedeți dum-

neavoastră, avem asta în sînge, socotim pe toată lumea genii, adunăm și plătim..." La replica lui Vollard, pe care-l parafrazează Tonitza, că negustorii plătesc tare puțin artiștilor, interlocutorul răspunde: „Ei !... parcă dacă am plăti am putea încuraja toate geniile ? !... și pe urmă se alege : ici, geniile, dincolo, ratații... cîștigăm la genii 5 000 la sută și pierdem la ratați 5 la sută..."

I se părea o amară comedie umană condițiile în care au fost siliți să viețuiască un Seurat ori un Utrillo și o absurdă ironie modul în care li se specula opera. Amintirile anilor petrecuți la Paris nu sînt de loc luminoase și împăcate.

De o soartă asemănătoare a avut parte și un alt artist, care trăia la Paris, cînd se afla acolo Tonitza. Deși nu a scris nimic despre dînsul și nici nu l-a cunoscut personal, totuși numele artistului a fost uneori pus în legătură cu acela al pictorului român. Este vorba de Amedeo Modigliani. Născut în 1884 la Livorno, italianul Modigliani a venit pe la 1906 la Paris, a practicat pictura și cîțva timp și sculptura și a expus la Salonul Independenților. A murit tînăr, în 1920, lăsînd o operă care se bucură de răsunset.

Unii critici ai noștri din trecut au făcut unele asemuiri între chipurile și trupurile nude de femei și fete pictate de Modigliani și Tonitza, sugerînd o influență directă a primului asupra celui de-al doilea. În pofida unor relative expresii, ce le au în comun unele portretizări și studii de nud ale ambilor pictori, o influență directă nu poate fi susținută. Mai întîi, pentru că la data cînd se afla Tonitza la Paris, Modigliani, după ce se preocupase în pictura sa de anumite probleme de construcție cézanniană, trecuse la sculptură. Tocmai în 1909, cînd era Tonitza acolo, Modigliani avea un atelier împreună cu Brîncuși, în Montmartre. De la sculptorul român a învățat italianul Modigliani cioplitul direct al pietrei, simplificarea arhitecturală a formelor și încercarea de a reda dinamismul lor. Căutările acestea tehnice i-au folosit pentru activitatea

de pictor, la care a revenit ulterior, făcînd portrete și nuduri și foarte puține peisaje. Mare liric, iubitor al oamenilor simpli, dar hăituit de o viață mizeră, Modigliani oglindește o seamă de ființe chinuite de nedreptățile traiului. Scriitorul Ilya Ehrenburg îl evocă cu deosebită simpatie, dîndu-ne amănuntul că refuzase să semneze manifestul futuriștilor și nu-și ascundea, în convorbirile de la Rotondă, dragostea pentru vechii maeștri florentini.

Tonitza, mai tîrziu și el autorul atîtor chipuri de fetițe triste și chinuite, precum și al atîtor nuduri feminine, învăluite în tristețe și suferință, dar păstrîndu-și curățenia și sănătatea, are într-adevăr unele trăsături comune cu viziunea și chiar cu felul de a construi formele printr-un desen cu linii fine și vibrante ale lui Modigliani. Sînt însă asemănări de temperament, de predilecție pentru desenul și coloritul cald, precum și de unele stări sufletești, dar pe cînd Modigliani își trece tristețea chiar în morbideță, Tonitza învăluie ființele pictate de dînsul într-o tristețe de om duios și revoltat. Tristețea lui Tonitza are rădăcini sociale, pornește de la constatări obiective și trebuie înțeleasă ca o cutremurătoare realitate, pe care, în condițiile vremii în care a trăit el, o învedera cu duioșie și amărăciune, ca un protest. Aceasta o confirmă, după cum vom vedea, ansamblul operei sale, atitudinea sa în genere protestatară și progresistă. La Modigliani, morbidețea pare a purcede din condiția lui individuală, chiar dacă și condiția individuală, la rîndul ei, răsfrînge condițiile sociale obiective. Destrămarea sufletească a lui Modigliani nu a avut-o Tonitza, cînd a creat desenele colorate și picturile, ce au unele puncte comune cu acelea ale pictorului italian.

La Paris, în contact cu unii artiști de acolo, dar mai ales cu Enrichetta Albertini și cu prietenii din țară, arhitectul Mohor și pictorul Bulgăraș, precum și cu un om de știință ca viitorul academician Iones-

cu-Mihăiești, tînărul Tonitza este în plină eferveșcență intelectuală și cîștigă în puțința de a judeca viața și arta. Chiar dacă, precum am văzut, nu este scutit uneori de greșeli și păreri pătimașe.

În afară de articolele, cronicile și traducerile amintite, el a trimis de la Paris revistei ieșene o seamă de gînduri și reflecții, ce-i dovedesc spiritul de pătrundere și orientare spre umanism. Unele din aceste gînduri au un vădit caracter autobiografic, altele oglindesc nu numai îndoielile și frămîntările din conștiința sa, ci și realitățile obiective. La 21 decembrie 1909, notează: „un artist care nu are momente de o sfîșietoare descurajare, artistul care nu trece prin timpuri cînd se crede un «nechemat», nu e un adevărat artist».

În următoarele zile, înseamnă: „un artist păstrează în cutele cele mai intime ale sufletului (și, în general, fără să-și dea seama chiar) elementele idealului său artistic. Zic «elemente» și nu idealul întreg pentru că acesta nu poate exista de la început întreg și desăvîrșit în el”... „A crea? A lua din lumea ce ne înconjoară, din lumea materială și din lumea morală, elemente disparate și a le sistematiza apoi, a le lega la un loc, făcînd un ce întreg și logic”... „Dacă lucrul nu e scaldat în acel duh de viață, rupt din însuși sufletul artistului, «creația» nu e operă de artă. Duhul acesta de viață diferă de la artist la artist, e ceva care nu se poate defini, nici pune la cîntar”... „Simplicitatea și chiar naivitatea mijloacelor tehnice fac mai vizibilă emoțiunea artistului, sau: intensitatea unei emoțiuni e în raport direct cu simplitatea traducerii în afară. De pildă: Puvis de Chavannes în «Sărmanul pescar», Rembrandt în «Ucenicii din Emaus», Millet în «L'Angéluș...»”

Tînăr fără studii teoretice prea dezvoltate, Tonitza se străduiește să priceapă, să verifice, să articuleze unele noțiuni curente în estetica vremii și în discuțiile criticilor. Citește, meditează, nu acceptă nimic fără să-l treacă prin mintea sa, fără să-l analizeze. Am văzut cum interpretează princi-

piul „unității în varietate” și al „simplității”. Se întreabă și ce înseamnă „caracterul” și „expresia” în artă : „încă nu știu cum se definește «caracterul», mi se pare însă a fi un lucru foarte complicat, o sinteză de mai multe cele... «Expresia» e o exteriorizare a unei stări sufletești sau organice, prin ajutorul mușchilor feții. Sînt expresii de scurtă durată și expresii mai continue. Expresiile de scurtă durată, pasagere, sînt în foarte slabă legătură cu «caracterul» ; expresiile continue îmi par a fi rude mai de aproape cu el. Mulți portretiști sînt aplauzați pentru portretele lor «expresive». Nu însă «expresiunea» ar fi trebuit să fie scopul lucrărilor”.

Uneori, adîncește problemele de tehnică, referindu-se la ceea ce știa de la München ori văzuse în muzeele de acolo și de la Paris : „nu în varietatea culorilor stă arta unui colorist, ci în felul în care știe el să armonizeze și să echilibreze între ele două mase mari, predominante, de culoare. Deci, cel ce distruge cele mai subtile nuanțe de culori și cele mai multe nu e totdeauna înzestrat cu darul de colorist. Între a armoniza două mase de culori și a le echilibra e o diferență. Armonizînd, ții seama de calitatea culorilor ; echilibrînd, de puterea lor de luminozitate. Rembrandt a știut mai ales să echilibreze masele de culori. Carrière, de asemenea. Watteau, Corot la franțuji, Münzer, Leo Putz, Erler excelează în armonizare. Cei mai dibaci armonizatori rămîn însă venețienii, cu Tizian și Veronese în frunte”. Altundeva va spune că „adevărat reprezentant al școlii franceze tot Watteau rămîne, cu grația, ușurința, spiritul și naturalitatea lui”.

Din asemenea observații și reflecții reiese cît de stăruiitor cerceta el operele din muzee. Le vede, confruntîndu-le adesea cu ceea ce aude sau citește despre ele. Caută să se dumirească, neacceptînd nimic de-a gata. „E superficial să se afirme că Venera din Millo e operă de artă, pentru că în ea se găsesc reunite «proporția dintre linii cu majestatea figurii» — precum ar fi de asemenea superfi-

cială afirmația că piticii lui Velasquez sau ologii lui Goya ar fi capodopere pentru că «urîtenia figurilor merge de minune cu stîlcitele proporții»¹. Și aici el merge mai în adîncul lucrurilor, gîndindu-se la conținutul îmbolditor al imaginii lor, la dramatismul expresiilor, la valorile morale dezvăluite de potrivirea între aspectul exterior al figurilor și mijloacele tehnice.

Asemenea gînduri și observații, publicate în numerele din 1910 și 1911 ale revistei ieșene, îl ridică pe Tonitza deasupra nivelului profesorilor și artiștilor din capitala Moldovei. Cu toate limitele, prejudecățile și lacunele, Nicolae Tonitza este cu adevărat pasionat pentru artă și pentru critica de artă, trăiește, simte, gîndește marile probleme ale artei. Ce contrast între ceea ce scrie el de la Paris și publică la Iași și ceea ce se promovează acolo, fie chiar în revista „Arta Romîină”, fie în alte publicații.

Dragostea pentru Enrichetta Albertini se stinge pe neașteptate, așa cum se aprinsese. Marea dragoste nu s-a transformat în căsătorie. La Paris, dispăruse vraja din Italia și amîndoi se consacraseră muncii intelectuale și artistice. Dragostea se prefăcuse în prietenie intelectuală.

Tonitza este pasionat acum de problemele artei și în relațiile cu prietenii este neobosit la discuții. Cînd nu-și poate termina șirul gîndurilor, observațiilor, entuziasmelor și criticilor, scrie, continuînd ceea ce începuse să discute. După ce arhitectul D. Mohor părăsește Parisul, Tonitza trimite revistei ieșene un articol, dedicat prietenului, și în care se vede cît de înfocat discutaseră ei unele probleme de artă. De altfel, în articolele și cronicile sale, Tonitza adesea folosește dialogul sau dă replici unui amic ori cunoscut, care există real sau este el însuși. Cel mai mult discută cu sine însuși, confruntîndu-și părerile, judecînd lucrurile sub diferite aspecte și laturi.

Articolul, scris sub formă de scrisoare către amicul Dimitrie Mohor, arată maturitatea tînărului

artist și critic. Reiese din articol că arhitectul dorea ca artiștii contemporani să creeze mai departe ca măestrii antichității ori ai Renașterii. „Ah, unde se mai face astăzi așa ceva ca Venus din Milo”, exclamase Mohor. Iar Tonitza îi replică: „noi, astăzi, oricât ne-am sforța, nu mai putem face «așa ceva» pentru că — vai! — nu sîntem așa cum au fost vechii sculptori greci!... Principiul fundamental al artei lor îl putem lua doar ca lozincă: perfecta armonie într-o lucrare și sufletul din care aceasta ia naștere.” Îi dă pilda pictorului David, care, pe vremea lui Napoleon, făcuse oameni-statui în compoziții cu teme antice, prin care preamărea firava glorie a împăratului. Dar „arta lui David e moartă, pe cînd grecii și romanii trăiesc”.

Tonitza vrea să fie omul vremii sale. Se îndeamnă, cum reiese din articolul-scrisoare, să caute aspecte noi, pe care nu le-au văzut alții, căci cel mai mărunț lucru conține cît de cît ceva necunoscut.

Revine la vechea lui împotrivire din atelierul lui Popovici față de desenul după ghipsuri. „Tu te-ai înfuriat într-o zi, cînd ți-am spus că cea mai mare primejdie pentru un tînăr, care se dedică picturii sau sculpturii, e să învețe a desena după ghips și mai ales după ghipsurile grecești și romane. Mi-ai reproșat că eu nu aș avea nici un respect pentru «tradiție» și că toată admirația mea față de clasici nu-i decît o declamație abilă!... Te înșeli, o, clasicule, și ignorezi că dacă grecii au ajuns să atingă perfecțiunea, au ajuns numai prin studiul direct după natura vie, iar nu printr-o servilă copie după un obiect inert... Noi ne opintim să-i ajungem și ne folosim pentru aceasta de toate mijloacele, numai doară de mijlocul care i-a călăuzit pe ei nu ne servim: de contemplarea și studierea vieții (sub toate aspectele ei), așa cum se prezintă ochilor noștri astăzi.”

Lăsînd la o parte problema studiilor de inițiere tehnică, unde el exagerează, cu o bună doză de subiectivitate, nu putem să nu constatăm că To-

nitza aplică în practica pedagogică idei dintre cele mai progresiste: astfel, el stăruie asupra necesității ca tinerii artiști să studieze viața, sub toate aspectele ei și în spirit contemporan, tocmai pentru a desprinde esențialul și noul. Sînt și alte rînduri în acel articol-scrisoare, care reflectă concepția lui avansată despre artă: „...forma, dragă prietene, nu e niciodată perfectă prin ea însăși, ci în legătură cu ceea ce exprimă... trebuie, deci, să găsim forma corespunzătoare ideilor și sentimentelor noastre...” („Arta Romîna”, februarie 1911.) Cu asemenea concepții adînci și în mare măsură valabile și astăzi se va înapoia el în patrie.

Ce a lucrat ca desenator și ca pictor la Paris, știm numai în parte. Cufărul cu grosul pînzelor și desenelor făcute la Paris s-a pierdut la vama din Predeal, cînd s-a înapoiat artistul în țară. Au rămas totuși cîteva picturi din anii lui parizieni, expediate mai înainte prin prieteni. După cum a declarat în interviul din 1927, în anii lui parizieni era impresionist și se chinuia „pînă la durere” să picteze atmosfera. Probabil că folosește în sens mai larg noțiunea de impresionist, căci în anii 1909—1911 alte curente valabile și nevalabile predominau. Peisajele sale de atunci țineau seama și de variațiunile luminii, dar și de consistența naturii obiective. Cele două mici peisaje, lucrate în vara 1910 la Pontoise și vederea unei alei din grădina Luxemburg ne arată preocupările sale de a reda vibrația atmosferei, peste niște dealuri cu o bogată și neliniștită vegetație, peste apa care curge molcom, sau peste arborii aleii. În aspectele cu căsuțe și personaje în fața lor, coloritul este însorit, pensulația are nerv, dar în totul imaginea nu este îndeajuns de încheată.

Nu cunoaștem nici un portret de la Paris, dar, înapoiat la Iași, face în 1911 portretul Elizei Manoliu, dovedind o bună observație psihologică și construind pictural acel chip în profil. Fața luminată este consistent modelată, iar părul, mai um-

brit, are consistență, fără a mai merge la tratarea amănunțită, fir cu fir, cum făcuse adesea la München. Portretul acesta trece de pitoresc și efect, căutînd interiorizarea personajului și soliditatea formei.

A rămas însă de la Paris o pictură însemnată, mai dramatică și mai semnificativă, și care definește mai din adînc pe omul și artistul Tonitza, vădînd și evoluția din anii petrecuți peste hotare. Ne referim la compoziția în ulei „Jucătorii de șah”, făcută la Paris în 1910. În acest tablou, vedem doi bărbați în picioare, unul cu barbișon și plete negre, altul mai rotofei și pleșuv, de o parte și de alta a mesei cu jocul de șah. Cel din stînga este cu totul straniu, pe cînd celălalt are din fizionomia și atitudinea omului obișnuit. În timp ce bărbatul cu plete și barbișon face un gest demonstrativ cu mîinile-i osoase și cu degetele-i ca niște gheare, și rîde mefistofelic, parcă spunînd celuilalt că l-a prins la strîmtoare și îl pofteste să se descurce, dacă mai poate, al doilea personaj meditează cu amărăciune, sprijinindu-și o mîină pe masă și cu alta ținîndu-și bărbia. Pare uimit, amărît, dar nu-i vine să se dea bătut.

Adîncind imaginea, ne dăm seama că artistul a mers mai departe decît la simpla oglindire a unui joc de șah, ridicîndu-se la o concepție filozofică. Numai așa se explică atitudinea diabolică a personajului și cu ochii cufundați în orbite mari, rîzînd cutremurător cu gura largă, ce-și are ridicate colțurile buzelor și lasă să se vadă dinții rapaci. Îl simți pe acest personaj ca o ființă îndrăcită, viclană, în stare de orice urzeli și lovituri, orgolioasă și încrezătoare în puterile și uneltirile ei, satisfăcută cînd vede pe ceilalți loviți, amărîți, necăjiți, în acea stare de confuzie și nedumerire, cum arată adversarul său de la joc. Rîsul sarcastic al unuia te îngheață, meditația amărîtă a celuilalt te emoționează. Personajele sînt ridicate la simbol. Cel caricaturizat prin diabolism, prin rîsul acela de învingător suficient și trufaș reprezintă cate-

goria profitorilor și exploatatorilor, celălalt categoria oamenilor înșelați și asupriți.

Că la asemenea semnificație a urmărit Tonitza să ajungă o arată nu numai imaginea pictată, dar și textul scris pe dosul tabloului de către artist. Este o dedicație adresată prietenului din copilărie și celui cu care discutase atâtea la Paris, arhitectului D. Mohor, căruia pictorul îi dăruiește această operă : „Prietenului Mitică Mohor. Știi tu că șahul, ca și viața, e o problemă pe care reușesc să o rezolve numai cei ce-i cunosc toate micile și ascunsele șuruburi ? În viață, ca și la șah, trebuie să știi să profiți de un gest greșit al adversarului... Poți să te ferești de o bătaie la șah, ne jucându-l, însă cum te poți feri de a nu cădea învins în viață ?”

Găsim în această compoziție din 1910 amarul simțămînt în fața nedreptății sociale, revolta în fața bizareriilor și grotescului vieții de atunci, care consternau pe omul de rînd, virtuos și nefericit, cum este personajul în jiletcă și cum era Tonitza însuși. Pictorul continuă a vedea răul din lume, conflictele și contradicțiile vieții, le vede chiar mai adînc acum, dar revolta lui nu găsește încă soluția ieșirii din nedreptate, cum pare a nu întreveda ieșirea din strîmtoare jucătorul care-și ține bărbia în mîină și privește consternat la pioni și la pătrățelele albe și negre.

Rîndurile către Mohor vădesc chiar o concepție pesimistă, dar faptul că imaginea dezvăluie contradicțiile și drama vieții din lumea burgheză arată o revoltă, ce se va lămuri în viitoarea activitate a artistului. Lucrarea aceasta, care i-ar fi plăcut neliniștitului Lascăr Vorel, vădește înclinarea spre filozofare a lui Tonitza. Este rodul propriei sale experiențe, a celor văzute și trăite în țară și peste hotare, la care nu puțin au contribuit și adevărurile dezvăluite de imaginile pline de revoltă ale marilor desenatori satirici, Daumier, Steinlen, Forain, pe care Tonitza i-a adîncit atît în umanismul lor cît și în măiestritățile lor modalități de exprimare.

Ca și mai târziu, în imaginile cu clovni și năpăstuiți, Tonitza pare a rîde cu strîngere de inimă și revoltă de situații în care oamenii buni și vrednici se pomenesc loviți sau puși la grele încercări.

Precum am subliniat și mai înainte, ca desenator, mai mult decît ca pictor, s-a putut realiza Tonitza la Paris. Mai cu seamă, seria de desene satirice și caricaturi publicate în revista „Arta Romîna”, cu începere din februarie 1911, ne dezvăluie însușirile sale. Lucrările fac parte dintr-un ciclu pe care artistul îl intitulează „Prin lume”. Prevenită de Tonitza, care se temea ca nu cumva imaginile sale să fie privite cu nedumerire sau nepăsare, direcția revistei lămurește, la note, pe cititori că desenele din ciclul „Prin lume” nu au haz și calambur, ceea ce s-ar putea să contrarieze; ele nu sînt produsul unui om care rîde de semenii săi, ci „produsul unui pesimist, exasperat de bestialitatea oamenilor și îndurerat de suferințele lor”.

Probabil că nota cuprinde ceea ce Tonitza recomandase prin scrisoarea care îi însoțise primele desene. Chiar dacă această caracterizare nu este cea mai fericită, ea dezvăluie concepția lui Tonitza despre rostul satirei și al caricaturii, care mai curînd decît să te facă să rîzi trebuie să te pună pe gînduri, să-ți dezvăluie adevăruri folositoare în lupta pentru progres. Uneori, surîzînd în fața unui desen satiric, înseamnă că ai înțeles mai mult și mai spornic decît prin rîsul la care te invită alte imagini cu giumbușlucuri și comic de situații oarecari. Tonitza previne, prin nota direcției, că desenele sale nu au hazul obișnuit și nu sînt simple jocuri și potriveli întîmplătoare, ca de pildă calambururile.

El vede mai adînc rostul satirei și al caricaturii, ca oglindire a unei concepții de viață, a unei filozofii, a unei critici venite din partea unui om „exasperat de bestialitatea oamenilor și îndurerat de suferințele lor”. Că nu cei bestiali sînt și aceia care de obicei suferă, reiese de la sine, chiar dacă fraza este cam ambiguă. Și dacă el se definește ca

un „pesimist” — aceasta oglindește orientarea lui de atunci, a omului cinstit, care vedea răul și îl condamna, dar nu știa îndeajuns cum poate fi înlăturat acest rău, „exasperant”. Dar de la exasperare și pînă la revoltă nu-i mare distanță și aceasta o va dovedi peste cîțiva ani Tonitza însuși. Atunci, atitudinea sa morală va fi susținută de o cunoaștere mai adîncă asupra mersului inevitabil al istoriei și „pesimismul” din 1911 se va transforma, măcar pentru cîtăva vreme, în optimism.

Primul desen, acela cu care debutează în revista „Arta Romîină” este intitulat „Fratele” și înfățișează doi bărbați, unul umil și necăjit, celălalt dichisit și trufaș. Desigur, un salariat și un patron. La plîngerea salariatului, patronul îi replică: „Și ce dacă ai copii? Eu ți i-am făcut?” Atît. Și atît ajunge ca desenatorul să dea în vileag toată fățărnicia acelora, care, bogați și puternici, zic că-s frați tuturor oamenilor.

Amara ironie a lui Tonitza este viu oglindită în acest desen satiric, lucrat simplu, cu contururi puternice ca la Iser și Vorel. Dimpotrivă, desenul următor, publicat pe coperta numărului din martie 1911, are linii mai fine, și atmosferă mai sugestivă. Un bătrîn cu barbete se adresează altui bătrîn, acesta cătrănit din pricina necazurilor. Legenda e simplă și constă din ceea ce rostește rituos bătrînul cu barbete: „Hotărăște: ori îmi dai pe fiică-ta de nevastă, ori îți scot moșia în vînzare”.

Din nou, ca în primul desen descris, într-un al treilea vedem un aspect al exploatării. Titlul este „De șaptezeci de ani” și imaginea înfățișează un patron și un muncitor — muncitorul ajuns la vîrsta de șaptezeci de ani și continuînd să muncească, pînă în momentul oglindit de artist și în care patronul zice: „De mîine, nu mai am nevoie de dumneata”. Figurile poate nu sînt îndeajuns de dramatice, dar exprimă adecvat situația. Sînt construite sculptural, cu suprafețe fin modelate, iar în încăpere se simte spațiul, prin lumina difuză care dă vibrație întregii imagini.

Într-un alt desen, un copil se află bolnav în pat, iar părinții îl privesc cu îngrijorare. „Ne vinde casa!”, aceasta este legenda desenului, intitulat „Procesul”. Un alt desen, cu linii mai senzual creionate, înfățișează două femei, într-un atelier de croitorie. Tînăra lucrătoare, avînd în față un mosor de ață și foarfeci, aude cu uimire povața patroanei: „De ce ți-e frică? I-așa de gentil domnul!” Titlul imaginii este „Minora”.

Cînd a apărut, în numărul de septembrie-octombrie 1911, acest ultim desen, Tonitza se afla la Iași, înapoiat de la studiile pariziene. Disparația peste puține numere a revistei ieșene ne-a păgubit de alte desene asemănătoare ca virulență satirică și la fel de iscusit realizate.

Și unele picturi — ca „Jucătorii de șah” — dar mai ales desenele făcute la Paris confirmă aspirația, de care mai tîrziu își va da seama în mod mai conștient și mai deplin: „Sufletul meu avea nevoie de altceva — și anume de înțelegerea și de simpatia omului”.

VI

ANI DE RISIPIRE ȘI ZVÎRCOLIRI

Înapoiat în țară, nu-l întâmpină nimic bun, în afară de dragostea rudelor și prietenilor. Nu este descurajat, deoarece știe prea bine că lupta cu viața nu poate fi decît aspră, dacă vrea să trăiască și să-și câștige existența ca artist. Nu se miră cînd vede cît de greu o duc prietenii săi, în frunte cu Ștefan Dimitrescu sau alți colegi de la Bîrlad și de la Iași. Aceștia, barem, aveau un titlu academic, pe cînd Tonitza, după atîția ani de studii la Iași, la München și la Paris, nu se întorsese cu nici o patalama la mîină. Bogat în experiențe și cunoștințe, stăpînind într-o bună măsură arta desenului și a picturii, el se simte mai dezarmat decît ceilalți foști colegi.

Îi trebuia numaidecît un titlu academic, chiar dacă nu rîvnea, asemeni prietenului Fănuță și altora, să intre în învățămîntul secundar, ca maestru de desen și caligrafie. Fără diplomă nu se putea folosi de avantajul de a face armata cu termen redus, adică numai un an. Cu toate că nu-i vine la îndemîină să apeleze la bunăvoința profesorului Gheorghe Popovici, acum director al școlii, Tonitza se duce la dînsul și îi explică necesitatea de a-și trece examenul de absolvență. Era pe la sfîrșitul primăverii anului 1911, proaspăt întors de la Paris.

Cu principiile sale rigide, mîndru și satisfăcut că tot la el apelează turbulentul și dificilul elev de odinioară, Popovici se lasă greu, îl amîină, invocă o discutabilă legalitate. Îi spune că au trecut mulți ani de la întreruperea studiilor și nu știe ce isprăvi a făcut tînărul peste hotare. De ce nu și-a luat acolo diploma? Și acolo o fi umblat haihui. S-o fi plimbat, o fi petrecut și acum tot biata școală ieșană trebuie să-l salveze. E bună și ea la ceva, nu?

Acum adus ușor din spate și încărunțit, parcă și mai negricios la chip și tot cu cravata-i albă, distins și distant, Popovici monologhează, punînd întrebări și dînd, tot el, răspunsurile.

Tonitza i-a arătat unele lucrări făcute peste hotare și desenele publicate în „Arta Romîină”. În timp ce Popovici se uita la ele, nu fără interes, dar ținîndu-se să nu exprime nici un sentiment, Tonitza se gîndea cît de ridicolă era situația. Solicitantul examenului de absolvență era chiar în vremea aceea prezent cu două lucrări la însemnata expoziție de la București a „Tinerimii Artistice”. Acolo, unde Popovici nu expusese niciodată și unde, alături de academiști ca dînsul, se manifestau acum vigurosul Camil Ressu, cu acei „Mocani” atît de caracteristici lumii de la noi, țărani dîrzi și înăspriți, sau Steriadi, Iser, Pallady și mai tinerii D. Hîrlescu, Rodica Maniu, S. Mütznier, Elena Popea și Francisc Șirato, acolo își avea și Tonitza două peisaje, pe care le trimisese încă de la Paris: „Sena la Courbevoie” și „Pe platou”. Era o cinste și o consacrare pentru tînărul debutant. Și lucrul acesta îl simțea Popovici, chiar dacă el și bătrînii pictori de la Iași contestau pe cei mai mulți dintre maestrii care lucrau la București. De asemenea, vechii pictori ignorau voit activitatea, din ce în ce mai strălucită și mai caracteristică, a unui pictor născut în orașul lor și care înfățișa în pînzele sale poeticele priveliști de la Bucium. Este vorba de Theodor Pallady. Acesta picta la Iași, dar expunea la București. În 1909, prezentase la Salonul oficial o compoziție alegorică — un peisaj cu un tînăr fluierar în primul plan —

intitulată „Moldova”. Critica progresistă semnalase sensul protestatar al compoziției lui Pallady, care prin tristul cântec al tînărului evoca suferințele poporului.

În cele din urmă, i s-a aprobat lui Tonitza să dea examenul de absolvență peste un an, în 1912, cerîndu-i-se unele probe suplimentare. Condițiile acestea nu le-a luat ca o umilință, ci ca un aspect al tristelor comicării, pe care i le rezerva viața. Și examenul acesta era un fel de nou joc de șah, de care nu se putea lipsi. Serviciul militar avea să-l înceapă în toamna 1912.

Pînă una, alta, trebuia să se întrețină și cum nu găsește ceva mai bun de făcut se duce la Bacău, la prietenul Bacalu. Împreună cu acesta zugrăvește în vara anului 1911 biserica din Poieni. Mulți artiști tineri zugrăveau biserici, neavînd posibilitatea de a se manifesta potrivit pregătirii și năzuințelor. Astfel, cu Bacalu va mai picta și în 1912 biserica de la Scorțeni-Bacău. Moșul, cu bunele lui relații printre moșieri și chiaburi, avea cele mai grase comenzi pentru zugrăvirea bisericilor. Și cum personal se pricepea prea puțin la orice fel de pictură, folosea cînd pe un coleg, cînd pe altul să execute lucrările. Pe Ștefan Dimitrescu îl speculase încă din 1910, cînd s-a început zugrăvirea bisericii din Agaș, comuna de pe linia Tg. Ocna-Palanca.

Cînd s-a revăzut la Iași cu Fănuță, acesta i-a povestit multe în camera pe care Tonitza o închiriasse la mama pictorului Otto Briese. Deși Fănuță absolvise școala în 1908, trecuseră trei ani fără a-și găsi un rost precis. Zadarnic concurase la o bursă pentru străinătate. Îi fusese preferat Stoica Dumitrescu. Din ce trăise în acești trei ani, pictorul cu mamă vădană la Huși, pe care trebuia să o întrețină, ca și pe „bunelul” care orbise între timp și pe surori? În parte, din meseria de muzicant, în parte din ceea ce-l miluia Moșul pentru executarea comenzilor de zugrăvitură bisericască. Cîntase și la București, în formații mai umile, cu lăutari, dar și în orchestre mai pretențioase.

Din banii strînși de la Poieni, Tonitza nu se poate stăpîni să nu viziteze Bucureștii. Fusese acolo și în 1906, dar vara și nu văzuse mare lucru din ceea ce lucrau artiștii din capitală. Nici acum, în august 1911, nu plecase pentru o simplă plimbare. Voise să viziteze Muzeul Simu, să vadă cum arată și la noi un muzeu modern, după ce văzuse atîtea peste hotare. Căuta să își dea seama dacă măcar în capitala țării se înfiripase o atmosferă mai prielnică artelor. Cînd, în cele din urmă, ajunge la muzeu, constată că este închis. Cu un umor caragialesc, înfățișează faptul în „Jurnalul unui pictor”, publicat în revista ieșană.

Scrie mai puțin la „Arta Romîină”, care de altfel și dispăre în 1912. Un articol datat „ianuarie, 1912”, întocmit sub forma unui dialog cu un prieten străin, Georges Sannois — care putea fi foarte bine și arhitectul D. Mohor, și Fănuță sau alt prieten — se referă în primul rînd la statuia domnitorului Alexandru Ioan Cuza, dezvelită în mai, același an. Articolul constituie un protest împotriva faptului că sculptorii romîni au fost ignorați la comandarea acestei statui, încredințată unui mediocru sculptor de la Florența, Raffaello Romanelli. Ar fi putut-o face — desigur cu mai multă pricepere și cu adevărată cunoaștere a ceea ce a însemnat pentru popor domnitorul unirii — Paciurea sau talentatul sculptor ieșan D. Chipăruș, nevoit să se expatrieze din pricina mizeriei. Tonitza arată că figura lui Cuza-Vodă a fost simplist concepută și autorul monumentului nu a dovedit nici o fantezie sculpturală.

În perioada aceasta de hărțuieli, necazuri, nesiguranță materială, complicate cu neplăcerea de a da acel tardiv, dar necesar examen de absolvență — iată că Tonitza este încercat de marele sentiment al dragostei. Ca foarte adeseori în viața celor tineri, dragostea nu vrea să țină seama de împrejurările neprielnice și se înfiripă pe neașteptate, devenind mai puternică decît orice raționament sau chibzuință.

Fire sentimentală, temperament năvalnic, disprețuind calculele meschine și, în pofida „pesimismului” afișat în alte prilejuri, încrezător în viitor, Tonitza se îndrăgostește de Ecaterina Climescu, ruda unor cărturari, în a căror casă a întâlnit-o și, fără multă șovăire, o cere în căsătorie. Tînăra fată, și ea romantică, răspunde sentimentelor stăruitor exprimate și între ei se încheagă o idilă bazată pe încredere reciprocă, pe afinități și speranțe luminoase. Amîndoi sînt tineri și nu vor să știe de greutățile și piedicile momentului. Ființă cultă, prețuind artele și filozofia, ca și alții din familia ei de cărturari și profesori, unii cu serioasă cultură umanistă, alții practicînd ei înșiși artele și filozofia, dar mai mult pentru propria plăcere, Ecaterina Climescu nu ține seama de prejudecățile burgheze și nici măcar de cele mai elementare socoteli. Cel care o cerea în căsătorie nu avea nici o situație, iar ea nu dispunea de nici o avere. Perspectivele unei vieți lesnicioase nu se puteau nici măcar visa, cînd era vorba de căsătoria cu un pictor. Oricît ar fi fost de romantică și nepractică, iluzii în privința unei căsnicii liniștite și prospere nu-și putea face și nici nu și-a făcut. Ea însăși nu ducea acasă o viață ușoară, mai ales după ce-și pierduse tatăl, cu cîțiva ani mai înainte. Zadarnic a căutat mamă-sa a-i deschide capul, a o aduce la realitate. Sentimentele și indefinitele nădejdi erau mai puternice. Tonitza își va numi mai tîrziu soția „o eroină a lui Ibsen”, caracterizînd în acest fel îmbinarea de romantism, demnitate și raționalitate a tinerei fete.

Într-o formă discretă și delicată, viitoarea soție a evocat astfel pe tînărul îndrăgostit, care a știut să înfrunte cerbicia mamei și să o cîștige : „un băiat slab, cu ochi sfredelitori, timid prefăcut, fiind prevenit de severitatea mamei mele, pe care totuși a îmblînzit-o, ba chiar a cîștigat-o cu glumele și giumbușlucurile lui...”

Idila s-a înfiripat îndată după înapoierea din străinătate a pictorului și criticului, astfel că din 1911 și pînă la moartea lui, Ecaterina Tonitza a fost

martora aspirațiilor, zbaterilor, reușitelor și suferințelor, precum și fidela colaboratoare de-o viață întreagă.

Data fiind situația lui complicată și anul de serviciu militar, nu s-au putut căsători decît în 1913. Pînă la plecarea la București, unde era școala ofițerilor de rezervă, tinerii s-au văzut mereu, fie în casa viitoarei soacre de pe strada Rece, străjuită de impunătoarea clădire din vecinătate, aceea a Facultății de medicină, unde fusese mai înainte Universitatea Veche, fie în casa unor prieteni, unde Tonitza venea zilnic pentru schimb de idei și lecturi. Ecaterina Climescu participă adesea la aceste discuții și este confidenta încercărilor prin care trece viitorul soț.

Cîteva crîmpeie din mărturisirile ei, făcute mai de mult, ne ajută să desprindem unele situații din anii aceia : „N-a izbutit s-o convingă pe mama s-o portretizeze, lucru pe care el îl dorea grozav de mult, portret care ar fi însemnat ceva, dat fiind și artistul, și modelul... În august 1913, ne logodim și în octombrie ne cununăm, spre marea nemulțumire a mamei, care avea ideile ei despre artiști și despre fiica sa, de altfel...”

Pentru a satisface noile răspunderi, pentru a dovedi fetei îndrăgostite și mai ales mamei ei că poate scoate banul și din piatra seacă, Tonitza va face tot felul de eforturi. Dragostea și răspunderea îi dau nebănuite puteri. Se străduiește să treacă examenul de absolvență. „Totul mergea bine, în pregătirea examenelor, își amintește Ecaterina Tonitza, pînă ajungea la examenul de perspectivă. Acolo, împotmoleală.” În sfîrșit, în mai 1912 trece examenul și capătă diploma necesară. În afară de examenele teoretice, a prezentat comisiei un nud, amplu tratat și portretul viitoarei cumnate.

Autoportretul care și-l face în 1912 — deci la vîrsta de douăzeci și șase de ani — constituie o sinteză a învățămintelor dobîndite pînă atunci și vestește pe pătrunzătorul psiholog de mai tîrziu. Totodată, definește înseși stările sufletești prin care trecea în

anul acela, hotărîtor pentru viața lui intimă cît și pentru cariera sa. Autoportretul înfățișează o tinerețe deja pusă la încercare, maturizată de gîndire și de dobîndirea unei culturi, frămîntată de tot felul de întrebări și probleme. Obrajii plinuți, atunci cînd venise la studiile de la Iași și părul bogat și mătăsos se schimbaseră mult. Obrajii erau acum scofîlciți și părul începuse să se rărească pe la tîmple. Dacă și mai înainte avusese o privire medita-tivă, acum ochii, înfundați în găvane, sub sprîn-cenele prelungi, îi sînt mai mari și mai scrutători, parcă voind să vadă mai adînc și să înțeleagă mai clar. De la sprîncene în jos, fața cu musculatura viu modelată, cu un nas cărnos și cu buze la fel de căr-noase și unduind cele mai nuanțate stări sufletești, constituie parcă un adînc semn de întrebare — ac-centuat și mai tare de fruntea mare și luminată, sub ștreășina aceluși păr rebel, pieptănat cu cărare în-tr-o parte.

Un semn de întrebare, în care găsește o tensiune intelectuală, dar și un foc lăuntric ; tristețe, dar și zîmbet de speranță. Sarcasmul aici nu este prezent, ci mai curînd nevoia de a fi iubit, de a fi înțeles, de a fi ascultat. Acestea par a cere buzele foarte grăitoare și zîbind cu bunătate și duioșie ale por-tretului, desigur făcut cu gîndul și inima la iubita sa. Peste furtunile ce i-au răscolit sufletul și i-au ră-vășit ființa încă tînără, aici apare îndrăgostitul, zîbind cu gingașu-i lirism.

Un oarecare prestigiu îi dă, mai ales în ochii viitoarei soacre, faptul că obține premiul al III-lea la Salonul oficial din 1912. Pe vară, zugrăvește pe-reții bisericii de la Scorțeni și desigur tot acolo a pictat și o serie de peisaje, dintre care a rămas „Cîmp de grîu”, ce poartă lîngă semnătură anul 1912.

În toamnă, pleacă la București, unde își are se-diul Școala pregătitoare de ofițeri de rezervă din infanterie, la care va urma timp de un an. Este în-cazarmat și, cu firea lui răzvrătită și capricioasă, nu-i vine ușor să răspundă cerințelor vieții mili-

tare. Pe logodnica de la Iași nu a putut-o vedea decît în vacanțele de iarnă și primăvară.

La București, vizitează duminicile muzeele și expozițiile și se simte mulțumit cînd își revede prietenii stabiliți aici, arhitectul D. Mohor și pictorul Zamfiropol-Dall, profesor la un liceu. Ospitalitatea în sînul acestor familii îi prinde bine. Cîteodată izbutește să se ducă la concerte și la teatru. Ca și în anii studenției de la Iași, ca și peste hotare, îl interesează doar spectacolele de mare semnificație, care îmbogățesc mintea și înalță inima.

Nu știm dacă la București l-a mai putut întîlni pe prietenul Fănuță. Acesta renunțase să mai cînte prin localuri, ca violoncelist și fusese numit în 1912 profesor de desen și caligrafie tocmai la Alexandria. Acolo va funcționa pînă în 1920, firește cu întreruperile pricinuite de primul război mondial.

Anul 1913 este plin de evenimente pentru Tonitza. Mai întîi, în februarie, fiind încă militar, a însoțit pe doctorul Zambra, cumnatul prietenului său, pictorul Zamfiropol-Dall, în vizita pe care medicul o făcea zilnic unui pictor grav bolnav. Așa a ajuns Nicolae Tonitza să-l vadă pe Ștefan Luchian. Ziua aceea, cînd l-a cunoscut pe omul Luchian, aflat în cumplită suferință, doborît de boală și luptînd cu ultimele puteri spre a mai crea, i-a rămas neuitată și a avut o înrîurire hotărîtoare asupra sa.

În iunie, armata noastră, mobilizată de mai înainte, este trimisă peste Dunăre, în Bulgaria. Deși campania împotriva Bulgariei nu a constatat din vaste operații militare, totuși ea a stîrnit mari emoții și îngrijorări în rîndurile populației, potrivnică războiului. Din pricina lipsei de organizare, mai ales a prevederilor sanitare, mulți soldați au murit de holeră și alte boli. Teama de răspîndire și în țară a cumplitului flagel a făcut și mai impopulară această acțiune imperialistă. Campania a fost dictată de politica expansionistă și antimuncitorească a claselor dominante de la noi. Ea s-a săvîrșit, după ce fusese deja un război balcanic, de pe urma căruia țările aliate

împotriva imperiului otoman dobândiseră victoria. Într-adevăr, în martie 1912, se semnase o alianță sîrbo-bulgară, la care aderaseră Grecia și Muntenegru. Această alianță, deși încheiată între monarhii și guvernele țărilor balcanice și nu între popoarele acestor țări, urmărea un scop just, deoarece avea menirea de a înlătura rămășițele feudale din sud-estul Europei și de a izgoni definitiv dominația turcească din Peninsula Balcanică. Mai existau regiuni locuite de sîrbi, bulgari, greci și muntenegreni care nu se eliberaseră de sub jugul otoman. În urma victoriei dobîndite de țările aliate împotriva imperiului otoman, acesta fusese silit a cere armistițiu. „A început un nou capitol în istoria universală. Înfrîngerea Turciei este un fapt indiscutabil. Lozinca: «Balcanii — popoarelor balcanice» a fost deja realizată” scria V. I. Lenin, la 21 octombrie 1912. (V. I. Lenin, *Opere*, vol. 18, ESPLP, 1957, p. 358.)

Amestecul marilor puteri europene, care ținteau să-și întărească pozițiile în Balcani, precum și neînțelegerile ivite între guvernele țărilor aliate cu privire la unele probleme teritoriale au dus în 1913 la un al doilea război balcanic. Acum, fostele țări beligerante se luptau între ele — Bulgaria, de o parte, și celelalte țări, de alta. Cel de al doilea război balcanic a fost un război de cotropire pentru toate statele participante la el, un război imperialist.

Încurajat și de Germania, cu care România încheiase încă din 1883 un tratat de alianță, guvernul conservator, prezidat de Titu Maiorescu și avînd și sprijinul liberalilor, se alătură alianței dintre Serbia, Grecia și Turcia, mobilizează armata și în iunie 1913 atacă, împreună cu celelalte state, Bulgaria care este nevoită să capituleze. Cel de al doilea război balcanic s-a încheiat cu pacea imperialistă de la București (1913), prin care guvernul burghezo-moșieresc român a răpit Bulgariei Cadrilaterul, iar Serbia o parte din Macedonia și Turcia, Adrianopolul.

Tonitza, deși sub arme, nu ia parte la campania din Bulgaria. O rană căpătată la picior, în timpul

unor operații topografice, întreprinse cu compania sa de la Școala de ofițeri de rezervă, îl face inapt pentru o bucată de vreme și, după ce șade în infirmeria școlii, este trimis la Bîrlad, la partea sedentară a regimentului 12 Cantemir.

În toamnă, este iarăși civil. Acceptă orice comandă pentru a face față obligației de a-și ține căminul. Este bucuros când poate încheia un contract ca în primăvara următoare să picteze, împreună cu Ștefan Dimitrescu, cu Dimitrie Pavlu și cu Moșul, o biserică mai mare din Ilfov și anume în comuna Netezești. I se asigură câte patru sute de lei lunar în vederea acestei comenzi. Soții Tonitza au acum o locuință modestă în pitorescul cartier, așezat pe dealuri, al Tătărașilor. Pictorul pare om așezat și mulțumit. Cîteodată îi vine să rîdă cum de-a izbutit să iasă la liman, întreg și nepătat.

În iarna 1913—1914 pregătește schițele pentru marile compoziții ce le va face la Netezești. Și pentru el, și pentru Dimitrescu pictura murală de acolo a însemnat un mare efort. Ceea ce pictaseră pînă atunci în materie de artă murală era aproape fără originalitate și după tipicul picturilor murale în ulei ale lui G. Tattarescu. La Netezești au avut conflicte cu Pavlu și cu Moșul. Îi supărau că Dimitrie Pavlu, care studiasse și el la München, voia să folosească lucruri care nu mergeau împreună : cartoane rămase de la Lecomte de Nouy pentru picturile de la Argeș, combinate cu decorativismul secesionist. Iar Moșul, mereu distins și afectat, se întreținea cu moșierii și chiaburii, dirijînd lucrările fără să pună aproape de loc mîna pe pensule. Moșul își studia acum și mai mult gesturile lenevoase și grațioase, pentru a fi asemuit cu noul și tînărul prim-ministru al liberalilor. Aducea într-adevăr cu dregătorul și căuta să profite de asemănare în fața moșierilor și chiaburilor. Petrecea de minune, ținînd-o în vînători și ospețe, în timp ce ceilalți pictori săraci, mai ales Tonitza și Dimitrescu, duceau greul. Dar la Netezești, cei doi artiști nu s-au mai lăsat conduși de concepția Moșului, iar Pavlu a luat altă lucrare.

Lucrul de acolo le-a îngăduit certe cîștiguri și pentru arta lor realistă, în care decorativitatea își are, în unele cazuri, rostul ei. Portretele și compozițiile de la Netezești dovedesc stăpînirea unui desen puternic și mlădios totodată, simțul pentru coloritul viu al artei noastre populare și feudale, o tratare în spirit modern a iconografiei vechi. Capete vii, expresive, umanizate în scene și portrete, stilizate cu pricepere.

Am pomenit chiar acum de prietenii și colaboratorii lui Tonitza, arătînd mai înainte cîte îl legau de Fănuță. Dar în timpul cît a făcut armata la București și a vizitat expozițiile, el a mai cunoscut pe un pictor cu care mai tîrziu se va împrieteni și va expune, Francisc Șirato. Îl știa din desenele satirice publicate în „Furnica” și îi impusese prin uleiurile expuse în cadrul „Tinerimii Artistice”. Într-adevăr, expoziția din primăvara anului 1913 îi rămăsese neuitată. Acolo văzuse mai multe picturi de Luchian, lucrate mai înainte de agravarea bolii : „Colț din strada Povernei”, „Hanul Părăsit”, „Interior” și flori — gălbenele, anemone, garoafe, crizanteme. Brâncuși expusese într-o primă formă „Pasărea măiastră”, căreia voia să-i dea și în piatră puterile pe care le are în închipuirile poporului, în basmele lui, iar Paciurea capul chinuit și frămîntat al lui Beethoven. Dintre pictori îi plăcuse Petrașcu cu peisaje de la Veneția, dar și de la Nicoreștii săi, Pallady, Hîrlescu. Își putuse da seama ce departe ajunsese Lascăr Vorel cu guașele sale cenușii și în compozițiile în ulei. Dar dintre tinerii expozanți, cărorora atunci le cerceta lucrările pentru prima dată, l-a interesat cel mai mult Francisc Șirato.

Într-o duminică de mai, Tonitza a intrat la Terasa Oteteleşeanu. Sub bătaia soarelui de la prînz, mesele, scaunele, arborii, oamenii de la mesele din grădină își împrumutau culorile și reflexele, iradiînd lumina primită. Albul fețelor de masă și al costumelor de pînză se contopea cu verdele scaunelor și al arborilor ; licăririle sidefii ale obrazilor

de femeie și bărbile negre ale bărbaților îi jucau în ochi, ca și tonurile de chihlimbar ale halbelor de bere ori roșul mai dens al vinului din pahare. Era o puzderie de lumini colorate, ce se chemau și se armonizau, ca în tablourile lui Șirato. În fața acestei fascinante priveliști rămase pironit locului. Se pomeni strigat de cineva și abia atunci se dezmetici. Il chemase prietenul Zamfiropol-Dall, care se afla la o masă lungă, unde mai erau și alți artiști. Așa l-a cunoscut Tonitza pe Francisc Șirato.

Cu fața rotundă și plină, ușor brăzdată, fără barbă și mustăți, cu păr negru, unduios, Șirato vorbea apăsător și sacadat, parcă gîțuit de emoție. Privea în jos prin ochelarii cu ramă de metal. Nu era omul replicilor rapide și, dacă nu era lăsat să-și expună domol și sistematic ceea ce avea în gînd, renunța. Ceilalți îl știau și nu îl întrerupeau, căci Șirato era un cugetător și aveau ce profita de la dînsul. Ascultîndu-l, parcă îi surprindeai nu numai gîndul, ci și procesul de desfășurare a gîndului. Orice cuvînt venea greu și precis, legîndu-se perfect logic de celelalte. Era obositor să-l asculți și-ți trebuia multă răbdare. Cînd își exprima vreo îndoială, își încrețea fruntea și surîdea, iar cînd voia să sublinieze ceva își arăta dinții și apoi îi strîngea mai tare, vocea înăbușindu-se o clipă.

Nu discuta niciodată despre nimicuri, era pudic și modest. Mîntea lui de artist și de critic iubea analizele adînci și mereu teoretiza, cu o remarcabilă stringență logică. Era greoi și adînc, dar după o discuție cu dînsul — căci, după ce-și expunea domol gîndurile, te lăsa să-ți spui și tu pe ale tale, ba chiar te provoca — te simțeai îmbogățit. Nu-și permitea mai niciodată confesii și nu se căina, deși o ducea foarte greu. Tonitza a fost impresionat de expunerea auzită în dimineața aceea însorită. Șirato vorbea despre conturul figurilor și obiectelor în pictură, susținînd că obiectele și corpurile se definesc prin culoare, prin densitatea pastei așezată pe pînză, prin ambianța nuanțelor, totul căutînd aderență plastică și nefiind intersecție de planuri, ca la

constructiviști sau la cubiști. Spațiul unui tablou, accentua Șirato, este un tot de lumină și culoare, iar nu de linii și forme, acestea rămânând doar presupuse. În felul acesta, oglindim mai adevărat natura și expresiile umane.

La masă, printre alții era și un tânăr viguros, care-și ținea capul mereu sus și avea ceva leonin într-însul, socotindu-se mare inteligență și merit unei strălucite cariere artistice. Era pictorul Ion Theodorescu-Sion și dintre toți cei de la masă numai el își îngădui, la un moment dat, să-l ironizeze pe modestul vorbitor :

— Șirato, dumneata îți generalizezi problemele ce te frământă și crezi că pictura se rezumă doar la ele. Mai las-o, nenicule, cu teoriile. Uite ce frumoasă e femeia aceea care intră acum în grădină. Păcat că-i însoțită de un imbecil.

În fața unor astfel de apostrofări, Șirato rămânea dezarmat. Nici nu se mai obosea să răspundă și își depăna mai departe, în sine, gândul întrerupt. Tonitza, cunoscându-i abia atunci, nu cutează să intervină în discuție, dar păstră o bună amintire despre Șirato. Nu știa cât de apropiat va fi de dînsul nu peste prea mulți ani.

Pe cînd zugrăvea pereții lăcașului de la Netezești, împreună cu Dimitrescu, în vara 1914, a izbucnit războiul mondial, război imperialist, în care treptat au fost atrase douăzeci și opt de țări. Tonitza își dădea seama că nu îi este dat să fie un om „așezat” și generația lui nu va avea parte de liniște.

După cum a arătat V. I. Lenin, ..., „războiul din 1914—1913 a fost de ambele părți un război imperialist (adică un război de cotropire, de jaf tâlhăresc), un război pentru împărțirea lumii, pentru împărțirea și reîmpărțirea coloniilor, a «sferelor de influență» ale capitalului financiar etc.”¹

Contradicțiile de interes dintre imperialiștii germani și cei englezi, dintre Germania și Franța,

¹ Lenin, Opere, vol. 22, p. 185—186.

dintre Germania și Rusia au dus la alcătuirea celor două tabere între care s-a purtat războiul. De o parte, tabăra Triplei Alianțe sau a Puterilor Centrale, din care făceau parte Germania, Austro-Ungaria și o bucată de vreme Italia, de altă parte tabăra Antantei, formată din Anglia, Franța și Rusia. Ulterior, de partea puterilor centrale s-au angajat Turcia și Bulgaria, iar de partea Antantei a trecut și Italia, blocul acesta numindu-se acum **Quadrupla Înțelegere**. Serbia, Muntenegrul și Belgia se atașaseră de la început Antantei. Mai târziu, vor intra în acest război mondial și Statele Unite ale Americii și Japonia, de partea Antantei.

O altă cauză însemnată a izbucnirii primului război mondial a fost politica stateilor imperialiste de a opri și devia mișcarea revoluționară, din ce în ce mai amenințătoare în metropole și colonii. Conducătorii oportuniști ai partidelor socialiste din Internaționala a II-a au trădat interesele proletariatului, votînd în parlamentele unor țări creditele de război, iar în altele au contribuit de-a dreptul la susținerea războiului imperialist. În cadrul Internaționalei a II-a, Partidul bolșevic, făurit de Lenin, a luptat cu hotărîre împotriva războiului imperialist. Partidul bolșevic a chemat masele muncitoare la lupta contra războiului imperialist, îndemnîndu-le să întoarcă armele împotriva propriilor guverne, împotriva claselor exploatoare din propria lor țară și să transforme astfel războiul imperialist în război civil.

România nu a intrat de la început în război și ea și-a menținut neutralitatea timp de doi ani, adică pînă la 15 august 1916. În acest interval, pentru masele muncitoare viața a devenit din ce în ce mai grea, pe cînd pentru burghezie și moșierime neutralitatea a constituit prilejul unor mănoase afaceri cu țările beligerante, vînzîndu-se la prețuri ridicate petrolul, cerealele și vitele, făcîndu-se afaceri cu comenzile pentru înarmarea țării, speculîndu-se și pe piața internă alimentele și alte produse. În anii neutralității, cele două tabere imperialiste au făcut

tot felul de presiuni ca România să intre în război, fiecare de partea sa. Făgăduieli și amenințări, intervenții diplomatice și chiar ultimatumuri urmăreau atragerea țării în război. Sume fabuloase se plăteau pentru propaganda prin presă și pe alte căi în favoarea unui bloc sau al altuia.

Clasele dominante nu s-au putut pune dintru început de acord în privința taberei care le-ar satisface mai bine interesele. În sinul acestor clase, ca și în partidele lor, existau interese contradictorii. Unele grupuri erau aservite capitalismului german, iar altele capitalismului franco-englez. Cum amîndouă taberele ofereau promisiuni, plăteau propaganda, dădeau prilej de mănoase afaceri, iar soarta armelor era încă nehotărîtă — conflictele dintre susținătorii Antantei și cei ai Puterilor Centrale se întetesc și iau variate aspecte. Pînă la urmă, socotind că interesele lor puteau fi mai bine satisfăcute de către Antantă, burghezia și moșierimea s-au alăturat acestei tabere, împingînd țara în război.

În acțiunile lor, clasele dominante au fost călăuzite de interesele și scopurile lor anexioniste, iar nu de interesele naționale. De aceea, proletariatul a opus politicii imperialiste și propagandei războinice lupta sa revoluționară. În timpul neutralității, muncitorimea a organizat o seamă de acțiuni și greve, care au depășit revendicările de ordin economic, devenind lupte politice împotriva războiului imperialist.

Și în viața lui Tonitza și a familiei sale se răsfrîng noile evenimente. Soții își întrerup șederea la Netezești. Sublocotenentul Nicolae Tonitza este concentrat la Bîrlad. Soția se înapoiază la Iași. Locuiește într-o casă pe Sărărie. Se naște primul copil, fetița Catrina. La înapoierea din concentrare, pictorul nu știe cum să-și întrețină familia. Din artă nu putea trăi. Cui îi ardea în momentele acelea de îngrijorare, cu războiul bătînd la ușă, să comande sau să cumpere tablouri ?

I se pare o mare fericire oferta pe care i-o face directorul liceului militar din Iași, de a preda de-

senul. Cum nu avea examenul de capacitate, nu poate fi decît suplinitor. Lunile de profesorat, din toamna 1914 și pînă în mai 1915, au fost un chin. Ecaterina Tonitza descrie astfel noua situație : „Iată-l profesor de desen la elevii de curs real : desen liniar cu complicații matematice. Noaptea, pînă tîrziu, Tonitza se chinuiește să rezolve problemele... ca nu cumva să-l simtă elevii că nu știe matematica... În primăvara 1915, ne mutăm în strada Păcurari, unde se naște, în toamnă, feciorul nostru, Petru. În anul acesta, concentrările se țin lanț”.

În 1915, presiunile puterilor beligerante devin și mai puternice asupra Romîniei. Propaganda se întetește, patimile, interesele, conflictele, certurile dintre diferiții partizani ai celor două tabere sporesc. Se agită în numele patriotismului cele mai variate idei și „soluții”, în care naivitatea se îmbină cu înșelătoria. Se fac mereu declarații „patriotice”, se țin mitinguri, se formează ligi și partide, se alcătuiesc federații de grupări politice, se vînează declarații și îndemnuri la război din partea oricărui personaj cu oarecare reputație. Violența de limbaj, invectivele, atacurile pătimașe umplu coloanele ziarelor. Partidele istorice caută să atragă studențimea și, prin diferite metode diversioniste, organizează manifestații, se sparg geamuri, se cîntă imnuri. În opoziție cu acestea, proletariatul luptă și mai înverșunat împotriva războiului. Congresul al V-lea al Partidului Social-Democrat din Romînia aderă, în 1915, la hotărîrile Conferinței de la Zimmerwald, unde bolșevicii au căutat să imprime o orientare revoluționară fermă socialismului internațional. Cu acest prilej, din inițiativa lui Lenin, s-a constituit grupul zimmerwaldienilor de stînga, care a prezentat conferinței un proiect de rezoluție și un proiect de manifest, avînd la bază ideile leniniste privitoare la problemele războiului și ale păcii.

Și la Iași, firește, se petrec conflicte și se duce o propagandă furibundă pentru intrarea în război, de partea unei tabere sau a alteia. Conservatorii ieșeni

s-au scindat și ei, urmînd fie pe Alexandru Marghiloman, partizantul Puterilor Centrale, fie pe Nicolae Filipescu, Tache Ionescu și alții, partizanii Antantei. Conservatorii marghilomaniști scot un nou ziar „Iașul”. Lui Tonitza i se oferă un post de redactor și cum nu are de ales — între timp demisionase de la liceul militar — îl acceptă.

Colaborarea sa masivă la acest ziar — unde scrie la tot felul de rubrici, uneori anonim, alteori cu diferite inițiale și pseudonime, ba și cu numele propriu — ne arată că nu era orientat în politică și nu înțelegea substraturile propagandei, pe care era pus să o desfășoare. Vechile lui simpatii pentru cultura și civilizația germană îl fac să susțină cauza Puterilor Centrale, nedistingînd între interesele claselor, neînțelegînd caracterul imperialist al luptei dusă de fiecare dintre cele două tabere. Uneori, prin articolele sale, se face ecoul intereselor imperialismului german și al manevrelor burgheziei și moșierimii germanofile, dar alteori omul cinstit ia partea celor împilați, sincerul patriot este revoltat de afacerismul deșăntat și de batjocura pretinsei înzestrări a armatei. Nici iubitorul de artă nu rămîne inactiv și cîteodată, alături de polemici și împunsături politice, de comentarii satirice împotriva celor din tabăra adversă, reapare criticul de artă, lucid și progresist.

Pentru a-și întreține familia, acum mai numeroasă, desfășoară o muncă istovitoare la gazeta care, la început, are doar două pagini, din fericire pentru dînsul. Dacă în articolele și polemicile politice nu dovedește o justă orientare și nici un dar deosebit de comentator, luîndu-se după atitudinile, ideile, clișeele și invectivele curente ale presei burgheze și ale cluburilor politice germanofile, în schimb, articolele unde se ocupă de starea maselor muncitoare sau de fenomenele culturale și artistice, ne învederează pe adevăratul Tonitza. Abia după propria lui experiență în război, Tonitza va căpăta o orientare politică și socială cu adevărat progresistă.

Nu vrea să renunțe la artă și de aceea înserează la „mica publicitate” a ziarului, încă din primele numere, următorul anunț : „Pictor predă lecțiuni de pictură la domiciliu. Prețuri convenabile”. Și-o fi găsit vreun elev sau elevă atunci Tonitza ? Cei de la belle-arte trebuie să fi rîs de acest anunț.

Printre știrile de pe fronturi, exagerate și măsluite de partizanii Puterilor Centrale, în ziar se consemnă și fapte care constituie documente foarte grăitoare ale vremii. Uneori, afacerile cu permisele de export sînt date în vileag. Un ziarist antantofil de la București a vîndut nemților — adică adversarilor săi — o sută perechi de boi pentru suma de 300.000 lei, obținînd un permis de la ministrul Emil Costinescu. Altă dată, același ministru este atacat pentru că oprise pentru un an exportul cerealelor și acum, chipurile, Austro-Ungariei nu-i mai trebuie grîul nostru, care putrezește în hambare ! Fățarnicia se desfășura după toate regulile intereselor capitaliste, iar pretinsele măsuri legale erau și ele făcute ca să fie călcate sau folosite cu discriminările și după halîrurile celor cointeresați.

Două articole ale lui Tonitza ne atrag îndeosebi atenția pentru că învederează cinstea sa sufletească și luciditatea, măcar în fața cazurilor individuale. În articolul „Romanticul” (16 iulie 1915) povestește întîlnirea în tren cu un fost coleg de școală, poreclit odinioară „romanticul” pentru că nu învăța și înfunda beciurile poliției pentru diferite delikte mărunte. Acum, fostul coleg face politică și cîștigă lunar cîte șapte mii de lei, plus „suplimentele”. (Pe atunci, salariul unui înalt magistrat era de o mie de lei lunar și al unui general cam tot atîta.) „Romanticul” îi mărturisește cu cinism că vrea să fie bogat și temut. Acum este doar căutat și solicitat pentru a organiza întruniri patriotice, manifestații la care să se strige : „jos trădătorii !”, „jos vînduții !”, „trăiască idealul național !” și „nici într-un caz, cu nemții !”

Tonitza putea găsi și în cealaltă tabără — a germanofililor — tipuri identice care să strige sau să

pună pe alții să strige — tot din interes și calcule precise — „în nici un caz, cu francezii!” sau într-altfel. Putea găsi în pățimașă și confuza stare de lucruri personaje care să atace pe foștii patroni, în numele noilor patroni, căci, după cum singur observă altundeva, „hulim pe cei pe care i-am admirat ieri, ca să ridicăm pe cei care ne îngreșeau”.

Intr-un alt articol consemnează ceea ce îi spune un colonel, pe care îl întâlnește pe zonă, cu prilejul excursiei pe care pictorul o face, pe Valea Bistriței: armata este nepregătită, iar „rugina politicianismului mănîncă mașina de izbire care este armata”.

Cînd ziarul își sporește formatul la patru pagini, Tonitza publică unele amintiri din copilărie și debata din nou chestiuni de artă. Într-un articol din 23 septembrie 1915, discută menirea școalelor de arte frumoase, arătînd că ele nu sînt încă adaptate la adevăratele trebuinți ale culturii noastre. În cele două școli de artă se practică un clasicism rău înțeles, copiat după L'École des Beaux-Arts din Paris, iar studenții lucrează după capete de ghips, în loc să cerceteze natura și viața care se agită în jurul lor.

Avînd ziarul pe mîna sa, în ceea ce privește cultura și artele — Tonitza ar fi putut să-și plătească vechile polițe față de profesorii care i-au făcut viața grea în școală și uneori l-au nedreptățit. Dar el nu este un om meschin și nu poartă pică. Îi lasă în plata sorții, iar dacă face vreo aluzie la dînșii sau rareori îi pomenește, atunci trece la acestea din motive principiale, în interesul culturii. Nu se ocupă de arta lor, care nu se mai poate înnoi, nu le mai critică pedagogia ruginită. Ironizează într-o notiță ineficiența de organizator a directorului școlii și pinacotecii. Alta este atitudinea față de Octav Băncilă. Deși lucra la un ziar care milita pentru alianța cu puterile centrale și deci pentru participarea la război, Tonitza publică, în numărul din 7 iulie 1915, informația că pictorul Octav Băncilă expune într-o vitrină din Piața Cuza-Vodă compoziția sa „Pax”. Este cunoscuta pictură antirăzboi-

nică, în care un muncitor vînjos, purtînd șorțul de lucru, fărîmă cu piciorul sabia, ce simbolizează războiul. Tonitza admiră și probabil că începuse să adere la atitudinea celui mai combativ artist din acea perioadă și care oglindea în operele sale poziția și țelurile proletariatului.

Într-o serie de numere din mai și iunie 1916, face o seamă de considerații în legătură cu expoziția oficială a Școlii de belle-arte din Iași. Cîteva observații și idei ne rețin atenția. Tonitza, sub pseudonimul „Cronicar”, arată că expoziția are două părți : lucrările celor bătrîni și lucrările celor tineri. Pe panourile tinerilor nu sînt nuduri și portrete — „singurele studii la care elevii muncesc în școală sub diriguirea profesorilor” — ci minunate peisaje, făcute din inițiativa elevilor. Tonitza nu este împotriva portretelor și nudurilor, ci împotriva aceloră făcute academist, fără contactul cu viața. Reiese vechea lui nemulțumire în privința aceasta, observînd : „noi nu cunoaștem la Școala noastră de belle-arte vreun maestru special de peisaj, nici nu am auzit că profesorii acestei școli ar avea obiceiul să conducă pe elevii lor prin pădurile și cîmpiile Moldovei pentru a face împreună cu ei studii în aer liber”. (Iașul, 28 mai 1916).

Semnaleză încă o anomalie, anume felul cum sînt fixate prețurile tablourilor expuse de bătrîni profesori și de tinerii artiști. Peisajul unui tînăr este cotate doar douăzeci și cinci de lei, pe cînd „un măr de porțelan al unui venerabil maestru în ale migălelii” este cotate la o mie de franci ! Gh. Popovici silește pe elevi să-și vîndă tablourile cu prețuri egale cu ale unei perechi de opinci. Face apoi socoteala cît putea cîștiga la Iași un tînăr de pe urma celor prezentate la expoziția oficială a școlii, cînd autoritățile achiziționau cîte ceva. Un tînăr artist vinde o dată pe an de maximum opt sute de lei, ceea ce face cam șaiszeci și șase de lei pe lună. Dacă se scad costul ramelor, culorilor și altor materiale, tînărului îi rămîn doar zece lei pe lună pentru trai !

Cine erau acești tineri, Tonitza nu ne spune, dar ei sînt cunoscuți. Nici în instituția de la Iași nu mai putea fi ignorată marea școală a picturii naționale — încheată de Grigorescu, Andreescu, Luchian, Petrașcu, Ressu și alții. Noile promoții mergeau pe calea acestora și desigur că, luînd partea tinerilor, Tonitza se gîndea la bunele începuturi ale unor pictori ca Aurel Băeșu, M. W. Arnold, Adam Bălțatu, Nutzi Acontz și alții.

În articolele sale, Tonitza arată că la Iași lipsesc modelele instruite și interesante, precum lipsesc și costumele pentru compozițiile istorice. Se plînge că artiștii ieșeni trăiesc izolat și uneori nici măcar pictorii, sculptorii și arhitecții nu se cunosc între ei. Cum se înmulțise numărul tinerilor de talent, propune crearea la Iași a unei asociații similare cu „Tinerimea Artistică” de la București. Asemenea gînduri față de artiști apar alături de altele, în care gazetarul critică înrăutățirea stării celor mulți, din pricina lipsei de alimente și lemne, speculate de afaceriștii războiului, de noii îmbogățiți. Făina, untura, pîinea se răresc și se vînd pe sub mîină, cu prețuri de speculă.

Moartea lui Ștefan Luchian la 28 iunie 1916 îi prilejuiește o serie de articole. Mai întîi, unul al său, cu amintirea vizitei din 1913 la atelierul maestrului și cu înalte aprecieri despre om și artist, articol, de data aceasta, semnat cu numele real. Apoi spicuri din numărul închinat de revista „Cronica” marelui artist (în articole „Luchian și Enescu” și „Pantalonul d-lui Victor Antonescu”) și o serie de propuneri de a se organiza la Iași o expoziție retrospectivă „Luchian”. Cu aceste articole despre Luchian își încheie, la 11 august 1916, Tonitza activitatea la numitul ziar. La 15 august s-a declarat mobilizarea și România a intrat în război. Tonitza a fost chemat sub arme și numerele care apar timp de încă o lună nu mai au colaborarea sa.

Pentru conturarea preocupărilor sale, mai amintim că la „Iașul” a publicat și câteva cronici și note teatrale. Chiar și în simple note se văd preocupările sale în privința scenografiei, atât de rare pe atunci. Critică decorul de la „Ovidiu” și cel de la melodrama „Papa Lebonard”, unde „bordura tapetului stacojie și draperiile albastre te apucă de ochi”. Cronica despre spectacolul „Hamlet”, semnată Nerva Teohari, dovedește serioasele sale cunoștințe în materie de teatru. A văzut tragedia lui Shakespeare și în Franța, și în Germania, și în Italia, dar interpretul român, actorul Aristide Demetriad, îi pare cel mai subtil Hamlet al timpurilor noastre. Este un Hamlet „ideal”, afirmă Tonitza, de obicei zgîrcit cu laudele. Artist plastic, Tonitza relevă și excelenta mască a lui Demetriad, găsind că spectacolul dat la Iași păcătuiește doar prin lipsa ansamblului și prin folosirea, în loc de decor, a unor draperii când roșii, când albastre.

Aristide Demetriad îi explică, printr-o scrisoare, că înadins a exclus figurația și a jucat în perdele, simplificînd punerea în scenă — perdelele se folosesc în toate centrele de cultură — pentru a se concentra asupra semnificațiilor esențiale ale piesei. Se vede că marele actor fusese impresionat de aprecierile asupra jocului său. Și actorul ieșan Vlad Cuzinski, interpret valoros al multor roluri de drame, dar insuficient prețuit de criticii rutinieri locali, mulțumește că i s-a remarcat jocul în piesa „Otrava”, după romanul lui Zola.

Deși activitatea de gazetar l-a absorbit pînă la istovire, totuși Tonitza a putut să-și înjghebeze un număr de picturi și desene pentru expoziția ce a deschis-o la București, împreună cu prietenul Ștefan Dimitrescu, în februarie 1916. Datorită stăruinței lui Fănuță, care de la Alexandria îl bombarda cu scrisori și îi dădea imbold să nu-și părăsească îndeletnicirea de căpetenie, Tonitza mai lucra cîte

ceva și împreună cu lucrări mai vechi a adunat douăsprezece uleiuri, șapte desene, precum și nouă studii pentru albumul „Din lumea celor umili”. Acestea, împreună cu patruzeci și două de uleiuri și douăzeci și trei de desene ale lui Ștefan Dimitrescu, au alcătuit frumoasa expoziție din sala „C” a Pasajului Majestic, lângă Teatrul Comedia.

„Expoziția de pictură și desen Ștefan Dimitrescu și Neculai Tonitza” s-a bucurat de oarecare reușită. Dimitrescu s-a prezentat cu lucrări mai elaborate și mai numeroase, rodul anilor 1913—1916.

Tonitza expune mai multe capete de studiu și peisaje și de pe atunci se vedește „un iubitor al copiilor, ale căror atitudini și mișcări le-a prins cu multă artă” („Adevărul”, 4 februarie 1916). Ce cuprindea seria de studii pentru albumul „Din lumea celor umili” nu știm cu de-amănuntul. Sînt, probabil, desenele satirice și caricaturile, dintre care pe unele apucase a le publica în „Arta Romîină”. Presa nu le descrie, dar unii cronicari amintesc spiritul de observație și aplicarea lui Tonitza spre notarea „veșnicului omenesc”, formulă prin care probabil vor să spună că pictorul și desenatorul sesizează ceea ce e mai uman în viața oamenilor de rînd.

Expozanții atrag atenția prin stăpînirea și varietatea desenului, prin realismul cu care amîndoi „știu să surprindă... poezia adeseori înălțătoare, de cele mai multe ori dureroasă, care se desprinde din mediul în care cei doi pictori trăiesc, observînd mereu, notînd mereu, totdeauna profund impresionai”.

Multe din lucrările de atunci s-au pierdut ori sînt rătăcite prin necunoscute colecții particulare. În catalog se menționează o pictură a lui Tonitza intitulată: „Bebe” — pe care a expus-o în același an și la „Tinerimea Artistică”, împreună cu patru „studii”. Este probabil chipul unuia din cei doi copilași ai săi, la care ținea atît de mult și pentru

care nu pregetase să muncească atât de greu la ziar, asigurându-le traiul.

Dragostea pentru oamenii simpli și pentru copii definește ceea ce era mai esențial în operele de atunci ale artistului, desigur vii, calde, expresive, dar încă nu atât de strălucitoare și emoționante cum vor fi operele ce le va crea după marile încercări ce-l pîndeau, încercări mai cumplite și mai răscolitoare încă decît cele pe care le trăise pînă atunci.

VII

ARȘIȚA STÎRNEȘTE FURTUNA

La 11 august 1916, Tonitza, redactor la ziarul „Iașul”, mai face o serie de propuneri în legătură cu organizarea unei expoziții retrospective Ștefan Luchian la Iași. Este ultimul articol ce-l mai publică înainte de intrarea țării în război. Probabil că în ziua aceea sau în următoarea a fost din nou concentrat.

Regimentul din care făcea acum parte — 85 Infanterie Prahova — se afla de mai multă vreme la Comarnic, fiind menit să participe la operațiile din Transilvania. Presiunile exercitate de către puterile Antantei asupra guvernului român pentru a intra în război împotriva Germaniei și Austro-Ungariei se înteseră în vara 1916, iar la 4 august se încheiase un tratat cu reprezentanții Antantei, prin care România se obliga să intre în războiul imperialist împotriva Puterilor Centrale. Această hotărîre nu era cunoscută de populația țării, care, în marea-i majoritate, mai nădăjduia că neutralitatea va putea fi prelungită. Încă la 14 august se mai credea că zvonurile cu privire la mobilizare erau neîntemeiate și se cerea, în unele ziare, dezmințirea lor, spre „a se reda liniștea în țară”. La 15 august, România declară război Puterilor Centrale, iar trupele, concentrate la pasurile de trecere ale Carpaților, pă-

trund în Transilvania și ajung pînă în apropierea Sibiului și a Sighișoarei.

Tonitza nu-și mai găsește regimentul la Comarnic și ducîndu-se la Ploiești i se spune că a fost îndreptat spre Dunăre. Comandamentul Antantei nu pornise, așa cum se obligase, ofensiva în Balcani, ceea ce a permis trupelor germane, bulgare și turcești, aflate la sudul Dunării, să atace România prin Dobrogea. Tonitza și-a găsit unitatea, pentru a participa cu ea la grava înfrîngere de la Turtucaia. Nu trecuseră decît trei săptămîni de cînd părăsise Iașii și în curs de cîteva zile cunoscuse cele mai mari grozăvii ale războiului. Raportul de forțe fiind cu totul defavorabil în acel sector, regimentul lui Tonitza a fost decimat, iar supraviețuitorii au fost făcuți prizonieri. Pe arșița începutului de septembrie, lipsiți de apă și alimente, mărșăluind pînă la istovire, unii în bocanci, alții în opinci, infanteriștii au fost secerați de obuzele și gloanțele inamicului. Cei mai mulți au căzut în porumbiștile malurilor dunărene, chiftind de sîngele proaspăt vărsat.

Tonitza nu a descris ca literat sau gazetar aceste episoade, deși se pare că de dînsul sînt scrise „Însemnările unui luptător”, publicate mai tîrziu, în vara 1918, de ziarul „Iașul”. Seria de paisprezece fragmente se oprește la sosirea pe malul Dunării a celui mobilizat. În schimb, a făcut o serie de desene pentru cartea lui G. Millian-Maximin „În mîinile dușmanului — Însemnările unui prizonier, ilustrată după natură de pictorul N. N. Tonitza, 1920”, iar alte desene le-a prezentat la primele expoziții după război.

Cei aproape doi ani de prizonierat i-au zguduit puternic conștiința. Dragostea de oameni s-a adîncit, o dată cu revolta împotriva celor care pricinuesc suferințele, sărăcia și măcelurile. Multe dintre imaginile din război și prizonierat sînt deosebit de patetice, prin suferința și crimele ce le evocă. Într-un desen, vedem ostași istoviți, trîniți la pămînt, chinuiți de sete. Într-altul, răniții, făcuți pri-

zonieri, sînt duși în căruțe. Alții încă rătăcesc și asemeni celor doi răniți dintr-o altă imagine, sleiți și dezorientați, merg sprijinindu-se unul de altul. Durerea este întipărită pe chipurile lor, pe cît îngăduie bandajele să se vadă aceasta. Dacă în imaginea cu cei doi prizonieri suferința este puternic individualizată, în „Convoiul prizonierilor“ artistul evocă suferința unui număr mai mare de soldați. Coloana de prizonieri este văzută din spate. Ei mărșăluiesc cu capetele aplecate și spinările încovoiate, într-o ținută dezordonată, așa cum au scăpat din luptă. Sînt copleșiți de trista situație în care se află. Convoiul pare a nu avea sfîrșit.

Deși Tonitza a fost internat într-un alt lagăr decît autorul numitei cărți, situațiile prizonierilor au fost asemănătoare. Lipsurile, bolile, îngrijorarea, lipsa de libertate, nădejdea în pace le-au fost comune. În ilustrațiile la cartea lui Millian-Maximin vedem ostași despăduchindu-se, alții muribunzi sau tămăduiți în spitale, despărțirea dintre cei în sănătoși și cei care nu se știe dacă vor scăpa cu viață de pe urma tifosului, scene cu înmormîntări de prizonieri. Dacă pictorul a fost cruțat de tifosul exantematic, care a secerat și în lagăre ca și în Moldova atîtea vieți, în schimb el s-a ales de pe urma prizonieratului cu două boli ce-l vor hărțui întreaga viață: malaria și reumatismul.

Tonitza a fost internat în lagărul de la Kîrdjali, un tîrgușor unde, în afară de populația bulgărească, erau și locuitori turci. În schițele făcute acolo și aduse în țară au rămas unele aspecte ale vieții din lagăr. Casele în care locuiau prizonierii erau destul de mari. Ele apar într-o acuarelă, unde vedem de asemenea pe prizonieri, plimbîndu-se prin curtea însorită. În alte schițe sau în lucrările elaborate mai tîrziu pentru ilustrarea numitei cărți sau pentru tablourile expuse — se ivesc și turcoaice, care vindeau prizonierilor semințe, sacîz, pepeni verzi sau alte neînsemnate alimente din puținele disponibile în pustiirea pricinuită de greul război. Uneori, asemenea bunătăți pictorul le capătă făcînd

portretele locuitorilor turci. Alteori primește chiar câțiva gologani pentru aceste „fotografii”, cum le zicea el — fotografii în peniță sau în creion. Locuitorii bulgari le procurau iepuri. Nu a uitat nici bunătatea unui ofițer bulgar, comandant al lagărului, pe care-l pomenește plin de recunoștință, deoarece acesta a îngăduit prizonierilor să scoată o revistă, procurându-le foi de bloc, tuș și culori de apă. La secția de grafică a Muzeului de Artă al R.P.R. se păstrează portretul ofițerului, pe care însuși pictorul a scris cu mâna lui „Lt. col. Simionof, comandantul lagărului de la Kîrdjali”. Fiind vorba de un personaj important, Tonitza s-a străduit să-l deseneze foarte veridic și academic, în stilul vechilor gravuri. Nu știa dacă ofițerul prețuia sau nu interpretările portretistice mai libere.

Așa au putut scoate pictorii N. N. Tonitza și C. Vlădescu cinci numere din revista umoristică a lagărului — firește în exemplar unic. Cum amîndoi pictorii erau și scriitori, revista, ce-și schimbă titlul de la număr la număr, are texte și ilustrații foarte variate. Experiența de gazetar a lui Tonitza se vedește și aici, precum și umorul său — hazul de necaz, ce-i menținea moralul, în pofida bolilor, lipsurilor, suferințelor. Revista are articole de fond, interviuri, povestiri, versuri, cronici mărunte, glume, ba și „mica publicitate” — toate cu caracter satiric sau uneori umorist — fiind ilustrată cu vignete, mici portrete și imagini mai mari, majoritatea în acuarelă. Textele și ilustrațiile se datoresc celor doi pictori, care folosesc diverse pseudonime. Scrisă foarte citeț, chiar elegant, de mâna unui inginer, revista trecea prin mâinile camarazilor din lagăr, care astfel își descrețeau frunțile și rîdeau de ei înșiși, de vanele lor certuri, de anumite situații paradoxale, de unele ticuri și manii, ce caracterizau pe unii dintre ofițeri. Primul număr, cu titlul „Nu te lăsa!”, a apărut la 8 noiembrie 1917, iar cel din urmă la 27 februarie 1918. Ultimul număr a

avut același titlu, pe cînd celelalte trei s-au intitulat : „Nici mort !”, „Ține-o aici !” și „Sărbătorile !”.

Scrise în condițiile prizonieratului, textele nu puteau ataca chestiuni mai importante, dar și astăzi găsim în ele unele lucruri semnificative. Glumele și satira țintesc nu numai ticuri și manii individuale, dar și mentalitatea armatei de odinioară, a ofițerilor și majurilor. La rubrica cu glume apar și unele amintiri amare de la Turtucaia. Povestirile, unele cu atmosferă orientală, sînt sugerate de prezența populației turcești în vecinătate. Prizonierii au voie să citească „L'Echo de Bulgarie” și astfel apar uneori și vești politice, firește redată prin prisma autorităților burghezo-moșierești ale Bulgariei, deci falsificate. Speranțele în încheierea păcii se întăresc, arătîndu-se cum unii pun rămășaguri că războiul se va încheia în aprilie 1918. În ultima parte a prizonieratului se primesc alimente prin Crucea Roșie, dar salamurile sînt stricate și numai unii cutează să le folosească parțial. Din alte surse, știm că după opt luni de prizonierat, Tonitza a putut scrie acasă, prin Crucea Roșie, și astfel familia lui a aflat că este în viață.

Ca și la periodicele „Arta Romîină” și „Iașul”, Nerva Teohari (unul din pseudonimele lui Tonitza) deține și în revista lagărului rubrica „Jurnalul unui pictor”. Nostalgia vechii îndeletniciri este mai puternică decît oricînd. Evocă puterea ce o au în artă lumina și culoarea. „...Și totuși nici pe gîtul alb și catifelat al unei femei, nici în iarba înflorită din grădini, nici pe fantezia suspendată deasupra noastră, eu nu văd decît două puteri din împreunarea cărora ia naștere acel ceva nepipăibil și nedefinit, dar înfricoșător prin puterea ce o exercită asupra sufletelor noastre : lumina și culoarea...”

Într-un mic desen, colorat în galben și verde, vedem autoportretul lui Tonitza. Este mai mult o schiță, dar ea ne indică și omul, și condițiile în care lucra acolo. Artistul, care a trecut de treizeci de ani, pare mai tînăr și este subțirel, poate unde și slăbise din pricina lipsurilor din lagăr. Poartă uni-

formă militară și s-a dat în capul oaselor, pe jos, în fața unui șevalet. Podeaua este acoperită cu o pătură, iar în preajmă vedem o sobă de tuci.

Scene cu militari vorbind între ei și făcând glume amare, satire împotriva unor ofițeri, care și în prizonierat nu dau echipamentul convenit ordonantelor, deși rămăseseră disponibile unele efecte, imagini cu țărânci bulgare care aduc alimente, evocări poetice sau umoristice ale lumii orientale se perindă prin paginile revistei.

În aprilie 1918, Tonitza se întoarce la Iași. Se petrecuseră epocale prefaceri în lume, despre care acum află mai precis, chit că nu poate pătrunde întreaga lor semnificație. Marea Revoluție Socialistă din Octombrie inaugurasă o nouă eră în istoria omenirii — era prăbușirii capitalismului și a victoriei de neînlăturat a socialismului și comunismului. Sub conducerea Partidului Comunist, făurit de Vladimir Ilici Lenin, oamenii muncii din Rusia dobândiseră prin revoluție puterea și instauraseră dictatura proletariatului.

Influența Revoluției Socialiste s-a simțit imediat în întreaga lume. Așa cum arată tovarășul Gh. Gheorghiu-Dej, în raportul prezentat la adunarea festivă organizată cu prilejul aniversării a 40 de ani de la crearea Partidului Comunist din România, „exemplul Revoluției din Octombrie a fost flacăra înnoitoare, care a întetit lupta maselor muncitoare din țara noastră. Trăiește viu în amintirea mea tabloul măreț și emoționant al evenimentelor din Moldova, în imediata apropiere a frontului, unde mă aflam ca tînăr muncitor. Starea de efervescență revoluționară a trupelor rusești care, refuzînd să mai lupte, îi arestau pe ofițerii țariști și creau comitete de soldați, ecoul instaurării puterii muncitorești-țărănești în Rusia, aveau o influență puternică asupra populației muncitoare și insuflau muncitorimii și țărănimii un curaj și o hotărîre de luptă, încă necunoscute la noi în țară.

Procesul de radicalizare a maselor s-a dezvoltat rapid: Demonstrațiile muncitorești, grevele muncitorilor mineri, petroliști, forestieri au luat o puternică amploare, transformându-se în mari acțiuni de clasă. În focul acestor lupte, partidul socialist și sindicatele s-au reorganizat, mișcarea muncitorească devenind în scurt timp o largă mișcare de masă, cum nu fusese niciodată pînă atunci”.

Tonitza a luat treptat cunoștință de marile schimbări ce se petrecuseră de la căderea lui în prizonierat și pînă la înapoierea în Iași. I s-au povestit cu indignare și revoltă unele aspecte ale dezastrului, în care fusese împinsă țara, prin intrarea în război. Începea să lege ceea ce vedea cu propriii ochi de cele ce se întîmplaseră mai înainte. În foarte multe case întîlnea ființe îndoliate, văduve și orfani secătuiți de foame și privațiuni. Demobilizații, printre care mulți invalizi, își căutau familiile — și ele împrăștiate din pricina lipsurilor de tot felul, a bolilor ce bîntuiseră, mai ales a tifosului exantematic. Majoritatea populației trăia înghesuită — localnicii și refugiații laolaltă — chinată de lipsă de alimente și îmbrăcăminte. Se consuma mazăre cu gărgărițe, iar pîinea era cleioasă și cu paie într-însa. Mălaiul era aprins. Fiește, nu tot astfel trăiau bogătașii și oficialitățile. I s-au descris dramaticele condiții în care se făcuse evacuarea din teritoriul ocupat de Puterile Centrale. În timp ce miniștrii își căraseră în trenuri pînă și murăturile, nu numai mobilele de preț, mii de tineri, care se apropiau de vîrsta recrutării, fuseseră siliți să se refugieze în Moldova, pornind pe jos în timpurie și cumplită iarnă a anului 1916, mulți degerînd pe drum.

Ce se petrecuse la Turtucaia o știa prea bine, dar curînd a aflat de grelele lupte date de armata romînă — slab înarmată și inferioară numericeste — pe Valea Jiului, la Dragoslavele și la Predeal, de căderea capitalei și retragerea armatei, guvernului și autorităților în Moldova. I s-au descris evenimentele din vara anului 1917, cînd — în ca-

drul planului general de ofensivă al Antantei — armatele ruso-române de pe frontul din Moldova au pornit o contraofensivă puternică. Aceasta cu scopul de a împiedica încercarea comandamentului german de a sparge frontul ruso-român, pentru ca trupele puterilor centrale să ocupe Moldova și să-și facă drum spre Ucraina. A fost profund impresionat cînd i s-au povestit de către participanții la luptele de la Mărășești și Oituz faptele de vitejie ale ostașilor romîni și ruși. Unii povestitori se întrebau la ce serviseră luptele și jertfele ostașilor, și însăși victoria din vara lui 1917. Într-o formă sau alta, ei arătau că lupta eroică a ostașilor nu a avut nimic comun cu țelurile imperialiste ale războiului, cu politica de expansiune și de îmbogățire a claselor exploatoare.

De altfel, evenimentele ce s-au succedat au deschis și mai multora ochii asupra scopurilor urmărite de către clasele dominante. Pentru a avea armata disponibilă, în vederea unei acțiuni militare îndreptate împotriva noului stat sovietic și de teamă ca nu cumva să izbucnească și la noi revoluția, guvernul burghezo-moșieresc al Romîniei a început, potrivit hotărîrilor Antantei, să trateze încheierea unei păci separate cu comandamentul german. La 9 decembrie 1917, guvernul romîn a încheiat cu puterile centrale armistițiul de la Focșani. Mergînd pe linia înrobirii țării față de imperialismul german, guvernul a încheiat pace separată cu puterile centrale (Buftea, 5 martie 1918), definitivată prin tratatul de pace de la București (7 mai 1918). Tratatul transforma Romînia într-o semicolonie germană. În acest interval au revenit prizonierii în țară.

Zguduit de cele trăite și dornic să înțeleagă cele ce vor urma, Tonitza se interesa stăruitor de felul în care populația se opusese cotropitorilor germani și mai ales de acțiunile muncitorimii, în timpul lipsei sale.

Starea populației din Moldova o vedea cu ochii, dar acum afla că în teritoriul ocupat populația o

dusese și mai greu. Comandamentul german organizase jefuirea sistematică a bogățiilor țării și a populației. Masele populare — înfometate și prigonite — au luptat mai departe împotriva războiului, deși conducătorii mișcării revoluționare de la noi fuseseră trimiși pe front ori arestați, ziarele muncitorești suprimate, iar manifestațiile interzise. În pofida acestor măsuri, lupta revoluționară a maselor sporise simțitor. Grupuri revoluționare, dintre care unul condus de Alecu Constantinescu, au organizat demonstrații împotriva războiului, formulând totodată revendicări pentru traiul muncitorilor.

Atît în Moldova cît și în regiunile ocupate au avut loc manifestații din ce în ce mai puternice în favoarea unei păci drepte. Ziua de 1 Mai 1917 a fost sărbătorită la Iași și în alte orașe ale Moldovei de către soldații ruși și muncitorii romîni, în cadrul unei acțiuni comune. A rămas neuitat entuziasmul manifestației din Piața Unirii de la Iași. De pe soclul statuii lui Cuza-Vodă, diferiți vorbitori au cerut exproprierea moșiilor și proclamarea republicii, exprimînd țelurile mulțimii, care nu mai încăpea în piață și pe străzile învecinate. Lozincile revoluționare și uralele răsunau pînă în depărtare. După ce marea de capete s-a împărțit în șuvoaie, strigătele și uralele au continuat pe diferite străzi. Grupuri de ostași ruși cu drapele roșii și intonînd cîntece revoluționare străbăteau străzile în ovațiile de simpatie ale muncitorimii locale. După adunare, muncitorii au eliberat cu forța mai mulți conducători socialiști, arestați de către autorități. La București, în ziua de 26 martie 1917, mii de femei muncitoare protestaseră împotriva înfometării populației și pentru încheierea unei păci democratice.

Procesul de radicalizare a maselor — datorită faptului că, în timpul războiului, se înăsprise și mai tare exploatarea oamenilor muncii și se continua încă mai sfidător politica reacționară a claselor conducătoare, în unire cu cercurile imperialiste din străinătate — s-a intensificat și mai mult după

Marea Revoluție Socialistă din Octombrie, care a exercitat o puternică înrîurire în întreaga lume.

Neavînd pe atunci posibilitatea de a trăi de pe urma muncii de artist și hărțuit de nevoi, împreună cu familia, Tonitza acceptă din nou postul de redactor la ziarul „Iașul”. După ce își încetase apariția în septembrie 1916, ziarul reapărea, începînd de la 20 aprilie 1918. Aparținea partidului conservator, condus de Alexandru Marghiloman, devenit prim-ministru în martie 1918.

Încep să se ivească din nou în coloanele ziarului inițialele T. și Tz. sau pseudonimul Nerva, precum și inițialele scriitorului Cezar Petrescu. Acestuia și lui Tonitza le era încredințată în cea mai mare parte redactarea ziarului. Amîndoi însă scriu în silă și cu amărăciune la acest ziar oficial. Își dau bine seama că nu acolo își aveau locul potrivit. Nu acolo își puteau exprima ideile și sentimentele, ce îi răscoliseră între timp. Cu gîndul la cei în nevoi și în asuprire, Tonitza nu poate face mai mult decît să combată specula și scumpetea traiului ori, să amintească, într-o serie de foiletoane pe care nu o termină, suferința celor concentrați sau a familiilor în perioada premergătoare intrării în război. Cînd ziarul își încetează apariția, în octombrie 1918, simte o descătușare, deși se vede iarăși lipsit de cele trebuitoare existenței cotidiene. Năzuiește să-și spună revolta și să se alăture țelurilor revoluționare ale proletariatului. Vrea să se manifeste cu tot avîntul ca pictor și scriitor.

Primul război mondial ia sfîrșit la începutul lunii noiembrie 1918, cînd puterile centrale sînt învinse. Armistițiul dintre Germania și Antantă a fost semnat la 11 noiembrie. Cercurile burghezo-moșierești se alătură din nou imperialiștilor Antantei, care urmăresc să transforme România într-o bază a agresiunii antisovietice. În lunile din toamna 1918 și pînă în primăvara 1919, Tonitza trăiește adînc evenimentele ce se petrec în lume și în țară, meditînd asupra lor și fiind gata să participe la avîntul revoluționar al proletariatului, care se

opune planurilor și uneltirilor burghezo-moșierimii. Sînt luni de grele lipsuri materiale pentru el și ai lui, dar și de hotărîtoare lămurire interioară.

În iarna 1918—1919, Tonitza lucrează la Iași, în casa de pe strada Rece. Face lucrări de format mic, pe care le vinde cu greu acolo sau le trimite la București. O dată cu plecarea refugiaților și cu încheierea păcii, Iașii și-au reluat modesta și aparent tihnită viață de mai înainte, dar firește că și acolo au continuat să-și croiască drum ideile înnoitoare. Întreaga țară este pustiită de război și nicăieri nu o duc bine decît clasele dominante, cu valurile lor de îmbogățiți de război. Cei trei copii — Catrina, Petru și Irina — au în 1919 între cinci și doi ani. Tatăl și pictorul îi privește cu dragoste și amărăciune, văzînd că nu le poate asigura nici lor, nici devotatei soții cele necesare. Pictorul copiilor își are modelele în casă, unde adesea vine și o nepoțică, viitoarea actriță Nineta Gusti, care va fi unul dintre modelele pictorului.

Mulți dintre prietenii mai vechi sau mai noi plecaseră la București sau în alte părți. Cel mai drag îi rămăsese tot Ștefan Dimitrescu. Acesta, împreună cu alți artiști mobilizați la Iași, la cartierul general, pictase scene pe front și în ianuarie 1918 prezentase la expoziția colectivă organizată în localul Școlii de belle-arte cunoscuta compoziție „Morții de la Cașin”, pe care Tonitza a prețuit-o îndeosebi. „Schițele și studiile lui... luate direct pe front sau prin satele pe unde trecuse devastarea inamică — va scrie mai târziu Tonitza — vor rămîne documente de o rară distincțiune sufletească și de o răscolitoare putere de artă. Nici un gest de blestem pentru dușman (așa cum se cerea în acele împrejurări de la artistul mobilizat ad-hoc), dar nici o falsă exaltare patriotică a ostașului român. Totul rezumat la sentimentul adînc de umanitate și la pura emoție de artă. Din acest punct de vedere «Morții de la Cașin»... este una din cele mai nobile

opere de artă produsă de artiștii europeni". La aceeași expoziție avuseseră lucrări pictorii Ressu (chipul eroinei Ecaterina Teodoroiu), Traian Cornescu, Theodorescu-Sion și sculptorii Jalea, Medrea, Han și mulți alții. Tot la Iași, Camil Ressu pictase episoade din lupta revoluționară a ostașilor armatei ruse. Într-un tablou vedem mărșăluind pe străzile Iașilor o unitate de ostași ai armatei ruse. Intonează cîntece revoluționare, sub fluturarea steagului roșu, pe care îl poartă unul dintr-înșii. Soldații au cocarde roșii la piept.

Tocmai năzuința de a oglindi adevărurile pe care războiul și evenimentele revoluționare, ce i-au urmat, le scotea la iveală în chip atît de dramatic și răscolitor, îi îndemnase pe unii dintre artiștii aflați la Iași să se asocieze într-o nouă grupare, pe care o vor numi „Arta Romîină”. Se simțea un spirit nou, care cerea o artă nouă, dezbărată de convențiile academismului, de falsul naționalism, de patetismul exterior al „pompiersmului”. Abia înapoiat la Iași, Tonitza a putut participa la noua grupare, care și-a deschis expoziția la 18 aprilie 1918, într-o încăpere de pe strada Lăpușneanu.

În aprilie 1919, Tonitza se încumetă a pleca la București, cu gîndul de a se stabili acolo. Își lasă, pentru moment, familia la Iași. Urgiile războiului sînt prezente peste tot. Podul de peste Siret este încă avariat și circulația trenului se făcea anevoie pe o platformă improvizată. Călătorii din compartiment povestesc cumplitele lupte date în zonele pe unde trec. La București, luxul deșăntat al îmbogățitorilor de război insultă și revoltă imensa majoritate a populației, care se zbate în nevoi. Unii petrec fără curmare, dau lovituri la bursă, subscriu acțiuni la sute de noi bănci și întreprinderi, care vor să exploateze bogățiile „Romîniei Mari”. Pe Calea Victoriei este aglomerație la orice oră din zi și pînă noaptea tîrziu. Magazine de lux răsar, alături de restaurante și bodegi de tot soiul, localurile de noapte se înmulțesc, șirurile de automobile și echipe nu mai au sfîrșit.

Locuiește, pe rînd, pentru a nu stînjeni prea mult, la prietenii Zamfiropol-Dall, arhitectul Mohor și, în vacanță, la Ștefan Dimitrescu, care se mutase la București. Își caută, ca și la Iași, un loc de muncă, unde să se manifeste ca scriitor și artist. Pînă să-l găsească trec cîteva luni foarte grele. Trimisese de la Iași o serie de scene din prizonierat sau episoade „Din viața celor umili”, care au fost expuse la „Arta Romîină”, în martie-aprilie 1919. Acestea i-au adus prețuirea și sprijinul unor elemente progresiste din viața culturală.

După începutul de la Iași, asociația „Arta Romîină”, lărgită și mai bine organizată, se impusese cu noua expoziție de la București. Înainte de a sosi el în capitală, asociația se reorganizase. Dar nu fără anumite complicații și contradicții, explicabile prin spiritul individualist, cu orgoliile și rivalitățile lui, atît de frecvente în societatea burgheză. De altfel, aceasta va fi pricina pentru care „Arta Romîină” nu va dobîndi încheierea și trăinicia necesară țelurilor nutrite de către cei mai de seamă membri ai ei. Fondatorii mai tineri de la Iași s-au pomenit, la un moment dat, pe cale de a fi înlăturați, iar întreaga asociație era să capete caracterul pestriț și contradictoriu pe care îl avea și „Tinerimea Artistică”, în faza-i din urmă. Și tocmai împotriva unui atare caracter contradictoriu și a unei creații inegale ca valoare umană și realizare artistică reacționaseră fondatorii noii asociații, simțind nevoia de a înființa o grupare în spirit nou.

„Tinerimea Artistică” fusese, pînă în preajma primului război mondial, asociația cea mai solidă și cu cei mai de seamă pictori și sculptori ai noștri, care se manifestau amplu la expozițiile de primăvară și uneori și de toamnă ale ei. Unii nici nu expuneau la saloanele oficiale, unde se accepta orice fel de artă și unde adeseori oficialitățile răsplăteau pe artiștii cei mai puțin autentici și care cultivau o artă de agrement, străină de aspirațiile poporului. Epigonismul grigorescian și subiectele

frivole se împăcau la asemenea expoziții oficiale. Acest epigonism grigorescian consta în promovarea unor teme țărănești convenționale și idilice, care conveneau oficialităților. Pornind de la temele marelui Grigorescu, o seamă de epigoni arătau în culori trandafirii viața de la țară, zugrăvind în serie idile și chipuri fericite, poetizând cu mijloace ieftine peisajele și scenele de muncă, romantizând pînă la falsificare viața de trudă și chinuri a celor împilați și disprețuiți. Alături de asemenea tablouri, care l-ar fi îngrozit pe Grigorescu — de la care se luau doar aspectele de suprafață, fără dragostea pentru cei mulți a maestrului și fără uluitoarea sa pătrundere a adevărurilor în conflict, ca să nu mai stăruim asupra lipsei de măiestrie a epigonilor — erau prețuite și scenele frivole din viața iresponsabilă a burgheziei. Scenele cu petreceri și huzur, interioarele încărcate cu lucruri scumpe și adesea de prost gust, „capetele de expresie” fără nici o expresie semnificativă, ci pierdute în reverii sterpe și gânduri mărunte, în ambiții meschine și aspirații deșarte — acestea aveau căutare în rîndurile oficialităților și claselor dominante. Și tocmai împotriva acestui țărănism de paradă — de fapt, semănătorism plastic — și a temelor de frivolitate și banalitate burgheză se ridicau acum artiștii răscoliți de tragediile războiului și apropiați de avîntul revoluționar al maselor muncitoare.

Chiar la „Tinerimea Artistică” au precumpănit cu timpul artiștii care cultivau țărănismul de paradă și reveriile burgheze. Să ne gândim cum au evoluat stîlpii „Tinerimii”, Verona, Kimon Loghi, Strimbu, Aricescu, Artachino, Simonide, Teișanu sau sculptorii Spaethe și D. D. Mirea, cum din concesiile în concesiile și-au comercializat creația, și vom înțelege de ce talentele călite în război au simțit nevoia de a înființa o altă asociație. Este drept că la „Tinerimea” se manifestaseră și artiști de frunte ca Luchian, Brâncuși, Petrașcu, Paciurea, Pallady, Ressu, Steriadi, Iser, Lascăr Vorel, mort în 1918, soții Storck, D. Hîrlescu și debutaseră de pe la 1912

tinerii Tonitza, Șirato, Theodorescu-Sion, Buneșcu, Cornescu, Jalea, Medrea, Han și alții. Dar nu aceștia conduceau acolo, nu ei obțineau comenzile și favorurile oficiale sau posturile de conducere ale vieții artistice.

Conducătorii „Tinerimii” fuseseră cel mai adesea Verona, Loghi, Strîmbu, Artachino, Spaethe și D. D. Mirea, adică reprezentanții culturii oficiale, ai culturii claselor conducătoare și nu reprezentanții celeilalte culturi, exprimînd viața și năzuințele poporului.

Dar nici la noua asociație „Arta Romîină” lucrurile nu se petreceau fără contradicții și fără surprinzătoare procedee, care vor repeta pe acelea ale „Tinerimii”, acum îmbătrînită și comercializată în foarte mare măsură.

Expoziția din martie-aprilie 1919 a „Artei Romîine” a însemnat însă o rupere cu spiritul servil și cu comercializarea, care ajunseseră să predominie la „Tinerimea Artistică”. Expoziția a avut loc într-o mică sală de pe strada Franklin.

Tonitza se impune în ambianța răscolitoare și de înaltă exigență artistică a expoziției „Arta Romîină”. Ca un avertisment și ca o muștrare, pentru dezmățul din București al vechilor și noilor îmbogățiți, care nu voiau să învețe nimic de pe urma războiului și a revoluționarelor prefaceri, Tonitza expune o serie de imagini în care amintește suferințele prizonierilor și ale populației civile în vremea războiului. Cronicarul anonim al ziarului „Steagul” (25 martie 1919) observă următoarele: „N. Tonitza, pe care l-am cunoscut în expoziția de anul trecut a aceleiași societăți la Iași, ca pe un colorist extrem de rafinat și un compozitor de o (mare) delicateță... ne frapează anul acesta printr-un ciclu de scene inspirate din viața romînilor prizonieri în Bulgaria... Lucrările lui Tonitza (sînt) modeste prin dimensiunea și factura lor, dar de un tragic și o sobrietate puțin obișnuită.”

În primăvara 1920, expoziția „Artei Romîine”, organizată în sala Liedertafel, are și mai mare amploare. Este pusă sub patronajul creației lui Ștefan

Luchian, marele pictor mort în 1916 și a cărui amintire abia acum redevine vie, după anii războiului. Prefața catalogului este semnată de Tudor Arghezi, care face deosebirea între arta moartă de la „Tinerimea” și din alte părți și arta vie de la noua asociație. Aluziile la artiștii-cadavre sînt necruțătoare: „E atît de plină viața de viclenia cadavrelor, care se descompun în acte false de existență, în acțiuni caricaturale, în imitații de puteri de luptă și de victorie ale tinereții, încît artiștii aci adunați, sub coperta catalogului de față, s-au hotărît să rupă pactul cu intendența cimitirului picturii... și au evadat peste ziduri... Înălăturînd cadavrele din drumul lor, artiștii grupați sub steagul agil al «Artei Romîne» s-au asociat însă cu un Mort, cu cel mai tînăr, mai viu și mai revoluționar dintre morți, cu Ștefan Luchian, sfîntul și mucenicul picturii romînești”.

Expoziția cuprindea, pe lîngă șapte tablouri de Luchian — lucrări reprezentative ale membrilor asociației: pictorii Ressu, Pallady, Iser, Băncilă, Dă-răscu, Sion, Cornescu, Ștefan Dimitrescu și Tonitza și sculptorii Brîncuși, Jalea, Medrea și Han.

Cele zece picturi ale lui Tonitza sînt mai toate inspirate de viața-i familială. „În camera copiilor”, „După lecție”, „Intimitate”, „Frații” înfățișează pe soție și pe copii.

Pentru Tonitza, însă, nu pictura este în acești ani arta în care își exprimă cel mai puternic convingerile și avîntul, ci grafica. Începînd din 1919 și timp de cîțiva ani, desenatorul N. N. Tonitza va fi cel mai combativ artist al plasticeii noastre. Un nou și pilduitor capitol se deschide în viața și în activitatea sa.

VIII

SUB FÎLFÎIREA FLAMURELOR ROȘII

În septembrie 1919, Tonitza își începe colaborarea la ziarul „Socialismul” — organul Partidului Socialist și al Uniunii Sindicatelor. Ilustrează paginile ziarului și scrie articole, dovedindu-și totala adeziune la țelurile și lupta proletariatului. Trăiește conștient și cu elan dramaticele evenimente ale anilor în care masele muncitoare continuau cu vigoare sporită luptele revoluționare. Se simte alt om, plin de avînt și neșovăitor, găsindu-și, în sfîrșit, rațiunea de a trăi.

Prinsese puteri noi, împărtășind avîntul revoluționar al clasei muncitoare și simțindu-se folositor în luptele și acțiunile ei, desfășurate cu o amploare necunoscută pînă atunci. Începe să înțeleagă mai temeinic țelurile și metodele de luptă ale proletariatului. Ca și muncitorii, cu care se înfrățește, nu este temător de primejdii, nu se sperie de represiuni, uită de greutățile și lipsurile personale. Citise cărți marxiste încă de la Iași, în anii studenției, dar acum pricepe mai adînc necesitatea luptei de clasă, rostul luptei revoluționare. Gîndurile și operele sale din anii 1919-1924 exprimă mult mai mult decît umanismul și revolta sa de mai înainte. Radicalismul său de odinioară capătă acum o orientare nouă — firească prin participarea sa la lupta revoluționară a maselor muncitoare.

Redacția ziarului „Socialismul” era în căutarea unui desenator, care să nutrească idei socialiste și totodată să fie un artist stăpîn pe complexe mijloace ce se cer unui ilustrator și caricaturist. Cînd Gala Galaction a propus redacției pe Tonitza, acesta a fost imediat acceptat. Unii redactori îi cunoșteau în bună măsură activitatea, iar Galaction — vechi iubitor al artelor plastice — a reamintit de expoziția din 1916, cînd, împreună cu Dimitrescu, Tonitza se impusese și ca desenator. Galaction nu uitase ciclul „Din lumea celor umili”, expus atunci. Văzuse și lucrările prezentate la „Arta Romîină”, fiind impresionat de dramatismul și sinceritatea cu care Tonitza înfățișase viața prizonierilor și a altor oameni în suferință.

Galaction se revăzuse încă în vară cu Tonitza și constatase cu satisfacție încrederea și simpatia cu care pictorul privea luptele revoluționare ale maselor proletare. Greva generală a tuturor ceferiștilor din vechea Romînie constituise semnalul pentru dezlănțuirea altor greve în capitală și în țară, lupta devenind din ce în ce mai îndîrjită.

Anul 1919 a învederat din plin combativitatea de desenator a lui Tonitza și începutul de desăvîrșire a mijloacelor sale de expresie. În anii următori, combativitatea va fi ajutată de mijloace artistice și mai evolute. În anii 1919-1924, nici un alt artist romîin nu a avut o poziție mai înaintată decît Tonitza, nu a dovedit o atitudine mai vie, mai combativă și mai hotărîtă și nu a învederat o forță de expresie mai variată și mai adecvată în grafica noastră publicistică.

Dacă cineva s-ar rezuma doar la desenele și caricaturile publicate de el în acești ani, în „Socialismul” sau în alte ziare sau reviste, încă ar înțelege foarte mult și aproape tot ce era esențial în realitatea aflată în adîncă prefacere. În imaginile create, Tonitza a glorificat Marea Revoluție Socialistă din Octombrie, ca și o seamă din acțiunile revoluționare ale proletariatului de la noi; a oglindit suferințele maselor, revolta și ura lor împotriva exploatori-

lor ; a înfierat cumplitele represiiuni, organizate de guvern cu scopul de a anihila mişcarea muncitorească, represiiuni care, dimpotrivă, au îndârjit şi mai mult proletariatul, ce şi-a continuat lupta mai departe, cu încă mai multă energie ; a demascat uneltirile claselor conducătoare, făţarnicile reforme, simulacrul de alegeri, înşelătoriile puse la cale prin înfiinţarea unor noi partide burgheze, cu programe pretins progresiste, diferitele diversiuni pentru a învrăjbi masele. De asemenea, a combătut pe oportunişti şi pe socialiştii de dreapta din sînul mişcării socialiste. În fine, a dat alarma cînd ţările capitaliste şi-au intensificat înarmarea, demascînd planurile imperialiştilor împotriva tînărului stat sovietic.'

Aceste teme au fost oglindite, sub diferitele lor aspecte, pe măsură ce deveneau actuale. Prezenţa artistului în realitatea vie şi semnificativă explică autenticitatea şi puternicul mesaj al desenelor create de el, răsunetul ce-l aveau acestea îndată ce apăreau în diferite periodice. Acest contact de pe poziţii înaintate cu realitatea a făcut ca desenele lui Tonitza să constituie adevărate documente ale vremii şi, totodată, mărturii ale solidarităţii sale cu mişcarea noastră muncitorească. De asemenea, este demn de relevat că, în tratarea acestor teme, artistul a dat mereu dovada unei inventivităţi grafice, variind cu ingeniozitate şi fantezie scenele şi figurile şi găsind mereu soluţii noi de a exprima cît mai convingător şi mai inedit conţinutul de viaţă, ideile măreţe ale epocii. Iscuşinţa de desenator a lui Tonitza, folosind cînd simplele şerpuiiri ale liniei şi lăsînd fondul alb, cînd construind mai pictural, cu suprafeţe şi volume în negru, s-a dezvoltat mereu în anii aceia.

Grafica lui Tonitza cuprinde, de o parte, critica necruţătoare împotriva exploatatorilor, a guvernanţilor burghezo-moşierimii, a profitorilor, iar, de altă parte, reliefaarea virtuţilor şi ţelurilor celor ex-

exploatați, și firește că alte mijloace artistice folosește pentru personajele și acțiunile pozitive decât pentru opusul lor. Adânc cunoscător al oamenilor și claselor din care fac parte, Tonitza tratează cu dragoste și uneori patetizează pe cei exploatați, pe când pe exploatați îi înfățișează caricatural, grotesc, demascator. Prin variate mijloace scoate la lumină gândurile, viața și acțiunile proletarilor, adâncindu-le psihologia și reliefându-le cu măreție lupta și suferințele. La fel de variate și pătrunzătoare sînt și procedeele prin care satirizează pe exploatați, folosind umorul și ironia, demascînd uneori brutal și direct, alteori aluziv și persiflant mobilurile și practicile lor. În mai toate desenele, ideea este comunicată cu claritate și forță.

Desigur că nu putem înșirui aici numeroasele desene și caricaturi publicate de Tonitza în anii 1919-1924. Dar ne vom opri asupra unora de o deosebită semnificație socială și artistică.

La împlinirea a doi ani de la Marea Revoluție din Octombrie — în numărul din 7 noiembrie 1919 — ziarul „Socialismul” înfățișează în pagina întâi figura unui proletar cu un steag roșu, pe care este scris „Libertate”. La picioarele sale un personaj minuscul — țarul — cu un cnut în mînă și mai departe o coroană răsturnată. În fundal, orașul cuprins de vîlvătaie revoluției. Desenul, într-o vigoasă tehnică, ce amintește pe Massereel, nu este semnat. În pagina a doua, o imagine semnată cu inițiala T. reamintește figura țarului, acum o stafie încoronată, și are următorul text: „...și eu care mă credeam inviolabil și nemuritor!”

Forța proletariatului revoluționar este oglindită uneori prin figuri alegorice, de pildă în imaginea intitulată „Omul cu ciocanul”, cu care și-a început colaborarea la „Socialismul”. A fost urmată de o altă alegorie, intitulată „Munca” și în care vedem un nud bărbătesc din profil, așezînd cu vigoare un bloc de piatră peste temelii ridicate tot de el. Sub desen este tipărită mențiunea „după o machetă dez-

velită cu prilejul zilei de 1 Mai 1919, la Budapesta". Este un omagiu adus revoluției socialiste maghiare.

Un omagiu asemănător îl constituie articolul ce-l publică în numărul din 29 septembrie, intitulat „Arta în noua societate”. Tonitza admiră impulsul pe care socialiștii îl dau artei. Ia drept pildă cele petrecute în Ungaria, după ce, în martie 1919, izbucnise revoluția socialistă. Tonitza subliniază că, în timpul cât au condus statul, socialiștii maghiari au dovedit o adevărată înțelegere a rostului artelor, folosindu-le în slujba comunității. „Mai întâi, (socialiștii maghiari, n.a.) au «mobilizat» pe artiștii din toate ramurile, le-au asigurat o existență tihnită, le-au pus la îndemână materiale din belșug și loca-luri potrivite ocupației lor — apoi i-au îndemnat să muncească... Dimpotrivă, societatea burgheză — observă mai departe Tonitza — are un nemărginit dispreț pentru toate manifestările spirituale libere, care pot dăuna sau numai nu sînt în măsură să contribuie cu nimic la întărirea regimului capitalist.” După ce dă pilda lui Luchian, care, chiar cînd a zugrăvit „lucruri inofensive”, ca picturile cu flori, tot a rămas oropsit de regimul burghez, Tonitza face alte considerații și după două rînduri albe — semn că cenzura tăiasse o frază — conchide: „subjugarea aceasta a artei la interesele claselor dominante nu e un lucru nou... Artistul modern e sclavul cumpărătorului... Cine este acest cumpărător? Îl cunoaștem cu toții: capitalistul. El a monopolizat totul — și comerț, și industrie, și artă... Societatea de mîine va ști să aducă o îndreptare înțeleaptă acestei rușinoase stări de lucruri.”

Sub pseudonimul Il Fiorentino, Tonitza a publicat în „Socialismul” și alte articole, avînd ca titlu generic „Însemnările unui pictor.” În primul articol criticase guvernele burgheze pentru nepăsarea lor față de cultura poporului, pentru vina că nu ridică nivelul cultural al celor mulți. Ironizase gusturile unor persoane din societatea „înaltă”, care-l găseau anost pe Caragiale și preferau romane sentimentale de proastă calitate.

Luptele revoluționare ale proletariatului din România au firește un mare loc în grafica lui Tonitza. Grevele generale, organizate pe ramuri și localități și care s-au întezit în a doua jumătate a anului 1919, sînt oglindite și în desenele artistului. Vedem patroni care cer concursul armatei împotriva greviștilor.

Asemenea desene au apărut în diferite rînduri în ziarele și revistele la care a colaborat artistul. Sînt și lucrări pe care nu a reușit să le termine. În colecția secției de grafică a Muzeului de Artă al R.P.R. se află o serie de imagini în cărbune abia schițate, intitulate de către artist „Studii pentru grevă.” Abia se deslușesc siluetele unui muncitor cu fruntea aplecată și mîinile legate și a unui patron țanțoș, cu mîinile la spate. Proiectul a fost probabil părăsit din pricina urgiei dezlănțuite în anii aceia, cînd orice muncitor care își cerea drepturile era declarat „bolșevic” și dat pe mîna poliției, iar cei care participau la acțiuni de amploare erau împușcați sau întemnițați.

Una dintre cele mai puternice și mai măiestrite imagini ale lui Tonitza — al cărei original se află astăzi expus la Muzeul de Istorie a Partidului Muncitoresc Român — este aceea cunoscută sub titlul „Bolșevicul a fost achitat.” În acest desen întuș, cu urme de alb, vedem cadavrul unui muncitor căzut pe cîmp, în preajma fabricilor ce se zăresc în fund. Trei corbi se apropie de cadavru. Liniile viroase și construcția simplificată a întregii imagini, redusă la esențial, iscusita perspectivă din care este înfățișat cadavrul, cu capul înspre privitor, dovedesc forța sentimentului cu care lucra Tonitza și ingeniozitatea cu care își exprima ideile. Simți dragostea artistului pentru cel căzut și mînia sa împotriva prigonitorilor. Măreția acestei compoziții nu poate scăpa nimănui. Aici, datorită sentimentului puternic cu care și-a construit artistul imaginea avem un desen cu adevărat monumental. Și prin cuvintele ce însoțesc desenul, Tonitza își exprimă mînia, chiar dacă adoptă un aer ironic :

„Corbii : — Popa are dreptate cînd propovăduiește celui ce moare de foame : «Gîndește-te la păsările cerului».” De desubt, pentru a rezuma mai clar realitatea de atunci, artistul a adăugat cuvintele : „sau : Bolșevicul a fost achitat”.

Deși sînt reproduse aici și desenele prin care Tonitza amintește evenimentele din 13 decembrie 1918, se cuvine, ca și în cazul lucrării anterior menționate, să arătăm împrejurările în care s-au publicat aceste desene și marea lor semnificație.

Împlinindu-se un an de la masacrul prin care zadarnic guvernul încercase să înăbușe avîntul revoluționar al muncitorilor, ziarul „Socialismul” publică, în afară de articole, și trei desene de Tonitza, în numărul din 13 decembrie 1919. Sub titlul „13 decembrie — desene după natură de N. Tonitza” — sînt alăturate două imagini, una avînd indicația „orele 3 jumătate p.m. Lupta”, a doua „ora 7 seara. E liniște în țară !”

După cum se știe, pentru ziua de 13 decembrie 1918 se hotărîse o grevă a tuturor muncitorilor tipografi din capitală. În afară de revendicări economice, ca mărirea salariilor și ziua de lucru de opt ore, muncitorii tipografi aveau și o serie de revendicări de ordin politic, ca ridicarea stării de asediu, înlăturarea cenzurii, înființarea și recunoașterea comitetelor muncitorești. Guvernul a ordonat ca armata să împresoare sediul de pe strada Sf. Ionică al organizațiilor muncitorești, în fața căruia se adunaseră muncitorii tipografi. Măsura aceasta a revoltat pe muncitorii celorlalte întreprinderi din București, care, la 13 decembrie, au declarat o grevă de solidaritate pentru a sprijini acțiunea muncitorilor tipografi și a protesta împotriva împresurării sediului din strada Sf. Ionică. Demonștranzii cereau desființarea stării de asediu și a cenzurii, și își manifestau simpatia și entuziasmul față de revoluția socialistă.

În după-amiaza zilei de 13 decembrie 1918, coloane de muncitori se îndreptau din diferite părți ale capitalei spre sediul din strada Sf. Ionică, unde urma să se țină o mare întrunire. Ajunși în piața

Teatrului Național din Calea Victoriei și voind să coboare pe strada Cîmpineanu — azi strada 13 decembrie 1918 — manifestanții au fost întâmpinați cu focuri de armă de către polițiști, jandarmi și soldați, amețiți de băutură. Peste o sută de muncitori au fost uciși și câteva sute răniți. Alți muncitori au fost arestați și schingiuiți, iar localul din strada Sf. Ionică, unde era sediul partidului socialist și al sindicatelor, a fost devastat.

Masacrul de la 13 decembrie 1918 nu a însemnat însă „mormîntul mișcării muncitorești”, așa cum speraseră burghezia și moșierimea și cum credea guvernul, care îl premeditase. Dimpotrivă, lupta revoluționară a clasei muncitoare s-a intensificat, organizîndu-se din ce în ce mai temeinic. La puțin timp de la săvîrșirea măcelului, el era amintit în toată hidoșenia lui și de către desenele lui Tonitza, precum și de un articol al lui Galaction.

Prima imagine a dipticului „13 decembrie 1918” înfățișează o masă compactă de muncitori, dintre care unii au și căzut și alții cad sub gloanțele armatei. Dinspre Calea Victoriei, adică de prin fața teatrului, mulțimea pare nesfîrșită. În imaginea a doua, se văd, în același loc, victimele măcelului, puzderie de cadavre întinse pe caldarîmul pieții, dar și un muncitor rănit, care și-a revenit și acum se poate ține în picioare. Este simbolul acelor care vor continua și mai aprig lupta. Acum muncitorul este în primul plan, în locul soldaților care s-au retras.

Un al treilea desen, acesta pe o singură coloană a ziarului, arată doi morți, unul țaran, altul muncitor. Este intitulat „Dialogul morților”. Muncitorul mort îl întreabă pe celălalt: „Ce contingent ești, camarade?”, la care țaranul mort răspunde și întreabă: „1907. Dar d-ta?” Primul răspunde: „13 decembrie 1918.”

Variante ale imaginilor cu masacrul au mai apărut, datorită tot lui Tonitza, și în alte locuri. Într-un desen, un soldat bătrîn și cu cască, avînd trăsăturile regelui Ferdinand, privește cu îngîndurare la cadavrele muncitorilor căzuți în Piața Teatrului.

Desenul acesta, publicat în „Cuvîntul Liber” (28 decembrie 1919), dovedește curajul artistului, care nu pregetă să învinuiască pentru măcel și pe rege. Într-adevăr, Ferdinand felicitase personal pe generalii care ordonaseră să se tragă în muncitori.

Dacă în acest desen, regele este direct acuzat, într-un altul este ironizat cu o finețe aluzivă de un mare efect. Transpunîndu-se în mentalitatea naivă a copiilor, artistul sugerează o situație deosebit de ironică, în contrast cu suferința pe care o înfățișează imaginea. În această imagine tratată pictural și mai elaborat, vedem o mamă, un copil și doi bărbați, tatăl și fiul, amîndoi șomeri. Cu toții tremură de frig în sumbra încăpere. Titlul desenului constă dintr-o mențiune publicată de ziare, folositoare doar celor care pot petrece și face excursii la munte : „În regiunea muntoasă, puțină zăpadă... (Buletin atmosferic)”. Copilul întreabă :

— Mămico, oare regele o fi avînd lemne ?

Numeroase sînt în opera lui Tonitza scenele cu șomeri, cu familii de muncitori înfometate, cu copii lipsiți de cele trebuitoare. De asemenea, se perindă în desenele din „Socialismul” invalizii războiului, orfanii de război și văduvele, cu toții trăind într-o cumplită mizerie. Adeseori, în personajele infantile — fetițe și băieți — ce apar în desenele sale, Tonitza evocă tristețea odraslelor din căminul său. Familia se mutase și ea la București și lunile din vara anului 1919 fuseseră pentru toți deosebit de grele. Tatăl nu avusese nici un salariu, trăise din vînzarea pe prețuri foarte modeste a lucrărilor expuse la „Arta Romîină”, din împrumuturile și ajutorul prietenilor.

Atmosfera, de obicei posomorită, din casa pictorului se răsfrînge pe chipurile copiilor, lipsiți uneori de cele trebuitoare, loviți de asprimea vieții și deosebit de simțitori față de frămîntările și suferințele părinților. Este interesant de observat că fetița din desenul „An nou — an vechi”, care apare — alături de un bătrîn — în primul număr din 1920 al ziarului „Socialismul”, are din tipologia propriilor săi copii.

Trăsăturile și atitudinea micuței Catrina apar foarte vădit în acest desen. Chipul acesta de fetiță se va multiplica mai departe, cu nuanțări și diferențieri, dar și cu expresia constantă de tristețe, explicabilă prin condițiile grele în care trăia întreaga familie Tonitza. Alături, însă, de tristețe pe chipul copiilor apare de pe atunci dorința de dumerire, mai precis nevoia de a-și explica cele ce văd și trăiesc.

Dintre desenele dând în vileag fățarnicia instituțiilor burgheze, mascarada alegerilor, pretinsele schimbări „progresiste” din sînul vechilor și noilor partide ale burgheziei și moșierimii, multe ar merita citate. Ne vom mărgini la cele mai semnificative și mai izbutite artisticește. O puternică imagină este cea intitulată „Spre votul universal”, în care este înfățișat un grup de alegători, mergînd între baionete, cu mîinile legate și căluș în gură. Este o satiră împotriva alegerilor, ce se țineau sub stare de asediu și cenzură. Într-alt desen, intitulat „Democrații”, apare un grup de candidați liberali, îmbrăcați elegant, purtînd joben și monoclu. Au descins în propagandă electorală la țară. Un țăran desculț și cu căciulă îi întrebă: „Ce mă năvăliți atîta cu dragostea?” Unul din candidați îi răspunde: „Vai, dar noi eram democrați, chiar cînd ceream — pentru interese superioare de stat — să vă împuște!” Tonitza nu poate uita represiunile de la 1907, reamintindu-le în asemenea desene.

Una dintre cele mai strălucite realizări ale desenatorului satiric Tonitza — atît ca psihologie reprezentativă a claselor exploatoare cît și ca rezolvare artistică — este desenul în care sînt înfățișați doi bătrîni politicieni. Unul, cu joben și pardesiu albicios, pare leit membru al Jockey-Clubului, unde de obicei nu erau admiși decît moșierii aristocrați, aparținînd conservatorilor. Celălalt, cu melon și palton negru, pare leit membru al clubului „Tinerimea”, unde predomina marea burghezie liberală. Vremurile s-au schimbat, dar nu și aceste personaje, care vor să conducă și să profite mai departe, schimbîndu-și doar costumația. Și nu le este prea greu.

Dialogul dintre cei doi vulpoi, oameni de cluburi selecte și parlamentari din oficiu, este următorul :

„— Ce faci ? Te înscrii în partidul țărănesc ?

— Nu-mi sînt gata țării.”

Darul de portretizare grotescă atinge culmi și în alte desene, în care apar chipurile fie arogante, fie sceptice, fie monstruos de egoiste ale „aleșilor națiunii”. Pildă de portretizare adînc demascatoare, de psihologie semnificativă pentru întregi categorii sociale este imaginea intitulată „La deschiderea camerelor”, unde în primul plan apare bustul unui deputat cu joben și atitudine de cioclu, iar în fund siluetele corpolente a doi senatori, pocnind de trai bun.

În altă serie de desene se demască violențele antisemite, pe care partidele istorice le puneau la cale spre a abate atenția de la adevăratele cauze ale nedreptății sociale și ale sărăciei celor mulți. Într-un desen vedem un student huligan cu o fereastră în mîină și care face următoarea reflecție :

„— Încî numa la Ieși am văzut aiasta : ca să treși un ixamin di drept trebui sî ti duși la profesor c-un jeam spart di la un jîdan !”

Unele din desenele menționate au apărut și în alte publicații decît „Socialismul”. Desenele lui Tonitza stîrnesc un mare răsunset și sînt urmărite cu viu interes de pături largi ale populației. Tonitza se manifestă în coloanele mai multor periodice, pentru că are multe de spus, multe de combătut sau valorificat. Activitatea lui din anii 1919-1924 se desfășoară pe mai multe tărîmuri — grafică, pictură, critică de artă, pamflete — și mai multe periodice îi cer colaborarea. Artistul și criticul au din ce în ce un cuvînt mai greu de spus și, într-un fel sau altul, cu onorar plătit și mai adesea în mod gratuit, colaborarea lui este căutată și bine venită.

Desenele și articolele lui stîrnesc interes și directorii unor publicații burgheze ca „Avîntul” sau „Hiena” îl lasă uneori — din motive de tactică, din nevoia de a-și ascunde interesele după paravane mai îngăduitoare și pretins liberaliste, cît și pentru

ă ademeni cititori din păturile mai largi — să exprime idei progresiste, dacă acestea nu loveau direct în interesele lor. La rîndul său, Tonitza caută să-și spună, oriunde poate, cît mai răspicat, părerile și astfel se explică de ce unele dintre cele mai virulente desene și mai combative critici de artă au apărut și în publicații care nu aveau nimic comun cu mișcarea muncitorească.

Astfel, în revista „Hiena” Tonitza publică, în 1922 și 1923, o serie de desene opuse poziției confuze și chiar reacționare a conducerii acestei publicații. Tocmai aici găsim un desen, prin care Tonitza demască pe socialiștii oportuniști de dreapta. Aceștia se împotrăviseră zadarnic înființării Partidului Comunist din România și pentru a sparge unitatea clasei muncitoare înjghebaseră un Partid Social Democrat. În numărul din 17 decembrie 1922 al „Hienei”, Tonitza înfățișează trei personaje într-o mină. În primul plan, cu spatele la privitor și ținînd o lampă în mîină, un miner arată drumul celor doi vizitatori. Aceștia sînt un bătrîn simandicos, cu joben și mutră de canalie, și un tînăr elegant, care nici nu îndrăznește să privească în ochii muncitorului, ci se uită într-o parte. Desenul, cu titlul „În mină”, are următorul text :

„— Socialist !?... Și fiul meu e socialist, dar fără greve, de aceea are deja un capital.”

Bătrînul face parte, desigur, din consiliul de administrație al întreprinderilor miniere, stăpînite de burghezie, iar fiul e un socialist de dreapta, unul dintre acei burghezi, care reușiseră să se strecoare în partidul socialist, frînînd grevele și acțiunile proletarilor.

Prin acest desen din 1922, Tonitza aduce o foarte precisă și virulentă critică oportuniștilor de dreapta și centriștilor din mișcarea muncitorească și împărtășește, în mod vădit, poziția proletariatului revoluționar.

Desenul acesta — să nu uităm — a apărut la sfîrșitul anului 1922, cînd exista de un an și jumătate Partidul Comunist din România.

Terorarea dezlănțuită de guvernul burghezo-moșieresc a îngreuiat, dar nu a domolit activitatea partidului. Delegații care au întemeiat partidul au fost arestați chiar la congresul din mai 1921, poliția a închis sediile, a interzis ședințele, a suprimat ziarul „Socialismul” și numai în decembrie 1921 grupurile comuniste ilegale, care au continuat lupta, formînd principalul nucleu al partidului, au reușit, sprijinindu-se pe lupta maselor, să cucerească o serie de posibilități de activitate legală, ca re-deschiderea sediilor, reapariția „Socialismului” și alcătuirea unui comitet central provizoriu, în frunte cu C. Ivănuș.

Luptătorii comuniști nu au fost intimidați nici de procesul din Dealul Spirei, în care au fost implicați trei sute de militanți ai mișcării muncitorești revoluționare, nici de chinurile suferite de arestați, printre care se aflau Pavel Tcacenco și Leonte Filipescu, acesta din urmă asasinat în mod mîrșav în 1922, sub pretextul încercării de „fugă de sub escortă” și nici de celelalte persecuții. Dimpotrivă, partidul comunist și-a continuat activitatea și și-a ținut în octombrie 1922 cel de al doilea congres. În statutul votat atunci, Partidul Comunist din România a fost definit partidul de avangardă organizată a clasei muncitoare.

Un efect al noii organizări și lupte proletare — efect mărunț, dar nu ne semnificativ — este și desenul din 1922 împotriva socialiștilor de dreapta și a centriștilor.

În același spirit revoluționar sînt și imaginile prin care Tonitza combate reînarmarea statelor capitaliste și planurile războinice nutrite de imperia-liști împotriva Uniunii Sovietice. Și în această serie de ilustrații, Tonitza folosește cele mai variate și ingenioase mijloace artistice. Uneori, el construiește imagini care nu-s decît un strigăt de durere, un hohot de rîs sarcastic, un avertisment lapidar. Moartea și războiul sînt simbolizate uneori prin figuri monstruoase, care ne duc cu gîndul la marii maeștri ai grotescului. Așa este desenul de pe co-

perta numărului 9 din 1922 al „Hienei”. Sub titlul „Trăiască România Mare ! — Tra-la-la !” apare o figură monstruoasă, rîzînd cu capul dat pe spate, călcînd peste cadavre și profilîndu-se peste case în flăcări.

Tot pentru a alarma, Tonitza reamintește urgiile războiului abia terminat. Într-o imagine folosește (și menționează aceasta) compoziția lui Veresceaghin cu mormanul de cranii. În alt desen vedem o fetiță și un bărbat cu cap de mort. E tatăl ucis pe front. Dintre desenele combătînd reînarmările și uneltirile războinice, mai cu seamă două imagini rămîn neuitate, prin răscolitorul lor mesaj și prin măiestria la care a ajuns artistul.

În desenul „Furtuna”, un uriaș cap de mort — spectrul războiului — este arătat în contrast cu silueta firavă a unei mame purtînd un copil în brațe. Legenda imaginii este : „În Europa au reînceput cu înfrigurare înarmările”. Aici, pentru a se proiecta dramatismul situației, spectrul amenințător al războiului, imaginea abundă în suprafețe negricioase și linii îngroșate, în contururi ascuțite și neliniștitoare, pe cînd în altă imagine cu temă similară tratarea are din eleganța satirică a lui Toulouse-Lautrec. Ceea ce este foarte potrivit, căci dincoace sînt înfățișate trei persoane din protipendadă. O femeie și doi bărbați cu joben, arătați din spate, privesc aplecați mulțimea — poate la hipodrom, poate la vreo paradă. Personajele umplu cu făpturile lor prea hrănite și corpolente tot cadrul imaginii. Pe acești trei bogătași îi supără mulțimile, nu mai încap de ele și unul dintre ei rostește : „Ar mai trebui un război, să mai descongese lumea...” Alternanța de alb și negru, atît de simplu și de ingenios realizată — femeia poartă rochie albă cu buline negre și pălărie tot albă, dar cu panglică neagră, iar bărbatul din mijloc pardesiu negru, spre deosebire de al treilea personaj, cu un raglan de culoare deschisă — produce efectul necesar, ca și contururile aici unduioase și nu ascuțite ca în „Furtuna”.

Este demn de remarcat că N. N. Tonitza a trăit avântul revoluționar al proletariatului și s-a contopit cu el în anii de creștere a acestui avânt și și-a continuat activitatea de grafician militant și în primii ani ai perioadei de vremelnică și relativă stabilizare a capitalismului în România (1923—1928), când pînă și simulacrul de libertate a presei era desființat pentru cineva care ar fi oglindit fățiș, prin articole și desene, ideologia și acțiunile comuniștilor. Se votaseră legi care instituiau cenzura draconică a publicațiilor, iar în 1924 legea Mîrzescu pedepsea cu închisoare, de la cinci la zece ani, pe cei care se asociau în vederea luptei de clasă.

Asemenea măsuri amărau, revoltau, dar și intimidau o fire interiorizată, cu înclinații sceptice și mizantropice, ca aceea a lui Tonitza. El nu avea îndeajuns într-însul tăria de luptă a proletarilor înaintați și de aceea opera sa de grafician militant se rărește începînd cu anul 1924, cînd partidul comunist își continuă activitatea în adîncă ilegalitate, sub teroare și tot felul de persecuții. Dacă din 1919 și pînă spre 1924, Tonitza a fost atît de combativ — aceasta se datorește efortului de a se depăși pe sine, la care îl îmboldise și conștiința traiului său mizer, dar mai ales avîntul revoluționar, ce dăduse aripi și unor intelectuali mic-burghezi ca dînsul.

Convingerea de necesitatea luptei revoluționare a proletariatului, atașamentul față de cauza clasei muncitoare, dragostea pentru farul călăuzitor al socialismului și comunismului — Uniunea Sovietică — le va păstra mai departe și cu diferite prilejuri le va manifesta fățiș. Dar în activitatea de pictor și critic de artă, ce începe să predomine de prin 1924 asupra activității de grafician militant — el își va restrînge preocupările și temele, fără a trăda însă convingerile exprimate în anii avîntului revoluționar. Aceste convingeri vor apărea, cu puternice accente, în unele articole și opere picturale, în unele acțiuni și atitudini pînă la sfîrșitul vieții sale.

Stările sufletești prin care a trecut Tonitza în fața teroarei dezlănțuită de către guvernele burghezo-moșierești sînt oglindite în două interviuri din 1921 și 1922, unul luat lui de către Gala Galaction, al doilea luat de Tonitza unui pictor ardelean. Sînt prea importante pentru a nu cita din ele.

După înfrîngerea grevei generale din octombrie 1920, prin dezlănțuirea unei terori sîngeroase, prin arestarea a mii de muncitori și prin suspendarea presei muncitorești, Tonitza a fost cumplit de amărît și revoltat, refugiindu-se uneori în tristețea și dezgustul de odinioară. Reiese aceasta din cele ce declară prietenului său Gala Galaction, care în ianuarie 1921 îi ia un interviu. Redăm partea a doua a dialogului — plin de ironii cu tîlc adînc — dintre Tonitza și Galaction, publicat de către acesta din urmă în „Adevărul Literar” din 16 ianuarie 1921 :

Galaction : — Sărmane Toni ! Cîtă milă trebuie să inspire tu acelor confrăți fericiți, al căror geniu de catifea șterge colbul de pe planetă și dăruiește trandafirilor ghimpi de gumelastic !

Tonitza : — Ce să zic ! Au dreptate să mă com-păttimească... M-am născut nemulțumit și îngrijorat.

Galaction : — Și ai încă o meteahnă ! Ce sînt aceste chipuri torturate ? Ce sînt aceste atitudini zgribulite și calice ? De unde găsești tu acești copaci scrofuloși și bătuți de Dumnezeu ? Sînt plini Carpații de paltini și de brazi ! E plină Vlăsia de stejari ! De ce nu ne ticluiești o pastorală, pe iarbă verde, la poalele păduricii ?

Tonitza : — Aș vrea, dar nu pot !

Galaction : — Știu că ai inimă bună și nu o faci din răzbunare.

Tonitza : — Adică din ce răzbunare ?

Galaction : — Br ! dar frig e aici la tine... Am înghețat. Nu faci focul niciodată ?

Tonitza : — Ba da, cînd am lemne.

Galaction : — Apoi, vezi ! Sau pădurea e supărată pe tine, sau tu ești supărat pe pădure ! Și pro-

tabil că tot așa se întâmplă și cu alte persoane, instituții și organizații.

Tonitza : — Mărturisesc că da.

Galaction : — Cine e de vină, dacă nu tu însuși? Iată, de pildă în analiză, cum îți greșești tu cărările și cum acumulezi «gafele». Voi ai să ai un portret mare, un «cap» în galeria ta. (Aluzie la portretul pe care tocmai atunci i-l făcea Tonitza lui Galaction, portret aflat azi la Muzeul Zambaccian, n.a.) Avem atâtea capete în București... Slavă Domnului! Numai miniștri și foști miniștri găsești câteva sute... Bașca, avocați, financiar și alți oameni serioși. Ce ai făcut tu? Ai făcut ca Păcală, când l-a dus sf. Petru în curțile împărătești: din toate bogățiile și din toate odoarele, care gemeau în jurul său și din care sfântul Petru îl poftea să aleagă, Păcală a pus ochii pe o pereche de cimpoaie vechi, aruncate pe un coteț. Așa ai făcut și tu cu acest cap, merit să ridice faima ta de pictor...

Tonitza : — Atunci, tovarășe Galaction, ce mă îndemni? Să-mi atrag luarea-aminte a bărbaților din țară. Să-mi dedic ale mele versuri — la cucoane bunăoară? Vrei să mă pui la încercare. Te înțeleg.

Galaction : — Nu, dragă Toni, dar voi, pictorii, aveți alte mijloace și alte răspunderi decât noi, cei ce disciplinăm popoarele cuvîntului. De ce nu pui mai multă voie bună, mai mult optimism în pînzele tale?

Tonitza : — Dumneata îmi pui această întrebare, amice Galaction? Dumneata, cel ce mi-ai pozat pentru tristul «cimpoi» al lui Păcală? Optimism, bunăvoință, grație de fericire! De unde să le iau? Din această lume suptă de nevoi și suferințe, trențăroasă și desculță, ai cărei fii sîntem, sau din acea lume parvenită, ridiculă și jignitoare, care ne sfarmă sub carteluri economice, sub combinații politice și sub roțile automobilelor?...

Galaction : — Frate Tonitza, venisem să mă odihnesc oleacă și să uit de amărăciunile mele...

Tonitza : — Ei, mai va pînă atunci... În așteptare, constată, încă o dată, că arta cea mai sinceră

și mai adevărată nu mai știe azi să poarte decât barizuri negre.”

Ce fel de artă se putea face în condițiile acelea ne arată Tonitza în interviul ce-l ia, la sfârșitul aceluiași an 1921, pictorului Aurel Pop, care locuia la Satu-Mare. Acesta, după opere cu mesaj progresist, se îndeletnicea de nevoie, în clipele acelea, cu olăria și cuvintele ce le rostește oaspetelui de la București ar putea fi spuse la fel de bine și de acesta. Iată spusele lui Aurel Pop, redată de către Tonitza în revista „Artele frumoase” din ianuarie 1922 : „Arta e un lux, deci o inutilitate dăunătoare cât nu ajută, direct și imediat, la sporirea și cristalizarea conștiinței în masele omenești, toate. O astfel de artă — adică, o artă care să aibă... netezimea tăioasă a unei spade — nu putem face astăzi. Ne-ar închide... (Artele, n.a.) sînt primejdioase pentru «siguranța statului», cînd nu sînt puse în serviciul bandelor care exploatează norodul... Ne-ar trebui... o artă în care să se oglindească formidabila frămîntare intimă din sufletul noroadelor toate, în care începe să clocotească strigătul după dreptatea cea mare, de mult așteptată, și vuietul năprasnic al forței curate, ce stă întemnițată în adîncuri. Eu am încercat. Societatea actuală nu primește însă o asemenea artă...”

Aceste adevăruri trăite l-au emoționat adînc pe Tonitza, care mărturisește : „am plîns în noaptea aceea” — în noaptea în care a meditat asupra situației în care se afla nu numai Aurel Pop, dar și el însuși, și toți artiștii progresiști, legați de țelurile și lupta poporului.

Activitatea de grafician a desfășurat-o în anii 1919—1924 paralel cu cea de pictor. De altfel, unele din desenele publicate în ziare sau reviste Tonitza le reia în picturile în ulei. Astfel, o imagine publicată în „Arta Romîna” de la Iași (1911) reapare, admirabil tratată în ulei, în 1924. Tematic și compozițional, amîndouă sînt aproape identice : un copil bolnav zace în pat și părinții se jăluiesc că li

se scoate în vânzare căsuța. În primul plan, o masă cu o lampă cu gaz, apoi părinții, tatăl în picioare, mama șezînd la celălalt capăt al patului, în care micul bolnav stă cu capul înfundat în perne. Pe dosul tabloului în ulei este scris de mîna autorului: „La patul bolnavului, N. T., 1924”. Tabloul este armonizat din trei culori, alb-roz-verde, cu ușoare nuanțări și repetări tonale, ce fac și mai emoționantă imaginea, pe care și desenul din 1911 de altfel o tratase cu puține linii și de mare finețe, lăsînd mult alb. La fel, a fost reluat în două-trei uleiuri și desenul publicat în „Cuvîntul Liber”, la 6 octombrie 1919, cu „Femei la cimitir” — văduvele și fiicele celor căzuți în război și uitați de cîrmuire. Desenul avea următorul text:

— O sută de viteji într-o groapă!

— Nici pentru asta nu a fost pămînt de ajuns!

Dar aici deosebirea dintre desenul inițial și picturile în ulei este mai mare. În desen apar cinci femei, orînduite circular în jurul mormîntului colectiv. Figurile sînt asemănătoare, insuficient individualizate și arătate pe trei sferturi. În tablourile în ulei, de mai tîrziu, apar doar trei femei, mama și două fiice. Aici, figurile sînt tratate în mare, fiecare cu individualitatea adîncită și caracteristică. Figurile apar în întregime și sînt așezate ca într-o compoziție monumental-decorativă, deci proiectate cu forță și amploare. Coloritul vînat-negricios-cafeniu al hainelor și verdele împestrîțat cu flori roșii al pajiștei lasă să se vadă și mai bine, prin contrast, chipurile întristate ale mamei și fiicelor. Evocînd suferința ființelor înfățișate, picturile acestea constituie protestul artistului față de mizeria în care se zbăteau familiile eroilor și masele largi ale populației. Și alte compoziții în ulei ca „Orfanii”, „Obosiții”, „Coadă la pîine” au fost mai întîi tratate în desenele publicate în periodice.

În bogatele colecții cu desene de sine stătătoare și cu schițe pentru compoziții și portrete în ulei, păstrate la Cabinetul de Stampe al Academiei R.P.R. și la Secția de Grafică a Muzeului de Artă

al R.P.R. se află numeroase lucrări cu teme asemănătoare celor apărute în presă sau ulterior tratate în picturile în ulei. Se găsește acolo și un „Miting”, înfățișând o mulțime purtând un steag roșu, precum și variante ale lucrărilor de grafică publicistică aici amintite.

În expoziția pe care o deschisese la 25 ianuarie 1920 în sala Liedertafel împreună cu Ștefan Dimițescu — a doua lor expoziție, prima fiind cea din 1916 — Tonitza avusese printre marile lui compoziții în ulei „Coadă la pîine”. Lucrarea nu a scăpat atenției publice, iar o cronicară a scris în „Dimineața” (29 ianuarie 1920) : „ce bucată ruptă din însuși sufletul mulțimii, a obijduiților este «Coadă» celor ce tremură ore și ore după o pîine !”

În trecut, amintim că expoziția a fost bogată în lucrări. Cu toată laborioasa activitate în presă, Tonitza a expus atunci aproape șaiszeci de uleiuri și treizeci și patru de „studii”, probabil desene colorate. Se reamintesc suferințele războiului și ale prizonieratului, în uleiuri ca „După căderea Turtucaiei”, „Răniți romîni la Turtucaia”, „Curtea prizonierilor”, „La curtea marțială”, „Mama soldatului” și „Orfanii”. Peisaje bucureștene din Dudești și Filantropia și altele de pe Valea Prahovei alternează cu flori și mai ales cu scenele din căminul pictorului. Dintr-o cronică deslușim că Tonitza a expus chipuri suave de copii, o fetiță care sare pe pat, alta care se joacă.

Portretul pe care Tonitza i l-a făcut în 1921 lui Gala Galaction l-a intitulat „Omul unei lumi noi”. Aceasta, după titlul cărții lui Galaction „O lume nouă”, pe care o ilustrase Tonitza. Galaction este înfățișat cu barba mai scurtă, ce-o purta atunci, și încărunțită mai de timpuriu decît mustățile. Este un chip interiorizat și meditativ, cu ochi mari, peste care se lasă grele pleoapele și se ridică întrebătoare și ascuțite sprîncenele. Are ceva de gînditor și de vizionar, profilat cu făptura-i subțiratică pe un cer de un albastru întunecat. În zare, uzine și coșuri de fabrică. Nu este un portret liniștit și luminos,

dar sensul expresiei rămîne totuși unul de încredere în viitorul acelor care muncesc și luptă în uzinele și fabricile profilate în zăre. Amărăciunea și îngîndurarea de pe chipul și din ținuta modelului mărturisesc că lupta va fi grea, dar victorioasă. Sîntem în fața unui portret care oglindește drama unei conștiințe, dar și certitudinile acesteia.

În aceeași perioadă, alături de predominanța îndeletnicire de grafician militant și de cea de pictor, Tonitza a desfășurat și o neobosită activitate de critic și gazetar, frămîntat de problemele culturii. Mai cu seamă la ziarul „Avîntul”, publicație susținînd un radicalism burghez și care căuta să pătrundă în mase mai largi, Tonitza a putut să scrie — de cele mai multe ori fără a încasa vreun onorar — numeroase cronici de artă și articole culturale. Conducerii ziarului puțin îi păsa de problemele culturale și, în goană după cititori, îi convenea articolele de-o mare virulență polemică ale lui Tonitza, care din ce în ce stîrnea un interes mai mare și ca gazetar. De pe atunci a început să fie foarte citit. Acolo a publicat el, în 1920, o ironică epistolă către ministrul Artelor, în care dovedea disprețul oficialităților față de cultura adevărată și față de instituțiile de învățămînt artistic. De asemenea, a criticat învechitele metode din școlile de arte frumoase și arta la care erau îndemnați studenții.

În anii aceia a început Tonitza să combată arta aservită claselor conducătoare, pe artiștii care cultivau naționalismul șovin, sau falsul patriotism și a început să valorifice creația adevăraților artiști, care, ca și dînsul, se stăduiau să înlătore atmosfera de mediocritate și banalitate a cercurilor artistice oblăduite de guvernanți.

A rămas neuitată lupta pe care a dat-o Tonitza pentru apărarea unei importante lucrări a marelui pictor realist Camil Ressu. După ce crease atîtea compoziții valoroase, înfățișînd viața oamenilor din popor, Ressu întîmpina mîrșave atacuri în 1922

pentru noua cortină, comandată de Teatrul Național.

Ressu adusesse în această cortină o viziune măreață și poetică a folclorului nostru, plină de grație și sobrietate, în care predominau o tonalitate alb-cenușie și un verde palid, sugerînd patina vremii, din care se evoca basmul cu Făt-frumos și Ileana Cosînzeana. După ce cortina fusese instalată și folosită la o serie de spectacole, ea a fost furibund atacată la ordinul ministrului Artelor de atunci, un personaj de tristă amintire, Dumitrescu-Brăila. Ministrul ar fi vrut să-și croiască din fișiile cortinei o autoritate culturală pe care nu a avut-o niciodată. Nu i se iertau lui Ressu atitudinile progresiste și vigoarea talentului de înnoitor.

Timp de cîteva săptămîni, urile, invidiile, ambițiile politicianist-burgheze au dezlănțuit o adevărată campanie împotriva cortinei. Singurul care a luat apărarea cortinei a fost Tonitza. „Pînza aceea hulită este cea mai vastă încercare de frescă din cîte s-au făcut la noi. O masă de gri enormă, în care roșul, verdele, albastrul și galbenul se confundă, se topesc într-un ansamblu coloristic de o largă viziune... E aici sentimentul prim, fundamental al lucrării, acela trezit de transpunerea artistului în lumea basmului — sentiment redat cu o forță tulburătoare.”

Ca de obicei, Tonitza nu se mărginește la analiza operelor de artă, ci comentează și împrejurările în care ele se ivesc, sînt apreciate sau dimpotrivă. Cu sarcasmul și revolta sa de om profund scîrbit de mentalitatea și comportarea lumii care dădea atunci verdictele, Tonitza nu uită să consemneze nici coordonatele în care s-au purtat discuțiile, adică „donchișotismul ridicol al unora” și „lașitatea de rîmă a altora.”

Articolul, publicat în „Flacăra” din 30 iunie 1922, este unul dintre cele mai bine scrise, mai scripitoare ca observație și mai virulente ca ton polemic din cîte a dat la iveală artistul și criticul.

„Alături de Pallady și Iser, Ressu este cel mai reprezentativ dintre pictorii noștri moderni... Voi părea desigur temerar, afirmînd că Ressu este, după Luchian, unul dintre cei mai mari colorişti ai noștri, dar... are o culoare dramatică, de un dramatism discret și totuși adînc... Armoniile lui sînt triste și solemne.”

Atacurile au fost puse la cale și din rîndurile artiștilor favoriți ai clubului liberal, la care s-au asociat și unii dintre stîlpii organizatorici ai „Tinerimii Artistice”, ce se vedeau scăzuți din pseudoprestigiul lor și stînjiți în mentalitatea negustorească de apariția noilor forțe progresiste din sînul asociației „Arta Romîna”. Dusă în pod, cortina a fost distrusă o dată cu bombardarea Teatrului Național.

Animatorii „Artei Romîne” s-au manifestat și prin expoziții personale, prin participarea la Salonul Oficial, unde de asemenea existau conflicte și urzeli, prin expoziții în grup restrîns. În 1926, Tonitza, Dimitrescu, Șirato și Han alcătuiesc „Grupul celor patru”, care, timp de mai mulți ani, va îmbogăți viața noastră artistică prin lucrări măiestrite și pline de semnificație, pe care o năzuiseră și la „Arta Romîna”.

În încheierea însemnatei faze din activitatea lui N. N. Tonitza, în care predomină îndeletnicirea de grafician militant — 1919—1924 — trebuie reținut că el a fost cel mai viu, mai combativ și mai creativ dintre graficienii acestei perioade în țara noastră. Pozițiile revoluționare ale proletariatului nostru din perioada amintită apar și în multe din desenele altora, dar cel mai expresiv și mai artistic sînt oglindite în grafica lui Tonitza.

El a ridicat combativitatea și măiestria graficeii sale la un nivel pe care puțini artiști îl aveau la data aceea în țările aflate sub regim capitalist. Desenele sale pot sta cu cinste alături de acelea ale lui Georg Grosz, Käthe Kollwitz și Frans Massereel, cei mai combativi artiști-graficieni ai epocii. Aceș-

tia, ca și Tonitza, au găsit un îndemn și un model în combativitatea graficei sovietice, reprezentate în anii aceia de Vladimir Maiakovski, care, împreună cu alți artiști, desfășura o intensă activitate mobilizatoare pentru consolidarea revoluției socialiste, prin cunoscutele vitrine R.O.S.T.A. și pe alte căi.

Tonitza a dezvoltat și a dus pe noi culmi de măiestrie tradițiile militante ale graficei românești, cu vechi rădăcini, iar printre contemporanii săi, care militaseră ceva mai înainte în grafica progresistă — în frunte cu Ressu, Iser, Vorel și Șirato — Tonitza a ocupat același loc de cinste, îmbogățind cultura noastră cu importante sale opere — adevărate documente artistice, caracteristice măreței și dramaticei perioade de avânt revoluționar.

IX

DUMIRIRI ÎN PREAJMA COPIILOR

O parte din activitatea amintită a fost desfășurată la Vălenii de Munte, unde Tonitza a locuit, împreună cu familia, din primăvara anului 1921 și pînă în toamna anului 1924. Dornic să se dedice mai temeinic picturii și să ducă un trai mai liniștit, el a fost încîntat cînd niște cunoștințe mai vechi i-au propus să se mute acolo, ademenindu-l că o va duce bine în toate privințele.

Și-a făcut mari iluzii în privința vieții pe care ar putea-o avea în vechiul orășel de pe malurile Teleajenului, înconjurat de livezi cu pruni și coaste de pădure. După aproape doi ani de ședere în capitală, se simțea obosit și vlăguit. Muncise din răsputeri ca desenator, pictor și publicist și totuși nu izbutise să-și încropească o gospodărie. Viața tumultuoasă a Bucureștilor nu-i era de loc pe plac și dorea un loc mai tihnit, unde să scape de hărțuielile cotidiene și să se poată concentra asupra lucrului. Și-a făcut socoteala că de la Văleni va putea ține lesne legăturile cu capitala, cu vînzătorii de tablouri, cu presa la care colabora, cu colegii din lumea artelor. Va munci mai organizat și în condiții mai bune. Reumatismul căpătat în timpul prizonieratului îl chinuia mai departe și plănuia ca pe vară să se ducă la Movilă-Techir-

ghiol pentru un tratament serios. Oricum, aerul curat și traiul comod de la Văleni îi erau prielnice. Dar nu se gîndea numai la dînsul, ci în primul rînd la copiii care creșteau și aveau trebuință de aer și hrană mai bună.

În ce stare sufletească a plecat el la Văleni o știm din interviul pe care îl dăduse, la începutul anului 1921, lui Gala Galaction. Îi spusese prietenului : „Mă lupt cu această veșnic minunată feerie, pe care dumneata o numești lumea lui Dumnezeu și caut să-i smulg crîmpeie de arabesc și de lumină... Ei, da, caut, caut cu încordare... Foarte rar sînt mulțumit de ce-am lucrat și adeseori, prin vedenia care se zbugiumă pe pînză, trec cu cuțitul și o isprăvesc... M-am născut nemulțumit și îngrijorat...”

Expoziția din sala de pe strada Franklin (ianuarie-februarie 1921) îl mulțumise și îl nemulțumise. Își dăduse seama că avea posibilități mult mai mari decît ceea ce înfăptuise pe pînză. Acum, pe lîngă bogatele cunoștințe și experiențe artistice, avea un călăuzitor, al cărui suflet și a cărui creație le adîncise mai bine : Ștefan Luchian. Sub îndemnul acestuia se petrece în creația pictorului N. N. Tonitza o mare și răscolitoare prefacere. Credem că pentru meditația și absorbirea în tihnă a învățăturii lui Luchian, pentru un energic act de depășire a ceea ce pictase pînă atunci și pentru o închegare mai deplină a concepției și tehnicii sale simțise nevoia de a părăsi vuietul și tumultul Bucureștilor, văzînd în Vălenii de Munte oaza trebuitoare.

Este fericit în lunile din primăvara și vara anului 1921 că poate lucra în voie la Văleni, ferit de grija zilei de mîine. Vînduse binișor la expoziția din ianuarie-februarie și cîteva luni au putut-o duce mai bine, el și familia.

Deși Vălenii de Munte au vecinătăți splendide și valea Teleajenului este o încîntare pînă sus la Cheia, rareori Tonitza se depărtează de gospodăria din centrul orășelului. Reumatismul nu-i îngăduia, mai ales în primii ani, deplasările.

Orizontul artistului este prin excelență umanist. Îl interesează mereu oamenii — soarta oamenilor, dreptul lor la viață, putința unei vieți mai bune pentru cei în suferință și necazuri. Desenele, ce le trimite de acolo revistelor bucureștene, dovedesc solidaritatea lui cu lupta proletariatului. Pictorul se concentrează totodată asupra ființelor ce trăiesc în preajma sa, mai ales asupra copiilor din casă, al căror trai atârna de munca și de câștigul său.

La Văleni, pictura lui Tonitza capătă o adâncire și o îmbogățire a tematicii, iar coloritul tablourilor începe să ajungă la acea strălucire plină de răsunet afectiv, prin care și-a dobândit un loc de frunte în istoria artei românești. Pictorul, scriitorul, desenatorul trăiește în mijlocul celor patru copii, Catrina, Petru, Irina și nepoțica Nineta și, în mare măsură, aceștia îi inspiră lucrările în ulei, aceștia îi sînt modelele preferate, de la care nu-și depărtează ochii și sufletul. Și soția Ecaterina îi folosește ca model, dar ea îi mai este totodată sfătuitoare, secretară și curier, avînd pe lîngă toate acestea grija copiilor și a gospodăriei.

Celor patru odrasle, noua viață de la Văleni le pare la început o încîntare, dar curînd vor cunoaște și ele suferințele, amărăciunea și tristețea. Au o casă bunișoară, cu prispă la stradă, iar îndărătul casei o livadă pe un dîmb cu iarbă moale și cu pomi darnici. Mai încolo, se zăresc dealurile împădurite și mai departe încă, munții învăluiți în pînze fumurii. Aerul bun le prieste și copiii se înzdrăvenesc, după ce tînjiseră la București. Zburdă voioși prin livadă, se joacă sub razele soarelui, se ascund după pomi și uneori se încumetă în expediții depărtate pe dealurile sclipitoare. Tatăl îi îndeamnă să se plimbe cu picioarele goale prin roua dimineții, gîndindu-se la tratamentul lui Kneipp, foarte la modă cînd studiase el în Germania. Îngrijesc ca oamenii mari de grădina cu mazăre, fasole, roșii, vinete, cartofi.

Îi urmărește la joacă, la mîncare, la grădinărit, cînd dorm și visează, cînd îndrugă tot felul de cuvinte, gîndite și negîndite. Le ascultă strigătele și chemările, rîde cu ei, se înduioșează și se enervează cînd îi vede plîngînd cu motiv sau fără. Copiii îi pozează, de cele mai multe ori fără să știe, pentru că tatăl îi urmărește în mișcări și în gesturi și le cercetează mereu expresiile. Dar alteleori îi ține locul cu ceasurile, după ce îi gătește cu basmale și pălăriuțe felurite, le pune la gît fularare și legături viu colorate, ori îi așază în cămășuțele albe în fața unei scoarțe cu desene simple și cîmp vibrant. Nu îi împopoțonează cu panglici și hăinuțe scumpe, nu-și piaptăna fetițele și pe băiețaș cu plete de mici ducese și mici lorzi și se ferește de a-i arăta ca pe niște copii rîzgîiați, așa cum erau atîția în familiile boierești ori în cele ale noilor îmbogățiți de război. Copiii pictați de Tonitza nu au nimic din orgoliul aristocratic și nici din dulcegăriile și maimuțărelile copiilor de parveniți, crescuți ca niște păpuși inexpresive. Dimpotrivă, și fetițele și băiețașul sînt văzuți în puritatea firească a vîrstei, în simțămintele fragede, ce le mijesc pe chipuri, în simplitatea traiului pe care-l duc. Costumația ce o folosește nu îi înfrumusețează, ci le scoate, prin contraste de culori, expresivitatea chipurilor și atitudinilor, puritatea carnației, prospețimea ființei. Uneori, îi arată cît mai aproape de natură, pictîndu-i în aer liber, numai în cămășuțe și cu picioarele goale.

Astfel, în opera lui Tonitza își face loc un nou tip de copil, care nu are nimic din eleganța aristocratică a lui Gainsborough¹ sau Mirea, nimic din păpușăria burgheză și din dulcegăria mic-burgheză. De asemeni, copiii pictați de dînsul nu-s nici sălbatici și primitivi, nici mînați de vreun rău lăuntric și purtători de tragism, ca aceia ai lui Edward

¹ Thomas Gainsborough (1727—1788), pictor englez, autor al unor celebre portrete de copii și oameni maturi din aristocrația engleză.

Munch și alții expresioniști. Tipul de copil care s-a încheșat în viziunea lui Tonitza este rezultatul propriei lui experiențe părintești în cămin, precum și al propriei lui concepții despre lume.

Artistul tălmăcește viața prin ceea ce mijeste în fiecare dintre noi, încă de când sîntem mici, dar nu insensibili și neștiutori. De aceea, pe chipurile și în atitudinile micilor eroi ai pictorului se învederează variate stări sufletești — suferința, amărăciunea, bucuria, visarea și, mai presus de toate, acea nevoie de duminire — adică de a cunoaște, de a afla — în contact cu viața. Noul, pe care îl aduce pictorul, constă tocmai în acest continuu dialog între lumea interioară și cea externă, între frăgezimea și prospețimea fapturilor, de o parte, și încercările de tot felul ale vieții, de care nu sînt scutiți nici copiii. Nici copiii lui, pentru care se zbate să le asigure un trai mai bun, nu sînt feriți de suferinți și amărăciuni. Cu gîndul la suferința și încercările pe care condițiile nedrepte ale orînduirii burgheze le aduc și copilăriei, Tonitza a creat acele tipuri infantile, atît de adevărate și de autentice, care emoționează profund pe privitor.

Tonitza este un om cult și un pictor plin de sensibilitate. Este la curent cu cercetările psihologice infantile ale timpului. Copiii erau priviți de către noii psihologi ca niște oameni în devenire și, cu ajutorul cărților sau fără, însuși tatăl descoperă acest lucru, mai ales la Văleni, unde trăiește mai aproape de ei și îi observă zi de zi.

Tatăl însă este nu numai psiholog, ci și poet. Și uneori își vede odraslele așa cum sînt, alteori ca niște personaje de basm, mai vîrstnice. În loc ca el să le spună povești — ceea ce se întîmplă mai rar — copiii îi sugerează tatălui viziuni de basm. Așa se face că, uneori, Catrina apare în pînzele sale ca o întruchipare a primăverii, ceva mai vîrstnică decît era în realitate. În tabloul făcut la Văleni și expus în primăvara anului 1924 la Salonul Oficial, intitulat „Copil în cîmp de flori”, o vedem cu trupul din profil și cu chipu-i suav și meditativ.

O basma albă, înnodată pe sub gît și fluturîndu-și colțurile în vînt, lasă să i se vadă bogatul păr bălai, adus pe tîmpla stîngă. Poartă o jachetică tot albă, pe care florile din preajmă, ce-i ajung pînă la briu, o reliefează puternic, împreună cu cerul de-un albastru diafan. Figura este arătată pe trei sferturi, iar florile au sclipiri de roșu, galben, alb, printre verzele vegetației. Florile par aduse din pînzele lui Luchian. Dincolo de această orînduire compozițională, ceea ce farmecă pe privitor este expresia de frăgezime și îngîndurare a chipului. Ochii căprui, întrebători și buzele roșietice, ușor dezamăgite, răsărind din puritatea sănătoasă a carnației, caută duminirea în fața vieții. Fetița are ceva primăvăratic, dar nici pentru ea, nici pentru tatăl ei, pictorul, primăvara nu-i ceva simplu și uniform, ci este o îmbinare de lumină și întunecime, de sclipire voioasă și tristețe lăuntrică. Unduirea aceasta de lumină și întunecare, de bucurie și tristețe emană dinăuntru ființei. Și o găsim chiar pe chipurile și mai copilărești al Irinei și al lui Petru sau la hăzoasa Nineta. Sînt și dați cînd Tonitza atribuie personajelor propriile lui stări sufletești, mai ales propria lui tristețe, regăsindu-se în ele sau făcîndu-le să-i semene prea de timpuriu sufletește.

De unde purcede tristețea de pe chipurile și din atitudinile copiilor? Din însăși viața domestică a familiei, din însăși purtarea tatălui față de copii, din însăși concepția lui despre lume.

Tot felul de pricini și însăși firea lui sensibilă, ușor irascibilă și capricioasă, făceau ca tatăl să nu fie un om ponderat și armonios. El își dă seama de inegalitățile și contradicțiile lui, suferă și face și pe ceilalți să sufere. Nu este un părinte sfătos și comunicativ. Cu cei din casă este tăcut și uneori posac. Are accese de sarcasm și de ironie tăioasă, după momente de bunătate, duioșie, mărinimie. Chinuit de gînduri și frămîntat de febra creației artistice, hărțuit mai tîrziu și la Văleni de nevoi și griji materiale, se izolează uneori de ai săi, le cere în mod tiranic liniște și necrîcnire, pentru ca, după

zile de trăire interioară, să simtă nevoia de a-și alina soția și copiii, de a-i răsfăța. Surprindea și prin bunătate, și prin severitate, prin blîndețe și prin irascibilitate, iar trecerile de la o extremă la alta nedumereau pe copii, înăsprindu-i, îngrijorîndu-i, întristîndu-i.

Pentru Ecaterina Tonitza, traiul alături de un asemenea soț și artist nu a fost de loc ușor. Nevoită să-și împartă timpul între soț și copii, îi rămînea prea puțin răgaz pentru nevoile ei de intelectuală frămîntată de înalte probleme. Nu-i o comparație facilă sau întîmplătoare aceea cu Nora lui Ibsen. Tonitza nu vedea pe cei din preajma lui ca niște păpuși, dar, hărțuit de propriile lui probleme de artist și scriitor și mereu înfricoșat de ziua de mîine, conducea autoritar și arbitrar căminul, cu capricii și violențe, nestabilind acea armonioasă comunicare intelectuală și sufletească pe care ar fi dorit-o soția. Omul acesta, care a avut atîtea de spus în arta și în scrisul său, era scump la vorbă față de ai săi. Cînd avea ceva de spus o făcea prin desenele satirice, prin articolele de critică, prin încercările de literat și din ce în ce mai mult prin picturile sale.

Ecaterina Tonitza apare în numeroase tablouri, în portrete de femei trăind diferite stări sufletești, în compoziții cu diferite personaje umile și sărace, în numeroasele studii de nud. I-a pozat enorm de mult și aceasta cu zilele și săptămîinile. De asemenea, în interioarele cu femei citind sau adîncite în gînduri tot ea apare, fie redată din memorie, fie chiar pozînd pentru asemenea scene. Dar, ca și pe copii, Tonitza nu o înfățișează mai niciodată exact cum arăta, ci îi interpretează expresiile și îi variază atitudinile. Totuși, tipul frecvent de femeie, ce apare în tablourile sale, este inspirat de chipul și figura soției sale.

O recunoaștem ușor, cînd vedem femeile acelea cu chip meditativ și interiorizat, plinuțe la față și la trup, cu contururi blînde și rotunjite. Sau cînd vedem chipurile de femei cu fruntea ușor bombată

și cu trăsături distinse, pline de demnitate, dar și ele triste în suferința lor. O regăsim în scenele cu copii bolnavi, în fața plitei de gătit sau în roluri de femei obijduite, chinuite de sărăcie și hărțuite de boală. Ecaterina Tonitza a servit ca model pentru compoziția intitulată „Tristețe” (alteori dată ca o scenă din ciclul „Din lumea celor umili”), compoziție făcută în 1922 și înfățișând o femeie tânără șezând gânditoare lângă plita din bucătărie.

Rareori, modelele de la Văleni sînt alte personaje decît cele din casa pictorului. Fiul Petru apare într-un foarte viu portret intitulat „Copilul florăresei” (tablou dispărut, reprodus însă în „Flacăra” din 21 iulie 1922, împreună cu un alt tablou mai neobișnuit „Fata cărturăresei”).

Dacă ne-au rămas mai multe autoportrete semnificative, în schimb un portret definitoriu al Ecaterinei Tonitza nu există. (Afară de un desen al logodnicei din 1913.) Ea apare în foarte multe lucrări, dar interpretată mai mult sau mai puțin fidel, ori pusă în anumite roluri din compozițiile sociale. La Văleni, totuși, îi făcuse un adevărat portret, cum și-a făcut și sie, acel cunoscut cap, datat 1923, și care este cel mai des reprodus. În acest autoportret din 1923, Tonitza se înfățișează cu fruntea lui mare, cu părul vîlvoi și cu expresie iscoditoare în ochi și pe buze. Este o imagine a frământărilor prin care trecea atunci la Văleni, pornit să se depășească, sub călăuzirea lui Luchian, chinuit de problemele creației și înăspriț de nedreptățile și greutatea traiului. Este cel mai dramatic portret propriu, ce ni l-a lăsat, dar nu cel mai uman și mai luminos. Aici parcă își ilustrează mai mult decît oriunde năzuința pe care și-a mărturisit-o odată: „vreau să trăiesc ca un sălbatic și să lucrez ca un halucinat”. Dar acum, cînd îl cunoaștem mai în-deaproape, ne dăm seama că nu acestea îi definesc personalitatea și creația, ci, dimpotrivă, omenia și luciditatea, marea lui duioșie, revoltă și compasiune, aspirațiile lui revoluționare.

Dar momente de sălbăticie și de trăire halucinantă a avut, luat de febra creației, scîrbit de nedreptatea din lumea în care trăia, ros de unele accese de scepticism și pesimism, împotriva cărora reacționa pe calea devizei consemnată — deviză totuși trecătoare, ca și irascibilitățile sale. Datorită unor asemenea izbucniri temperamentale și unor nemulțumiri dinafară, a distrus la Văleni portretul pe care-l făcuse soției sale, rupîndu-l și punîndu-l pe foc. Era singurul portret adîncit și definitiv, un portret-sinteză al femeii, care apare într-o bună parte din opera pictorului și, totuși, niciodată ea însăși.

„Eroina ibseniană”, cum o numea adeseori soțul, și-a dus cu demnitate și înțelegere soarta, mîndră că este soția unui mare artist și a unui om complex, ajutîndu-l cu o abnegație ce îi face cinste. Dar, ca și Nora, s-a simțit jignită că nu era înțeleasă, la rîndul ei, și de două ori, odată chiar la Văleni, a vrut să părăsească dragul ei cămin. Simțămîntul datoriei însă a înduplecat-o în cele din urmă, ceea ce a fost spre binele soțului și al copiilor.

Am amintit acestea pentru a lămuri tristețea și îngîndurarea de pe chipurile tinerelor personaje ale lui Tonitza, nevoia lor de a înțelege cum pot exista laolaltă pe lume bunătatea și asprimea, frumusețea și urîtenia, binele și răul. Și nu numai pe lume, dar chiar în același om. Dar asemenea nedumeriri îl frămîntau și pe artist — firește pe un plan mai înalt și mai dramatic. Cu luciditatea și sensibilitatea sa, Tonitza suferea cumplit cînd își dădea seama de imperfecțiunile și contradicțiile proprii. Suferea și mai mult cînd se vedea neînțeles tocmai de cei care trebuiau mereu să-l înțeleagă.

Se zice că cei mici uită mai ușor decît vîrstnicii suferințele și durerile. Lucrul este relativ și depinde iarăși de sensibilitatea unora sau altora. Fapt este că fetițele soților Tonitza erau excepțional de simțitoare și poate de aceea ele și apar mai des în tablouri decît fiul Petru, mai stăpîn pe sine și poate

mai rece. În orice caz, prin Catrina și Irina, pictorul își exprimă și ceea ce simte la ele, și ceea ce simte într-însul, care, deși om matur, păstra încă multe din gingășia și fragilitatea sufletească a copilăriei. Nu degeaba se vorbește uneori de sufletul copilăros al poetilor.

Dramele mari și mici nu lipseau dintr-o casă a unor oameni de sensibilitatea și frământările soților Tonitza. Bolile atât de frecvente ale copiilor, moartea unor frățiori dispăruți în pruncie, unul chiar la Văleni, neînțelegerile dintre părinți, lipsurile materiale, schimbările de dispoziție sufletească ale tatălui atacau ca niște acizi sufletele suave și imaculate ale copiilor. Dar nici nu era nevoie de izbucniri sau invective pentru ca micile ființe să se înfioare și să se întristeze. Era de ajuns să-l vadă pe tatăl lor chinuit și încruntat, cu părul vîlvoi și cu acei ochi înspăimîntați, cum s-a oglindit el însuși în autoportretul de la Văleni, pentru ca ele să se pomenească zguduite și nedumerite. Cînd tatăl lucra febril în odaia sa, desenînd sau scriind nopțile, pictînd pînă la istovire ziua, copiii nici nu îndrăzneau să se miște prin casă. La fel de încordat se arăta și cînd erau ei bolnavi, iar cînd frățiorul lor se afla pe moarte și tatăl, disperat și neputincios, venea la căpățiul său, ori de cîte ori îl auzea tușind, plîngeau mai mult de mila lui decît de a frățiorului. Mama se ținea mai tare, plîngea pe ascuns, pe cînd tatăl nu știa să-și ascundă nici bucuriile, nici suferințele, nici furiile. Iar cînd îl vedeau uneori alb ca varul, oblojindu-și piciorul suferind și tîrîndu-l anevoie, fetelor le trecea pofta de joacă și rămîneau încremenite în fața lui, pînă ce tatăl le trimitea în livadă.

Printre manuscrisele rămase de la Tonitza este și închipuita scrisoare a unei fetei către un băiețuș din depărtare. Textul este intitulat „Silică ăl mic” și pictorul-scriitor, punîndu-se în situația și în înțelegerea fetei sale, descrie atmosfera din casă în timpul scurtei boli și a morții unui frățior. Articolul-scrisoare a fost redactat la Văleni. Des-

crierea frățiorului bolnav este cu totul emoționantă, și aici Tonitza fiind obsedat de tîlcul privirii, de expresia ochilor. „Silică a țipat nițel... apoi a adormit buștean, așa cum doarme el de obicei, cu ochii puțin întredeschiși — de parcă ne păcălește. Dragă Miticuță, să vezi tu ce frumoși sînt ochii lui Silică ăl mic, cînd i se întrevăd așa printre gene. Puiu zice că-s două fărîme de mărgelușe albastre, iar Mica, fiindcă nu se pricepe cu ce să-i asemene, îi sărută mereu pînă îl trezește pe Silică din somn — și el se uită așa de mirat la noi, care-i stăm peste cap, așa de mirat și cu ochii așa de mari și de limpezi, de-ți vine să crezi că nu la noi privește, ci mult mai departe, peste capetele noastre, spre cer sau spre stele — și surîde încîntat la cele ce-o fi văzînd el, acolo, și gîngurește, și gîngurește, vorbind în legea lui”.

Nu-i singura dată cînd Tonitza, cu dragostea de părinte, cu darul său de psiholog s-a transpus în sufletul sau conștiința celor mici. Am și citat la începutul acestui volum unele articole în care el și-a evocat propria copilărie și a căutat să înțeleagă pe aceia cu care a copilărit, pe Iușcă și alții. Și în scris, ca și în pictură, el izbutește să se pună într-adevăr în situația copiilor, să judece lumea ca ei, cu mințile lor fragede și atît de simțitoare, uneori infinit mai receptive decît ale oamenilor maturi.

Nu mult după șederea la Vălenii de Munte, el a publicat două articole, în care însă este vorba nu de propriii copii, ci de copiii altora, căci iubirea lui îmbrățișa pe copiii tuturor, pe toți copiii aflați în suferință, necazuri, exploatare. În „Aquaforte” („Din jurnalul unui copil”) caută să se transpună în sentimentele unui fiu de ceferist, pînă cînd copilul află de moartea tatălui. Cum tatăl nu mai vine acasă, mama pleacă pe viscol să afle vești despre dînsul. Femeia se întoarce singură, plîngînd.

Un asemenea articol, plin de dragoste și pentru tatăl ceferist și pentru familia sa și în care se amintește sărăcia muncitorilor de atunci — l-a dăruit ziarului „Rampa”, pentru numărul de Anul nou

1927. În loc de vesele răvașe, asemenea adevăruri împărtășea chiar cititorilor unui ziar teatral.

Mai târziu, în 1931, aflîndu-se la Constanța, unde pictează o biserică, împreună cu alți colegi, Tonitza este impresionat de traiul chinuit al unui băiat de prăvălie și iarăși, sub forma unei scrisori adresată de nefericitul băiat mamei și surorii sale de la țară, pictorul își exprimă dragostea față de cei năpăstuiți și protestul împotriva celor care-i năpăstuiesc. Articolul-scrisoare, în care experiența de la Constanța este indicată, din discreție, a fi de la Brăila, se intitulează „Mitu”. Băiatul servea chiar la hanul unde lua regulat masa pictorul, observîndu-l zile de-a rîndul.

Tonitza este mereu alături de cei fără apărare și dacă se dovedește atît de mare și statornic iubitor al copiilor — al copiilor săi ca și al tuturor copiilor chinuiți sau măcar încercați de vijeliile vieții — aceasta se datorește conștiinței sale de om care nu se împacă de loc cu realitatea crudă a timpului.

Cei mai dragi îi sînt copiii tocmai pentru că încă nu știu să lupte și să înfrîngă suferința și nedreptatea. Dar și față de bătrîni pictorul își arată simpatia, cînd aceștia nu trăiesc egoist. Am văzut că la München a creat cîteva patetice portrete de bătrîne. Dar și în scrisul său acest om de inimă dovedește o adîncă înțelegere față de cei bătrîni. În povestirea, redactată sub formă de scrisoare și intitulată „Portretul” (1926), Tonitza descrie dificultățile prin care trece un pictor pentru a face portretul unei bătrîne, pînă ce îi descopere însușirile morale (dacă personajul într-adevăr le are). „Am urmărit timp de trei luni de zile, cu încăpăținare de detectiv, pe bătrîna aceea, care-mi lăsa neconținut impresiunea unui mîl de carne flască, lipsit de orice licărire omenească, lăuntrică. Toate schițele dovedeau incompetența mea. Dar într-o seară... am surprins o scenă, care m-a tulburat pînă la durere.” Bunica citea nepoțelilor o poveste duiosă, în care, ca și în poemul lui Tudor Arghezi „De-a v-ați

ascuns...” este vorba de creșterea unora și de dispariția altora. Dialogul dintre bunică și nepoței, în timpul lecturii, l-a mișcat adânc pe pictor. „Din clipa aceea, portretul bătrânei n-a mai fost pentru mine o problemă plicticoasă. Mi se lămurise un suflet de adâncă bunătate și de o rară noblețe.”

Orice om își are preț, dacă este om — aceasta descoperă mereu Tonitza și importantul nu este că descoperă acest lucru știut, ci că îl trăiește prin arta sa, prin scrisul său, păstrându-l mereu viu în fața semenilor.

Nu după multe luni de la venirea la Vălenii de Munte, nevoile bat la ușa casei cu cerdac și livadă. Era momentul să se adreseze cunoscuților care îl îndemnaseră să se mute în orășelul cu aer de munte și ademenitoare priveliști.

Printre aceștia era și Moșul — fostul coleg de la Iași al lui Tonitza. Practic și fără nici un ideal, pictor neîndemînic și rămas la un pospai de cultură, Moșul se băgase sub pielea lui Nicolae Iorga, care locuia o parte a anului la Văleni, și trăgea de pe urma profesorului diferite foloase. Așa cum mai înainte speculase pe colegii Tonitza, Dimitrescu, Bacalu, luînd comenzi și trecîndu-le lor ca să le execute, acum, dîndu-se drept „omul lui Iorga”, obținea de pe la autorități diferite comenzi de portrete și compoziții patriotarde, pe care nu se pricepea să le execute. Apela mai departe la vechile sale cunoștințe, oferindu-le o mică parte din sumele cu care contracta comenzile.

Cu acest gînd, îi propusese lui Tonitza, pe care-l văzuse hărțuit de nevoi și obosit de traiul din București, să se stabilească la Văleni. Și astfel, la vîrsta de treizeci și cinci de ani și după activitatea valoroasă pe care o desfășurase, Tonitza se află la cheremul acestui artist-misit, misit în infinit mai mare măsură decît artist. Nu era singurul pe care-l exploata Moșul. Pentru zugrăvirea bisericilor avea acum pictori tineri și nevoiași. Din nou, Moșul, arătîndu-se îndatoritor și binevoitor, îi trecea lui

Tonitza executarea unora dintre portretele și compozițiile ce i se comandau, datorită relațiilor ce le întreținea la Văleni, la Ploiești, la București și în alte părți. Alteori, se ducea cu tablourile pictorului la București și le plasa pe la oamenii cu bani sau la negustorii de artă, luându-și comisionul, totdeauna mai mare decât cel mărturisit. Tonitza începuse să aibă admiratori și Moșul înțelesese că talentul acestuia este o mină de exploatat.

Moșul însă, cu stilul său de om distins și cu bunele relații ce le avea, se ferea să lase impresia că ar fi misit. Nu, el nu era negustor, ci un coleg binevoitor al lui Tonitza, un protector al unei familii aflate în nevoi. Uneori, venea și picta el însuși pe copiii lui Tonitza, dar atât de plat și de banal încît stîrnea rîsul tatălui-pictor.

Moșul are mereu idei de afacerist, ascuns sub mască de artist dezinteresat și „idealist”. Profesorului Iorga îi sugerează ideea creării unui azil pentru artiști la Văleni. Cînd află de această idee, Tonitza rîde sarcastic. „Întemeierea la Văleni a unui azil... pentru artiști ! Oficialitatea noastră e neconținut bizară : în loc să stimuleze activitatea artistului, se gîndește la funerariile lui”, exclamă el într-un articol, publicat în „Rampa” la 3 octombrie 1923.

Problema atelierelor îl preocupa și în anii aceia. În august 1923, de la Movila-Techirghiol, unde se dusesese să-și trateze reumatismul, Tonitza redactează iarăși una din „Scrisorile unui pictor”, dedicînd-o „prietenului Marius Bunescu, președintele Sindicatului Artelor Frumoase”. Comentează știrea publicată în ziare că se va ridica, în plin centrul capitalei, un palat al artelor, destinat în primul rînd manifestărilor plastice. Tonitza ironizează noul proiect, pe care îl învîrtea pictorul Verona, omul de încredere al ministrului, proiect de altfel rămas neîndeplinit. Un palat al artelor era desigur necesar, dar nu înainte de a se asigura artiștilor condiții prielnice lucrului. Atelierele sînt mai necesare. „S-a ignorat neconținut și se igno-

rează mereu un detaliu de o importanță capitală. anume că meșterii pictori, sculptori și graficieni au nevoie — în afară de talentul și strădania lor — de un atelier stabil, spațios și prielnic, în care să-și poată păstra și manipula considerabilul arsenal de materiale și ustensile, fără ajutorul cărora nici o idee mare de artă nu ia ființă, ci este silită — așa cum se petrece la noi — să încremenească la forma meschină a eboșei, în care dacă se poate câteodată întrezări avîntul unei inspirații, nu se pot urmări încă undele adînci și stilizate ale emoțiunii artistice și rafinamentul în cizelarea amănuntului expresiv și concludent. Condițiunile improprii, în care se zbate artistul român... zăgăzuiesc progresele artei românești culte, imprimîndu-i — împotriva idealului și voinței creatorului — pecetea compromițătoare, a neisprăvitului.”

În aceste condiții improprii se zbătea și el însuși. Amintim că Tonitza nu a avut niciodată — nici chiar în perioada de relative succese — atelier. A pictat în aceeași cameră unde dormea, alături de încăperile în care trăiau cei trei copii și se gătea. Cei care l-au vizitat în locuințele pe care le-a schimbat în decursul anilor ne-am mirat cum, lucrînd în camerele acelea strîmte și cu lumină neprielnică, el reușea totuși să aducă atîta lumină și culoare vie pe pînzele, pictate desigur cu o mare fervoare, dar și cu chinuri, pe care privitorii tablourilor din expoziții abia le puteau bănuși.

Cînd se urzeau acele proiecte la București sau la Văleni, cu palatul artelor și cu azilul pentru artiști, situația materială a creatorilor era și mai rea decît înainte. O aflăm tot de la Tonitza, ale cărui scrieri constituie adesea un seismograf al fenomenelor artistice și sociale. De la Văleni, trimitea desene și articole la o revistă scoasă de un prieten de la Iași, care fusese și el prizonier în timpul războiului. Dintr-un număr de la sfîrșitul anului 1922, unde Tonitza atacă pe Kimon Loghi și elogiază pe Ressu, Pallady, Iser, aflăm că artiștii trăiesc în mare mizerie. Acum vînd mai greu decît

îndată după încheierea războiului. Îmbogățiții de război și-au umplut casele cu tablouri — desigur de la pictorii pe gustul lor — și acum nici ei nu mai cumpără.

Aceasta explică de ce Tonitza se lăsa exploatat de Moșul. Numai cu intervenții și relații mari se mai putea vinde mai bine, iar Tonitza nu se căciulea nimănui. Așadar, se simte silit a face concesiile Moșului. Execută lucrări pe care le semnează acesta. Ba, Moșul are îndrăzneala de a-l ruga să facă, după fotografii, portretul unui ministru foarte puternic în rîndul liberalilor, faimosul Al. Constantinescu, poreclit Porcul. Firește, Moșul îi zice că nu are timp, fiind ocupat cu cine știe ce lucrare mai amplă de pictură bisericească și, cunoscînd antipatia lui Tonitza față de politicienii partidelor istorice, îi va face serviciul de a... semna el tabloul.

Tonitza însă nu știa că pentru portretul făcut în asemenea condiții, cînd nu mai avea nici un ban în casa cu patru copii ai lui (Silică abia se născuse) și cu nepoțica, Moșul trăsese foloase mai mari decît de pe urma celui mai scump tablou, plătit pe atunci. În anii aceia se făceau mari afaceri cu permisele de export, cum se făcuseră și în perioada neutralității. Cine obținea de la ministrul portretizat de Tonitza un permis de export se alegea cu o sumă fabuloasă, pentru că aceste permise se speculau, și în țară, și în străinătate, unde era nevoie de grîne și alte produse alimentare, căci mai peste tot producția scăzuse și rănile războiului nu se tămăduiseră. Firește că exporturile acestea se făceau pe spinarea populației nevoiașe, care continua să fie lipsită de pîine, făină, ulei, ouă și produse lactate sau de combustibil, adică tocmai de produsele ce se exportau pentru a îmbogăți o clică de politicieni și afaceriști. Porcul nu dădea oricui asemenea permise, iar Moșul, pentru a-și câștiga simpatia, i-a oferit portretul cu pricina.

Tonitza nu știa de manoperile Moșului, dar s-a mirat cînd i-a adus o sumă mai generoasă pentru portret, defalcată din profitul de pe urma permi-

sului de export. Mai târziu, au aflat și el, și soția — și cu încă mai mare indignare și revoltă — de o altă ispravă a Moșului. Un alt permis — de data aceasta pentru exportul unui vagon cu ouă — Moșul l-a obținut chiar pe numele lui Tonitza ! Moartea lui Silică i-a inspirat inventivului șarlatan o altă idee. A lansat la București o listă pentru subscrierea de ajutoare în favoarea lui Tonitza, care moare de foame cu întreaga familie la Văleni !

Moșul știuse bine că va putea trage mari foloase de pe urma lui Tonitza, izolându-l în orășelul de pe Valea Teleajenului. Când a aflat de afacerea cu permisele de export și de lista de subscripție, Tonitza aproape l-a strâns de gît, dîndu-l pe ușă afară. Dacă s-au strîns bani și cîți, pe baza listelor de subscripție, Tonitza nu a putut afla niciodată. De atunci, Moșul nu i-a mai călcat pragul, iar cînd îl zărea trecea pe partea cealaltă a străzii. Moșul a continuat cu alții aceleași moduri de „ajutorare colegială“.

Tonitza a trecut iarăși prin crize de pesimism și de scîrbă, văzînd ca o fatalitate existența unor personaje ca Porcul, Moșul și alții și umilirea unor oameni ca dînsul. Desigur că la Moșul sînt aluziile din însemnările pe care le publică în numărul din 1 februarie 1924 al unei reviste bucureștene, cînd el se mai afla la Văleni : ...„îndeobște, pictorul fără talent este, prin excelență, un om practic. Combinațiile lui extra-estetice sînt cu mult mai vaste și mai remuneratorii decît combinațiile paletii lui. De aici triumful — și răzbunarea lui, asupra ta, în societate“.

Probabil, tot sub răsunetul unor experiențe asemănătoare scrisese această parabolă : „O privighetoare cade obosită și omul o închide în colivie. În noaptea aceea, privighetoarea nu a mai cîntat. Omul — jignit în așteptările lui — o dă pradă pisicii. Dinții animalului pătrund, voluptos, în țeasta tînăra. Dar, cuprins subit de remușcări, omul alungă brutal felina — și împăiază stîrvul, cu o stupidă

religiozitate. Asta e toată povestea artistului în societatea contemporană”.

Persoana Moșului — „vânător pasionat și negustor ambulant de influențe” — îl va obseda multă vreme. Va mai întâlni și alte tipuri asemănătoare și din contopirea lor va face un portret în proză, intitulat „Domnul Cabaluc”. Este o figură frecventă perioadei dintre cele două războaie mondiale — un personaj pe care-l întâlneai plimbându-se cu regularitate pe Calea Victoriei, luând cu regularitate aperitivul la Capșa și supeul iarăși într-un mare restaurant, mereu însoțind pe vreun om suspus, căruia i se făcea util în fel și chip, trăind ca un parazit, bucurându-se când de lovituri mari în lumea afacerilor, când de ciupeli și profituri mărunte, mereu inventiv și mereu făcând pe omul interesant și agreabil.

La Văleni, artistul a trăit mai mult în sînul familiei. Prietenii noi nu a făcut. Îl vedea rar pe Dimitrie Pavlu, colegul de la Iași, de care îl legau amintirile studenției, persecuțiile îndurate la 1907, când fuseseră eliminați din școală pentru solidarizarea cu cauza răsculaților. Pavlu se stabilise și el la Văleni, dar uitase vechile aspirații socialiste și trăia ca un boem, zugrăvind biserici și umblînd după comenzi mărunte. Tonitza era dezamăgit de dînsul și nu mai avea nimic să-i comunice. Bucurie mare era, în schimb, când îl vizitau unii prieteni de la București, Mohor, Dall și mai ales Fănuță. Cu aceștia devenea vorbăreț, întreținînd ca totdeauna discuții despre artă sau despre moravurile și meschinăriile claselor dominante.

Peste suferinți, umiliri și nemulțumiri, Tonitza se împlinește ca pictor, în anii petrecuți la Vălenii de Munte, 1921—1924. Și aceasta se săvîrșește prin adîncirea experiențelor de viață și prin concentrarea mijloacelor de expresie, pe care le încercase pînă atunci, acum însă din ce în ce mai mult sub influența concepției artistice a lui Ștefan Luchian.

X

ÎN FAȚA ÎNNOITORILOR ARTEI NOASTRE

Ca pictor, Tonitza a fost nevoit să facă mari ocoluri pînă să ajungă la viziunea și stilul ce-l definesc astăzi în ochii noștri. Pentru încheierea operei sale picturale cu adevărat reprezentative, contactul mai adîncit cu creația lui Ștefan Luchian a însemnat un fapt hotărîtor. Luchian i-a fost adevăratul îndrumător și profesor, deschizîndu-i, pe la vîrsta de treizeci și cinci de ani, înțelegerea a ceea ce avea el însuși, a ceea ce putea da, a ceea ce se cuvenea să dea.

Am arătat că în grafică, el s-a realizat mult mai devreme decît în pictură — și aceasta datorită contactului cu marii graficieni progresiști ai lumii, precum și datorită îndemnului primit de la prietenul Vorel. Desenele anilor 1919—1924 constituie o culme în creația sa, prin combativitatea și măiestria lor. Experimentele din țară — nelăsînd la o parte nici cele învățate de la Gh. Popovici — și din străinătate au ajutat infinit mai mult graficianului decît pictorului.

Pentru Tonitza, cunoașterea mai temeinică și în plină maturitate a creației lui Luchian a însemnat îndemnul și ajutorul de a face marele salt în pictură, pe care îl constatăm cu începere de pe la 1922 și care continuă o bună bucată de vreme. Afinitățile sufletești, năzuințele profesionale, înseși premisele

artei sale parcă așteptau o asemenea îndrumare și inspirație, căpătate după atâtea ocoluri și căutări.

Știa despre Luchian cel puțin din 1913, când, făcându-și serviciul militar la București, îl vizitase pe marele pictor și desigur îi văzuse unele opere. Argezi, Bogdan-Pitești și alții descriseseră sfîșietoarea și eroica viață a lui Luchian, astfel că faima omului și a operei sale se răspîndise în rîndurile iubitorilor de artă autentică și înnoitoare. Dar pentru a vedea lucrările mai de seamă ale lui Luchian trebuiau eforturi de detectiv și relații cu oameni importanți, dintre care unii le achiziționaseră din dragoste pentru artă și admirație pentru pictor, dar cei mai mulți le cumpăraseră pentru investiții rentabile.

Iubitorii de artă din zilele noastre abia își pot da seama cît de greu era odinioară să cunoști temeinic opera unui Grigorescu, unui Andreescu, unui Luchian. Pinacotecile de la București și Iași sau Muzeul Simu aveau puține lucrări de Luchian, iar unele dintre acelea care astăzi ne încîntă sufletul, cînd le vedem la Galeria Națională, la muzeele Zambaccian și Dona, sau la atîtea muzee din țară, se aflau răspîndite nu numai în colecțiile lui Alexandru Bogdan-Pitești și Virgil Cioflec, lesne accesibile artiștilor, dar nu și maselor largi. Era foarte greu să obții permisiunea de a vedea Luchienii aflați în colecțiile a doi miniștri liberali, în colecția de la Ploiești a unui potentat al burgheziei sau a unei doamne, care călătorea cu lunile prin străinătate. Și totuși autoportretul „Un zugrav”, „Anemonele” din 1908, „Scurteica verde” sau „Ultima cursă de toamnă” se găseau în asemenea colecții foarte greu accesibile și unde, chiar dacă reușeai să le vezi o dată, nu le puteai studia în voie. Dar unele opere ședeau tănuite în colecții neștiute sau nicio-dată accesibile, ținute ca lingourile de aur în casele de fier.

Încă din 1916 avem dovada că Tonitza știa locurile unde se aflau o seamă de lucrări reprezentative ale lui Luchian și că se străduise a le vedea. Totuși, pînă prin 1920, cînd, fiind în București, el

cercetează cu stăruință colecția lui Alexandru Bogdan-Pitești, unde se afla „Lăutul” și alte capodopere, nu se poate vorbi de o influență manifestă a lui Luchian asupra lui Tonitza. Ba, mai trec doi ani pînă ce această influență se vedește, pentru ca în anii șederii la Vălenii de Munte ea să fie deplin asimilată.

Rămîne o întrebare dacă, dobîndind mai devreme temeinica și adîncita cunoaștere a operei lui Luchian, ea l-ar fi fecundat în aceeași măsură sau, dacă, dimpotrivă, cunoașterea i-a venit la momentul potrivit, cînd Tonitza posedă o mai lucidă înțelegere a vieții și un fond de bogate experiențe artistice, permițîndu-i astfel să ia de la Luchian orientarea și metoda, în ceea ce aveau ele esențial.

De fapt, nu este vorba de imitare sau de vreo influență tiranică, ci de o concepție, însușită și exprimată prin mijloace artistice, a cărei necesitate o simțea de mult. Arta lui Luchian a împlinit și accentuat ceea ce Tonitza trăise și învederese prin creația sa. Umanismul lui Tonitza se afirmase încă prin desenele din 1911 și a continuat cu lucrările din prizonierat și cu acelea din primii ani postbelici. În ele se vede cu prisosință dragostea de om, solidaritatea cu cei în suferință, revolta în fața nedreptății sociale, simțămîntul foarte ascuțit față de dramatismul vieții în care trăia. Aceste coordonate le află în opera lui Luchian și în însăși nefericita viață pe care o dusesese înaintașul său. Descoperindu-le profunzimea și forța lor de expresie artistică, Tonitza își dă seama că vechile sale năzuințe pot, în sfîrșit, căpăta încheierea cuvenită.

Lui Tonitza și generației lui, zguduită pînă în adîncul conștiinței de drama războiului și de revoluționarele prefaceri ce au urmat în lume, nu-i mai putea fi model și profesor decît un artist, care, în condițiile lui proprii, trăise dramatismul vieții, împărțise cu adevărat revolta celor mulți în fața nedreptății și se dovedise om în gîndurile, în acțiunile și în creația sa.

Ceea ce îl apropie și îl leagă de Ștefan Luchian este conținutul adânc omenesc al vieții și operei nefericitului pictor, răsunetele puternic afective ale imaginilor sale, tragismul pe care îl găsește în autoportrete, revolta și protestul social din compozițiile cu muncitori și țărani asupriți. Și cum toate acestea sînt rodul unei vieți de mare tărie sufletească, de nobile căutări intelectuale și artistice, de neîntrecută demnitate, în pofida suferințelor și chinurilor, umilirilor și mizeriei, Luchian devine pentru Tonitza simbolul artistului pilduitor, al marelui nedreptățit într-o societate rău alcătuită. De aici porcede admirația fără margini a lui Tonitza față de Luchian, dragostea și prețuirea ce mereu le întreține și le va dovedi prin scrisul și prin acțiunile sale.

De altfel, și semănau în multe privinți. Amîndoi, mari senzitivi și totodată gînditori; amîndoi, firi duioase și adînc iubitoare; amîndoi, revoltați și scîrbiți de tarele vremii; amîndoi, mari lirici și poeți; amîndoi, trăind și scormonind tragismul vieții contemporane lor; amîndoi, adesea loviți și umiliți, puși la grele încercări și hăituiți de mizerie și boală. Amîndoi, murind prea timpuriu, cînd ar fi avut încă multe de spus în opera lor.

Afinitățile cu Luchian se vădeau și în preferințele pentru anumite teme și subiecte specifice, precum și față de spiritul în care se cuveneau a fi tratate. Orășean, ca și Luchian, Tonitza preferă lumea orașului și mai cu seamă pe oamenii încercați de drame lăuntrice și de nedreptatea socială. Eroii desenelor sale ca și ai picturilor sale sînt oamenii din popor, asupriții și exploatații, în plus, ființele apropiate lui, copiii și soția. Dar și aceștia îi servesc adesea pentru a înfățișa situații și sentimente mai largi decît cele cuprinse în orizontul său domestic. Cu timpul, în portretele și compozițiile sale vor apărea și personaje din rîndul populației turcești și tătărești din Dobrogea, îmbogățindu-i opera cu o tipologie diferită și cu o notă de exotism.

Dar și cînd pictează oameni de la țară, Tonitza, ca și Luchian, nu îi vede pitorești și idiliți, huzurînd într-o mincinoasă fericire și nici dulcegi și convenționali, așa cum apăreau la epigonii academiști sau la epigonii lui Grigorescu. Și în lumea satelor, pe care o pictează mai rar, Tonitza vede suferința, asuprirea, nedreptatea, precum și virtuțile morale și artistice ale truditivilor de pe ogoare și din gospodăriile sărace. Arta lui constituie o valorificare a omenescului de la oraș și de la țară, împotrivindu-se atît frivolității temelor citadine cît și țărănis-mului semănătorist. Și prin arta, și prin scrisul său, el a combătut frivolitatea burgheză și ruralismul demagogic — și mai frecvente în vremea sa.

Totodată, și în limbajul pictural, în folosirea mijloacelor de expresie, Tonitza a fost îndrumat de Luchian. Începînd cu lucrările de la Văleni și culminînd prin cele expuse la primele expoziții ale „Grupului celor patru”, coloritul lui Tonitza devine mai puternic, mai luminos, mai scilpitor, formele capătă un aspect decorativ, prin felul cum sînt orînduite în spațiul tabloului, cîștigînd adesea în amploare și expresivitate. Coloritul lui Tonitza, adeseori asemuit cu scilpirile nestematelor orientale, cu strălucirea smalțului din olăria populară, este puternic și cald. Ca și la Luchian, coloritul acesta corespunde nevoii interioare, stărilor afective trăite de artist în contact cu realitatea obiectivă, cu oamenii, peisajele, florile ce îi inspiră viziunea. Coloritul luminos, cald, scilpitor al lui Tonitza, restrîns la puține, dar puternice tonalități, provine din adîncul său lirism și are sincere rezonanțe sufletești. De aceea și emoționează și uneori fascinează pe privitor. Muzicalitatea coloritului său reflectă profund și veridic realitatea. Îi sînt străine combinațiile arbitrare, acelea făcute doar pentru ademenirea retinei.

Tratarea decorativă se constituie din folosirea mai puternică și mai concentrată a culorii, precum și din construirea de forme armonioase, conturate prin simplificare și stilizare, tocmai pentru a mări

capacitatea de expresivitate a imaginii. (Prin stilizare se înțeleg acele mijloace care simplifică și condensează imaginea spre a-i mări capacitatea de expresivitate și emoționare.) La Tonitza, desenul cu linii mlădioase și ritmate susține mai departe formele modelate cu pastă succulentă, densă, sclipitoare. Armoniile și simplificările sînt ale sale, dar totodată și ale realității ce-l inspiră. Însăși simplificarea și totodată intensificarea formelor, mlădios construite și viu colorate, stilizarea lor, sînt foarte legate de proporțiile, armoniile și viața trupului omenesc și de formele naturii.

Prin contactul cu arta lui Luchian, el descoperă legăturile acestuia cu arta populară, dîndu-și seama că în sclipirile pastei lui Luchian și în orînduirea unor compoziții ca „La împărțitul porumbului” ori „Lăutul” sau în unele tablouri cu flori se regăsesc sclipirile ceramicii populare, stilizarea din scoarțele înflorite, ori din pictura pe sticlă. Tonitza va folosi izvoarele artei lui Luchian, adică elementele artei populare, dezvoltîndu-le mai departe și în felul său.

Deși nimeni nu poate confunda lucrările lui Luchian cu acelea ale lui Tonitza, deoarece fiecare își are viziunea și stilul propriu — în lucrările reprezentative — totuși există un aer de înrudire între ele și, la rîndul lor, cu arta populară. Este probabil că în realizarea compozițiilor în desen și ulei, intitulate „Coadă la pîne”, Tonitza s-a gîndit la compoziția cu țărani înfomețați, mergînd să ceară porumb de la stăpînire. Dar la Tonitza predomină aici un desen mai colțuros și poate încă nu modelează îndeajuns expresia chipurilor, că la țărani din pîlcul înfomețaților oglindit la Luchian și prin care el prevestise răscoalele de la 1907. Mai directă ne pare legătura dintre unele portrete și compoziții cu copii ale lui Luchian și mai ales cu compoziții ca „Scurteica verde” și „Spălătoreasa” ale aceluiași pictor și noul fel de a trata formele colorate al lui Tonitza. Nu știm dacă acesta a putut vedea „Scurteica verde”, aflată pe atunci într-o colecție

particulară mai greu accesibilă, dar intensitatea verdelui cu care este construită scurteica purtată de o femeie și însăși simplificarea formelor, atât de viguroase, le regăsim în compozițiile cu tătăroaice și turcoaice sau în grupul de femei la cimitir, firește contopite în viziunea proprie lui Tonitza. Dacă nu a văzut „Scurteica verde”, a putut vedea în schimb alte lucrări cu procedee similare.

Dar revelatoare și inspiratoare pentru Tonitza a fost cu siguranță compoziția lui Luchian „Lăutul”. Pe aceasta, ca și alte capodopere de Luchian, Tonitza le-a văzut și le-a cercetat, vizitînd colecția în care se aflau (Alexandru Bogdan-Pitești). În 1922, colecționarul moare, lăsînd statului valoroasa colecție, cu condiția de a se face un muzeu la Vlaici.

Tonitza și ceilalți iubitori ai lui Luchian au fost revoltați cînd guvernul liberal a refuzat acceptarea de către stat a colecției. Prin urzelile unor speculanți, dornici să cumpere mai pe nimic capodoperele atîtor pictori și sculptori de seamă — de la Luchian la Brîncuși — colecția a fost vîndută în 1924 printr-o dubioasă licitație publică, la care statul a fost absent. Cu mare greutate, colecționarii K. H. Zambaccian și Dr. I. N. Dona au putut cumpăra unele lucrări de Luchian, majoritatea lor ajungînd pe mîinile speculanților și misiților, care le-au valorificat însutit.

„Lăutul” i-a oferit cele mai mari învățăminte lui Tonitza. Felul cum Luchian tratase o temă de gen — o mamă care își spală copilul — ridicînd-o la o măreție rar întîlnită în arta noastră, l-a impresionat profund. În această iscusită compoziție, în care din pasta succulentă, densă, vibrantă se încheagă o predominantă tonalitate medie — anume un galben albicios — cîntînd atât de armonios și direct, fără nimic ostentativ ori strident — toate elementele concură pentru a da măreție, spontaneitate și gingășie conținutului de viață. Carnația caldă și sclipitoare a figurilor mamei și copilului, tratarea în porții mari și simplificată a formelor, reliefate de draperia înflorată, vibrația conturilor și modelaju-

lui și, mai ales, expresivitatea redusă la esențial a celor două personaje, atât de umanizate și de vii, în care mișcarea lăuntrică se continuă cu mișcarea sau gestul exterior — toate acestea au fost ulterior dezvoltate de Tonitza în compozițiile, portretele și nudurile pictate de dînsul.

Tonitza a înțeles mai adînc cum dintr-un fapt de viață cotidian, atât de mărunț și de banal, ca lăutul unui copil, se pot dezvolta semnificații mai adînci și mai largi. Spălîndu-și copilul, femeia întruchipată de Luchian își exprimă dragostea maternă și, peste gestul prozaic, se gîndește cu duiosie la viitorul odraslei. Valoarea afectivă a unei atari rezolvări cromatice și decorative și strălucita-i măiestrie i-au deschis lui Tonitza noi înțelegeri a felului cum poate compune și exprima faptele de viață, ce-l pasionau, întristau, fermecau.

N. N. Tonitza a scris în repetate rînduri despre Ștefan Luchian, socotindu-l „cel mai rafinat colorist din neamul nostru” și „unul dintre marii simfoniști ai culorii din Europa”. Vizita făcută în 1913 a evocat-o în ziarul „Iașul” (1916) și apoi, cu dezvoltări imaginare, în eseul „Ștefan Luchian — după un jurnal intim”. Acest eseu a devenit pentru Tonitza un adevărat manifest, prin care arăta revoltătoarea situație a artistului în societatea burgheză și chema pe artiștii conștienți să ia drept pildă lupta dusă cu atîta demnitate și tărie de către Luchian. De aceea, numitul eseu Tonitza l-a publicat de trei ori — mai întîi, în „Flacăra” (1922), apoi în „Universul literar” (1927) și în volumul său din 1927 „Cronici fan-teziste neliterare”.

După ce dezvăluie cu un mare patetism suferința morală și fizică a lui Luchian, lupta lui eroică pentru a crea, învingînd cumplitele piedici ale bolii, Tonitza dă în vileag unele din cauzele pentru care au suferit și sufereau artiști ca Luchian. Fără a pătrunde, în ansamblul lor, cauzele acestea, Tonitza atinge însă unele aspecte semnificative. Clasele conducătoare de atunci disprețuiau munca artiști-

lor și socoteau artă ca un produs facil și întâmplător, bun doar pentru mărunte cadouri. Aceasta reiese din cele ce Tonitza povestește, sub formă de ficțiune, despre un om bogat, „doctor în drept și viitor ministru”, care comandă lui Luchian, prin mijlocirea sa, un tablou cu flori. „Viitorul ministru” are o seră la moșie și trimite să i se picteze niște bujori de către Luchian. Nu știe cine este Luchian, auzind întâmplător de la povestitor despre un artist care pictează frumos florile. „Viitorul ministru” vrea să dăruiască tabloul cu un prilej oarecare unei femei, care are o fiică la pension. Felul cum prețuiește bogatul om arta, cum înțelege a o retribui și cum își închipuie însuși procesul creației stârnește dezgustul și revolta cititorului. Alt aspect pe care îl atinge Tonitza, criticând pe exponenții claselor exploatoare în atitudinea lor față de artă, este acela că ei întrețineau o atmosferă când de ignorare, când de răstălmăcire a valorilor estetice, după cum le dictau interesele și priceperea. În contrast cu această atmosferă contradictorie de calcule și dispreț, activitatea creatoare a lui Luchian apare și mai măreață, și mai binefăcătoare.

Amintindu-și de vizita din 1913, Tonitza descrie, în același eseu, lupta lui Luchian cu boala, străduința acestuia de a crea cu ultimele picături de energie. „L-am găsit ca de obicei în pat. Odaia lui albă și mare împărtășea o liniște și un parfum de sanatoriu. Capul stătea proptit între perine. Trupul, acoperit cu o cuvertură, se bănuia schelet. Întreg cuprinsul odăii era stăpînit de capul său... Un cap enorm, cu unghiuri aspre de craniu, peste care pielea palid-arămie, devastată de variolă, se subtiliza, violet, în preajma orbitelor sinistre, pe fundul căroră licăreau, hipnotic, doi ochi impresionanți, ca două țipete în noapte... Numai gura lui (o gură largă, fantastică, a cărei buză superioară, mare, se apleca, voluptos de bună, peste cea inferioară, fină ca profilul unei petale de roză) zîmbea blajin sau

parea că zîmbește neconținut. Medicul, îngrijorat, intră, însoțit de un tînăr sfios. Tînărul zise penibil :
— Am venit să te deranjez și eu, domnule Luchian...”

După ce — în „jurnalul intim” — mai dă unele detalii asupra obiectelor din cameră și face alte considerații asupra chinului fizic al lui Luchian, Tonitza descrie, ca și Arghezi, chinul cu care picta Luchian spre sfîrșitul activității sale, pe care o prelungea cu eroice sforțări : „Î-am legat pensula de antebrațul mîinii drepte (căci tabesul i-a luat vigoarea degetelor) și mîna lui începu să se zbată nervos și stîngaci pe suprafața pînzei și fața lui se crispă, ca de durerile unei faceri, înfricoșător. Ruina aceasta de om, care făcea penibile sforțări, poate cele din urmă, să traducă, prin mijlocirea unui braț invalid, rezonanțele nebănuite de adînci ale unui suflet încă viu — mă impresionează pînă la lașitate. Am fugit din fața acestei schingiuri voite și, într-o cameră alături, în umbra perdelelor groase, am plîns, plînsul sec al neputinței mele detestabile”.

Tonitza și-a făcut un țel din popularizarea pe diferite căi a pilduitoarei vieți de artist, dusă de Luchian, și a operei acestuia. Așa cum am amintit, a propus organizarea unei expoziții retrospective. Probabil că — dacă nu ar fi izbucnit războiul — într-un fel sau altul, la Iași sau la București, s-ar fi organizat o retrospectivă Luchian. Dar intervenind războiul și urmările lui, Luchian este dat uitării și abia în 1920, artiștii grupați în asociația „Arta Romîină” au prezentat unele lucrări de Luchian, iar în catalog Tudor Arghezi a scris cele citate mai înainte.

După ce și în „Socialismul” dăduse pe Luchian ca pildă de artist disprețuit de societatea burgheză, Tonitza publică în vara 1920 alte două articole în ziarul „Avîntul”. Acestea apar la cîteva săptămîni după închiderea expoziției, pusă sub patronajul maestrului.

Într-unul, arată că Luchian continuă a fi la fel de necunoscut ca și în timpul tristei sale vieți, deoarece opera sa rămîne ferecată în cîteva colecții par-

ticulare, ceea ce constituie o greșeală față de educația maselor, și o impietate față de memoria artistului, „ale cărui diamante de simțire trebuiesc comunicate întregii lumi”.

În al doilea articol, intitulat : „De la Grigorescu la Luchian” face unele comparații discutabile între cei doi mari pictori, pe care, împreună cu amintirile despre vizita din 1913 și cu noi considerații asupra disprețului ce-l arată burghezia față de artă, vor constitui amintitul eseu „Ștefan Luchian — Pagini dintr-un jurnal intim”.

Lupta dusă de Tonitza, Șirato și atîția alți artiști și critici dintre cele două războaie mondiale a continuat pe cea începută încă din timpul vieții lui Luchian de către Tudor Arghezi și alții. Pentru toți cei care au dat lupta sub semnul vieții și artei lui Luchian, acesta constituia simbolul adevăratului artist, care trăiește pentru artă, sacrificînd totul pentru ea, pentru țelurile ei superioare, necăutînd foloasele materiale și disprețuind mijloacele de a răzbi pe căi lăturalnice, atît de frecvente în societatea burgheză.

Ajungem la al doilea aspect al luptei dusă de Tonitza sub semnul artei lui Luchian. Fire mai aprinsă, cu vădite înclinații spre polemică, Tonitza a făcut adesea o paralelă între Grigorescu și Luchian, în defavoarea lui Grigorescu.

În acel eseu „Ștefan Luchian — Pagini dintr-un jurnal intim”, Tonitza face următoarele considerații : „Pentru «marele public» — obișnuit să măsoare valoarea picturii cu metrul pătrat și să stabilească estetica unei pînze după «naționalismul» pe care acesta îl etalează — Ștefan apare astăzi, alături de Grigorescu, un pitic. Cu toate acestea, Ștefan este cea mai puternică și — curios pentru unii — cea mai națională personalitate artistică a noastră... Într-un salon internațional Grigorescu ar putea fi, oricînd, presupus drept italian sau francez, în ciuda subiectelor sale țipător romînești. În același mediu, Ștefan va izbucni, neașteptat și viu, cu viziunea lui particulară (viziune coloristică, în primul rînd), in-

diferent dacă pînza expusă ar închipui un «cio-bănaș» din Prahova sau o pajiște din Bretagne... Arta lui Ștefan este oglindirea nealterată a unui suflet adînc original; aceea a lui Grigorescu — o manieră... „...Succesele publice, pe care bătrînul de la Cîmpina le-a repurtat cu motivele lui țără-niste, l-au momit să se mențină tot restul vieții lui în atmosfera aceasta trandafirie și ușuratică... In-contestabil că triumful «maestrului» a atras spre soiul acesta de țărănism — proclamat și consacrat unanim «artă națională» — majoritatea tinerilor pictori și sculptori, care vor continua să maniereze pînă la ultimele trepte ale meschinului «genul» acesta, oricum susținut — de Grigorescu cu o ver-tiginoasă și angelică abilitate... Arta discipolilor — obosită și obositoare — va face fiasco. Vom avea — fatal — o reacție. De la «țărănismul», căzut în dulcegărie rustică, se va trece, aproape subit, la un fel de «orășenism» grav și simbolic, la viața tumultuoasă a tîrgurilor, unde omul nu va însemna nu-mai un accesoriu decorativ și amuzant. Reacția acestora a și început. Ea stă, deocamdată, fără ră-sunet public, în Ștefan. Peste puțin timp... arta lui va izbuti să dărîme și să spulbere în vînt manie-rismul grigorescian, deschizînd, cu o extraordinară vigoare, noi și adînci perspective artei romînești. Dar arta lui Ștefan nu va îngădui imitarea. În jurul paletii lui nu vor putea bîzîi, grase, roiul muștelor parazitare”.

Tonul de manifest al eseului este vădit și bunele intenții ale lui Tonitza sînt de asemenea vădite. Într-adevăr, exasperat de abuzul imitato-rilor și epigonilor lui Grigorescu, care înăbușeau cu produsele lor ieftine, dulcegi, falsificatoare at-mosfera noastră artistică, împiedicînd înnoirea ar-tei, Tonitza se face stegarul luptei împotriva epi-gonilor grigorescieni, împotriva acelor paraziți, care în numele unei arte pretinse naționale repetau la nesfîrșit temele lui Grigorescu, fără a le trăi și a le trata cu măiestria cuvenită. Dar dacă Tonitza are deplină dreptate de a combate pe epigonii lui

Grigorescu, nu înseamnă că are dreptate ignorînd partea valoroasă și înnoitoare a operei lui Grigorescu. Faptul că Eminescu a fost atît de imitat și au apărut zeci de epigoni ai săi nu micșorează cu nimic valoarea în sine a operii marelui poet. Adeseori, marii creatori covîrșesc cu arta lor pe unii urmași, iar asupra unor largi grupuri de iubitori de artă influența maștrilor este atît de puternică încît cererile de a vedea sau avea imitații după dînșii devin frecvente, constituind o modă de mai lungă sau mai scurtă durată. Și de obicei aspectele mai facile din operă trec în pastișele și imitațiile epigonilor.

Poziția lui Tonitza este departe de a fi echitabilă. Pentru a convinge pe un număr mai mare de iubitori de artă că Luchian este un înnoitor și un mare artist nu este drept să micșorezi global însemnătatea creației grigoresciene. Tonitza nu judeca temeinic dezvoltarea artei noastre, care fără creația lui Grigorescu nu ar fi ajuns în cîteva decenii la o valabilitate mondială și la o specificitate proprie. Înșiși Andreescu și Luchian nu ar fi ajuns la creația lor originală — care într-unele privinți înseamnă o certă depășire a artei lui Grigorescu — dacă acesta nu ar fi existat.

Luchian nu ar fi fost de acord cu manifestul lui Tonitza, făcut totuși din marea dragoste pentru arta lui și pentru cauza propășirii creației noastre. S-a arătat de alții și de noi cît datora Luchian lui Grigorescu, care i-a fost marele profesor, așa cum lui Tonitza și multor din generația sa le-a fost Luchian. Amintim doar că și în 1912, cînd Luchian își încheia, de fapt, creația, el se gîndea mai departe plin de recunoștință la Grigorescu, declarînd într-un interviu că „am învățat mai mult de la Grigorescu și prin muzeele și expozițiile din străinătate” (decît în școala condusă de G. D. Mirea, n.a.).

Pentru a ne explica atitudinea lui Tonitza — distincțiile între ceea ce e valabil și ce nu e la Grigorescu sînt foarte palide — ne-am pus între-

barea dacă Tonitza a cunoscut într-adevăr lucrările reprezentative ale lui Grigorescu, capodoperele lui. Cercetînd unde se aflau în anii 1902—1922, cînd Tonitza își formează această părere despre arta lui Grigorescu, lucrările reprezentative ale maestrului, am observat că dacă unele capodopere i-au fost accesibile, majoritatea nu i-au fost. Multe din capodoperele lui Grigorescu, astăzi la îndemîna largilor mase, nu erau accesibile lui Tonitza, așa cum au fost lui Andreescu, Luchian, Petrașcu, Baltazar, care au putut urmări expozițiile maestrului.

Problema atitudinii lui Tonitza față de Grigorescu are și alte laturi. La Școala de belle-arte din Iași, Tonitza a fost crescut în dispreț și ura împotriva artei lui Grigorescu. Paseismul și epigonismul școlii ieșene constituiseră o piedică pentru aprecierea, în anii studenției, a ceea ce adusesse nou și adîncitor Grigorescu în privința tipologiei oamenilor de la noi, a vieții lor de muncă, a contactului lor cu natura.

Totuși, într-un articol din decembrie 1909, publicat în „Arta Romînă”, Tonitza își amintește de un număr mai mare de desene datorite lui Grigorescu și face o seamă de considerații înțelegătoare față de maestrul lui Luchian.

Aceste considerații sînt deosebit de prețioase și arată că Tonitza a fost la un pas de a-l înțelege pe Grigorescu. Și l-ar fi înțeles pe marele liric, pe iubitorul oamenilor din popor, dacă ar fi văzut mai multe dintre capodoperele acestuia și dacă epigonii nu ar fi falsificat în ochii săi perspectiva de apreciere justă a lui Grigorescu.

Articolul din decembrie 1909, ca și ceea ce a scris mai tîrziu despre Grigorescu, fie în trecut, fie mai stăruitor, dar niciodată cuprinzînd întreaga problemă a creației grigoresciene, cum a făcut colegul său Francisc Șirato, la fel de protivnic epigonilor, dar mare admirator al lui Grigorescu, ca și al lui Luchian — dezvăluie încă ceva. Tonitza este deosebit de simțitor în fața suferinței umane și din

dragostea de om, din revolta în fața suferinței și a nedreptății — revoltă în care uneori intră și acel sentiment al milei, mai necontrolat, dar foarte puternic la o fire ca a sa — el face criteriul cu care judecă pe artiști și operele lor. În numele suferinții, apreciază un desen cu prizonieri turci al lui Grigorescu, compozițiile lui Millet, desenele lui Daumier, Toulouse-Lautrec și Forain și în numele ei s-a apropiat de Luchian.

Tipul de artist pe care-l îndrăgește el îndeosebi are o viață dramatică — o viață de luptă cu nedreptatea și de creație săvârșită împotriva piedicilor, neînțelegerii, batjocurii. De aici, sentimentul pe care îl pune în slăvirea lui Luchian. Sau atitudinea sa față de nedreptățitul sculptor Paciurea, căruia în 1927 îi închină un emoționant articol. Tonitza își revarsă toată ura împotriva aceluia care îl făcuseră pe marele sculptor să se izoleze în lumea basmelor și himerelor, după ce desfășurase o vie activitate de maestru realist, creînd unice portrete și lucrări monumentale. După uluitoarea reușită cu statuia „Gigantul” (1906), oficialitatea nu i-a mai comandat nici un monument pînă la săvîrșirea din viață, în 1932. Spre deosebire de Luchian, Tonitza și alții, Paciurea nu a știut să lupte și astfel, amărît și îndurerat, s-a însingurat în atelierul unde în anii din urmă a creat o serie de himere ale apelor, pămîntului și văzduhului — vrînd să uite de mîrșăviile și umilințele la care era supus de către cercurile oficiale.

Tonitza își dădea bine seama că în societatea împărțită în clase antagonice, adevărații înnoitori, slujitorii culturii poporului, au multe de suferit și le trebuie multă tărie, chiar eroism, pentru a-și exprima năzuințele și a dobîndi măiestria. În cazul lui Grigorescu, însă, el nu cunoaște decît prea puțin din suferințele și umilințele de care nu fusese scutit nici acesta, chiar dacă, în totul, Grigorescu a avut o viață mai liniștită și mai de succes decît Luchian.

Mai tîrziu, Tonitza și-a recunoscut greșeala față de Grigorescu și într-un mod ce îi dovedește cin-

stea sufletească : „...printre cei care s-au ridicat, întâi, și cu vorba și cu scrisul, împotriva exageratei idolatrii față de ultimele producții ale lui Grigorescu (aici poziția este mai precisă și mai justă, cu distincția cuvenită, n.a.) — m-am numărat și eu, cu modesta mea contribuție. Am suferit pentru aceasta, de-a lungul atîtor ani, multe jigniri și imputări meschine. Mi se imputa, anume, că sînt un june crud și ambițios, care, țintind în gloriile consacrate, încerc să-mi instalez pe ruine un piedestal de parvenit... Prin numeroase articole... m-am îndîrjit, încă din 1918, să trezesc luarea-aminte a amatorilor și a autorităților asupra negoțului exagerat ce se făcea cu lucrările cele mai slabe din activitatea artistică a lui Grigorescu, lăsînd neconținut să se înțeleagă că în preajma acestui artist clocotește, interesat, un zgomot fără precedent în analele plastice noastre”.

În aceste cuvinte, publicate în „Universul Literar” din 2 ianuarie 1927, Tonitza distinge între lucrările valabile și cele nevalabile — cîte le cunoștea — ale maestrului și arată că, în fond, nu s-a opus întregii creații grigoresciene, ci doar lucrărilor mai slabe și căzute în manierism.

Dar lupta începe să fie în parte cîștigată, spre sfîrșitul deceniului 1920—1930, în sensul că Luchian este cunoscut de pătri mai largi și în mod ceva mai temeinic. Lupta celor de la „Arta Romîină”, în frunte cu artiștii, totodată critici de artă, Tonitza, Șirato, Dimitrescu, ca și lupta dată de alți critici și istorici de artă își dăduseră roadele, pe cît se putea, în condițiile regimului burghez. Datorită luptei și stăruințelor depuse de elementele progresiste, de oamenii pasionați de valorile culturii, arta romînească — cea autentică — începuse a fi mai răspîndită și mai cunoscută. La expozițiile de peste hotare, clasicii noștri — Grigorescu, Andreescu, Luchian — erau reprezentați cu unele lucrări caracteristice, ca și la unele expoziții din țară. Totuși, abia în martie 1939 vechea Academie or-

ganizează o mai amplă expoziție retrospectivă Luchian. Muzeele continuau a fi puține, sărace și prost îngrijite, tipăriturile de artă rare ca iarba de leac și o cunoaștere deplină a clasicilor noștri nu era cu putință, așa cum este astăzi, datorită concepției despre cultură și artă a statului democrat-popular, datorită revoluției culturale pe care o trăim.

Însăși influența epigonilor academismului și epigonilor lui Grigorescu scăzuse simțitor spre sfârșitul aceluiași deceniu. În rândurile noilor generații de artiști și critici, erau mai numeroși aceia care susțineau tradiția vie a artei și înnoirea ei, chiar dacă presiunea claselor conducătoare era mai departe puternică și oficialitatea se străduia să domolească, să intimideze, iar, dacă se putea, chiar să cumpere pe artiștii potrivnici orânduirii burgheze sau pe protestatari.

Expoziția din Grota Ateneului, deschisă în 1927, a fost una din ultimele încercări mai masive ale academiștilor și epigonilor grigorescieni de a-și impune autoritatea și de a cuceri citadelele oficiale. Merită a fi povestită lupta de atunci, în care Tonitza a avut un rol însemnat.

Simțindu-se primejduiți în supremația lor de către noua pleiadă de artiști înnoitori — ceilalți, artiștii învechiți și afaceriști, au apelat în special la oblăduirea guvernanților liberali. Politicienii liberali hotărau la ministere comenzile și subvențiile (chiar și când erau în opoziție, căci își lăsau „oameni de încredere”) și tot acești politicieni hotărau în comitetul Ateneului Român. Pentru a servi pe epigoni și mai ales pentru a lovi în artiștii care combăteau interesele claselor dominante — conducerea Ateneului a amenajat special subsolul clădirii în vederea mării expoziții, care a constituit un prilej de atac împotriva viguroșilor artiști realiști, etichetați de către ceilalți drept „moderniști”. La atac au participat cele mai reacționare elemente din instituțiile culturale, din cluburile partidelor burgheze, din presă.

La această așa-numită „Expoziție retrospectivă a artiștilor din ultimii cincizeci de ani”, clasicii noștri au fost prezentați în condiții neștiințifice, uneori cu lucrări false sau neidentificate serios și de cele mai multe ori prin opere nerepresentative. Dintre artiștii în viață — optzeci de pictori și șaisprezece sculptori — cărora li s-au expus atunci lucrările în Grota Ateneului, nici zece nu figurează astăzi în muzeele noastre, atât de spațioase.

Faptul că cercurile oficiale și presa lor protejau expoziția din Grota Ateneului — din motive de diversiune politică și mai ales pentru a lovi în arta progresistă — a îngrijorat și revoltat pe creatorii adevărați. Se organizase împotriva lor o adevărată ofensivă în numele unei pretinse „arte sănătoase” și „naționale”. Organizatorii expoziției din grotă urmăreau în primul rînd scopuri negustorești și păstrarea unui prestigiu foarte contestat. Împotriva acestei ofensive a artei fără semnificație progresistă și fără măiestrie, împotriva masivei etalări a banalității și prostului gust — au reacționat cu vigoare o seamă de artiști și critici, printre care și Tonitza.

Într-un pamflet fantezist — cuprins în seria de cronici despre Salonul oficial din 1928 — Tonitza satirizează în mod grotesc pe principalul organizator al expoziției și acela care, împreună cu Verona, avea cea mai mare trecere la politicienii burghezi, pictorul Costin Petrescu. Tonitza pune în contact pe acesta cu Grigorescu și Luchian. Acum, cei doi maestri sînt văzuți cu admirație, amîndoi, și fac amare reflecții asupra treburilor de pe pămînt. Pentru a se înțelege citatele, reamintim că la expoziția din grotă au fost expuse, alături de sute de lucrări submediocre și falsificatoare a realității, și pînze ale marilor noștri clasici, deci ale lui Grigorescu și Luchian. În satira fantezistă, Luchian îi zice lui Tonitza, „într-un tunător hohot de rîs”, următoarele :

„— Tocmai îi spuneam meşterului Nicolae : fl vezi pe ăst (Tonitza, n.a.) ? Cînd ne-o zări şi ne-o recunoaşte, o să se creadă înălţat la ceruri. Te înşeli, băiete. Pînă la cer mai e încă drum. Deocamdată, ne aflăm în excursie pe *Costinada* — ceea ce va să zică întruchiparea materială a unui confrate pămîntesc, ajuns la necontestată glorie oficială (Costin Petrescu, n.a.)”.

Luchian şi Grigorescu au misiunea de a studia „fenomenul” adică pe organizatorul expoziţiei din grotă. Ei sînt delegaţii a „nouă mii nouă sute nouăzeci şi nouă de meşteri zugravi romîni”, deoarece, zice Grigorescu :

„— ...confraţii noştri din ceruri sînt alarmaţi de cele ce se petrec pe pămînt, în numele lor. Se zice... că o seamă de zugravi, care ne supravieţuiesc şi pe care îi cunoaştem ca biete suflete uscate, acre şi neputincioase, au ridicat stindardul tradiţiunii, s-au oploşit sub el, iar la adăpostul acestei firme solemne şi a oficialităţii confecţionează neconținut ceea ce confecţionau şi acum un sfert de secol : pastişe academice...

Luchian clătină din cap, cu tristeţe şi dezgust :

— Cînd ne aflăm printre ei, ţipau într-ascuns că sîntem revoluţionari, că atentăm la bunul gust înnăscut al neamului şi că terfelim meşteşugul cu neştiinţa noastră... Astăzi, chipurile, ne glorifică şi ne expun în vîrfurile prăjinilor, dinaintea prăvăliilor lor ca o reclamă rentabilă...

— Ne expun cu ce am lăsat mai neîmplinit, în urma noastră, ca nu cumva să le facem umbră. Sistemul e vechi... Arta adevărată este însă ca şi nobleţea adevărată. Nici nu se moşteneşte, nici nu se cumpără, nici nu se fură. Se cucereşte. Şi se cucereşte mai cu seamă pe cîmpul de luptă — nu în antecamerele ministeriale, nici în pivniţele băncilor, nici în budoarele babelor sentimentale...

— Ehe, zise Luchian, meşterul Nicolae îi cunoaşte mai bine decît mine. Că doar în mijlocul lor a albit — şi nu fără pricină. Cînd era sărac şi în puterea tinereţii, a vrut şi el, omul, să fie de folos

semenilor săi, și a candidat la conducerea Școlii de belle-arte. Au rîs de el toți ca de o nătăfleață pricajită...

— Bine că te-ai procopsit tu, mai cu temei. Crezi că eu nu am aflat de perechea de pantaloni vechi pe care ți-a trimis-o ministrul, cînd te luptai cu moartea ?..."

Tonitza cerea artiștilor și o atitudine etică, o consecvență în lupta lor. Dacă a combătut pe afaeriștii și diversioniștii de la Grota Ateneului, într-un alt articol combate — și tot cu arma umorului — pe artiștii talentați și de prestigiu, care luptau pentru satisfacerea orgoliului și ambițiilor personale și nu pentru cauza superioară a unei arte puse în slujba poporului. Unul dintre acești artiști orgolioși și care se dorea „șef” cu orice preț era Ion Theodorescu-Sion. Tonitza prețuia pictura acestuia, și scrisese elogios despre marea lui știință în arta compoziției, despre variatele lui experimente. Dar orgoliosul Sion fusese acela care minase — din tot felul de calcule și ambiții — unitatea asociației „Arta Romîină” și contribuise la desființarea ei. Văzîndu-i dezbinați pe artiștii progresiști și înnoitori, ceilalți au căutat să le dea o lovitură decisivă prin organizarea expoziției din Grota Ateneului, pusă, am văzut, sub înalte protecții. Spre a opune „oamenilor din grotă” un grup puternic, Sion a încercat în 1928 să reînființeze asociația „Arta Romîină”. Nu a cutezat să ceară consimțămîntul fondatorilor și vechilor membri, ci luîndu-le vechea firmă, care se bucurase de prestigiu, el a apelat la cîțiva maestri și mai ales la o serie de artiști tineri și valoroși. Expoziția organizată, în felul acesta, de către Sion a însemnat totuși un fapt pozitiv, o replică vie dată artei încremenită în academism și epigonism, o încercare de reîmprospătare a atmosferei artistice viciată de urzelile „grotiștilor”. Dar lui Tonitza îi repugnă metodele lui Sion, care din motive tactice încearcă să reînvie acum ceea ce mai înainte distrusese.

Îată cum comentează Tonitza metodele celui care se dorea „șef” de curent artistic : „Sion, vechi și brav ofițer de artilerie, știe precis că o redută de duritatea Grotei Ateneului cată să fie izbită precis și de departe, cu obuze de calibru impresio-
nant... Cum în industria modernă asemenea arme grele se confecționează numai la comandă și sînt livrate după îndelungi așteptări și insurmontabile șicane — șeful avu ingenioasa idee de a demonta de pe dîmburile redutei vrăjmașe (firește, noaptea și profitînd de somnolența sentinelelor adverse) două tunuri de calibru apreciabile, încă solide... Astfel, se explică astăzi, în parcul de armament modern al „Artei Romîne” prezența a două venerabile piese de artilerie — Jean Steriadi și Leon Biju — care pînă mai ieri figurau cu cinste în cupolele redutei oamenilor din grotă. Bătălia se prevestește, așadar, înfricoșătoare. Căpitanii veghează...”

Pamfletele lui Tonitza combat deopotrivă consecvența mediocrităților afaceriste, ca și inconsecvența talentelor.

El continuă să demaște și să atace, de asemenea, o altă serie de epigoni și imitatori. Se înșelase crezînd că numai Grigorescu putea fi pastișat și trivializat de către epigoni și comercianți-artiști. Încă din timpul vieții lui Luchian, cînd se țesuse în jurul acestuia o faimă de legendă — e drept, atunci cînd se știa că nu mai are multe zile și nu mai putea picta — începuseră imitațiile și mai ales falsificările unora dintre operele sale, iar cînd marele pictor a devenit și mai cunoscut, s-au găsit noi epigoni care să-i imite și să-i falsifice opera, noi mișiți care să facă speculație cu falsurile — soartă de care a avut parte și Tonitza, după moarte.

Trecînd peste părerile exprimate în „jurnalul intim” (unde scrisese că „arta lui Ștefan nu va îngădui imitarea. În jurul paletei lui, nu vor mai putea bîzii, grase, roiul muștelor parazitare”) Tonitza este nevoit să recunoască, în 1926, că „fiecare mort își are viermii lui : «după moartea lui Aman — pictorii «istorici» (aluzie la pictorii de talia lui

Costin Petrescu și D. Stoica, n.a.) ; după moartea lui Andreescu — peisagiștii (aluzie la imitatorii și falsificatorii operei marelui pictor, n.a.) ; după moartea lui Grigorescu — țărăniștii ; după moartea lui Luchian — floriștii, dar mai ales, Doamne ! floristele”.

Pentru a descrie mai relevant tabloul preferințelor și antipatiilor lui Tonitza, prin care el se face în bună măsură purtătorul ideilor și sentimentelor nutrite de artiștii și criticii progresiști ai vremii sale, oglindind poziția acestora în lupta ce se ducea împotriva epigonilor, învechiților, șarlatanilor, trebuie să amintim măcar câteva nume, față de care el ia atitudini de prețuire sau, dimpotrivă, de negare totală. Tonitza a publicat numeroase articole și cronici, după cum s-a putut vedea în cele arătate pînă aici, și a folosit o seamă de procedee critice și literare, de la analiza și caracterizarea oarecum științifică la pamflet, satiră, proiecții fanteziste și chiar la povestiri, schițe și dialoguri filozofice, uneori predominînd stilul pretins epistolar, însemnările sub formă de jurnal, notațiile pe viu.

În mai toate este foarte legat de actualitate și își exprimă prin ele concepții, convingeri, atitudini foarte precise, chiar dacă uneori prezentate cu deformări polemice, cu accente doar pe unele aspecte ale problemelor, lăsînd în umbră sau eliminînd alte aspecte, importante totuși. Dacă nu ne-a lăsat studii dezvoltate despre unele probleme și unii creatori, cum a făcut colegul său Francisc Șirato, în schimb el a ridicat articolele de ziar și cronicile la un înalt nivel de preocupări sociale, artistice și morale, la o pătrundere analitică și la o ținută literară, rar întîlnite pînă la el în presa cotidiană și în revistele timpului. Combativitatea lui a fost permanentă și pozițiile sale mai totdeauna judicioase, folositoare, deschizătoare de înțelegeri mai adînci și cu adevărat înnoitoare.

Mai în toate articolele și cronicile sale — dintre care majoritatea le-a publicat între anii 1919 și

1928, cînd și arta lui era mai combativă și mai răscolitoare — Tonitza nu se mărginește la discutarea unei expoziții sau a unui artist. El se mișcă într-un cadru mult mai cuprinzător, unde, alături de creația propriu-zisă, se dezvăluie condițiile social-istorice în care a generat ea, felul cum este receptată creația de către diferite clase și pături, trecînd apoi la analizarea mediului artistic, la moravurile și mentalitățile opuse, la contradicțiile dintre reprezentanții celor două culturi. Uneori, nici nu se ocupă în articol de expoziția sau de expozantul anunțat în titlu, ci se mărginește la considerații generale, iar alteori, dimpotrivă, la cazuri care ating tangențial preocupările expozantului sau felul cum este sau poate fi receptată creația sa.

Nu rareori, considerații de ținută etică însoțesc aprecierile estetice asupra artistului respectiv, căci în toate Tonitza caută omul și conștiința lui, judecîndu-i creația și pe criterii morale și sociale, cum a făcut atît de stăruitor în cazul lui Luchian. Multe din scrierile sale de critic sînt legate foarte strîns de situațiile concrete, de marile și micile evenimente de atunci, așa că pentru cine nu cunoaște temeinic viața socială și luptele din lumea artelor în vremea cînd a trăit și a scris Tonitza, unele aluzii sau chiar observații directe se pot pierde. Chiar pentru cei care au participat măcar la o parte din aceste evenimente din lumea artelor — formîndu-se în spiritul combativității lui Tonitza și Șirato și al altor stegari ai înnoirii artistice, și apropiindu-se adesea în cele scrise de țelurile susținute de dînsii — nu sînt lesne de descifrat unele situații și aluzii din cronicile lui Tonitza. Timpul și uitarea s-au așternut peste unele din ele, deși cînd au fost scrise de el și-au avut o stringentă actualitate și un rost constructiv.

Pe cine dintre expozanții și urzitorii de odinioară a mai combătut Tonitza? Pe mulți, dar atacuri concentrate și susținute nu a desfășurat decît împotriva aceluia care — așa cum a fost cazul lui Costin Petrescu ori al detractorilor cortinei lui Ressu —

organizau primejdioase acțiuni și ridicau obstacole în calea mișcărilor de înnoire. Îl revoltau și îl înverșunau, ca și pe alții, lipsa de demnitate și scopurile mercantile ale acelor artiști care recurgeau la protecțiile și influențele, oculte sau nu, ale potențailor politici și financiari ai burgheziei, sau unel-teau cu ajutorul cluburilor politice burgheze și al presei reacționare. Tonitza știa prea bine ce urmă-reau protectorii de felul acesta și acoliții lor.

Firește că ținta atacurilor sale a fost mai cu seamă „Tinerimea Artistică”, unde vegetau artisticeste și profitau material o seamă dintre epigonii academismului, dintre epigonii lui Grigorescu, dintre cultivatorii artei frivole, pe placul burgheziei. Însăși înființarea asociației „Arta Română” și, mai apoi, activitatea „Grupului celor patru” au însemnat o luptă fățișă împotriva spiritului învechit și opus progresului din sînul „Tinerimii Artistice”.

Recunoscînd unele merite din trecut ale „Tinerimii”, Tonitza amintește că aceia care conduceau asociația nu prețuiseră la adevărata lor valoare pe marii artiști, ce au expus în rîndurile lor. „Nici arta, nici temperamentul lui Luchian nu răspundeau la ceea ce areopagul «Tinerimii» socotea că înseamnă artă și temperament. Știm cu toții în ce generală indiferență s-a stins acest uriaș plăsmuitor de visuri romînești în culoare. Astăzi, chiar, unii dintre membrii cu înaltă vază au convingerea că Luchian este produsul unei reclame americane și clilesc din ochi cu prostească istețime. Pallady a fost neconținut socotit de către majoritatea «Tinerimii» drept un farsor. Iser — un biet caricaturist. Ressu făcea acolo o figură tristă, iar d. Kimon Loghi îl accepta cu un zîmbet cleios de protecțiune. Actualmente, d. Petrașcu este, în mijlocul acestei societăți, un prilej de nedumerire” („Tinerimea Artistică”, „Reflexii inoportune”, „Universul Literar”, 21 martie 1926.)

Despre arta lui Verona nu se ocupă stăruitor, dar în mai multe rînduri atacă pe omul de încredere al guvernelor ce se perindă, pe artistul dornic de

putere și profituri, care, asemeni lui Mirea mai înainte, căuta să-și facă platformă de pontif. Verona, unul dintre epigonii academismului și ai lui Grigorescu, supăra prin aroganța atitudinilor sale și prin „aranjamentele” pe care le punea la cale.

Deși pictor, Verona capătă, la un moment dat, comanda unei statui, care a fost realizată prin 1930 într-un colț al Pieții Victoriei, luînd, de nevoie, ca executant al proiectului, conceput și desenat de dînsul, pe valorosul sculptor Ion Jalea. Ceea ce Jalea, Medrea, Han nu puteau obține de la oficialități decît rar și cu greu, iar Paciurea chiar de loc, pictorul Verona obținuse cu cea mai mare ușurință : comanda unui monument, ca să nu mai stăruim asupra plafoanelor și picturilor decorative de la instituții și biserici, lucrări cu totul neinteresante. Monumentul Eroilor Corpului Didactic a fost o absurditate din punct de vedere sculptural. Monumentul avea două planuri, ce nu puteau fi văzute simultan. Cum nu existau blocuri în preajmă, doar păsările puteau vedea partea de sus a monumentului, adică scutul cu leșul unui erou căzut în luptă, iar pietonii vedeau doar partea de jos, pe cei trei ostași romani, care purtau cu brațele scutul. Era evident că monumentul acesta trăda viziunea unui pictor nefamiliarizat cu cerințele sculpturii, chiar dacă construcția și modelajul se datorau unui adevărat sculptor, pus în trista situație de a concretiza concepția unui diletant afacerist.

Tonitza a luat atitudine împotriva acestei afaceri, intitulîndu-și articolul „Artă — Escrocherie — Diletantism”. Pentru cunoașterea moravurilor epocii, merită să cităm din acest articol, publicat în „Universul Literar” cu data de 2 ianuarie 1927 : „Ni se comunică — ceea ce nu ne vine a crede — că d. pictor Arthur Verona ar fi primit sau e pe cale să primească însărcinarea de a compune și executa pentru una din piețele capitalei un grandios monument, în vederea căruia s-au ținut mai multe concursuri, fără nici un rezultat pînă acum. D. pictor Arthur Verona ar fi fost, pare-mi-se,

judecător în aceste concursuri... Lucrul nu ne miră, deoarece unui pictor, mai cu seamă unui pictor de talia d-lui Verona, îi este peste putință să pătrundă și să cîntărească o întruchipare sculpturală. Dar ce ne miră la d. pictor Verona este ușurința cu care d-sa se angajează într-un cîmp de activitate unde nu s-a produs pînă acum niciodată — călcînd astfel în picioare tradiția bunei-cuviințe pictoricești, care cere să respectăm și munca, și interesele colegilor noștri sculptori..."

Pe toate căile, Tonitza caută să contribuie la educația estetică a masei, la stabilirea unui mod de judecare cinstită și pricepută a valorilor. Într-un articol dedicat lui Mihail Sadoveanu, scriitorul pe care pictorul îl admira îndeosebi, acesta se plînge că educația artistică este și mai nemulțumitoare la noi decît educația literară. „Din lipsă de muzee”, masele nu pot beneficia de izvoarele binefăcătoare ale artei. Învinuiește oficialitatea în privința deficienței educației plastice, precum și pentru faptul că patronează și supraevaluează artiști învechiți, nereprezentativi, depărtați de viață și de suflul înnoitor al artei. După expoziția grotiștilor, i se aranjase orgoliosului și depășitului pictor G. D. Mirea o sărbătorire demonstrativă, iarăși cu scopul de a stînjiți valorificarea artei autentice din trecut și de a stăvili avîntul pentru crearea unei arte noi. Mirea, care contestase însăși valoarea lui Grigorescu, se credea un mare neînțeles. Se izolase de mișcarea artistică, dar nu și de oficialități și cercurile influente. Expoziția retrospectivă a artiștilor din ultimii cincizeci de ani a fost intenționat folosită pentru a se lovi în măestrii trecutului și în artiștii neconformiști ai prezentului.

În articolul dedicat lui Mihail Sadoveanu — Tonitza își exprimă cu sarcasm revolta pe care a simțit-o, citind într-un ziar că „Mirea este pentru noi mai mult decît poate să dea această țară!” Se iignea astfel întreaga cultură a poporului, se sfida bogăția creatoare a artei noastre. Bătrînul pictor avusese grijă cum și de cine să fie omagiat în presă

și în catalogul acelei expoziții, editat, după cum arată Tonitza, „chiar sub îngrijirea celui lăudat”. Pictorul și criticul Tonitza subliniază absurditățile publicate în catalog, menite să micșoreze pe marii creatori din trecut și să înalțe ca pontif pe Mirea. Se scria în catalog că „Domnul Mirea... reprezintă în pictura noastră colorismul în cea mai nobilă a lui manifestare, demnă de clasicii venețieni”; că „sărbătorirea (postumă) a lui Andreescu ni se pare nedreaptă, atunci când nu pune în aceeași fa-voare pe un contemporan: Mirea” și, în fine, că „Luchian rămîne o stea de mîna a doua”. Tonitza își încheie articolul, plin de revoltă și sarcasm, prin cuvintele „e sfîșietor!”. Într-adevăr, era sfîșietor să auzi asemenea enormități și împietăți. Acestea au fost însă ultimele care s-au mai auzit în legătură cu arta lui G. D. Mirea.

Tonitza și-a revărsat verva și umorul și asupra unor pictori de mai mică importanță și astăzi ui-țați, cînd aceștia pasișau sau contrafaceau în serie capodoperele maeștrilor și recurgeau la mijloace nepermise pentru a-și plasa contrafacerile. Am vă-zut că după moartea lui Luchian s-au ivit ca vier-mii floriștii și mai ales floristele, cum exclama To-nitza. O pictoriță, înrudită cu persoane influente în lumea artelor și în sînul unuia dintre partidele istorice, a fost ținta mai multor satire fanteziste ale lui Tonitza. Floriste erau multe, dar producția acestei pictorițe era îngrijorător de prolifică și pla-sarea lucrărilor decurgea cu o regularitate neobiș-nuită. Pentru că personajele erau primejdios de influente și pentru că era vorba și de o femeie, To-nitza a plasat acțiunea satirelor sale într-o țară sudamericană — republica Stancaterra — iar pe eroină a numit-o Filomela Thanasone, precum pe una dintre cronicarele de la un ziar de dimineață, care îi elogia florile făcute cu toptanul, a numit-o doamna Fulmenanti.

În acest decor fantezist și totuși foarte transpa-rent, Tonitza descrie în stil de mare umorist pre-siunile directe și indirecte exercitate de pictorița

floristă pe lângă membrii juriului de la Salonul oficial spre a i se primi lucrările. Prezența la salon îi era necesară pentru prestigiu, pentru satisfacerea orgoliului, căci de vîndut, vindea mai mult decît cei mai favorizați exponenți ai cercurilor influente burgheze. Stăruințe, lamentații, plînsete, amenințări, punerea în joc a influențelor și relațiilor, captarea prin daruri făcute mărimilor și unor cronici care nepricepute de la ziarele patriotarde nu lipsesc din arsenalul teribilei floriste, care nu se sfiește să asculte pe la uși, cînd juriul selecta lucrările, să ceară socoteală și să amenințe.

Revoltei și ironiei sale nu îi scapă nici acei colecționari de artă, care căutau chilipirgeala și înșelau pe artiști, făcînd pe mărinimoșii, dar în fond fiind doar niște profitori și niște speculanți („Prietenul Artiștilor”, 1929.) De asemenea, nepriceperea și prejudecățile burgheze ale altor colecționari care din întîmplare au și lucrări valoroase sînt viu satirizate, ca în articolul „Luchian într-un muzeu” — reprodus în „Cronici fanteziste neliterare”. Un colonel de intenvență nu crede în valoarea tablourilor de Luchian, ce le are în casă, mai ales cînd află de la Tonitza că autorul lor a murit sărac. „Pictor mare și sărac ! Se poate ? Cînd faci tablouri bune, vinzi scump ; cînd vinzi scump, ai bani ; cînd ai bani, ai și situație în societate. Sărăcia nu poate constitui un certificat de capacitate nici în artă” — așa judeca în silogisme burgheze colonelul de intenvență.

În perioada dintre cele două războaie mondiale, au fost cîțiva critici și istorici de artă care au scris poate mai studios și mai temeinic, dar nici unul nu a servit mai viu și mai imediat eficient cauza înnoirii decît Tonitza, înzestrat cu o nemărginită pasiune pentru artă și pentru artiștii adevărați și dispunînd de mijloace atît de variate. Tocmai pentru că nu s-a mărginit la analize doar de expoziții și de artiști, ci s-a referit mereu la condițiile social-istorice și a înglobat în perspectivele scrisului său pe artiști, ca și pe colecționari, pe oficialități

ca și pe iubitorii de artă din păturile mai largi, el a scos în evidență contradicțiile și cusururile vieții artistice din timpul burgheziei.

Contactul său cu ideile socialismului științific — chiar dacă nu a fost metodic susținut și întărit printr-un continuu studiu teoretic — străbate și călăuzește cele mai bune momente ale artistului și criticului și îi fecundează combativitatea de cronicar. Iată cum comentează, în articolul publicat în „Cronici fanteziste neliterare” (1927) și intitulat „În beznă”, afirmație des întâlnită că „în epoca în care viețuim, arta triumfă pretutindeni și roadele ei sînt binefăcătoare pentru mulțime”: „Binefăcătoare pentru mulțime! Pentru care mulțime? Mulțimea care zace acolo, la fundul întunericului social și în vlaga căreia stau, nevalorificate, imense rezerve de energie, de inteligență și sensibilitate; mulțimea aceasta nu știe ce este arta și nimeni nu se gîndește să i-o servească. Și, cu toate acestea, acolo arta adevărată ar fi sorbită cu setea și dacă vrei cu inconștiența cu care florile cîmpului sorb roua dimineții și lumina soarelui. Acolo, roadele artei ar fi temeinice, binefăcătoare. Însă «mulțimea» cealaltă, la care te gîndeai adineauri, spuma aceea pestriță, ridicată la suprafață prin strivirea celor de sub noi, mulțimea aceea ghiftuită și suficientă — nu vede în artă decît un «passe-temps» la modă, adeseori mai puțin interesant decît o cursă de cai sau un bridge. Mulțimea aceea a dumitale este cea mai primejdioasă dușmană a artei... Artiștii contemporani zac sub teroarea banului. Artă lor este un fabricat, șlefuit în «gustul» consumatorului care plătește. Nu există artist — mă gîndesc la artistul lipsit de venituri, în afară de profesiunea lui — care să nu fie silit să traficheze cu idealul său de artă. Căci societatea nu-i îngăduie răgazul și tihna creației”.

De notat că articolul a fost scris în 1922, cînd Tonitza se afla la Văleni, păstrînd în scris și în desene combativitatea pe care i-o cunoaștem și fău-

rindu-și mijloace noi de expresie în pictură. Datarea este precizată chiar de dînsul la finele articolului, care în alte pasaje nu este lipsit și de unele confuzii.

Să vedem acum și artiștii în viață atunci, pe care N. N. Tonitza îi opune epigonilor și prin care consideră a se săvîrși înnoirea năzuită. Sînt înșiși maestrii picturii noastre, care după Grigorescu, Luchian, Andreescu au dus pe noi culmi tradiția realistă și au îmbogățit, între cele două războaie mondiale, expresivitatea picturală a poporului nostru. Sînt maestrii în care realismul socialist de astăzi își recunoaște modele de măiestrie, de umanitate și combativitate: Ressu, Pallady, Iser, Petrașcu și Dărăscu; Theodorescu-Sion, Bunescu și Ghiață; Vermont, Steriadi, Băncilă; prietenii mai apropiați, Șirato și Dimitrescu. Această orînduire de nume oglindește însăși admirația și preferințele lui Tonitza. Că astăzi, în acest cortegiu pe care ni-l putem închipui alcătuint o frescă a marilor creatori dintre cele două războaie mondiale, în care trebuie cuprins și Tonitza, unii, ca Petrașcu au trecut mai în frunte, iar alții ca Sion mai la coadă, nu schimbă substanțial justetea aprecierilor critice ale lui Tonitza, aprecieri care de altfel, cu mici variațiuni, aparțineau încă de atunci mai tuturor artiștilor și criticilor progresiști.

Astăzi, această valorificare ne pare cu totul firească și obișnuită. Reconsiderările făcute în anii puterii populare au confirmat-o în foarte mare măsură.

Dar în anii cînd Tonitza dădea lupta, împreună cu alții, pentru promovarea adevăratelor valori ale artei contemporane, cu totul altul era cortegiul din fresca marilor artiști, zugrăvită de conducătorii culturali ai burgheziei.

Problema acordării pe anul 1928 a Premiului național a întezit luptele anterioare dintre diferitele tabere artistice. Pentru 1928, artiștii și criticii mai

combativi se gîndeau la Ressu, care, după unii, ar fi meritat mai de mult premiul și, în orice caz, îl merita acum. Se formase însă — din recunoștință la unii, din dorința de a împiedica consacrarea lui Ressu, la alții — un curent de ultimă oră în favoarea bătrînului și merituosului gravor Gabriel Popescu. Dar nici Ressu, nici Gabriel Popescu nu obțin în 1928 premiul, ci pictorul Ștefan Popescu, foarte influent în anumite cercuri oficiale.

Admirator al lui Ressu, alături de care tinerii artiști luptaseră, încă din 1918, pentru înnoirea și ridicarea artei noastre, Tonitza scrie unul dintre cele mai strălucite pamflete, sub forma celei de a treia cronici asupra Salonului oficial din 1928.

În focul polemicii, din admirație pentru nedreptățitul Ressu și pentru prea modestul și bătrînul Gabriel Popescu — profesor la belle-arte și „unul dintre cei mai desăvîrșiți gravori, pe care-i numără Europa, în timpul de față”, Tonitza minimizează valoarea lui Ștefan Popescu, premiat desigur prea devreme și nu pe căile cele mai obiective.

De la Petrașcu, care și la „Tinerimea”, și în sînul comitetului de acordare a premiilor naționale, ar fi putut promova mai judicios valorile, Tonitza aștepta mult mai mult și satira lui condamnă tocmai atitudinea supusă, prudentă, conformistă a marelui pictor.

Față de artist însă Tonitza își exprimă în mai multe rînduri admirația, dar îi aduce și unele obiecții fundamentale. „Dacă împrejurările l-ar fi silit pe G. Petrașcu să-și cheltuiască sensibilitatea și energia nu în pictură... fără îndoială că am fi avut în mijlocul nostru, și spre marea noastră faimă, un neîntrecut orfevru ori un năzdrăvan cizelator de pietre prețioase. G. Petrașcu are — cum foarte puțin au avut la alte neamuri și nimeni încă la noi — cultul materiilor prețioase. E, din punctul acesta de vedere, un fenomen... La Petrașcu, în fiecare lovitură de cuțit, în fiecare urmă de penel, e o nesfîrșit de variată lume cromatică, trăind aparte și

totuși legîndu-se cu o surprinzător de logică încuscrire pentru nunta feerică a ansamblului. Petrașcu are acest dar înalt de a ști să păstreze și să răsfrîngă... toată prospețimea, tot tumultul, toată furnicarea luminoasă, toată succulenta întreșatură de sevă pe care o înfățișează natura însăși, în toate exemplarele ei vii... O strachină umilă, zămislită din lutul rece, plebeu și mort, capătă, în rețina lui Petrașcu, noblețea unei perle. Astfel, în plastica romînească, Petrașcu nu are seamăn. Are însă în literatură. Tudor Arghezi (acest diabolic vrăjitor al verbului romînesc) îi este lui Petrașcu un strălucit corespondent... la bază, cu aceeași pasiune pentru materia prețioasă și rară". Citează modul cum Arghezi descrie în proză o ulcică și trece la alte considerații de ordin pictural.

În 1921, cînd Tonitza trăia atît de intens preferențele realității și împărtășea avîntul revoluționar, îi obiectase lui Petrașcu, după ce îl definise ca „un colorist unic, un iscoditor de melodii picturale grave", tocmai ceea ce s-a remarcat și mai tîrziu ; „păcat însă că un așa de frumos temperament nu încearcă o activitate creatoare mai largă, unde să se întrezărească nu numai sensibilitatea unei uimitoare retine, amatoare de pitoresc, ci și adîncurile sufletești ale unui om, care să vadă în juru-i viața, în tot ce are ea mai profund și mai etern".

Tonitza nu a fost un critic comod pentru nimeni, nici chiar pentru cei pe care îi admira și cărora le semnala adeseori primejdiile, lipsurile, limitele, inegalitățile, privindu-le în mare activitate și străduindu-se a le caracteriza personalitatea și creația. Cu atît mai mult era supărător și își atrăgea ura și atacurile artiștilor mediocri și afaceriști.

Cu artiștii, pe atunci în formare mai temeinică, Ghiață, Șirato, Dimitrescu, se arată nu numai înțelegător, dar și încurajator.

Nu are nici o prețuire pentru curentele formaliste și decadente, pentru cubism, futurism, dadaism, iar cînd le vede practicate de oameni de talent, le dă sfatul de a ieși „dintr-un laboratoriu, unde se pot

simți în mediu propice doar neîmpliniții, cu mentalitate și temperament de spițer”.

Cu artiștii talentați, dar sfioși în afirmarea lor, se arată încurajator. Ne amintim că, dorind să dea imbold unor colegi de odinioară sau prieteni din copilărie, acum pictori expozanți, Tonitza convins că aceștia pot crea lucrări mai valoroase decât cele de atunci, apela și la criticii mai tineri să îi stimuleze prin cronicile publicate. El voia ca încurajarea să vină din mai multe părți spre a-și spori efectul. Și-a dat de la început seama de posibilitățile unor pictori tineri sau începători. Despre artiștii care au rămas în drum și se repetă, menționează doar cuvântul „același” în scurtele observații sau caracterizări prilejuite de saloanele oficiale din 1926—1928. Oriunde vedea mijind ceva personal și făgăduitor, Tonitza semnala și dădea imbold, iar artiștilor aflați în criză și șovăiri de asemenea le dădea sfaturi încurajatoare. Era exigent și necruțător doar cu cei tari și influenți, cărora le aducea obiectiile cuvenite.

Își pusese speranțe în Sindicatul Artelor Frumoase, constituit în 1921. Își dădea seama ce trebuie să însemne un sindicat și acolo înțelegea că trebuie să conlucreze profesional toți artiștii. La începerea activității noului sindicat scrie : „Iată o veste care ar trebui să producă oarecare îngrijorare într-unele cercuri, care s-au obișnuit să vadă în artă o marfă bună de speculat «a la hausse», iar în artist un declasat, merit — printr-o tacită înțelegere practică — să fie abandonat în sînul descărnat al mizeriei... Sindicatul acesta, în afară de munca pe care ar trebui să o desfășoare pentru apărarea intereselor materiale ale artiștilor, de dorit ar fi să se îngrijească, cu o egală rîvnă, și de problemele morale ale aceleiași pături...”

Se temea, totuși, ca sindicatul să nu devină coada de topor a politicienilor burghezi. Și tocmai aceasta a devenit cu timpul. Venalitatea și dorința de profit a unora, naiva atitudine de rezervă a altora, ploconeala celor umili și temători, precum și

arogația unor preținși pontifi, care aranjau treburi peste capul colegilor, au făcut ca să nu se închege acea solidaritate profesională, necesară apărării intereselor materiale și morale ale artiștilor.

Cu o sinceritate necruțătoare, Tonitza își prefațază prin următoarele cuvinte catalogul expoziției personale din ianuarie 1924: „În lumea artistică, în care trăiesc, stăpânește o bizară ipocrie. Anume aceea de a nu arăta mulțimii decât produsele care înseamnă concesiune sau care dovedesc aroganță. Aproape niciodată dorința francă de a lua contact intim cu publicul, desfășurându-i și calitățile, dar și defectele deopotrivă. Este aici fereața, incalificabilă, de a mărturisi... lupta dureroasă, de clipă cu clipă, între idealul și neputința ta, între mîna și ochiul tău, năvălit, și sufletul tău, care se caută pe sine, cerîndu-și astfel eliberarea. Educația publicului mare... nu se poate înfăptui nici prin trucare negustorească, nici prin dandysm insolent. Ci printr-o directă și brutală spovedanie. Iacă ce este expoziția de față”.

Ca și Luchian, Tonitza aduce în lumea artistică nu numai o operă autentic umană, dar o ținută de înaltă sinceritate și curățenie sufletească, fără de care progresul nu se poate săvîrși. Între înnoitorii vremii sale, el se impune ca o conștiință luptătoare, înzestrată cu înalte cunoștințe și cu pilduitoare virtuți etice. Prin acestea își depășește lipsurile și greșelile, precum aduce un aer înviorător vieții artistice de la noi.

XI

VIJELIILE DE PE CULMI

Faza culminantă a creației picturale nu a fost de lungă durată, cum nici viața sa. Nu a fost continuă și nici liniștită. Dimpotrivă, în partea din urmă a vieții, Tonitza a fost și mai hărțuit decât înainte, iar împotriva lui s-au coalizat o seamă de elemente reacționare, care au căutat să-l distrugă ca om și ca artist. Văzîndu-l intransigent și cu o autoritate mereu sporită în rîndurile unor pături largi, exponenții burgheziei i-au hotărît anihilarea și i-au grăbit pieirea.

Nu i se iertau atitudinile revoluționare în politică, atacurile împotriva oficialităților culturale și artiștilor proteguți de acestea, fermentul de răzvrătire și critică vehementă ce-l sădise, împreună cu alții, în viața culturală. O dată cu înăsprirea luptei de clasă și cu adîncirea contradicțiilor sociale, în perioada crizei economice din 1929—1933 și, apoi, în perioada de luptă împotriva fascizării țării (1934—1938), cînd fascismul se afla în ascensiune și creștea primejdia războiului — unele dintre cele mai înrăite și perfide elemente reacționare din lumea politicienilor burghezi și din lumea artelor și-au pus în gînd să-i mineze viața și să-i înnăbușe avîntul creator. Dușmanii s-au inversat și mai tare, cînd au văzut noile atitudini, deosebit de combative, pe care Tonitza le-a luat în de-

ceniul 1930—1940, ca cetățean, ca artist și, acum, și ca profesor, cu puternică înrîurire asupra tineretului.

Zguduită de vijeliile dinafară și nu lipsită de unele crize lăuntrice, viața lui Tonitza a cunoscut, în ultima parte, însemnate realizări artistice, dar și nereușite ; a avut parte de unele satisfacții, dar și de cumplite chinuri. Cu toate că atacurile concentrate asupra sa i-au pricinuit grele suferințe și chiar momente de destrămare sufletească, el a rămas pînă la urmă pe aceleași poziții progresiste, uneori intensificîndu-și combativitatea și dovedindu-se un neînfricat luptător.

Am amintit schimbarea și progresul ce se constată în pictura sa încă de prin 1922, pe cînd lucra la Vălenii de Munte și cum, în anii aceia, sub influența lui Luchian începuse să-și închege noua viziune picturală și să-și stabilească un limbaj din ce în ce mai propriu și mai potrivit sentimentelor și ideilor sale. De prin 1922 și pînă în 1930 și, cu unele revirimente în anii 1935—1938, datează picturile sale cele mai reprezentative, constituind faza cea mai înnoitoare și mai strălucitoare a creației sale de pictor. În totul, Tonitza nu a avut — din pricinile pe care le vom cerceta — prea mulți ani de continuă ascensiune, cum nici Luchian sau Andreescu, care au dat însă la iveală o operă picturală mai bogată și mai complexă. Scripitoarea și emoționanta sa operă picturală nu a exprimat decît în parte ceea ce a năzuit și trăit Tonitza. Din pricina condițiilor vitrege și a sfîrșitului prematur, au rămas multe lucruri nespuse de pictor și scriitor sau nerealizate de profesor.

Să-i vedem plurala activitate din partea din urmă a vieții, cu strînsele ei legături între diferitele îndeletniciri și cu conflictele din ce în ce mai puternice, prilejuite de atitudinile lui progresiste.

Încă pe cînd locuia la Văleni, venind cu diferite ocazii în Capitală, Tonitza a avut unele importante manifestări artistice. În ianuarie 1924 și-a or-

ganizat la „Maison d'Art” o expoziție cu șaizeci de uleiuri și douăsprezece acuarele. A prezentat atunci mai multe „studii pentru frescă” (pe care dacă ar fi avut mult doritul atelier și condiții mai prielnice le-ar fi trecut în formă definitivă) : „Pace”, „Bătrînul actor”, „Bocitoarele” ; compozițiile „Obosită”, „Idilă” și „Răniții”, multe tablouri cu soția și copiii, priveliști de la Văleni, București și de la mare, flori și nuduri.

Rodul muncii intense de la Văleni s-a putut constata și mai mult în expoziția următoare, din ianuarie 1925, deschisă în localul Sindicatului Artelor Frumoase de pe strada Corăbiei. Între timp se stabilise la București, chiar din toamna anului 1924.

În noua expoziție cu nu mai puțin de o sută de lucrări (dintre care vreo treizeci intitulate „studii”, artistul socotindu-le pregătiri pentru opere mai ample) au apărut unele dintre tablourile cele mai caracteristice întregii sale creații. Atunci Tonitza a câștigat admirația unui mare număr de iubitori de artă, cu tablourile : „Fetița pădurarului”, „La patul bolnavului”, „Femeie în cerdac”, „Croitoreasa”, „Joc de copii”, „Orbii” și cu o altă compoziție, înfățișând trei sărmane copile urmînd un car funebru, ce nu se vedea în tablou. Această lucrare cu chipuri îndurerate și de un mare patetism, intitulată „În urma convoiului”, a fost cumpărată mai târziu, prin 1943, de către un negustor de artă, care dintru-un tablou... a făcut trei, tăind chipul fiecăruia dintre cele trei personaje și vînzîndu-l separat !

Tot în 1925, neuitîndu-și orașul în care trăise, suferise și năzuise atîtea — Iași — Tonitza organizează acolo împreună cu alții „Expoziția grupului de pictori moldoveni din București”. Expoziția, cu lucrări de G. Petrașcu, Șt. Dimitrescu, C. Bacalu, L. Viorescu, G. Zamfiropol și N. N. Tonitza, se deschide în clădirea „Vieții Romînești”, revista care contribuise odinioară la formarea lui. Pe lîngă chipurile copiilor, mereu prezente sub diferite viziuni și interpretări în expozițiile sale, aici are peisaje

de la Mangalia, compozițiile „În urma convoiului” și „Reminiscentă” și trei tablouri intitulate „Impresie de toamnă”, „Impresie de nămiează” și „Impresie de amurg”. Oamenii muncii și scriitorii de la „Viața Românească” întâmpină cu satisfacție expoziția. Tonitza este favoritul lor. Lirismul imaginilor sale încântă, cucerește, farmecă pe mulți ieșeni.

Dar nu la fel de prielnic întâmpină expoziția profesorii de la Școala de arte frumoase din Iași, majoritatea mai departe înăcriți, invidioși, retrograzi. Acum mentalitatea învechită și mediocritatea agresivă le reprezintă mai cu seamă profesorul și pictorul I. L. Cosmovici, ilustrator policrom al celor mai banale teme, banal tratate.

Cum acest personaj va fi curînd cel mai înverșunat și mai primejdios dușman al lui Tonitza — agentul, cînd ascuns, cînd lucrînd pe față, al elementelor reacționare coalizate împotriva sa — se cuvine a-i contura poziția și atitudinile.

„Jean” Cosmovici era „om de lume”, cu bune relații și înrudiri în clasele stăpînitoare. Avea deosebită trecere la clubul liberal și în presa burgheză. Reușise să fie emisarul aceluia care — chipurile — apărau cultura și arta ieșană împotriva intrușilor și mai ales împotriva creatorilor din alte părți ale țării. Demagog regionalist, el folosea „complexul de inferioritate” al unor intelectuali și artiști ieșeni, care — în loc să lupte — se complăceau în postura de persecutați și neînțeleși, căinîndu-se prin cafenele și cîrciumi. Cu orice prilej deplîngeau trista lor soartă și a vechii capitale a Moldovei, fără a face nimic constructiv pentru ea. Nici „Conu Jenică” și nici amicii săi de chefuri și boceală nu ar fi ridicat pentru nimic pe lume glasul împotriva aceluia cu adevărat răspunzător pentru decăderea culturală a Iașilor — adică împotriva guvernanților burghezi și a cercurilor oficiale, care peste tot nesocoteau tradiția vie și eforturile celor care însuflețeau cultura poporului.

Ca și „oamenii din grotă” de la București, Jean Cosmovici ataca violent și cu arme perfide pe orice

artist progresist, care se străduia să ridice nivelul artelor plastice. Tot ca și ei, adula pe politicienii burghezo-moșierimii, trăgând profituri personale și pretinzând că luptă în numele „artei sănătoase” și în numele „marii tradiții ieșene”.

Curînd, Tonitza va fi coleg la școala ieșană cu Cosmovici, acest om cu trăsături distinse, cu maniere de „dandy” și dispunînd de a variată gamă de comportări — de la politețe, măgulire, adulare, serviabilitate, la grosolane ieșiri, la izbucniri violente, la urzeli diabolice. Cu toată eleganța ținutei și îmbrăcămintei, cu toate mieroasele sale vorbe și căinările de epigon romantic — pînă la urmă își trăda meschinăria și falsitatea. Pe chipul său plinuț și cu trăsături regulate, cu păr unduios și mustăcioară, licăreau priviri de om înrăit, de ratat ce se amăgea pe sine și voia să silească și pe alții să-l creadă mare artist și om cu prestigiu.

Ca pictor, I. L. Cosmovici era lipsit de simțul culorii și foarte școlar în desen — mult mai nedotat decît șefii „oamenilor din grotă”, dar la fel de agresiv și fățarnic. Portretele și peisajele sale erau adeseori aidoma pozelor din numerele festive ale revistei „L'Illustration”, favorita protipendadei de la noi. Datorită relațiilor ce le avea, a fost numit profesor la Școala de arte frumoase din Iași, curînd după terminarea studiilor la Paris, continuînd în școală platitudinea și rutina, care revoltaseră mai înainte pe Tonitza, Dimitrescu și atîția alții.

„Expoziția grupului de pictori moldoveni din București” a constituit un bun prilej pentru Cosmovici ca să-și aroge rolul de campion al artei ieșene, punînd în joc prejudecățile, invidiile și nepriceperea unor grupuri retrograde și sperînd ca astfel, prin scandal și ponegrire, să devină un mic satrap al culturii locale. El își permite să scrie, în ziarul ieșan „Mișcarea” din noiembrie 1925, un articol despre expoziție, susținînd că tablourile „nu răsfrîng nimic din sufletul sau din natura moldovenească”. Găsește sau născocoște defecte unor cunoscute și valoroase peisaje și interioare de la

Tîrgoviște ale lui Petrașcu, ca și tablourilor lui Tonitza, tratîndu-i ca pe niște începători, cu orecari merite și multe stîngăcii. Față de Dimitrescu este de-a dreptul jignitor, probabil bănuind că ar avea sorți de a fi numit profesor la Iași. Se știa dorința lui Dimitrescu de a contribui la ridicarea școlii, unde fusese elev și pășise atîtea. Peste doi ani, în revista „Gîndul nostru”, ocupîndu-se de Salonul oficial de la București, I. L. Cosmovici va ataca pe Pallady, Petrașcu, Steriadi, Dimitrescu, Bunescu, H. H. Catargi, Lucian Grigorescu și O. Han, găsind cuvinte de laudă doar pentru unii pictori de gang.

Era polița ce o plătea faptului că expoziția sa personală de la București din 1926 și apariția sa la Salonul oficial al aceluiași an fuseseră întîmpinate cu totală răceală. Tonitza, știind bine că unde nu-i talent nu ai ce pretinde, scrisese destul de voalat despre manifestările lui Cosmovici. La înșiruirea expozanților de la salon a menționat în dreptul numelui Cosmovici doar atît: „elev sîrguincios al academiei Julian”, iar cu prilejul expoziției personale a notat: „Jean Cosmovici. Virtuos manual. Arta însă nu este numai meșteșug. Și nici nu numai pasiune. E viziune personală, exteriorizată prin mijloace personale. Dar viziunea e o drăcie care nici nu se moștenește, nici nu se cucește.” („Universul Literar”, numerele din 9 mai și din 14 martie 1926.)

În 1927, atacurile sînt concentrate mai ales împotriva lui Tonitza, Ștefan Dimitrescu și Francisc Șirato, deoarece, silit de un curent mai puternic, format în lumea artistică, ministerul caută să numească profesori la Iași pe acești trei mari artiști și pedagogi. Ziarul liberal din Iași „Mișcarea” protestează împotriva pensionării lui Gh. Popovici și a numirii, în locul acestuia, a lui Ștefan Dimitrescu, „un desenator de talent, dar care nu poate pretinde a preda ceea ce reclamă arta la această catedră (de compoziție, n.a.)”. Împotriva lui Șirato, care urma să fie numit director al Școlii de arte frumoase din

Iași, opozițiile au fost și mai puternice, același ziaș al liberalilor, atunci în opoziție, numindu-l cu dispreț „caricaturistul” Șirato. Într-un interviu bățaios, Cosmovici protestează împotriva invadării „școlilor de arte frumoase cu elemente care nu oferă garanția culturii și nici a unui trecut artistic indiscutabil” și propune de a se legifera măsura ca viitorii profesori să fie recomandați și primiți prin votul vechilor profesori ai școlii respective. („Rampa” 21 ianuarie 1927).

Șirato nu a ajuns niciodată profesor la Iași, cum nici cu decenii în urmă Luchian, care candidase zadarnic pentru o catedră acolo, fiindu-i preferat academistul Șoldănescu. Dacă Dimitrescu va fi numit profesor la Iași, iar la moartea lui îl va continua Tonitza, prea multe lucruri nu se vor schimba în școala ieșană, deoarece aceștia vor activa cîte unul pentru prea scurt timp și într-o atmosferă de organizată sabotare și defăimare, întreținută mai cu seamă de I. L. Cosmovici.

Conflictele din lumea artistică se ascuțeau în anii aceia și la Iași, și la București. La Iași, prin ofensivele lui Cosmovici și ale clubului liberal; la București, prin ofensiva „oamenilor din grotă”, care de asemenea și-au luat patron pe magnatul liberal dr. C. Angelescu. Ori de cîte ori artiștii independenți voiau să schimbe starea de lucruri și mai ales instituțiile artistice, cercurile oficiale intrau în joc pentru a apăra rutina și arta prielnică lor.

Nu-l mirau desigur aceste ciocniri și urzeli, fățișe sau tainice. Tonitza știa că dacă lupți, trebuie și să primești lovituri. Nu-i mai puțin adevărat însă că asemenea conflicte îl consumau, fără a-l face să dea îndărăt. O fire simțitoare ca a sa, dornică de o lume mai bună și mai frumoasă, trebuie să fi suferit cumplit cînd vedea revărsarea atîtor patimi, interese, meschinării. Marea bucurie îi era creația artistică și prietenia cu artiștii, care nutreau aceleași țeluri ca și dînsul.

Țonitza avea o deosebită prețuire și stimă pentru cei trei artiști cu care s-a asociat ca expozant, începînd din 1926 și alcătuiind astfel „Grupul celor patru”. De Fănuță îl lega vechea prietenie din anii școlii și apoi manifestările laolaltă, ei întreținînd pînă la sfîrșit legături frățești. Modestia și ponderea lui Fănuță, statornicia și neobosita lui activitate de pictor, din ce în ce mai solid și mai autentic în operele ce le crea, îi impuneau o sinceră admirație. Am menționat mai înainte cît îi prețuia lucrările inspirate de drama războiului. Și mai tîrziu „ce avea de spus (Ștefan Dimitrescu), spunea răs-picat, în culorile lui... Era un suflet de răzeș moldovean, călit în suferințe seculare, ca și în acte de bravură. Și niciodată în acte de trădare. Sufletul lui oglindea Moldova toată — cu splendorile, cu generozitățile, cu cruzimile, cu misterele, cu toată dîrzenia ei... Se identifica pînă la confundare cu subiectele pe care le trata... În ciclul florentin, Ștefan Dimitrescu atacă problemele interpretării picturale cu o măiestrie clasică : stil și culoare, avînt și echilibru, generozitate și forță. Ce deosebire între aceste opere de o quasi-superbă înfățișare și pînzele specific romînești, pictate cîtiva ani mai tîrziu în ținutul Făgărașului ! Ne-amîntîlnit acolo la castelul brîncovenesc din Sîmbăta de Sus... Flăcării, femeile și copiii, de nespūsă frumusețe și bunătate... Lucram ca niște halucinați : în parcul castelului, prin luncile din apropiere, pe ulițele satului, prin curțile și odăile gospodarilor... A hoîntîrîrit mai în urmă pe litoralul dobrogean, în tovărășia mea și a lui Șirato, dar de cele mai multe ori singur. În peisajul acesta turmentat lăuntric, ars de soare și tragic în ariditatea lui... a descoperit un nou cîmp de activitate, ce l-a pasionat pînă în ultimele clipe”. (1933)

Șirato îl cîștigase prin puterea gîndirii, prin judecățile lui de critic profund și de artist frămîntat, cucerind cu greu, dar temeinic rezolvarea problemelor pe care și le-a pus treptat, pentru a ajunge tocmai în expozițiile celor patru la acea exprimare

riguroasă și totuși diafană a structurii aeriene a spațiului sau a structurii ființelor și obiectelor. Încă din 1921 observase că „Șirato vibrează în fața realității, fiindcă ochiul d-sale subtil nu se oprește numai la aparențele fizice ale oamenilor și ale lucrurilor, ci trece dincolo de ele, pătrunzând în profunzimile lor spirituale și revelându-ne sensul lor tulburător... Nefiind stăpînit de estetica patriotar-zilor de cafenea, Șirato a trăit ca om, a înțeles ca om și s-a cutremurat ca om de drama care se desfășura în juru-i”. (1921) Acestor aprecieri referitoare mai ales la scenele din timpul ocupației germane le urmează altele, Tonitza subliniind realismul scormonitor al lui Francisc Șirato, stilul viguros și simplu al compozițiilor, „temeinicul pas civilizatoriu”, ce-l face pentru țara noastră prin arta sa.

Pe Oscar Han îl aprecia ca artist pentru marile lui calități: „viziune amplă, simplitate solemnă, expresiune adecvată și definitivă, simț și forță sculpturală” (1927). Pe om îl aprecia pentru firea lui combativă, pentru pasiunea de a discuta problemele mai adînci ale artei. Temperament polemic, mai înflăcărat chiar decît Tonitza, Han a publicat articole de critică și pamflete, dezlănțuind atacuri și campanii prin presă. Uneori, ținta aceleiași obiective ca și colegul său, alteori ajungea la răfuieli proprii.

Sînt poate greu de înțeles astăzi vehemența și excesele din pamfletele și polemicile purtate odinioară de către artiști ca Tonitza și Han. Dar cine a cunoscut cumplita situație de atunci, piedicile și urzelile, ce se ațineau de tinerii artiști fără relații și protecții, înțelege prea bine fondul, chiar dacă nu și tonul unora dintre pamflete.

Și ca oameni de cultură, și ca artiști, „cei patru” aveau în comun dragostea pentru o artă măreață și înnoitoare, socoteau de datoria lor a lupta pentru promovarea valorilor și ideilor în care credeau. Ca fire, erau deosebiți. Tonitza, cu ochii săi mari și neliniștiți, mereu întrebători și cu un sarcasm pe buze,

accentuat cu trecerea anilor, era mai cald și mai duios. Avea o inteligență vie și promptă, păcătuind uneori printr-un exces de pasiune, dar totdeauna fiind sincer, deschis, lipsit de calcule meschine. Lupta fățiș și curajos, trecînd peste interesele proprii. Talent mai viu, mai cald, mai spontan, Tonitza, lucra prin accese, dînd la iveală lucrări remarcabile, dar și altele nesuținute de un efort intens. Cu inteligența-i scăpărătoare și cu intuițiile sale sigure, Tonitza descoperea, prin judecățile de critic, lucrurile esențiale și situațiile cele mai nevralgice, fiind mai legat decît ceilalți de fenomenele vieții imediate și avînd totodată cea mai dinamică și largă perspectivă, datorită căreia a înțeles mersul inevitabil al istoriei, transformările revoluționare ale realității. Dacă ar fi cercetat lucrurile cu mai multă răbdare și mai metodic, ar fi ajuns la înțelegeri și mai cuprinzătoare, dar poate ar fi fost mai puțin prezent și mai puțin eficient prin acea participare intensă, directă, spontană — trup și suflet — la realitatea în transformare. În prea plinul ființei sale, Tonitza nu a avut dîrzenia țărănească a lui Dimitrescu și nici metodică răbdare a lui Șirato. În schimb, înflăcărata lui inimă, setea lui pentru adevăr și dreptate l-au dus la înțelegeri și mai adînci, la înțelegeri trăite cu pasiune și cerîndu-i în mod necesar să lupte. Arta și scrisul său au însemnat o continuă luptă, fiind cel mai legat de cerințele unei vieți, conștient trăite și în solidaritate cu năzuințele maselor muncitoare.

Toți trei pictorii au fost mult încercați de viață, ba Șirato și Dimitrescu au cunoscut în mai mare măsură sărăcia și lipsurile, dar îndurîndu-le, ca și umilințele de mai tîrziu, cu stăpînire de sine și discreție, pe cînd Tonitza, mai simțitor încă și mai expansiv, a trăit ca un revoltat și s-a dovedit cel mai combativ și mai avîntat, cînd nu se lăsa pradă pesimismului și nu schimba sarcasmul în lacrimă. Toți trei pictorii au avut un puternic fond liric, mai manifest și mai dramatic la Tonitza, mai tainic la ceilalți doi, dar vădindu-se în creațiile lor de seamă.

Pentru cei care l-au cunoscut, Tonitza constituia mereu un semn de întrebare, neputîndu-i-se prevedea felul în care va reacționa. Nu știai dacă la întrebările ce i le puneai îi vor năpădi chipul luminile sau dimpotrivă umbrele interioare, duiosia sau dimpotrivă sarcasmul. Chiar cînd rîdea sau hohotea, în cursul discuțiilor, ochii săi te înfiorau' cu neliniștea și aerul lor întrebător.

La un moment dat, Tonitza și-a făcut un autoportret în scris, cercetîndu-și psihologia și faptele cu aceeași luciditate necruțătoare față de sine, ca și față de alții. „...N-am urmărit lucruri peste puterile mele... Singura mea preocupare a fost să mă aflu pe mine însumi”. Sînt răspunsurile ce le dă conștiinței sale, reprezentată prin întrebările ce i le pune un imaginar prieten și totodată prin constatările acestuia : „Și nu te-ai aflat ! În fiecare pînză ai o ezitare sufletească, o rezervă mintală, un calcul de laborator, care înăbușă substraturile emotivității tale pînă la nimicire. Nu te vād nicăieri trăind tu, întreg, sincer, sălbatic... Arta cere sforțări extraordinare. Puțini sînt aceia care să nu se prăbușească sub greutatea ei. Tu nu te-ai prăbușit. Nu te-ai prăbușit încă.” Tonitza răspunde sau, mai precis, își răspunde : „Tu îmi vorbești adevărul. De aceea, poate sufletul meu îmbracă acum haina cernită a suferinței. Căci adevărul doare. Doare ca mușcătura unui șarpe fantastic... și cu toate acestea întremează spiritul, asemeni sucului care pătrunde din adîncimile negre ale pămîntului pînă în caliciul florilor albe. Mă închin adevărului”. („Expoziția N. Tonitza, Autocritică”, „Avîntul”, 14 ianuarie 1921.)

Cu anii, deși Tonitza a creat picturi din ce în ce mai potrivite lirismului și concepției sale, dobîndindu-și stilul propriu, pe care îl cunoaștem, era și mai chinuit, simțind că ar putea da și mai mult. Să dea peste puterile, pe care și le dovedea și le punea mereu la încercare, întrebîndu-se dacă dă tot ce poate și uneori învinuindu-se că nu dă mai mult. Aceasta exprima — credem — privirea sa neliniștită și isco-

ditoare. Aspirațiile către o mare creație au fost trăite cu sfîrtecătoare neliniști.

„Grupul celor patru” nu a lansat manifeste și nu și-a alcătuit un program. Pentru ce au expus laolaltă, a explicat Șirato : „De pe vremea societății «Arta Romîna» s-a dovedit foarte avantajoasă expunerea în grup limitat, însă pe un spațiu mai mare, pe paravane, astfel ca fiecare să aibă, de fapt, o mică expoziție personală. Ne-am simțit cu toții îndemnați la constituirea unei grupări. Că nici un juriu nu ne împiedica manifestarea era de asemeni propice afirmării noastre : am avut toată libertatea de a ne verifica adevărurile sau erorile noastre pe tărîmul artei”.

Ecaterina Tonitza, care avea grija organizatorică a expozițiilor, precizează : „O asociație care le permitea prezentarea lucrărilor în public, ușurîndu-le cheltuielile pe care fiecare în parte le-ar fi suportat mai greu. Așa era definiția pentru cei ce întrebau. De fapt, o mare afinitate sufletească, o unitară concepție despre artă și artist, cît și o strînsă și devotată prietenie erau substratul acestui grup al celor patru”.

Poate la nici una din expozițiile personale sau în grup nu au avut Tonitza și Dimitrescu tablouri mai reprezentative pentru căutările și soluționările lor picturale, ca la prima expoziție a „Grupului celor patru”. În schimb, Șirato va avea în expozițiile ulterioare lucrări mult mai caracteristice, pentru evoluția viziunii și procedeele sale. Multe din lucrările expuse atunci în 1926 de către Tonitza și Dimitrescu au intrat în muzee și în colecțiile astăzi publice, ori au constituit lucrări majore în expozițiile retrospective organizate în anii puterii populare.

Pe panoul din 1926 al lui Tonitza se aflau „Katiușa lipovanca” (azi la muzeul Zambaccian), sub care era așezat un tablou cu flori, apoi un nud feminin de mari proporții (colecția Elena și dr. I. N. Dona), apoi „Fetița pădurarului” (aceeași co-

lecție), urmată de câteva tablouri înfățișând fete din Făgăraș, unele în peisajul local, altele în interioare, altele, numai bust, tratate portretistic. Unele poartă cojoacele înflorate și clopul, pălăria rotunjoară, atât de armonioasă și caracteristică locului. Sînt și peisaje de la Sîmbăta de sus, printre care „Poarta”. Familia pictorului apare într-o serie de portrete, interioare și compoziții. De obicei cite unul din membrii familiei, surprins la lucru, citind sau meditînd. Un copil chinuit de boală șade pe burtă în pat, ridicîndu-și capul și proptindu-și mîinile în perină. Privește spre spectator cu niște ochi mari, bîntuiți de febră. Plita din bucătărie apare singură într-un tablou. Studii pentru panoul decorativ „Orfanii” și pentru compoziția „Oarba” completează preocupările de atunci ale pictorului.

Nevinovăția copilăriei, prospețimea tinerelor ființe, tristețea și bucuria, boala și sănătatea, meditația și visarea, acea nevoie de duminire găsesc expresii uluitoare de emoționante prin personajele pictate de Tonitza. Să ne gîndim la „Katiușa lipovanca”, emoționînd cu aerul ei primăvărat, ușor umbrit de întrebările vîrstei sau la „Fetița pădurii”, cu ochii de tăciune, parcă scrutînd viața. Prospețimea, delicatețea și căldura cu care sînt construite aceste personaje, căroră coloritul hainelor și fundalurile în tonuri vii le reliefează puternic trăsăturile chipului, îl ridică pe Tonitza printre marii noștri pictori.

Numai Grigorescu și Luchian ne dăduseră ființe tinere de tot la fel de vii și expresive și dacă Tonitza aduce în plus un aer de tristețe și acea nevoie de lămurire, el are în comun cu înaintașii aceeași dragoste de om, același lirism, aceeași pornire spre duioșie. Mijloacele de expresie diferă, firește, dar și ele sînt inspirate de coloritul viu al portului popular, prezent și la Grigorescu, care îndeosebi valorifică albul basmalelor și al cămășilor. Iar procedeul de a folosi fundaluri vii colorate provine de la Luchian (în special de la „Lăutul”.). Katiușa, într-o bluză albastră, vîrgată cu galben, și purtînd o

basma înflorată, apare pe fundalul unei draperii de-un galben ca muștarul și cu flori cărămizii stilizate, iar „Fetița pădurarului”, îmbrăcată toată în alb și văzându-i-se cosițele castanii, este proiectată pe un fundal verde, sugerînd jocul stilizat și tonalitățile mai închise ale cetinei.

În redarea psihologiei ființelor pictate de Tonitza, ochii au o însemnătate deosebită și aici a ajuns el la procedee și soluții nemaiîntîlnite în pictură, prielnice expresivității năzuită de dînsul. Luînd drept pildă cîteva chipuri de fetițe, observăm cum treptat izbutește el — tocmai prin felul cum construiește ochii personajelor — să exprime nevoia de duminire a copilăriei. La copilița cu ochi căprui și limpezi din „Copil în cîmp de flori” (1922), ca și la „Katiușa lipovanca” (1926) — cu ochi de-un albastru închis—albul ochiului (sclerotica) este puțin arătat și doar în cîte o margine, în timp ce irisul (membrana colorată din interiorul ochiului) predomină sub pleoape, cu coloritul respectiv. Pupila lasă la amîndouă personajele să se vadă fundul negru. Iată însă că ochii „Fetiței pădurarului” (1925) sînt altfel redați și nu mai puțin expresiv, ci dimpotrivă. Între pleoapele fetiței de pădurar apar acele pete negre ca tăciunele și care ar părea o contradicție prin opacitatea lor, față de funcția străvăzătoare a ochiului. Și, totuși, petele acelea negre sugerează o privire mai dramatică și mai pătrunzătoare pentru că — dacă observăm bine — Tonitza pune pe pata de negru opac a ochiului și cîte un grăunte de culoare mai deschisă. Astfel, lumina ochiului e sugerată de acest grăunte sau pigment, pe cît de minuscul, pe atît de eficient pentru a da viață petei opace.

La alte personaje, petele negre, ce țin drept ochi și au cîte un grăunte de culoare la mijloc, nu mai sînt rotunde, ca la „Fetița pădurarului” sau la figura în cămeșuță albă a copiliței brunete — Nineta — proiectată pe o draperie bătînd în cărămiziu-închis și cu flori gălbui. Ci petele negre ale ochilor sînt ovoidale sau cu margini neregulate.

Prin procedeul acesta, corelat firește cu conformația și trăsăturile feței, Tonitza izbutește să exprime mai puternic și mai surprinzător acea căutare și curiozitate, caracteristică fragedelor ființe. Ochii negri de tăciune, compacti și avînd totuși un licăr în ei, așa cum diamantul negru își are apele lui, sînt mai vii și mai sugestivi, pentru stările sufletești pe care artistul dorea să le oglindească, decît ceilalți ochi de copii, pictați mai înainte de 1925—1926.

Pentru ființele mai vîrstnice, care s-au deprins cu viața, Tonitza face altfel ochii, dar și la acestea uneori îi adumbrește, sugerînd fie interiorizarea, fie pudoarea. Unele nuduri feminine au asemenea ochi umbriți, poate pentru a echilibra vibrația puternică a carnației.

S-ar putea merge mai departe cu analiza altor elemente ale chipului. Buzele sînt de obicei mai viu tratate, mai puternic colorate, cînd ochii sînt opaci și totuși iscoditori, iar nările și ele mai accentuate, fremătînd de viață. Între diferitele elemente și trăsături ale chipului, Tonitza stabilește relații, pune accente pe unele și lasă doar sugerate altele, obținînd expresivitatea necesară. Asemenea procedee, însă, nu se potrivesc oricui și la alții ar putea deveni manieră cum au devenit de pildă surîsurile personajelor lui Da Vinci, cînd nu au fost organic legate de psihologia și împrejurările care le-au dat naștere.

De la portretul tinerei Nacu, cu ochii aceia licărind ca diamantul negru — capodopera lui Grigorescu — la „Capul de copil” cu ochi căprui, cercetători sau la „Adolescentul”, cu ochi vioi și plini de inteligență — opere de Luchian — și la copiii pictați de Tonitza, cu ochii atît de pătrunzători și căutători, realizați prin procedeele aici arătate, pictura noastră se îmbogățește uimitor. Dar pe temeiul aceluiași virtuți sufletești, aceluiași lirism, ce dă viață formelor umane și nuanțează expresiile, în complexul concepției artistului.

În chipurile de copii și, în genere, în înfățișarea ființelor, Tonitza aduce un colorit mai viu și mai

sclipitor, dînd culorii, mai mult chiar decît Grigorescu, funcții puternic afective. Și aceasta nu numai cînd, prin culoare, încheagă structura și expresiile ființelor, dar și cînd, tot prin culoare, redă mediul ambiant sau fundalurile decorative. Sufletește, deși mai frămîntat și mai înclinat spre filozofie decît Grigorescu — Tonitza face parte tot din familia acestuia, prin căldura sau lirismul ce le pune în mai fiecare lucrare și prin gingășia și puritatea ființelor pictate de dînsul. Uneori, și el era amenințat de dulcegărie și ar fi căzut în acest păcat, cum a căzut uneori Grigorescu. Dar pe Grigorescu, în portretele lui reprezentative l-au salvat de la dulcegărie duiosia și demnitatea umană, ce le accentua, iar pe Tonitza l-a salvat mai ales noua expresie ce o aduce și o accentuează, acea nevoie de duminire, acea căutare din privirea și din ținuta tinerilor personaje.

Ne dăm mai bine seama cît de înrudit sufletește este Tonitza cu Grigorescu — prin mijlocirea lui Luchian — cînd cercetăm ființele pictate de Ștefan Dimitrescu. Țăranii acestuia sînt mai aspri, mai gravi, mai autentici decît aceia ai lui Tonitza, care de altfel din Țara Oltului nu a ales ca modele decît fetițe și tinere mai potrivite cu suavitatea, gingășia și frăgezimea, pe care mereu căuta să le exprime. Ne vine să zîmbim, cînd ne gîndim că, oricît de departe se considera Tonitza de Grigorescu, și el pune o pecete lirică, prin aceleași elemente de gingășie, suavitate, prospețime, puritate, pe mai toate personajele ce le creează, alegînd din realitate anumite tipuri și ocolind altele.

Pînă spre 1933, Tonitza continuă cu interpretarea psihologică, înclinată spre dramatizarea ființelor, pe care le înfățișează în culori din ce în ce mai intense și mai sclipitoare. Dar, adeseori, expresiile chipurilor sale se rezumă doar la cîteva trăsături, grimase sau articulații, fără a fi tratate cu un modelaj mai stăruitor, ce ar putea adînci expresia și defini mai amplu personajele.

În seria de tablouri „Saltimbancii” — bătrînul clovn, soția și fiica clovnului, clovnul cel tînăr etc. — pe care le prezintă la expoziția din 1927 se observă mai bine trăsăturile de mască sau de fard, aici foarte indicate, fiind vorba de oameni care poartă mască pentru a veseli pe alții. Tonitza caută însă ce-i dedesubtul măștii și dă în vileag suferința și pustiirile traiului mizer. Dar chiar dincolo de mască, expresia autentic umană este uneori rezolvată tot cu trăsături de mască, adică rezumativ și sugestiv, fără necesara dezvoltare a individualității respective. Clovnii aceștia nu sînt portrete, ci simboluri ale unor stări sufletești sau condiții, mai mult sugerate decît descrise, mai mult evocate decît precizate.

Clovnii săi emoționează, dar nu răscolesc ca portretele de-un realism profund pe care le face Luchian moșului Nicolae, Saftei — ca să nu mai stăruim asupra autoportretelor — pentru că interiorizarea și însăși semnificația dramatică nu sînt la fel de adîncite ca la Luchian, ci sugerate prin cîteva trăsături rezumative. Totuși, Tonitza caută diferite tipologii, voind să sugereze specificul lor. „Fiul cazacului”, „Fata starostelui Bela”, „Fiica vrăjitoarei”, „Fata dascălului”, sau „Indiană”, „Orientală”, „Japoneză”, „Marocan” și altele dovedesc înclinația spre sesizarea trăsăturilor specifice ale unor popoare și naționalități, asupra unor anumite situații sociale și îndeletniciri în viață. Dacă trăsăturile urmăresc redarea adevărului, fără adînciri și amănunțiri portretistice, totuși specificitatea lumilor și condițiilor, cărora aparțin personajele, este împlinită prin coloritul și desenele veșmintelor, fularelor, gâtelilor, podoabelor, aparținînd locului și tradițiilor respective. Uneori, mai mult decît trăsăturile chipurilor și adîncirea obiectivă a modelului, aceste elemente secundare ajută la definirea personajului și a lumii sale, la sugestia sau evocarea coloritului local. Din ce în ce, prin coloritul obiectelor și al mediului ambiant, Tonitza spune mai mult decît prin adîncirea obiectivă a trăsăturilor și vieții unui chip.

Pe lângă asemenea lucrări — între portretul obiectiv și portretul de evocare și interpretare subiectivă, dar care și acesta nu nesocotește datele obiective, ci le selecționează și potențează, prin puține linii și răsunătoare tonalități afective — la expozițiile personale și în grupul celor patru din anii 1928 și 1929 apar și aspecte ale satelor și plajilor dobrogene. Cele cincizeci de lucrări din expoziția personală a anului 1929 sînt toate intitulate „studii” — pictorul voind să arate că se prezintă întreg, cu izbutirile, căutările, inegalitățile și insuficiențele muncii sale.

Se înmulțesc peisajele și florile, unele splendide, dar altele mărturisind căderea în rutină și facilitate. Văzînd expoziția din 1933 a grupului, unii critici au rămas uimiți de inegalitatea producției lui Tonitza și dimpotrivă de statornicul progres și concentrata dezvoltare a creației lui Șirato. S-a scris atunci: „marele nostru pictor și colorist, prin excelență, N. N. Tonitza, se prezintă și d-sa multiplicat pînă la o inegalitate pe care pînă acum nu o credeam posibilă. Dacă florile sale vibrează ca acelea ale lui Luchian... și chiar chipurile umane încă fascinează cu palori și încercuiri de prețios colorit — sînt acum unele peisaje de iarnă, atît de goale de orice sensibilitate încît ar putea fi semnate de... (unii) pictori față de care arta lui Tonitza a însemnat totdeauna un protest substanțial”.

Acest declin parțial, dar oricum îngrijorător, se explica în parte prin hărțuielile întîmpinate cu zugrăvirea bisericii Sf. Gheorghe din Constanța. Timp de doi ani lucrase departe de casă și în condiții care-l exasperaseră. După ce fusese îndemnat de autoritățile din Constanța să concureze împreună cu C. Bacalu, alături de zugravi vădit inferiori, rezultatul se dăduse cu mare întîrziere, după șovăiri și urzeli, care-l scîrbiseră. Sperase să facă ceva deosebit artisticește și, totodată, să se aleagă cu un câștig, care să-i pună la adăpost familia. Parcă

repetind pățaniile lui Luchian cu zugrăvirea bisericilor de la Tulcea și Alexandria, Tonitza a constatat încă o dată cât de greu este să combați prejudecățile, nepriceperea, venalitatea unor exponenți politici și ecleziaștici ai burgheziei, precum și urzelile unor rivali, mai iscusiți în afaceri decât în artă.

Sicieliile și contrarietățile de la Constanța, traiul neregulat dus departe de familie, trambalările de la București la Constanța, eforturile depuse pentru zugrăvirea bisericii i-au șubrezit sănătatea — și mai înainte precară. Suferind de reumatism și malarie, lucrul în clădirea neîncălzită și pe pereții înadins umeziți pentru a prinde culoarea a constituit uneori un adevărat chin, agravându-i bolile. Nu-i de mirare că a trecut prin clipe de deznădejde, avînd simțămîntul că obosise și nu va mai putea lucra. Luptînd împotriva unor asemenea crize și uneori lăsîndu-li-se pradă, și-a pregătit el expoziția din 1933. Și dintre lucrările expuse în 1934, unele peisaje făcute pe litoralul dobrogean au nedumerit.

Dar în cazul unui om ca Tonitza, oricît de copleșitoare ar fi hărțuielile morale și oricît de exasperante, suferințele fizice, ele încă nu pot fi de ajuns pentru a explica marea amărăciune ce o purta într-însul în anii aceia și îi scădea avîntul creator. Tonitza nu socotea că realitatea se rezumă la cele trăite și pătimate de dînsul. Deznădejdea și amărăciunea proveneau din felul cum interpreta el suferințele oamenilor muncii din anii crizei economice (1929—1933), cînd conștiințele multor oameni ca dînsul, solidari cu exploatații și asupriții, fuseseră adînc răscolite. Valurile de șomeri într-o țară bogată, în care se vorbea de pretinse drepturi și libertăți cetățenești, îl mîniau împotriva claselor conducătoare, pe care le vedea și mai hidoase în egoismul, nepăsarea, incapacitatea lor. Ce fel de dreptate este aceasta? se întreba el. Ce fel de libertate? Dreptate numai pentru cei puțini, care stăpîneau puterea și bogățiile țării? Libertate? Da — pentru muncitori „libertatea de a muri de foame”.

În sufletul său, luptele purtate de către clasa muncitoare sub conducerea partidului comunist au constituit o mare satisfacție. A admirat eroismul muncitorilor, spiritul lor revoluționar, puterea de luptă și jertfă, ce au culminat prin luptele de la atelierele C.F.R.-Grivița. În situația lui de simpatizant al mișcării muncitorești, dar lipsit de tăria caracteristică proletarului, el a fost profund impresionat și revoltat de suferințele muncitorilor, de singeroasele represiuni și de lanțul de condamnări ce a urmat. Și ca cetățean, și ca artist a trecut prin grele crize sufletești, când socotea că ar fi inutil să mai lupte, părîndu-i-se că forțele răului sînt mai tari decît forțele binelui.

O asemenea deprimare a avut-o pînă și-a început activitatea de profesor la Iași. Curînd, însă, se va produce un reviriment în ființa sa. Resursele sale sufletești erau mult mai bogate, chiar dacă fluctuoase, iar secătuirea creatoare, ce-l îngrijora în anii aceia, se va dovedi trecătoare.

La 7 mai 1933, Ștefan Dimitrescu se sfîrșește din viață, încă în floarea creației. Împlinise de cîteva luni patruzeci și șapte de ani. Era rectorul Academiei de arte frumoase din Iași, unde învățase cu Tonitza și fusese numit în 1927 profesor de compoziție în locul profesorului lor, Gh. Popovici.

Pentru Tonitza, ca și pentru ceilalți prieteni, moartea lui Fănuță a însemnat o grea lovitură. Pierdea nu numai pe cel mai bun prieten, ci un tovarăș de înalte aspirații artistice și de luptă împotriva rezelor din viața culturală. Se sfîrșise prematur și în împrejurări absurde. Se infectase cu o așchie de la o ramă. Cangrena mîinii drepte cerea amputarea și el refuzase orice operație de acest fel, preferînd să moară deodată și ca om, și ca artist.

Desigur și din afecțiune pentru bunul prieten și din dorința de a-i duce mai departe opera începută — Tonitza a acceptat să concureze pentru catedra ce o deținuse Dimitrescu la Iași. Nu dorise atîta amar de vreme să schimbe metodele

pedagogice și mai ales mentalitatea care-l revoltase în anii studenției și mai târziu ?

În copleșitoarea amărăciune de atunci, mărită și de pierderea lui Fănuță, Tonitza a văzut în profesorat prilejul de a se reface sufletește, de a înlătura umbrele deznădejdei și teama de secătuire. Își dădea seama că în ultimii ani se izolase într-un trai mărunț și prea puțin eficient, cum fusese cel de la Constanța și cel de la București. Acum avea prilejul de a fi între oameni dornici de creație, între tinerii studenți ai școlii ieșene, dându-le din știința și sufletul său și căpătînd de la ei entuziasmul și încrederea în viață, în artă, în luptă.

O dată cu artistul și pedagogul s-a trezit într-însul și luptătorul. S-a simțit din nou gata pentru încercări mari și energice. Era parcă alt om. Unei firi ca a sa, răspunderile mari, încercările grele și primejdioase, riscul de a învinge sau de a se prăbuși îi dădeau un avînt, de care se mira el însuși.

Știa că nu-i va fi ușor să activeze în atmosfera de la Școala de arte frumoase din Iași — numită acum Academia de arte frumoase. Titulatura se schimbase, dar neajunsurile rămăseseră aproape aceleași ca și în trecut. Se temea că nu va reuși să se impună nici măcar cît Fănuță în fața colegilor — majoritatea ostili artiștilor de la București, chiar și cînd erau moldoveni de obîrșie, și cu atît mai mult cînd căutau înnoirea. Aflase de la Fănuță cîte piedici și necazuri întîmpinase din partea oficialității, nepăsătoare față de nevoile învățămîntului. Școala se zbătea în sărăcie și studenții nu aveau uneltele trebuitoare și nici traiul necesar unui studiu spornic și liniștit. Ca și cum acestea nu ar fi fost de ajuns, școala era minată prin dezbinările dintre profesori. Unii dintre aceștia întrețineau o atmosferă de intrigi, de suspectare și sabotare față de orice măsură mai curajoasă, luată de rector sau de vreunul dintre ei. Fănuță reușise să se impună ca rector și profesor, fiind om dîrz și neșovăind cînd trebuia să-și îndeplinească datoria. Dar de cîte ori — scîrbit de nepăsarea autorităților și de intri-

gile unor colegi — nu se retrăsese în atelierul său de la școală și, pentru a se liniști, cîntase vreme îndelungată la violoncel?

În cei șapte ani cît activase la școala ieșeană, ca profesor și rector, Dimitrescu . reușise într-o oarecare măsură să ridice prestigiul școlii, să lege arta elevilor de marea linie de dezvoltare a artei noastre, reorganizase și îmbogățise vechea pinacotecă. În 1932 înființase „Asociația generală a pictorilor moldoveni”, organizînd și primul „Salon de pictură, sculptură, desen, și artă decorativă” din Iași, reluînd manifestările întrerupte atîta vreme.

Tonitza voia să meargă și mai departe pe acest făgaș, dînd și școlii, și orașului o viață culturală mai spornică.

Și-a făcut socoteala că nu va putea schimba de la început atmosfera întregii școli, dar că de la catedra sa va putea forma temeinic pe studenți, îndrumîndu-i stăruitor spre cunoașterea adevăratei arte — care crește din viață și nu poate nesocoti cerințele vieții, ci dimpotrivă trebuie să le descopere, să le dezvolte. Voia să le arate dificultățile, dar și mărețiile menirii de artist. Totodată, pentru ca tinerii să poată lucra mai spornic, Tonitza nu a pregetat să lupte pentru obținerea de fonduri și premii necesare. Cu colegii a căutat să întrețină relații de politețe și bunăvoință, solidarizîndu-i, dacă se putea, pentru acțiuni folositoare instituției. Efortul cel mare înțelegea să-l depună pentru formarea studenților și pentru îmbunătățirea condițiilor de lucru în ateliere — în atelierul său cît și în atelierele celorlalți colegi.

Și într-adevăr aici își concentrează el strădanii. Retrăind în 1933—1934 condițiile care împiedicau buna desfășurare a învățaturii artistice și pe care le cunoscuse încă din anii 1902—1907, cînd fusese student acolo — Tonitza luptă din răsputeri pentru a le înlătura. În memoriul ce-l adresează unei înalte oficialități, menționează următoarele : „...Am încercat zadarnic să bat la porțile atîtor mari dregătorii din țară. Porțile au rămas mute,

surde și inerte. Vaietul de agonie al culturii și artei românești nu pot pătrunde prin ele. E un semn trist al veacului... La Academia de arte frumoase din capitala Moldovei, unde funcționez de astă-toamnă — majoritatea studenților nu au literalmente ce mânca și nu au unde să-și hodinească ciolanele trudite. Pentru cei mai mulți dintre ei, un tub de culoare, un metru de hîrtie sau o sticlură de ulei reprezintă renunțarea la un prînz și la o cină caldă. Din pricina acestei indescriptibile sărăcii, activitatea din ateliere e aproape nulă. Mi s-a răspuns de pretutindeni: «dacă sînt săraci și nu au bani pentru materiale, de ce nu s-au apucat de alte studii, mai puțin costisitoare?»... Din lefșoara mea... am făcut și voi face, cu dragoste mare și cu credință, toate sacrificiile posibile, ca să asigur elevilor mei măcar o parte din materialul de lucru, de care au zilnică nevoie. Dar mai sînt și elevii altor ateliere care șomează din pricina mizeriei... Nu cer burse... și nici milă. Ci stimulente la muncă (sub formă de premii lunare, ce s-ar distribui în materiale de lucru). Zece sau douăsprezece premii de acestea ar transforma Academia de la Iași (astăzi atît de jalnic inactivă) într-o adevărată stupărie de muncă creatoare. Și existența acestei bătrîne și altădată așa de glorioase instituții ar putea să-și regăsească rostul și sensul”.

Rîndurile acestea oglindesc și situația școlii, și atitudinea într-adevăr constructivă a lui Tonitza.

Dar grija pentru formarea artistică a studenților și pentru organizarea unor condiții mai bune de lucru nu era singura ce-l preocupa pe Tonitza. Mai importantă considera el educația lor cetățenească, mai ales în anii aceia, cînd fascismul era în ascensiune și creștea primejdia unui nou război. Participînd acum mai viu la evenimentele politice și învingînd crizele de pesimism și deznădejde, Tonitza este din nou un cetățean combativ. Caută să-și lămurească mai limpede poziția, simte o mai mare răspundere în fața primejdiilor ce amenințau în-

treaga lume, își dă seama de menirea unui adevărat învățător al tineretului.

În unele scrieri mai vechi despre Tonitza, șederea lui la Iași a fost descrisă ca o pacoste, pentru că acolo s-a consumat în lupte cu colegi răuvoitori și din pricina acestora și-a șubrezit sănătatea și puterea de creație. Hărțuielile acestea într-adevăr au existat și i-au făcut un rău incalculabil. Le vom preciza și lămuri cauzele, mult mai adânci și mai semnificative decât par la prima vedere. Dar tot la Iași, Tonitza a avut unele din cele mai mărețe momente ca luptător politic și ca învățător al tineretului, astfel că șederea la Iași, într-adevăr dramatică, nu a fost o pacoste.

Intelectual iubitor de pace și de frăție între popoare, Tonitza a luat la Iași legătură nu numai cu cei din lumea artelor, ci — ca și în anii studenției — cu profesori de la universitate, cu scriitori și oameni de teatru. Printre aceștia, mulți erau oameni de stînga, democrați cu vederi largi, simpatizanți ai Uniunii Sovietice.

Ca și ceilalți intelectuali cinstiți, Tonitza medita adînc asupra contrastului dintre ceea ce se înfăptuia în U.R.S.S. și starea de depresiune economică în care se zbăteau majoritatea țărilor capitaliste, după zguduitoarea criză din 1929—1933.

În octombrie 1933, cînd Tonitza își începuse profesoratul la Iași, Comitetul național antifascist — organizație de masă creată din ilegalitate de către Partidul Comunist din România — lansase un apel prin care chema masele să se unească într-un front comun spre a împiedica fascizarea țării și a apăra independența ei. Apelul — care a fost semnat și de profesorii ieșeni Radu Cernătescu, P. Constantinescu-Iași și Iorgu Iordan, s-a bucurat de un larg răsunset. Cei care credeau în civilizație, în pace, în creația folositoare poporului erau de partea acțiunilor antifasciste și printre aceștia a fost și Tonitza. O vor confirma curînd unele acte și atitudini ale sale.

După stabilirea relațiilor diplomatice cu Uniunea Sovietică, în 1934, s-a înființat asociația „Amicii U.R.S.S.”, menită a face cunoscut adevărul asupra realizărilor sovietice și asupra politicii marelui stat vecin. Printre semnatarii apelului pentru constituirea noii asociații, a fost și un prieten ieșan al lui Tonitza, regizorul și scriitorul George-Mihail Zamfirescu. Asociația însă a fost curînd interzisă de către guvernul Tătărescu, care arăta simpatie grupărilor fasciste, cu condiția de a i se subordona. Între 1934 și 1936, guvernul a interzis un mare număr de organizații și periodice antifasciste, în timp ce îngăduia fasciștilor de a se organiza și a edita ziare. Bandele teroriste ale fasciștilor aveau sprijinul poliției în multe din isprăvile lor.

În asemenea momente, Partidul Comunist își intensifica activitatea în mase din ce în ce mai largi, în vederea creării Frontului Popular Antifascist. Partidul și-a sporit activitatea și în rîndurile intelectualității progresiste, iar unul din rezultate a fost constituirea, la numai cîteva luni după interzicerea asociației „Amicii U.R.S.S.”, a unei noi asociații legale. Ne referim la înființarea, în primăvara 1935, din inițiativa și sub conducerea P.C.R., a „Societății pentru întreținerea raporturilor culturale dintre România și Uniunea Sovietică”. Pe actul de constituire — expus astăzi la Muzeul de Istorie a P.M.R. — vedem și semnătura lui N. N. Tonitza. El a primit bucuros să facă parte din comitetul de conducere al noii societăți, alături de savanți, artiști și scriitori de mare prestigiu, ca George Enescu, Traian Săvulescu, Al. Sahia, V. Maximilian, G. Timică și alții.

În viața lui Tonitza, adeziunea aceasta la una din importanțele inițiative ale partidului comunist a însemnat un moment culminant — de fapt, verificarea atitudinii sale de intelectual progresist, încă de multă vreme apropiat de lupta revoluționară a proletariatului și sincer admirator al primului stat proletar din lume. Adeziunea aceasta rezumă atitudinea combativă a lui Tonitza față de primejdia

fascismului, adică a dictaturii fățișe și teroriste a celor mai reacționare, mai șovine și mai agresive vîrfuri ale capitalismului monopolist, ce pregăteau atunci războiul împotriva Uniunii Sovietice.

În lumina acestei atitudini, înțelegem și mai bine cuvintele pe care le rostea în fața studenților din școala ieșană. Vorbindu-le de legătura dintre arte, de specificul național al artei fiecărui popor, Tonitza a subliniat contribuția pe care artele „o aduc, zi cu zi, la desăvîrșirea celui mai înalt ideal al omenirii : pacea mondială, prin înfrățirea — în gînd și simțire — a tuturor noroadelor. Înfrățirea dintre noroade nu înseamnă de loc renunțarea la propria personalitate a noroadelor ; ba, dimpotrivă. Precum între frații din același tată și aceeași mamă deosebirile de caracter, de temperament, de nuanțe sufletești se accentuează, pe măsură ce frații respectivi se apropie de vîrsta maturității, tot astfel popoarele înfrățite se vor diferenția în temperamentul, în caracterul, în nuanțele lor sufletești și deci în exprimarea lor artistică — pe măsură ce această conviețuire a lor în universală frățietate se va fi prelungit în timp”.

Citite în condițiile sociale de atunci, în momentul politic care le-a generat, cuvintele acestea rostite în fața studenților capătă acum un sens și mai semnificativ. Le rostea un luptător antifascist, un partizan al luptei pentru pace, un artist progresist care ascultase și înțelesese chemarea Partidului Comunist din România. Cuvintele citate aici au fost notate la vremea lor de către un student al lui Tonitza și, împreună cu alte însemnări de la cursuri, au fost ulterior tipărite în volumul „Note despre pictură (pp. 81—82).

Desigur că asemenea idei le discuta și le răspîndea Tonitza împreună cu mulți intelectuali și studenți ieșeni. În anii aceia, el participa la unele ședințe ale revistei „Însemnările ieșene”, publicație nu lipsită de unele confuzii, dar fățiș antifascistă. Tonitza a colaborat la această revistă cît timp a stat la Iași și a întreținut relații cu unii din-

tre colaboratori. Era bucuros să întâlnească pe Mihail Sadoveanu, unul dintre conducătorii revistei. Sadoveanu locuia pe atunci încă în casa de la Copou și își desăvârșea opera de titan. Curînd, se va muta la București, unde bandele fasciste i-au amenințat viața. Îi vedea la redacția din localul Facultății de medicină pe scriitorii G. Topîrceanu, Otilia Cazimir, Mihai Codreanu, Lucia Mantu, Demostene Botez. Se întâlnea des cu George-Mihail Zamfirescu, care l-a și evocat pe Tonitza în unele „cronici ieșene”, publicate într-o revistă de la București, în anii cînd Zamfirescu se străduia, împreună cu alt regizor și om al artei, Ion Sava, să ridice prestigiul scenei ieșene.

Tonitza este bucuros cînd poate lăuda valorile culturii din întreaga țară. Își dădea seama cîte energii trăiau la Iași, fără să-și poată da măsura priceperii și talentului, pentru că nu aveau condiții prielnice de dezvoltare, pentru că nu știau să lupte. Într-un articol publicat în „Însemnări ieșene” arată contrastele de acolo și atacă pe profitorii și parveniții burgheziei. Scopul celor scrise este, însă, de a apăra valorile culturale, ce existaseră și existau în pofida condițiilor neprielnice — acum agravate de dezlănțuirea fascismului. Miezul articolului constă din ironizarea unui critic de la București, care afirmase la radio că Iașii nu au dat nimic în plastica romînească. Mai înainte, amintise de lupta lui Băncilă („Zorile”, 1936) și de valoarea artei lui Pallady, fiu al Iașilor. Într-un articol, scris la sfîrșitul anului 1935, în care comentează unele expoziții curente, precum și expoziția picturii franceze moderne, organizată la București și constînd din lucrările aflate în colecția Zambaccian — Tonitza face o serie de interesante aprecieri. Dacă îi repugna șovinismul, la fel îi repugna și cosmopolitismul. S-a putut vedea din aprecierile critice citate că, de cele mai multe ori, el judeca arta noastră pe plan mondial, adică o compara cu valorile de peste hotare, dîndu-și bine seama de meritele adevăraților noștri creatori. În articolul din 1935, după

ce își arată în genere prețuirea față de pictura franceză, nu se extaziază în fața tuturor lucrărilor prezentate la acea expoziție. Oprindu-se la „clou-ul” expoziției — cele două lucrări de Matisse: „Femeia în iarbă” și „Nud în atelier”, scump plătite de colecționar — Tonitza constată următoarele: „...ei, bine, acești doi Matisse sînt și din punct de vedere emoțional sub calitatea celui mai slab tablou iscălit de un Pallady al nostru, la fragedă tinerețe”.

La începutul șederii la Iași, cînd Tonitza își concentra eforturile spre a transmite studenților cunoștințele sale de pictor și a le asigura condiții mai bune de lucru, el a evitat conflictele cu profesorii-colegi, adoptînd o atitudine de politicoasă rezervă. S-a mirat că Jean Cosmovici, pe care-l criticase mai înainte ca artist și cu care se războise, cînd acesta se opusese primenirii corpului profesoral, îi căuta prietenia și îl îndesa cu invitațiile acasă la el sau la restaurant. Cum mai avea uneori crize sufletești și încă era nemulțumit de cele ce picta, Tonitza nu a respins bunăvoința lui Cosmovici, socotind că omul avea în fond sentimente curate și, într-un fel, și-ar fi recunoscut greșelile din trecut.

La mesele pe care le prelungea stăruitor. Cosmovici mai poftea o seamă de intelectuali și artiști, care se țineau doar de clevetiri și negau tot ce era constructiv și înnoitor. Tonitza simțea că nu are nimic comun cu acești cheflii și ratați, printre care erau încă doi colegi de la școală, un medic și un pictor. Venea în silă la asemenea reuniuni, dar fiind departe de casă — familia îi rămăsese la București — își zicea că veselia convivilor nu îi poate strica. Nu și-a dat seama de ce unii dintre invitații lui Cosmovici și mai ales acesta îl îndemnau la băutură, deși mereu le spunea că alcoolul îi face rău, ca și mîncarea excesivă. Starea sănătății nu îi era încă bună și eforturile de la școală îl consumau, îngrijorîndu-l uneori. G. M. Zamfirescu l-a descris cum șe-

dea printre oamenii aceia tăcut, meditativ, uneori ascultînd pe comeseni, alteori dialogînd mintal cu sine, rar aducînd cîte o replică sau făcînd haz de glumele și clevetirile auzite. Deși îl vedeau uneori obosit și hărțuit de dureri, Cosmovici și ceilalți îi ziceau că nu are nimic și că vinul vechi întărește. Totuși, în convorbiri, Cosmovici se interesa stăruitor de sănătatea lui Tonitza și mereu îl isco-dea, făcîndu-se că-i poartă de grijă și sugerîndu-i diferite leacuri și tratamente. De asemenea, căuta să-l îndatoreze prin tot soiul de amabilități și servicii mărunte.

Cu bunătatea și uneori cu naivitatea pe care o au mulți oameni de inimă, Tonitza a luat la început drept act de bunăvoință excesul de servicii și amabilități, venit din partea lui Cosmovici și a cercului său. O bucată de vreme, nici Tonitza, nici Cosmovici nu au atacat probleme mai gingașe. Dar Tonitza nu putea să-și ascundă convingerile și aspirațiile, așa că la unele întrevederi cu oamenii aceia a început să-și exprime ideile politice și să combată pe artiștii retrograzi. Tonitza vorbea parcă pentru alții, nu pentru cei prezenți, și neuitîndu-se la ei, nu vedea cum fața rotofeie a lui Cosmovici se făcea albă ca varul și ochii săi scăpărau priviri de ură, în timp ce ceilalți zîmbeau cu subînțeles. Totuși, simțea o ostilitate surdă și cu timpul a rărit întrevederile cu majoritatea cercului, menținînd însă relațiile de bunăvoință cu Cosmovici, care încă păstra aparența de prieten și bun coleg.

Văzînd Cosmovici că nu îl poate atrage la dese chefuri și băutură, ceea ce încercase spre a-i șubrezi sănătatea și a-l anihila ca artist, el a schimbat tactica. Acum, tot sub masca prietenului binevoitor, căuta să-l convingă să nu se „bage în politică”, ci să se „consacre artei”. Lui Tonitza i se părea suspectă această subită admirație și mai ales îndemnul de a nu „face politică”, venite după ce semnase adeziunea la „Societatea pentru întreținerea raporturilor culturale dintre România și Uni-

nea Sovietică" și era în comitetul de conducere al noii asociații. De asemenea, Cosmovici îl sfătuisă să nu muncească așa de mult la catedră. Era vădit că îmbunătățirile pe care le adusese în școală și faptul că Tonitza era din ce în ce mai iubit de către studenți și totodată își căpăta o autoritate crescândă în rândurile intelectualilor progresiști din Iași, îngrijora cercurile, ale căror exponenți erau Cosmovici și prietenii săi. Aceste cercuri l-au considerat și mai primejdios după adeziunea la societatea înființată din inițiativa partidului comunist.

Pe măsură ce lupta dintre forțele progresiste și cele reacționare se va intensifica, cercurile adverse lui Tonitza vor căuta să-i grăbească pieirea. Dușmanii lui Tonitza erau la curent cu evoluția bolii sale. Sub masca de prieten, Cosmovici îi pîndea toate fenomenele bolii și a fost martor la unele manifestări grave, de la începutul anului 1935. După anii în care încercase în ascuns captația, spre a-i șubrezi sănătatea și a-l demobiliza din luptă, în ultimii doi ani ai șederii lui Tonitza la Iași, mai ales după numirea în 1937 ca rector, Cosmovici va trece la tot felul de șicane și lucrături fățișe, care într-adevăr îi puteau fi fatale. Aceste șicane, asemenea picăturilor de ploaie care găuresc piatra, își vor avea efectul scontat, agravând boala lui Tonitza și tocindu-i nervii. Corespondența și plîngerile lui Tonitza către autorități vor da temeiul convenit acestor afirmații, care unora le-ar părea de necrezut. La acestea se adaugă și spusele unor martori oculari și în special ale Ecaterinei Tonitza, care, într-un text tipărit în 1946, a declarat cu amărăciune că „«prietenii» Cosmovici și alții — au grăbit ceea ce s-a declanșat în 1938”, adică atacul final al bolii.

Înainte de a cita aceste documente, legate de ultimele sale momente, să amintim alte realizări încă impunătoare ale anilor 1935—1938. Deși bolnav, Tonitza a luptat mai departe, înfrîngînd chinurile fizice, vlăguiala din unele perioade și înfruntînd lucrăturile dușmanilor din școală și dinafara ei.

Cei care îl vedeau la cursuri sau pe stradă erau impresionați de masca lui puhavă, cu ochi holbați și zîmbet sarcastic. Mergea greu, tîrîndu-și piciorul bolnav de reumatism și sprijinindu-se într-un baston gros de cireș. Într-o scrisoare din 30 ianuarie 1935 către secretarul școlii ieșene își descrie boala : „toată ziua de duminică plus toată noaptea de duminică spre luni, am avut... în patul ospitalier al prietenului Cosmovici niște fenomene organice care m-au înfricoșat. (Nu pentru mine !) În tren, spre București, am pătimit din nou, nițel mai grav... Am ajuns acasă mai deplorabil decît o cîrpă la lada de gunoi. Bucuria mea (de animal, care se vrea permanent brav) a fost că plozii mei n-au sesizat nimic din halul fiziologic cu care mă întorceam acasă. M-am culcat imediat în pat. (Era imposibil să mă țin pe picioare.) După cîteva ore de somn, mi-am mai venit în fire și am trimis la farmacie după rețeta (Skerol-Syrup) pe care mi-o recomandase d-l Cosmovici...”

Își revine și își îndeplinește îndatoririle cu mai multă fervoare încă. Din inițiativa și prin stăruințele sale, elevii săi și cu dînsul au putut lucra două veri — 1935 și 1936 — la Durău, în condiții prielnice.

La 14 iulie 1935, scrie de la București secretarului de la școala ieșană, confirmîndu-i că a primit, în sfîrșit, lista elevilor care vor merge la Durău. Trecuse mai bine de o lună și nu primise lista, probabil datorită indolenței unora și urzelilor altora. Îi spune să prevină pe studenți să-și ia haine proaste sau măcar halate, carnete de schițe și materiale de pictură. „Sînt formidabile motivele văzute de la poalele Ceahlăului și de pe platourile înconjurătoare. Ar fi păcat să nu profite, două-trei luni, cît vor sta acolo — studiind intens — mai ales că vor avea timp berechet... De la urcarea în tren, la Iași, și pînă la reîntoarcerea lor în Iași am aranjat cu doctorul Gotcu să nu coste pe nici un băiat măcar o centimă pentru drum sau întreținere. M-am gîndit

și pentru viitor: vom izbuti, făcînd clacă artistică, să vizităm an cu an toată Moldova”.

Ideea aceasta de „clacă artistică” revine în scrisorile și articolele lui Tonitza, dezvăluind concepția sa despre lucrul în echipă, spre a se încheia o colaborare rodnică între meșter și învățăcei. Planul său de a vizita și picta în întreaga Moldovă nu s-a realizat, dar verile petrecute la Durău ne dovedesc cu prisosință cîtă dragoste avea Tonitza pentru meseria sa și cum năzuia să-și transmită elevilor vastele sale cunoștințe de cărturar și tehnician — și aceasta într-un spirit de rară generozitate și devotament.

Astfel înțelegea el noțiunea de „școală”: prin munca laolaltă cu studenții, prin continuul schimb de experiențe și idei, prin devotatul ajutor dat celor cu mai puțină pricepere pe atunci. Și totul făcut fără nici o intenție de a profita material, ci, dimpotrivă, chiar prin sacrificii personale. Dacă la Durău au avut materialele necesare și întreținerea — aceasta datorită unui comitet alcătuit din oameni iubitori de artă din Piatra-Neamț — onorarii și răsplătiri nimeni nu a primit, nici Tonitza, nici colaboratorii săi.

Fusese la Durău încă din 1934, cînd făcuse planul de a picta pereții bisericii. El care nu avusese niciodată un atelier voia acum să facă o mare încercare de artă monumentală și să-și învețe elevii tainele tehnicii în encaustică, pictura murală pe bază de ceară. Voia totodată să le ofere tinerilor săi colaboratori, majoritatea lipsiți de mijloace, prilejul unor vacanțe inspiratoare și rodnice, lăsîndu-le timp liber pentru a picta locurile și oamenii de acolo. Și spera el însuși să-și găsească mult dorita liniște, lucrînd în tihnă alături de oameni devotați, ca și dînsul, artei. Alesese Durăul deoarece locul oferea și priveliști încîntătoare, și condiții de muncă în aer liber, și prilejul unei mari experiențe în pictura monumentală. Nici acolo, însă, nu a găsit tot ce așteptase.

În splendida așezare de la poalele Ceahlăului, Tonitza și studenții săi au dus un trai destul de plin, din care nu au lipsit nici clipele de măreție și nici cele de caldă comuniune sufletească, precum nu au lipsit nici tot soiul de dificultăți și meschinării. Studenții au urcat pe stîncile Ceahlăului, umanizate de imaginația poporului și care încă de pe vremea lui Asachi apăruseră cu legendele lor în gravuri și desene. Tonitza, inapt pentru drumurile grele din pricina bolilor ce le avea, contempla creștetul Ceahlăului, proiectîndu-se în plin soare sau desprinzîndu-se din pîclele dimineții. Adesea era acoperit de nori, dar cînd li se arăta pe fundalul de azur, netulburat de nici un vălătuc albicios și de nici o scamă, li se părea că primesc un mare dar. Uneori, meșterul și cu ucenicii așteptau clarul de lună, cînd legendarul munte este și mai măreț.

Tonitza era fericit acolo și găsisese o tihnă înălțătoare, pe care nu o avea nici la Iași și nici la București. Doar acolo și la mare se putea reculege uneori. Muntele îl limpezea și îi dădea din nou încredere în puterile sale. Era fericit să trăiască ceea ce nu putea reda ca pictor : vastitatea spațiului felurit luminat și colorat, măreția muntelui, aerul de basm al așezării. Ca pictor, Tonitza nu avea predilecție pentru priveliștile vaste și panoramele complexe. Și nuanțele de verde i se păreau oarecum monotone. Cîteodată, văzînd banalitatea peisajelor făcute de vreun elev mai nepriceput, exclama ca un nou Depărățeanu, firește în ironie :

— Verde sus și verde jos ! Doamne, cît e de frumos !

Îl lămurea pe elev că măreția naturii nu poate fi oricum redată și o găsești numai cînd și în tine există sentimentul măreției. Personal, prefera în anii aceia peisajul marin — priveliștile cu coaste frămîntate și cu apa, uneori neagră ca cerneala. În anii 1935—1938 — cînd a fost singur sau cu studenții la Durău — mergea și pe litoral, înainte sau după șederea la munte, iar la mare lucra pentru plăcerea lui. La Durău, se consacra problemelor de

artă monumental-decorativă, în care el însuși nu avea încă destulă practică. Cunoștea însă mai toate problemele tehnice și de aceea a izbutit să conducă mulțumitor lucrările, destul de complicate și migăloase. În 1935 și 1936, când s-a lucrat cel mai temeinic, avea opt studenți, plus ajutoare din localitate.

Tonitza era încântat de comuniunea cu studenții, dar la fel de prietenos se dovedea și față de țărănimea necăjită de prin partea locului. Duminicile mergea la horele fie de la Durău, fie de la Răpciune. Punea tot soiul de întrebări oamenilor și voia să le cunoască păsurile. Pe cei mai nevoiași îi ajuta din pungă lui.

Dăruirea aceasta sufletească, generozitatea și neobosita grijă pentru oamenii vrednici îl caracterizează pe Tonitza și cu atât mai regretabil rămîne faptul că nu a putut activa decît prea puțin ca profesor și însuflețitor al tineretului. Totuși, elevii și cei care au avut prilejul de a lucra cu dînsul în „claca” de la Durău au folosit mult de la el, în frunte cu Corneliu Baba.

Nu mai stăruim aici asupra înrîuririi pe care a avut-o și o are Tonitza asupra multor talente din întreaga țară.

În liniștile și neliniștile de la Durău, studentul Petru Hîrtopeanu a notat o seamă din gîndurile și observațiile lui Tonitza despre sensul artei și cerințele ei, ca și despre tehnica picturii. Cele însemnate la Durău, împreună cu notele luate tot de Hîrtopeanu la cursuri și la ședințele de corectură de la Iași, completate cu unele articole mai noi și mai vechi ale criticului de artă, alcătuiesc volumul „N. N. Tonitza — Note despre pictură”, publicat în 1947 cu o prefață de Francisc Șirato. Pentru studenții săi, ca și pentru Șirato, Tonitza a fost „un mare știutor al meseriei, cum n-are pictura românească mulți”, iar culegerea făcută cu atîta dragoste și devotament de către student, acum un pictor prețuit, o dovedește cu prisosință.

Și Corneliu Baba, și ceilalți studenți au fost fericiți că Tonitza le-a încredințat și practic, și teoretic din bogata experiență de pictor și critic. Conturînd în 1960, personalitatea lui Tonitza, cu prilejul împlinirii a douăzeci de ani de la moarte, pictorul Corneliu Baba scrie : „...mi-a fost dascăl, îi venerez memoria pentru tot ce m-a putut învăța : de la respectul față de meserie pînă la copilăreasca recomandare de a-mi face bilanțul zilei, în fiecare seară, înainte de a adormi. Știa nebănuit de multe lucruri legate de meșteșug. Ca profesor, nu vorbea niciodată unuia singur, ci tuturor. Intra în clasa lui, înconjurat aproape de întreaga școală. În mijlocul elevilor era un prieten mai mare, respectat de toți... Avea o modestie impresionantă. Dispărea, după o perioadă de lucru intens, în mijlocul oamenilor simpli, între care se simțea în largul lui. Discuta la nivelul fiecăruia, inspirînd respect. Dialogurile lui erau unice”.

Le-a transmis studenților conștiința marelui art, răspunderea și dificultățile creației. În anii aceia, le-a mărturisit din nou ceea ce apare ca un leitmotiv în multe din articole și lămurește frământarea din sufletul său : „fac studii premergătoare, pentru cele cîteva bucăți care îmi trăiesc vii în minte și care mă dor, fiindcă mă cheamă și eu nu sînt vrednic să le întîmpin”.

I-a învățat să lucreze concentrat și judicios, povățuindu-i să nu folosească multe culori. „Arta coloristului de seamă nu stă în marea varietate de culori, pe care le așterne pe pînză, ci în muzicalitatea cromatică, ce știe s-o stabilească pe panoul lui cu ajutorul unui minimum de substanțe colorante”. Așa au procedat marii maestri, iar pe urmele lor Tonitza, atît de impresionant prin coloritul său, nu folosea în majoritatea lucrărilor decît trei-patru culori și albul, firește cu valori și nuanțe foarte subtile. Legătura cu realitatea, cu natura înconjurătoare este necesară chiar și în compozițiile decorative și cu atît mai mult în celelalte lucrări. Le vorbea despre expresivitatea neafectată a desenului și despre pre-

țiozitatea materiei picturale, odinioară cultivată cu pasiune de către olandezi. Le adîncea problemele picturalității, preferînd nu picturalul bazat pe modelare sau pe diviziunea de culori, ci pe o modelare amănunțită și logică a materiei colorate — după formă și valori — care conduce la construcția ansamblului plastic.

Nu își impunea arta la care ajunsese, dar combătea tot ce era sterp, diform, dezumanizat. El, caracterizat odinioară în mod greșit de către unii ca exprimînd „morbideța” în unele chipuri de copii, le vorbea studenților împotriva „hidosului plastic”, împotriva urîtului și diformului, împotriva fluxului de orori plastice, ce inundă „ogoarele unei arte cu milenare tradiții de muncă serioasă, de fină sensibilitate și de ideal al frumuseții plastice”.

Altfel concepea acum, fiind profesor, rostul învățămîntului artistic și trăia el însuși complexitățile îndeletnicirii de profesor, de care își dăduse prea puțin seama în anii studenției și chiar cînd scria prin ziare și reviste despre insuficiențele școlilor noastre de arte frumoase. Încă din 1915, în seria de articole publicate în „Iașul” și intitulată „Chestiuni de artă”, pusese problema utilității școlilor noastre de arte frumoase, deplîngînd în special birocratismul și rutina, lipsa de avînt înnoitor din școala ieșană. În 1920, vorbește de falimentul ce amenință arta noastră, din pricina felului cum sînt organizate școlile de arte frumoase.

Scrisese cuvinte grele față de școala unde învățase și unde acum era profesor. „Rămasă la vechea întocmire, școala noastră de belle-arte are un mare păcat: plictisește de la început chiar pe cel mai harnic și viguros talent... Sufocat de oficial, elevul simte o trebuință aproape organică de a trăi în afară de pereții murdari ai atelierului, în afară de «pozele» academice și de cicălele pedante ale profesorilor.” Școlile noastre de artă, „prin rătăcita lor organizare, deviază tinerele noastre talente de la adevărata noastră menire, fiind instituții, în care

elevii sînt supuși la o adevărată tortură fizică și sufletească”.

În anii cînd este profesor la Iași face însă următoarea mărturisire în fața studenților din atelier, mărturisire pe care am anunțat-o mai înainte și care aici își are, credem, locul cel mai potrivit : „e firește inelegantă mărturisirea mea, dar mi-a fost întotdeauna peste putință să n-o fac : ori de cîte ori mi-am admirat și iubit profesorii — atît pe cei din țară cît și cei de peste hotare — un sentiment bizar (pe care mi l-am explicat mult mai tîrziu) venea să tulbure și să înjosească admirația mea : în anumite clipe, le nutream o ură detestabilă. Și anume în clipa în care se apropiau de șevaletul meu și-mi făceau corectura asupra unor teme, despre care îmi vorbiseră deja cu multe săptămîni sau luni de zile mai înainte și de nenumărate ori... Mă simțeam umilit fiindcă vedeam că au dreptate : că nu putusem realiza pe pînză nimic din învățătura lor, pe care se străduiau să mi-o transmită și mie. Mă bănuiam neputincios și lipsit de o elementară inteligență. Mă năvăleau atunci gînduri desperate... După cum vedeți, sînt fatalele și eternele crize prin care orice ucenic al artei — din toate timpurile și din toate țările — a trecut și va trece. Mai mult încă : îl urmăresc pînă la adînci bătrînețe. Deci să ne familiarizăm cu ele din vreme, ca să nu avem surprize neplăcute în anii maturității”. („Note despre pictură”, pp. 75—76.)

Tonitza avea meritul de a ataca fățiș — ca profesor — aceste crize de formare, de a le mărturisi, spre preîntîmpinarea și lecuirea lor. Față de studenți, el nu se închidea în atitudini distante, superioare, disprețuitoare, ca vechii profesori, ci, dimpotrivă, își împărtășea cu dragoste, cu sinceritate și cu conștiința slăbiciunilor și contradicțiilor proprii, experiența. Și tocmai prin aceasta ajungea să fie un adevărat pedagog, dăruindu-și studenților nu numai știința sa, dar și sufletul. Rar au fost asemenea profesori lucizi și sinceri și rămîne o mare pierdere pentru învățămîntul nostru din trecut că artiști, tot-

odată oameni de suflet și mult știutori, ca Grigorescu și Luchian nu au predat în școală, iar Ressu, Tonitza, Dimitrescu, Șirato și alții, prea scurtă vreme.

Într-unul dintre ultimele articole ce apucă să le mai scrie în 1938, Tonitza recunoaște : „de cînd sînt însărcinat cu conducerea Academiei de arte frumoase din capitala Moldovei, multe mi-a fost dat să văd și să întrevăd. În primul rînd, mi-am dat seama că această instituție de specială disciplină nu este cunoscută pe cuprinsul țării, ori mai bine zis : cunoscută anapoda. E totuși unul dintre cele mai vechi și serioase așezăminte de cultură”. Face apoi aprecieri asupra scopului școlii — acela de a forma o serioasă pleiadă de artiști, trecînd tinerele talente prin toate treptele disciplinei plastice, iar, de altă parte, să selecționeze pe acelea care se vor dovedi demne de a pătrunde în corpul didactic secundar, prin cultura și seriozitatea lor... Școlile de arte trebuie să scoată nu lefegii, ci „oameni de inițiativă, crescuți în cultul muncii”.

Prin asemenea corectări și corecturi la exagerările și negațiile de odinioară, la atitudinile critice față de școală, întemeiate totuși în largă măsură, Tonitza se străduia ca profesor și ca rector să dea un mare prestigiu școlii de la Iași. Voia să aducă acolo mult năzuita înnoire și înlăturarea relelor din pricina cărora suferise atîta, trecînd la revoltă și critică înverșunată. Dacă nu ar fi izbucnit boala și ar fi putut continua, desigur că ar fi făcut mult mai mult, pe cît îngăduiau condițiile vitrege ale regimului de atunci. După cum am văzut, el s-a străduit să forțeze mîna oficialităților spre a-și ajuta studenții, iar personal le-a venit în ajutor și cu sufletul, și cu știința, și cu punga sa, niciodată plină și adeseori goală, dar împărțind puținul ei, cînd exista, cu o rară mărinimie. În mai multe rînduri și-a dat demisia de la școală, în semn de protest față de neglijența și disprețul autorităților.

Ultimele sale creații ca pictor sînt imaginile murale de la Durău și tablourile lucrate în stațiunile de pe litoralul Mării Negre. Deși nu avea vocație pentru arta religioasă, Tonitza a socotit zugrăvirea în encaustică a pereților de la Durău drept un prilej de a-și exercita aspirațiile către pictura monumentală și de a învăța pe studenții săi această dificilă tehnică.

Am cercetat mai tîrziu pictura murală făcută la Durău de Tonitza și elevii săi. Deși afumate pe atunci, imaginile încă dădeau mărturie despre măiestria pictorului. Ceea ce impresionează este monumentalitatea figurilor, concepute de Tonitza. Pereții nu sînt împărțiți în registre cu imagini mici, ci au scene mari și figuri, ce se întind de jos pînă sus. Tonitza a văzut în mare personajele și scenele, mai curînd liniar și nemodelînd formele. Imaginile sînt tratate în culori palide, discrete, alcătuiind simfonii de tonuri ce bat spre alb, cu delicate reflexe cenușii, albastre și trandafirii. Peste tot predomină simplitatea și gingășia. Personajele biblice sînt văzute ca oameni obișnuiți, ca oameni din popor — păstori, plugari, fete și femei de la țară. Și aici Tonitza umanizează personajele mitologiei creștine, precum umaniza personajele basmelor orientale în coloritul exotic al litoralului nostru.

Dacă desfășurarea corpurilor este mai peste tot expresivă și legată de cerințele arhitecturii, alcătuiind un ansamblu unitar și servind stilul construcției, în schimb chipurile personajelor, mai ales ale bătrînilor, sînt uneori convenționale pînă la manierism. Spre deosebire de ochii vii și sprîncenele frumoase arcuite, părul și bărbile sînt convențional lucrate. Mai ales din pricina defectuoasei legături a bărbii cu obrazii, chipurile au ceva de mască. Apar pe alocuri expresive elemente de folclor și artă populară. Într-un loc, trei oi stilizate, în altul o laiță țărănească și motive de pe scoarțe, precum și multe flori, îndrăgite de popor, nalbe, petunii, cicoare, albăstrele, condurași și mai rar dalii albe și cactuși țepoși.

Verile petrecute în anii 1936—1938 în pitoreasca aşezare de la mare au fost ultimele răgazuri de mulţumire pentru Tonitza — şi acelea umbrite de crize sufleteşti, pricinuite de conflictele de la Iaşi şi de boala care se agrava. Îi făcea bine atmosfera tihnită a locului, depărtarea de zbuciumul de la Bucureşti şi Iaşi. Pleca pe mare cu pescarii, admirându-le tăria şi iscusinţa. Colinda cartierele tătarăşti, stînd îndelung de vorbă cu oamenii. Era amărit şi revoltat de sărăcia lucie pe care o întâlnea la tot pasul. Se simţea fericit printre copiii de tătari şi de turci. Pictura sa găseşte astfel prilej de adîncire a unor noi tipuri umane, răvăşite de mizerie şi tristeţe. Aşa cum la Văleni şi mai apoi, propriii săi copii îi deschiseseră calea spre înţelegerea sufletului încă fraged, şi mai tîrziu puii de ţăran din Făgăraş — acum micile tătăroaice şi turcoaice sau fraţii lor îi inspiră numeroase uleiuri şi desene colorate. Numeroase sînt femeile şi fetele din satul tătarăsc ori pescarii turci pe care îi pictează în anii aceia, fermecat de psihologia lor specifică şi de coloritul oriental al veşmintelor, turbanelor, umilelor podoabe, ce bat în galbenuri, rozuri şi verzuri rare, puternic armonizate de dînsul.

Lumea aceasta îl fermecase încă din timpul prizonieratului, iar acum o regăsea mai lesne în viaţă, în gînd, în scris, în pictură. După fanteziile orientale, scrise în revista lagărului de prizonieri, publicase în 1925 un splendid poem în proză „Cînd moare Darimé”. Pierderea tinerei şi frumoasei Darimé constituie prilej de meditaţie pentru bătrînul Baldin Rabba şi pentru prietenul acestuia Emin, autorul punînd în contrast moartea cu viaţa, precum şi moartea cu arta, care este afirmarea vieţii. Alături de ideile filozofice, însăşi atmosfera de basm oriental dă preţ poemului. „Am presărat pe aleile din grădină pulbere de sidex pentru că tălpile ei erau mai roze şi mai fine decît petalele trandafirilor... Am ţesut pentru ea un chioşc din fire de mătase ca soarele să nu o atingă, căci trupul ei era mai alb decît albul pieptului de porumbiţă... Am hotărît să smulg

din părul ei toate pietrele prețioase, fiindcă, în părul ei, pietrele prețioase păreau hîrburi netrebnice... Cînd rîdea, rîsul ei desfăcea în lături norii, căci rîsul ei era singura bucurie a cerului..."

După asemenea efuziuni, Tonitza se întrista și mai mult cînd vedea pe surorile Dariméei ofilite de sărăcie și plimbîndu-și aleanul printre stîncile de calcar alb și albastrul de cerneală al mării. Și pe Ali, un turculeț cu trăsături ascuțite și ochi de viezure, sub fesul aplecat într-o parte, îl înfățișează cufundat în gînduri, în fața unei mese pe care desenează ceva. Tonitza îl învăța desenul. De altfel, s-a preocupat încă din 1926 de desenele copiilor și organizase chiar un concurs. Prețuia, firește, ingeniozitatea și autenticitatea, iar nu trucurile făcute sub greșita îndrumare a unor părinți, care cereau copiilor o viziune de oameni maturi. A alcătuit, de asemenea, „Desenul alfabetului viu pentru copiii mici și copiii bătrîni,” tipărit abia în 1960.

În 1936, se impune din nou în ochii celor mai pretențioși iubitori de artă. În afară de „Cina copiilor”, de noi portrete și interpretări de chipuri și gînduri ale copiilor săi, el aduce de la mare compoziții cu turcoaice pe fundalul coastei de argint, tipuri tinere din populația orientală, precum și remarcabile marine. Își recapătă forța artistică și încheagă viziuni pline de prospețime și vervă.

Unele viziuni sugerează, prin dramatismul lor, frămîntările din conștiința pictorului și liniștea pe care și-o impune. Așa interpretăm marina intitulată „Liniște eternă”, unde, printre stînci albicioase, unele colțuroase, altele rotunjite, se scaldă o mare încremenită, aproape negricioasă, peste care predomină un cer vast, străbătut de lumini difuze. Coastele frămîntate ale litoralului, stîncile albicioase, uneori cu forme fantastice, amintind prefacerile geologice, îl atrag îndeosebi, dar și pe acestea le poetizează în armonii și raporturi echilibrate, fără stridente și diformări.

Lui Tonitza, ca și marilor săi înaintași, nu-i plăceau peisajele violente și crude, precum nici cele

în soarele orbitor. Luminile difuze și coloritul intens, armonizat însă pe măsura unui suflet cald și totodată echilibrat, îi sînt caracteristice și, chiar în momente de criză, el nu trece la stridențe coloristice, la lumini violente, la diformări și monstruoziții. Hidosul și urîțenia îi repugnau și le combătea în fața studenților. De asemenea le zicea : „Soarele, care este Dumnezeu nostru, al pictorilor, ne devine deodată dușman, dacă îndrăznim să-l privim ostentativ, în toată strălucirea lui zdrobitoare”.

Priveliștile litoralului îl ademenesc și pe vreme de iarnă, redîndu-le înveșmîntate într-un lințoliu alb cu sclipiri rozacee. Dar în asemenea viziuni de iarnă rămîne adesea la un aspect decorativ, fără suficientă veridicitate și vibrație. Totul pare un decor fără consistență. Arborii convenționali, proiectați pe fondul alb-roz al stîncilor, ce se îmbină cu marea, și însăși marea și rocile au aspect de stampă, nu de pictură în ulei. Aceasta se observă și în unele ierni bucureștene și în unele tablouri cu flori. Florile din ultimii ani nu mai au viața și materialitatea lor suavă. Față de cele anterioare par acum din hîrtie gofrată, uneori cu armonii pestrițe.

Acest decorativ cu forme inconsistente, cu colorit șters sau diluat, cu un joc de linii destul de fantezist și facil alcătuiesc stilul său japonizant, care începe de prin 1933 și devine mai frecvent în ultimii ani ai activității. De pe atunci, a fost considerat acest stil japonizant semnul expeditivității, al căderii în manierism.

S-a spus că Tonitza nu avea simțămîntul direct al naturii, că „natura era în retina sa”. Este numai pe jumătate adevărat, în sensul că o reda adesea prin stările lui sufletești, prin concepțiile sale filozofice, prin lirismul său adesea dramatic. Dar el pornea totdeauna de la realitate, chiar dacă ulterior interpreta, modifica, compunea cu gîndurile și sentimentele sale. Este adevărat, după cum arăta Ecaterina Tonitza, că mai „toate peisajele erau lucrate în tuș, apoi acuareluate și pe urmă, la București, tratate în culoare. Nu mergea cu șevaletul și culorile

la cîmp, căci îl plectisea galeria de privitori care s-ar fi adunat în spate. Își lua doar sticluta cu tuș și diverse surcele...”

Așa procedau chiar și pictorii de la Barbizon, notînd sau schițînd în aer liber motivele din natură și desăvîrșindu-le în atelier. Și însuși Luchian, care ca și Grigorescu sau Andreescu avea în mai mare măsură decît Tonitza simțămîntul direct al naturii. Dar și în faza japonizantă încă Tonitza simțea nevoia contactului cu motivul, cu natura. Nu lucra nimic din cap, din imaginație, chiar dacă interpreta cu ajutorul gîndirii și imaginației multe din cele ce percepea sau sesiza.

Studentilor le spunea : „Am întîlnit adesea pictori șomînd luni întregi sub pretextul că nu au modele. Nici unul dintre aceștia nu va realiza nimic de seamă, căci este cu neputință să te naști pictor — adică tip cu retina permanent trează în căutarea plasticului — ca să nu te simți copleșit, din zorii zilei și pînă la apusul soarelui, de infinita varietate de «motive» picturale, pe care natura ți le etalează cu o zdrobitoare generozitate, ceas cu ceas, clipă cu clipă. În interiorul casei tale, în curte, pe stradă, la restaurant, la hală, în maidanele mahalalelor, în grădinile publice, pe cîmp, la munte, la mare — dimineața, la amiază sau în amurg — pretutindeni și tot timpul lumina joacă pe obiecte, mîngîindu-le formele, punîndu-le în valoare culorile, exaltîndu-le înfățișările, lunecînd pe succesive și nesfîrșite acorduri, totdeauna reînnoite, căci natura are oroare de clișeu și de rutină”.

În acest spirit, a creat o seamă de peisaje, unele cu totul remarcabile, pline de adevăr și totodată oglindind și trăirea afectivă a pictorului. De la fereastra locuinței sale din Popa Soare a pictat, pe vreme de iarnă, priveliștea curții vecine, cu calcanuri, garduri și jocul în arabescuri al crengilor desfrunzite. La fel de expresiv, dar mai viu colorat este peisajul înfățișînd o cîrciumă din Mangalia, în plin soare, unde vegetația are o frăgezime pe care nu o găsim decît la puțini pictori, iar pereții albi coșco-

viți și acoperișul roșiatic iradiază sclipiri uluitor de adevărate. Acest peisaj, aflat azi la Galeria Națională, stă cu cinste alături de acelea ale lui Luchian. Ca și „Moara veche” de pe litoral sau „Căsuța pescarului” și unele peisaje de la Sîmbăta de sus, precum și unele marine.

Florile și naturile moarte, adesea cu vase smălțuite și cu alte produse de artă populară — broderii, imagini pe sticlă, scoarțe înflorate — sînt uneori adevărate poeme cromatice, cu coloritul lor concentrat, puternic, armonios, cu tonurile atît de rare în pictură, dar existînd în natură, în florile și fructele, ca și în produsele civilizației, țesături și stoffe făcute de mîna muncitorilor de la oraș și de la țară. „Pentru ochiul pictorului, miezul succulent al unei rodii este un spectacol mai viu și mai pasionant decît bustul în ghips al Dianei” zicea el elevilor, amintindu-și de groaza ce-o avusese odinioară ca student în fața ghipsurilor desenate și pictate pînă la saturație și răzvrătire.

Dacă a mai avut, în anii 1934—1938, o revenire la prospețime și autenticitate în arta sa — aceasta se datorește contactului cu oamenii de pe litoral, cu psihologia lor de ființe covîrșite de viața nedreaptă, cu pitorescul ce le înconjura sărăcia și tristețea.

Tonitza poate nu vedea îndeajuns cauzele economice și politice ale ascensiunii fascismului, dar își dădea bine seama că fascismul se folosea și de ignoranța unor tineri, pe care îi îndoctrina cu ura împotriva științei, împotriva rațiunii, împotriva civilizației. La redeschiderea cursurilor, în octombrie 1937, vorbește studenților despre lupta pe care trebuie să o dea împotriva ignoranței, și caută să-i lumineze.

După cîteva săptămîni, universitatea și școala unde funcționa el se închid din pricina dezordinilor săvîrșite de bandele fasciste.

Deși forțele de dreapta ajunseseră la putere, Tonitza nu credea în triumful fascismului, ci dimpo-

trivă. Scrie unui prieten : „nu pierde nădejdea în triumful dreptății și al păcii. Dacă nu noi, în orice caz copiii și nepoții noștri vor asista la marea victorie a omului asupra bestiei”.

În asemenea momente își intensifică I. L. Cosmovici și cercul său ofensiva împotriva lui Tonitza. Prin procedeele fățișe, pe care le descrie însuși Tonitza, Cosmovici căuta să-l înlăture din rectorat și din profesorat, unde poziția sa antifascistă demasca urzelile burgheziei și moșierimii, care pentru a-și menține dominația treceau la folosirea formelor fasciste de guvernare. Tonitza constituia o puternică stavilă împotriva fascizării școlii. Fenomenele bolii sale agravându-se, dușmanii au căutat să-i grăbească moartea. Dușmanii îl doreau doborât tocmai în momentele acelea când în școală și în cultura țării era mai mult ca oricând nevoie de oameni ca dînsul.

La sfîrșitul anului 1937, Tonitza cade la pat. Într-o scrisoare își descrie boala. Epistola are un scris neregulat, rîndurile sînt oblice și se vedește efortul ce l-a făcut, redactînd-o bolnav.

Își revine, totuși, și mai ține cursuri pînă la vacanța mare a anului 1938. Pleacă pe litoral, sperînd să găsească liniște și întremare. Pictează acolo. Apoi, se duce cu familia la Durău. De la Durău, familia se înapoiază la București, iar pictorul la Iași. Starea sănătății se agravează. Într-o scrisoare către soție, trimisă de la Iași, la 4 noiembrie 1938, descrie amețelile ce le are și își dă seama de gravitatea stării sale. „Azi cînd mă găseam la lucru, am amețit atît de bine, încît mi-a căzut capul pe vopselele de pe paletă. M-am ridicat cu greu și gîfîind. Poate boala nu ar fi progresat așa de repede, dacă nu aș fi avut, în ultima vreme, o sumedenie de supărări penibile. Mereu Cosmovici. E o pacoste pe capul meu și pe capul profesorilor — și pe acela al studenților. Nu ne mai pricepem cum să-l astîmpărăm. Mă gîndesc să-mi dau demisia și din rectorat, și din profesorat și să-l las... Dar mă gîndesc că nu am cu

ce trăi. Nici eu, nici voi... Nu aflu nici o soluție salvatoare... Aici, mă sufoc."

Este adus la București de către soție, spre a fi îngrijit mai bine. La 5 decembrie 1938, adresează consiliului profesoral de la școala ieșană o adresă, prin care arată următoarele : „De un an și jumătate, de când îndeplinesc funcția de rector... am avut nespuse mulțumiri să vă văd alături de mine și lucrând în bună înțelegere la organizarea acestei instituții. Nu pot să spun același lucru despre colegul meu J. Cosmovici, care, în ultimul an mai ales, s-a dovedit a fi un om lipsit de orice calitate : ambițios fără măsură, cîrcotaș, calomniator și de o violență care nu-și are nici izvoare, nici hotare logice. Cu toată dragostea ce mă leagă de școală, sînt nevoit să-mi înaintez demisia justificată, pe ziua de 8 ianuarie 1939, din calitatea de rector. Nu mai vreau să-mi risipesc ultimii stropi de sănătate într-o luptă stearpă..."

Într-un memoriu către minister, dă unele detalii în privința noilor aspecte ale acestui conflict. Cosmovici era profesor de desen și, totodată, directorul pinacotecii, instalată în aceeași clădire cu școala. Tonitza precizează în memoriu : „simplu profesor de desen, el (Cosmovici, n.a.) pretinde că are «drepturi» cîștigate, și ca profesor de pictură, și ca profesor de compoziție — obligînd, în chip abuziv, pe studenți să-i urmeze cursurile și să le dea calificative ! Trăiesc într-o lume de haotici". Arată, de asemenea, că Jean Cosmovici, în calitate de director al pinacotecii... transforma atelierele academiei în atenanse ale pinacotecii ! Demisia din rectorat nu îi este momentan primită, deși tocmai aceasta urmărea Cosmovici și cercul său — ca și scoaterea de la catedră, ei invocînd concediile prelungite și boala lui Tonitza.

Medicii de la București pun cumplitul diagnostic : scleroză cerebrală. „Progresul bolii — mărturisește Ecaterina Tonitza — a urmat sub ochii noștri, demoralizator și dureros, atît pentru el, a cărui inteligență a rămas intactă, cît și pentru noi".

Inteligența i-a rămas intactă pentru a simți dragostea soției, mereu devotata „eroină ibseniană”. A fiicei, Catrina, care dovedea serioase daruri pentru desen și pictură și chiar lucrase sub îndrumarea lui, dînd la iveală imagini pline de sensibilitate și pricepere, din care a expus unele, dar nemai-stăruind apoi. A fiicei Irina, modelul atîtor imagini cu copilițe și adolescente, înfiorate sau fermecate de umbrele și luminile vieții. A fiului Petru, și el mai înainte model, ca întreaga familie, pentru portrete, compoziții și chipuri, interpretînd diferite stări sufletești și aspirații ale tinereții.

I-a rămas intactă inteligența, pentru a afla, mai întîi din ziare, că a fost înlocuit din rectorat. Noul rector a fost numit pe data de 8 iulie 1939, dar ministrul abia la 22 iulie îl încunoștințează pe Tonitza, motivînd că numirea „a fost necesară pentru executarea imediată a măsurilor de ordine, luate de minister, în vederea aplanării unor conflicte din sînul corpului profesoral.” Tonitza se stîngea în amărăciune și scîrbă, în timp ce Cosmovici și alții puteau, pentru cîtva timp, jubila.

Prietenul Francisc Șirato i-a descris astfel ultimele luni : „Boala se manifesta tot mai crudă. Pînă la urmă, pierduse și graiul. Ultima fază a fost, de fapt, o lungă agonie. O agonie de cîteva luni. Vedeam penibilele și zadarnicele lui eforturi de a se face înțeles, pînă ce zbucnea în plîns. Mîinile cu greu izbuteau să iscălească, tremurat și aproape neciteț, o cerere a noastră, a lui și a mea, pentru sala de expoziții de la Ateneu, pentru anul 1939 și apoi 1940, expoziții care nu s-au mai făcut, Tonitza neputînd să picteze.”

Un prieten al său, amator de artă, l-a invitat la Sinaia, unde avea o vilă, cu gîndul că viața în aer curat îi va face bine. Tonitza a încercat să picteze. „A făcut două peisaje. Șederea la Sinaia nu i-a îmbunătățit starea. Din toamnă pînă în februarie i-a mers tot mai rău, pînă ce a murit în noaptea spre 27 februarie 1940”.

„În seara de 27 februarie 1940, chinul se transformă în liniște — precizează soția pictorului — în liniștea cea mai desăvârșită pentru el, pe un pat mic de spital, unde îl dusesem chiar în după-amiaza acelei zile, căci îmi făceam reproșuri că, poate, acasă nu-l îngrijesc destul de bine, avînd și grijile celorlalți. Băieții, adică al meu, și prietenii lui, tot doctori, își dădeau bine seama că nu avem ce-i face, dar ca să nu mă contrazică, m-au lăsat să-l duc la clinică, inutil. Eram singură cu el în cameră, citeam, cînd mi s-a părut că respirația e anormală. A fost din ce în ce mai grăbită pînă ce n-a mai fost de loc, prin somn, fără cunoștință, fără suferință...”

L-au înmormîntat, pe o zi de iarnă mohorîtă, la cimitirul militar Ghencea, fiindcă numai acolo reușise familia să obțină un loc. Dintre studenții săi iubiți și dintre muncitorii și intelectualii cu care luptase mai ales la Iași n-a putut veni aproape nimeni. Au fost însă de față unii dintre artiștii cu care dusesese lupta la București.

Evenimentele internaționale și cele dinăuntrul țării erau atît de grave, mai ales după izbucnirea, în toamna anului 1939, a celui de al doilea război mondial, încît moartea artistului și cetățeanului progresist a trecut aproape neobservată. Se repeta și în această privință un caz asemănător cu acela al lui Luchian, decedat în timpul celuiilalt război și reconsiderat abia mai tîrziu.

XII

N. N. TONITZA ÎN OCHII CELOR DE AZI

Ne-am străduit să desprindem din opera de grafician, pictor și critic a lui Tonitza elementele cele mai grăitoare, prin care el și-a afirmat conștiința de om și de cetățean și și-a dobândit măiestria de artist. Tonitza apare ca unul dintre cei mai progresiști creatori și gânditori din lumea artei noastre. Cu toate contradicțiile și inegalitățile sale, el a fost în perioada avântului revoluționar care a urmat Marii Revoluții Socialiste din Octombrie — când mișcarea noastră muncitorească și-a întezit lupta, ce a culminat prin înființarea Partidului Comunist din România — unul dintre artiștii cei mai combativi și mai legați de revolta, luptele și țelurile clasei muncitoare. Unele dintre lucrările sale de grafică se află astăzi expuse la Muzeul de Istorie a Partidului Muncitoresc Român, iar multe se găsesc reproduse în albumele, cărțile și revistele publicate în anii puterii populare.

Bogata serie de desene și caricaturi creată în anii 1919—1924 și publicată în diferite ziare și reviste, printre care și ziarul „Socialismul”, dovedește poziția militantă a artistului, participarea sa la avântul revoluționar al epocii.

Sute de desene, aparținând graficii lui publicistice și graficii pregătitoare pentru lucrările în ulei, sînt păstrate astăzi cu grijă în colecțiile Cabinetului de

stampe al Academiei R.P.R. și ale Secției de grafică a Muzeului de Artă a R.P.R., precum și în colecțiile altor muzee și instituții din țară. Operele acestea sînt cercetate cu viu interes pentru că au fost inspirate din realitățile timpului său și oglindesc adevărate aspirațiile artistului la mișcarea progresistă, la lupta și aspirațiile clasei muncitoare.

Galeria Națională a Muzeului de Artă a R.P.R. posedă unele dintre cele mai izbutite lucrări în ulei ale pictorului, ca și celelalte muzee din țară sau alte muzee bucureștene.

Nicolae Tonitza a fost mereu alături de cei mulți și asupriți, de cei aflați în suferință și nedreptate.

Tristețea de pe unele chipuri și din atitudinile multor personaje pictate de Tonitza se explică prin traiul pe care-l duceau odinioară cei mulți și năpăstuiți, precum și prin revolta și amărăciunea pictorului, care se înfrătea cu ei.

După Luchian, Tonitza a creat unele dintre cele mai luminoase, mai calde și mai strălucitoare imagini picturale, în care însă oglindea nu bucuria vieții, bucurie pe care nu o avea nici el și nici modelele sale din rîndul celor mulți, ci tocmai drama, suferința și revolta lor. Armoniile sale rare și atît de emoționante, pentru că oglindesc conținuturi umane deosebit de autentice și semnificative, au constituit o împrăștiare în limbajul plasticei noastre. Oricît de „rafinat” și de muzical pare acest mare colorist, acest liric dramatic, el a fost profund legat de cele mai vii și mai autentice tradiții picturale ale poporului nostru și tocmai prin arta sa a dovedit imensele posibilități de dezvoltare ale tradiției noastre artistice, cînd ea este trăită cu adevărat și folosită în spirit contemporan.

Revolta împotriva nedreptății și a exploatării, împotriva minciunii și ipocriziei — revoltă care l-a făcut să protesteze mereu, folosind adeseori satira și sarcasmul și care l-a îndemnat să participe la avîntul revoluționar al clasei muncitoare — i-a fecundat opera — atît grafica și pictura, cît și scrisul —

foarte legate între ele și puse în slujba culturii poporului. Tonitza reprezintă tipul artistului-cetățean, al intelectualului conștient, care nu poate să nu participe la evenimentele răscolitoare ale vremii sale, la ceea ce aduce schimbare și progres.

În cuprinsul artei și culturii noastre, Tonitza constituie tipul artistului mai complex, al artistului nu numai senzitiv, ci și cugetător, al artistului lucid și legat de viața largă a maselor, împărtășind marea lor cauză. Tonitza a fost o mare conștiință și un om de inimă, frământat de însemnate probleme sociale și artistice, ceea ce îl alătură iarăși lui Luchian și prietenului său Francisc Șirato, precum, prin lirismul și duiosia lui, se înrudește și cu Grigorescu, și cu Luchian. Dar el a fost fiul altor vremuri, mult mai hotărâtoare în istoria omenirii.

De aceea el rămîne în amintirea noastră nu numai ca un măiestrit colorist și un iscusit desenator, ci și ca om de cultură, ca îndrumător al maselor, în năzuința spre cunoașterea artei, și mai ales al tinerețului, căruia i-a transmis atât cunoștințele de artist și de critic, cât și pilda activității sale de cetățean conștient, de artist luptător.

Ca profesor Tonitza a desfășurat o largă activitate pedagogică legată de viață și de schimbul de idei și experiențe între profesor și studenți. Noțiunea de „școală” a căpătat, în scurta, dar valoroasa lui activitate profesorală, un sens pe care rareori îl avusese la noi.

Artistul a fost dublat de critic nu numai în propria creație plastică, dar și în considerațiile de la școală și în activitatea publicistică. Numai un artist, în același timp și om de cultură ca Tonitza, putea scrie cu atîta pricepere și cu atîta pasiune noianul de cronici, articole, polemici privitoare la viața noastră artistică.

Cu toată cultura lui vastă și cu toată competența lui de specialist, Tonitza se exprima pe înțelesul tuturor, se gîndea la cei mulți, cînd scria cronicile și

articolele, ba folosea uneori și literatura sau pamfletul, tot cu gândul de a fi cât mai educativ și lămuritor, de a câștiga cât mai mulți aderenți la arta vie și înnoitoare, pusă în slujba poporului.

Iată, așadar, prin câte aspecte și elemente rămîne N. N. Tonitza pilduitor și astăzi, tocmai pentru că adesea s-a dovedit atît de aproape de țelurile și criteriile prezentului nostru.

El a fost conștient de limitele și insuficiențele sale, dar, mai mult decît alți artiști, a avut și curajul de a-și mărturisi aceste neajunsuri. Suferința din ultimii ani ai vieții se datorește și acestei nemulțumiri față de sine însuși, pe care încă din 1921 o mărturisise în acea „autocritică” pe care am semnalat-o. Acel dialog — de fapt un dialog cu sine însuși — relevă drama lăuntrică a lui Tonitza, care, în ciuda realizărilor din pictura anilor 1924—1930 și de mai tîrziu, a continuat să se adîncească, el fiind din ce în ce mai exigent cu sine însuși și nemulțumit că nu înfăptuia și mai mult.

Adeseori Tonitza și-a considerat picturile doar drept „studii, teme, proiecte” — și aceasta nu numai în articolele publicate, dar și în cataloagele expozițiilor — tocmai pentru că năzuia să treacă la compoziții și portrete mai ample și mai semnificative. Dar condițiile vitrege de viață, opreliștele, intimidările, persecuțiile de tot felul din partea exponenților burgheziei l-au făcut să lucreze în felul cum am văzut. Grele au fost vrăjmășiile pe care a trebuit să le înfrunte, dînd luptele pe care le-am descris. Nu au fost vrăjmășii venite de la un individ sau un grup de indivizi, ci din partea unui întreg sistem social, care pîndea, prigonea, căuta să desființeze pe oameni ca Tonitza, care dispuneau de arma inteligenței luptătoare și a artei combative.

O fire agitată, neliniștită, revoltată, ca a lui, lesne putea cădea în crize sufletești și ajunge la destrămare, cînd simțea că nu poate răspunde menirii sale de artist și cetățean, în măsura cerută de

vremuri și de înseși posibilitățile sale creatoare. A avut asemenea clipe de deprimare sufletească datorită îndoielilor față de puterile sale ; datorită amărăciunii față de condițiile în care trăia și lucra ; datorită disperării la care trecea, cînd vedea prea de aproape asaltul ce-l dădeau ignoranța, cruzimea, incompetența, rapacitatea, egoismul și atîtea alte rele ale nedreptei orînduiri burghezo-moșierești. Dar aceste clipe de destrămare au fost trecătoare, pentru că, în plinul ființei sale, Tonitza iubea viața, credea în oamenii adevărați, simțea inevitabilul triumf al maselor muncitoare, înțelegea menirea artei pusă în slujba poporului. Luptele în care s-a consumat nu au fost zadărnice, deoarece au servit țeluri mărețe, i-au pus la încercare resursele sufletești, călîndu-l și împlinindu-l, pe cît s-a putut, ca om și ca artist. Pictorul a cîștigat astfel în emotivitate și dramatism, în limpezime și strălucire ; graficianul și-a sporit combativitatea, iar profesorul, criticul și gazetarul au devenit mai eficienți.

În cuprinsul artei noastre, Tonitza se situează pe linia mării tradiții realiste, a creației adînc umane și iubitoare de popor. În viziunea sa luminoasă, caldă, lirică, în duiosia cu care redă chipuri de oameni chinuți sau zbuciumați de traiul greu și nedrept sînt unele elemente ce le are în comun cu Grigorescu și mai ales cu Luchian, firește cu deosebiri proprii, datorate schimbării condițiilor social-istorice, temperamentului și preferințelor specifice. În tratarea noilor conținuturi de viață, Tonitza a dus același cald lirism al celor doi înaintași, aceeași luminozitate sufletească, la el umbrită însă de tristețea și revolta pe care le are în comun cu Luchian. Revolta și combativitatea lui s-au contopit, în anumite momente ale vieții, cu avîntul revoluționar al clasei muncitoare.

Încă în 1927, Tonitza declara : „Cred nestrămutat în valoarea artei noastre. Și mai ales cred în valoarea de mîine a artei noastre... Datoria fiecărei

generații noi este să desăvârșească și să sporească aportul artistic al străbunilor.”

În vitregile condiții descrise și ducînd o luptă susținută peste propriile-i suferințe — N. N. Tonitza a izbutit să îmbogățească arta noastră cu lucrări în care se oglindește cu putere realitatea vremii sale.

Nu numai pentru că a trăit mai aproape de cei de azi, ci pentru că le-a împărtășit lupta și năzuințele — acum în curs de falnică împlinire — Tonitza rămîne viu și iubit de făuritorii socialismului.

CUPRINS

I. Cum a copilărit pictorul copiilor	5
II. Lupta cu epigonii Iașilor	17
III. Semne de înnoire	52
VI. Doi români răzvrățiți printre maștrii Mün- chenului	67
V. „Sufletul meu avea nevoie de altceva”	96
VI. Ani de risipire și zvîrcoliri	122
VII. Arșița stîrnește furtuna	146
VIII. Sub filfierea flamurilor roșii	162
IX. Dumiriri în preajma copiilor	186
X. În fața înnoitorilor artei noastre	204
XI. Vijeliile de pe culmi	238
XII. N. N. Tonitza în ochii celor de azi	286

Vă recomandăm să citiți

SHELLEY

de Dan Grigorescu

Cartea aceasta e dedicată vieții dramatice a unui mare poet, ale cărui imnuri înălțate omului, libertății, dragostei, răsună și astăzi în conștiința umanității. În numele ideilor sale revoluționare, poetul renunță la o viață lipsită de griji, optînd pentru o existență zbuciumată, pîndită neconținut de spectrul sărăciei, dar de o impresionantă demnitate. Puternicii vremii nu i-o pot ierta și el devine obiectul celor mai înverșunate calomnii. Începînd cu zvonurile răuvoitoare răspîndite în jurul vieții intime a lui Shelley și terminînd cu falsificarea adevăratului sens al operei sale, poetul a fost ținta tuturor atacurilor organizate de nobilime și de marea burghezie. Nici astăzi, la aproape un veac și jumătate de la moartea sa tragică, ura dușmanilor săi nu s-a domolit. În numele unei morale ipocrite, s-a încercat despărțirea operei lui Shelley de milioanele de cititori care au știut să deslușească în ea mesajul umanistului și revoluționarului.

Shelley este, în primul rînd, un poet al dragostei. În fiecare vers al său țîșnește flacăra mistuitoare a unui sentiment de o mare puritate. Dragostea sa nu trebuie limitată la simțămîntul copleșitor pentru femeia iubită, logodnică sau soție ; versurile lui Shelley exprimă dragostea pentru umanitate, pentru ideile cele mai înalte care înnobilează spiritul uman. Viața sa poartă această semnificație a dragostei pentru care nici un sacrificiu nu e prea mare. În numele dragostei, el a luptat de-a lungul întregii sale vieți, lovind fără cruțare în dușmanii dragostei, ai umanității. Ideile sale filozofice izvorăsc din aceeași dragoste pentru oameni, versurile sale cîntă invincibilul sentiment al iubirii, doborînd de pe pedestal zeii urii și ai războiului. Nu zadarnic au fost gravate pe lespede mormîntului singuratic din cimitirul de la Roma cuvintele „INIMA INIMILOR” care definesc întreaga sa personalitate.

Triumful poeziei sale, triumf al vieții și al dragostei, este, în același timp, triumful ideilor unui revoluționar autentic, despre care Marx afirma că dacă nu ar fi murit în plină tinerețe, la 29 de ani, ar fi ajuns în avangarda socialismului.

Cartea prezintă personalitatea complexă, frămîntată de contradicții, a poetului dragostei și demnității umane. Glasul răzvrătitului de acum un veac sună impresionant de actual și de limpede, aducînd mărturia patetică a unei conștiințe și a unei inimi puse în slujba întregii omeniri.

**Responsabil de carte : Buzatu Gh.
Tehnoredactor : Postelnicu V.**

***Dat la cules 05.07.1962. Ban de tipar 11.10.1962.
Tiraj 16.100+2075 legate. Hirtile semivellnă de
65 g/m². Ft. 540×840/16. Coll editoriale 15. Coll
de tipar 18,5. Comanda 5149. Planşe 20. A. nr. 02108.
Pentru bibliotecile mici indicele de clasificare 8(R).***

**Tiparul executat sub comanda nr. 20.724, la Combi-
natul Poligrafic „Casa Scintei”, Piaţa Scintei nr. 1,
Bucureşti — R.P.R.**

July 1906
Piața Sf. Spiridon
Iasi

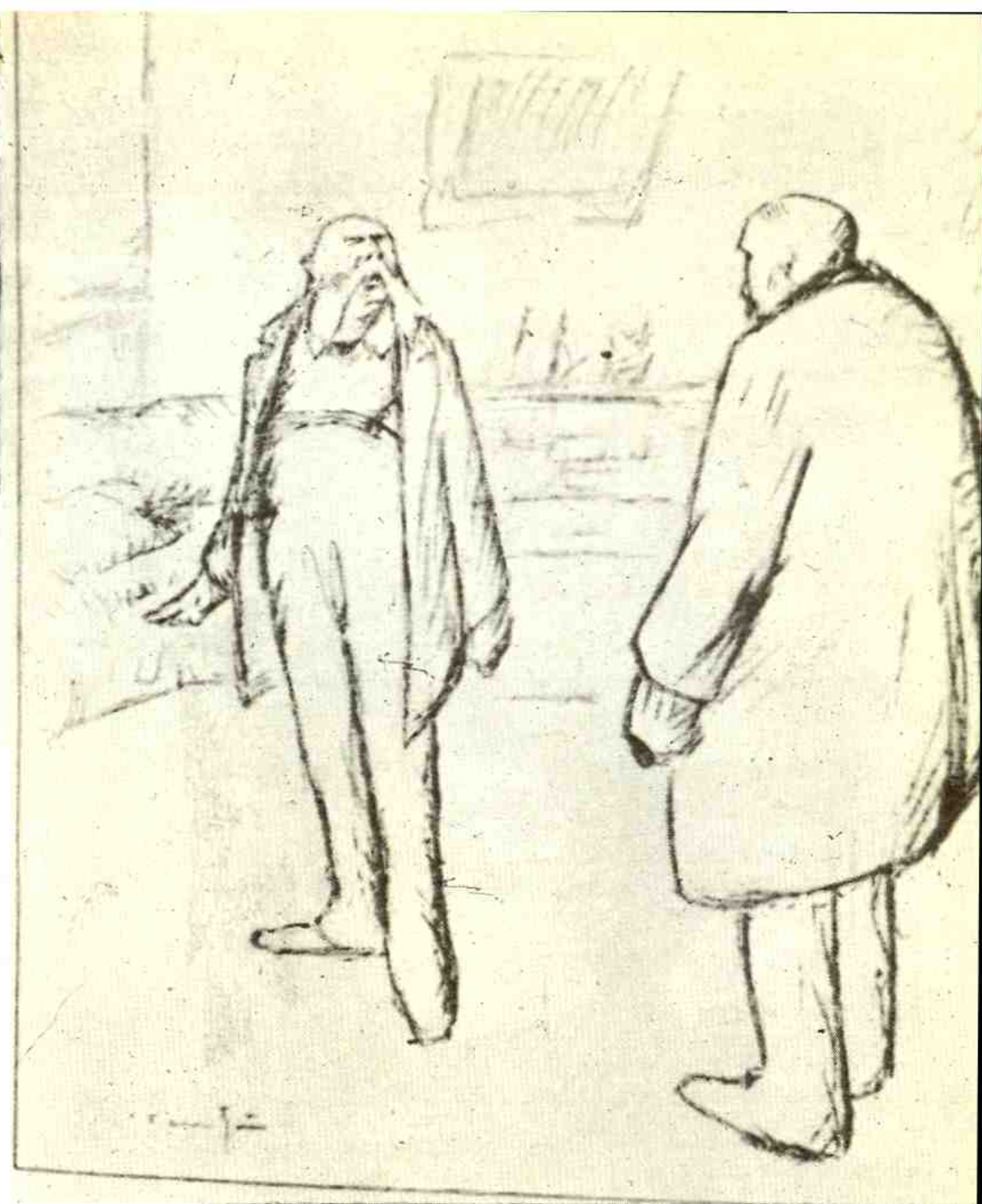


**Piața Sf. Spiridon —
Iași, 1906 — desen colorat**

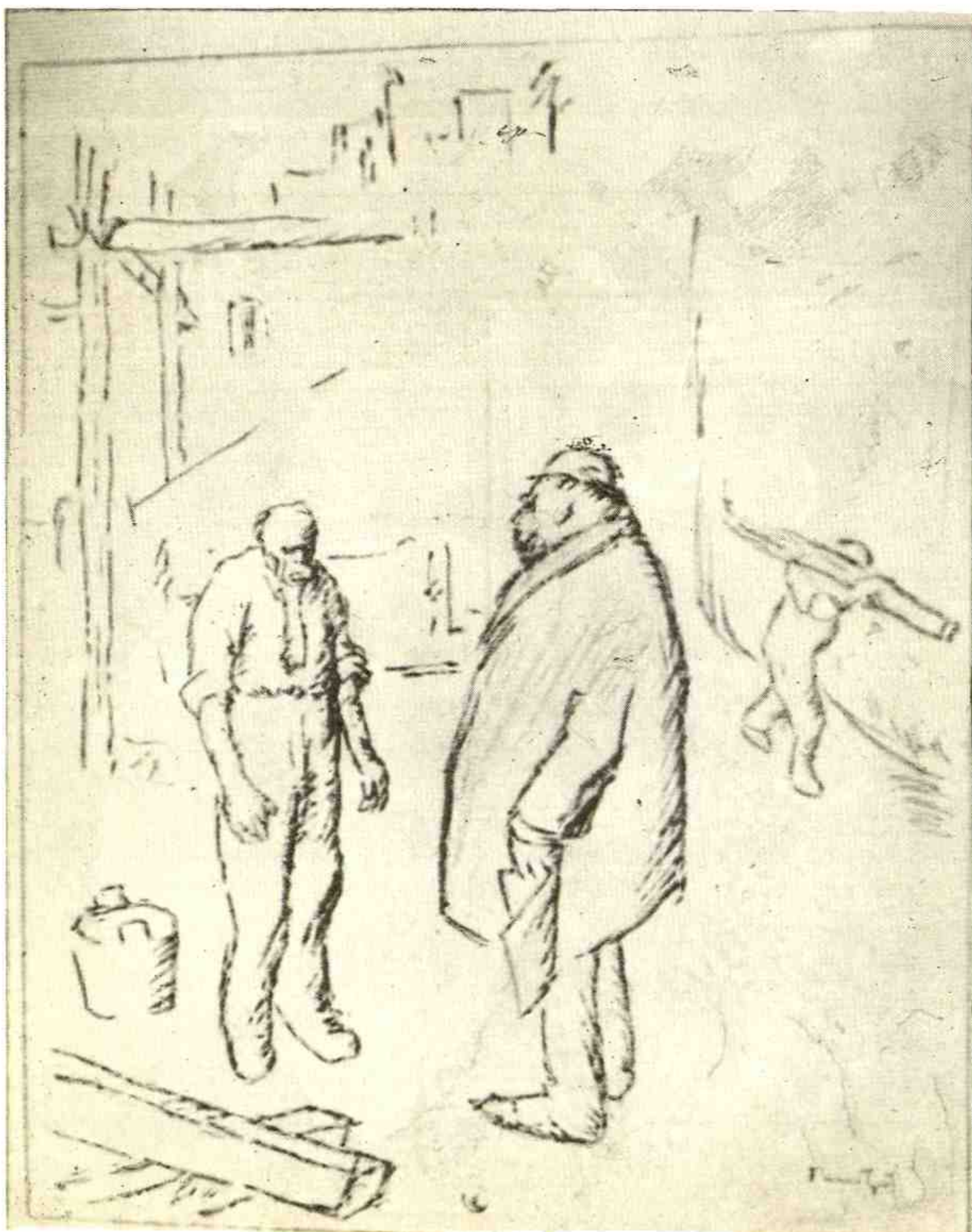


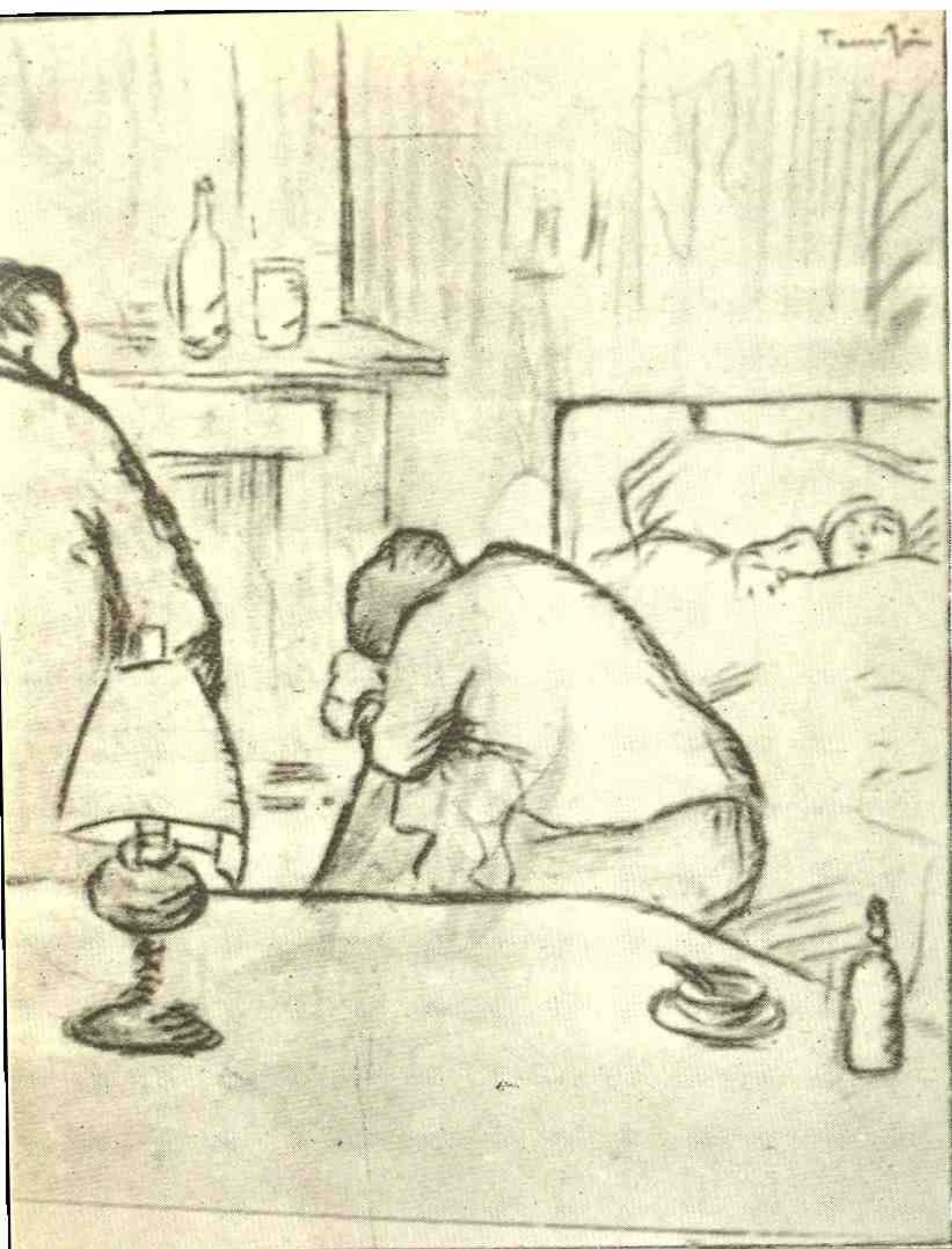
Schițe după Daumier și Poulbot

— Hotărăște : ori
îmi dai pe fiică-ta de
nevastă, ori îți scot
moșia în vânzare —
desen, 1911



De 70 de ani
—De mâine nu mai
am nevoie de d-ta —
desen, 1911





Procesul
— Ne vinde căsuța!
— desen, 1911



Minora
— De ce ți-e frică?
I-așa de gentil dom-
nului! — desen 1911



Case vechi din Iași — desen



Cartier periferic din Iași — desen

**Convoiul prizonierilor –
*desen***

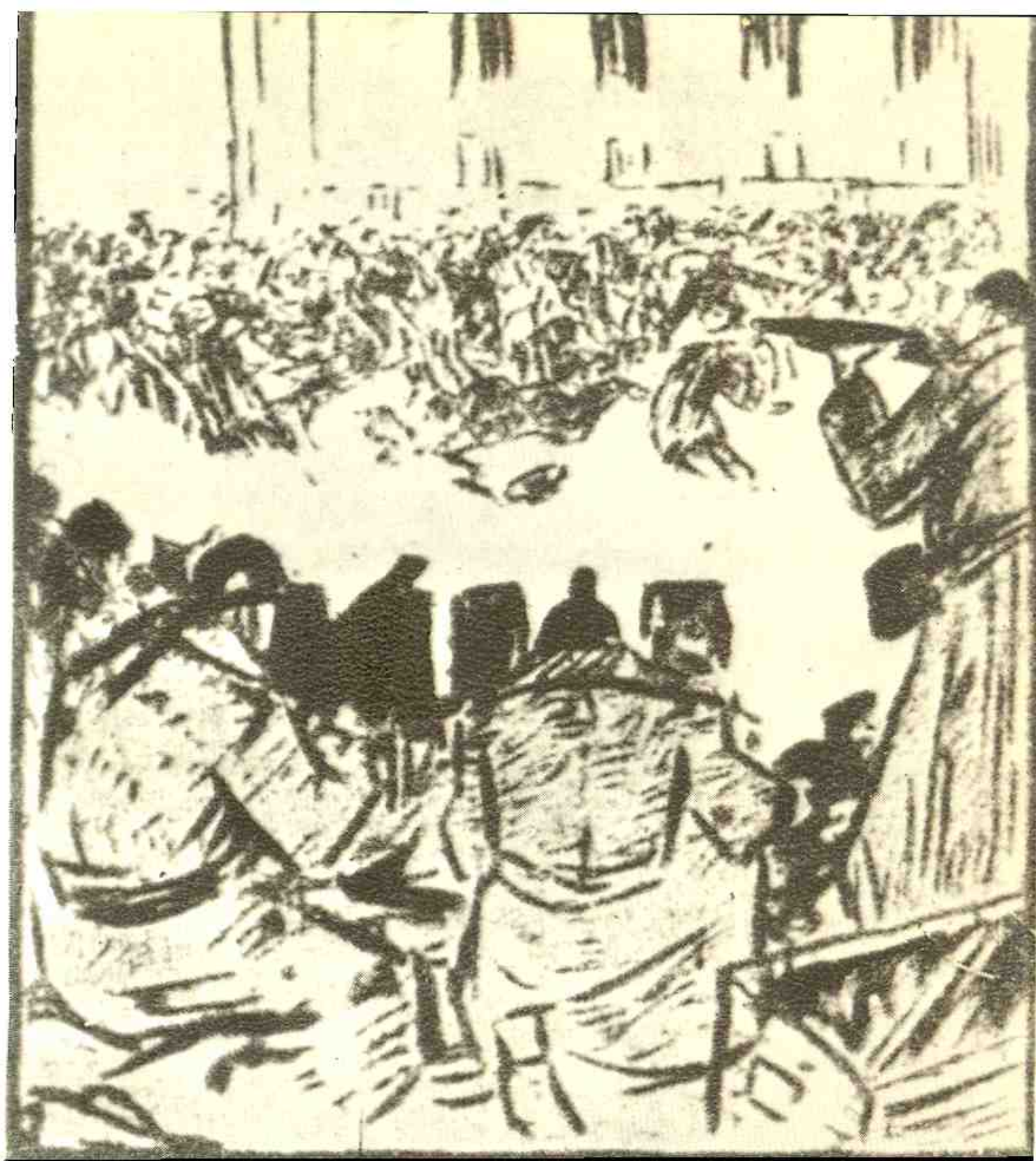


**Sărbătoarea eroilor –
*desen***



— Mămico, oare regele o fi avînd lemne? — *desen*

**Diptoul „18 De-
cembrie 1918“
Orele 3 jumătate
d.a. Lupta**



„E liniște în țară“

**Bolșevicul
a fost achitat
— desen**



**13 Decembrie 1918 —
desen**



Dialogul morților :

- Ce contingent ești, camarade?
- 1907, dar d-ta?
- 13 decembrie 1918

- Ce faci? Te înscrii în partidul țărănesc?
- Nu-mi sînt gata țăarii





În mină

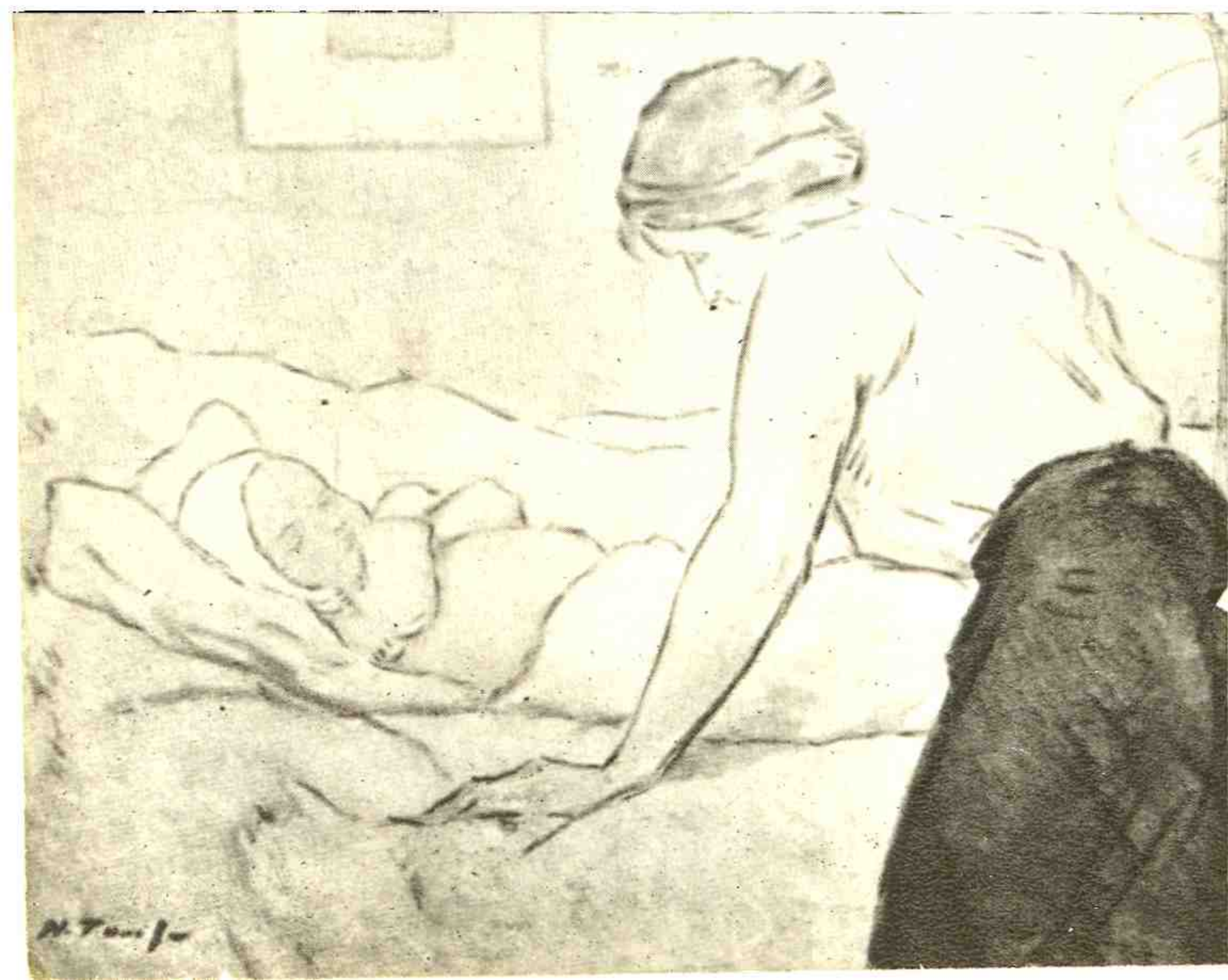
— Socialist!?!... și fiul meu e socialist, dar
fără greve, de aceea are deja un capital

Furtuna

„În Europa au
reînceput cu înfri-
gurare înarmările“
— desen



La patul bolnavului — desen



— Ar mai trebui
un război, să mai
descongestioneze
lumea — desen



N. TONITZA.



Din lumea celor
umili — desen



**Fată din Făgăraș —
desen, 1926**

**Țăran din Simbăta de
Sus — desen, 1926**

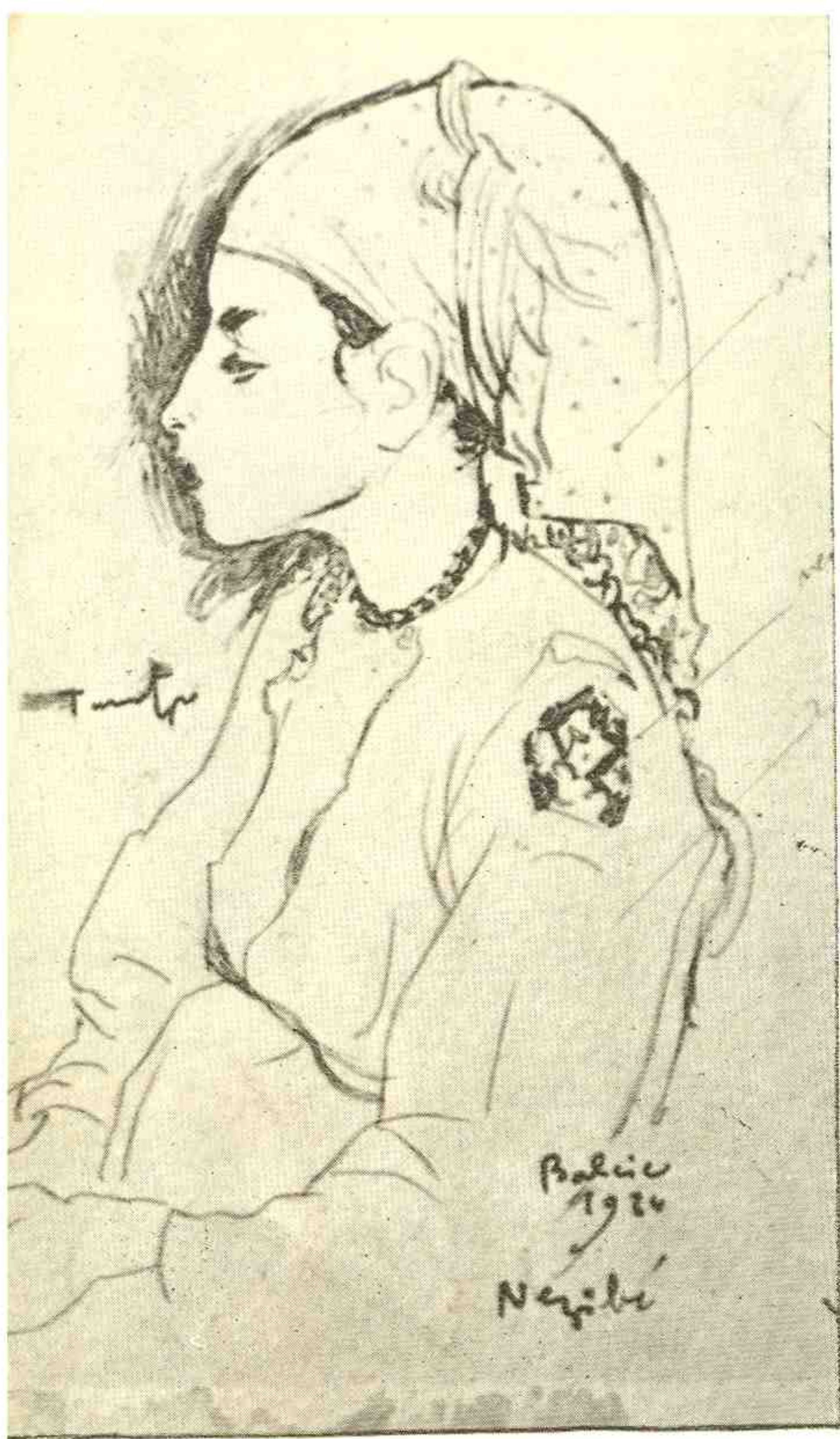




**Chipuri din Țara Făgă-
rașului — desen, 1926**

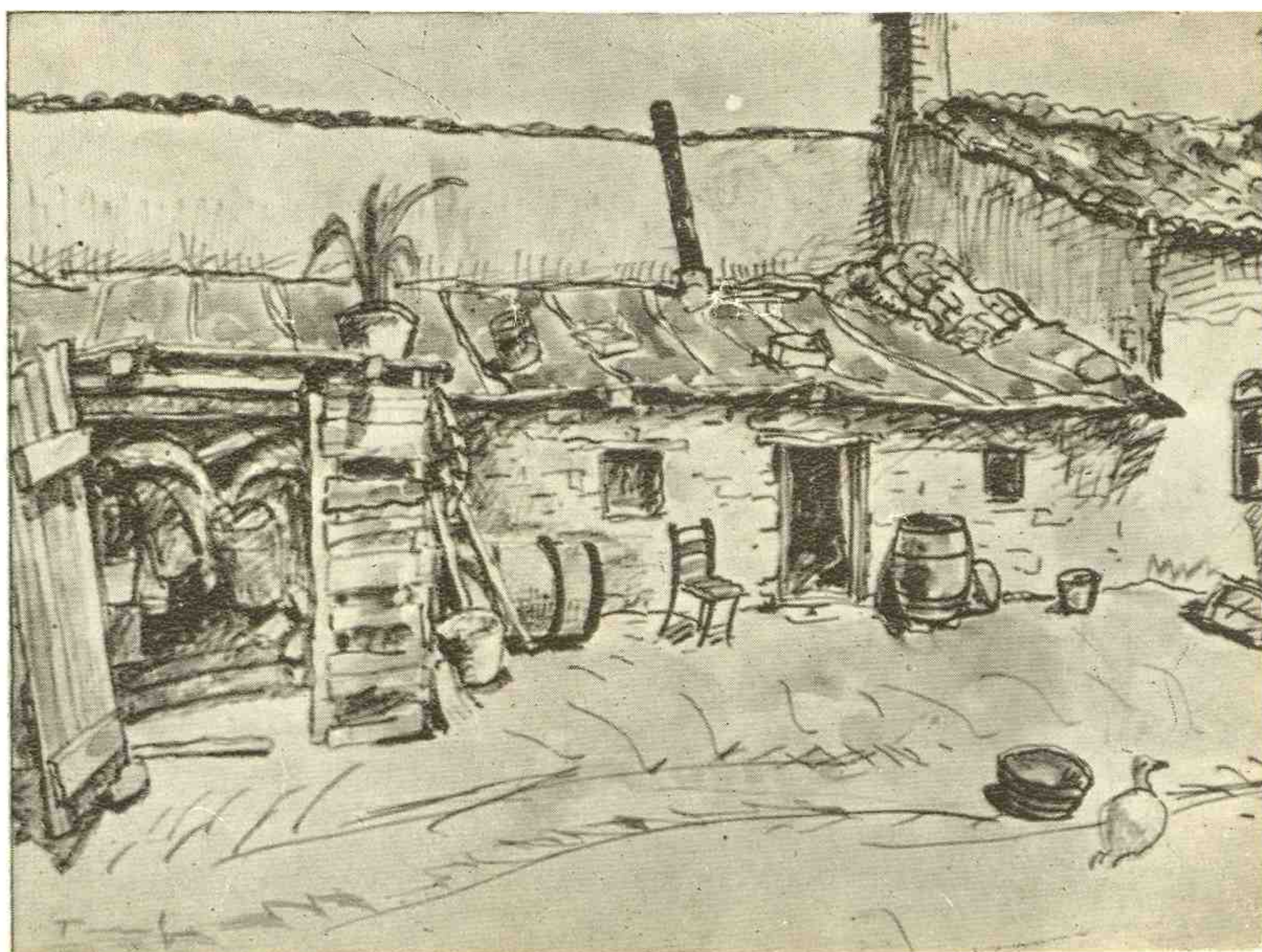
Chipuri de copii — desen





**Nazibe —
desen, 1934**

Case din Mangalia — desen

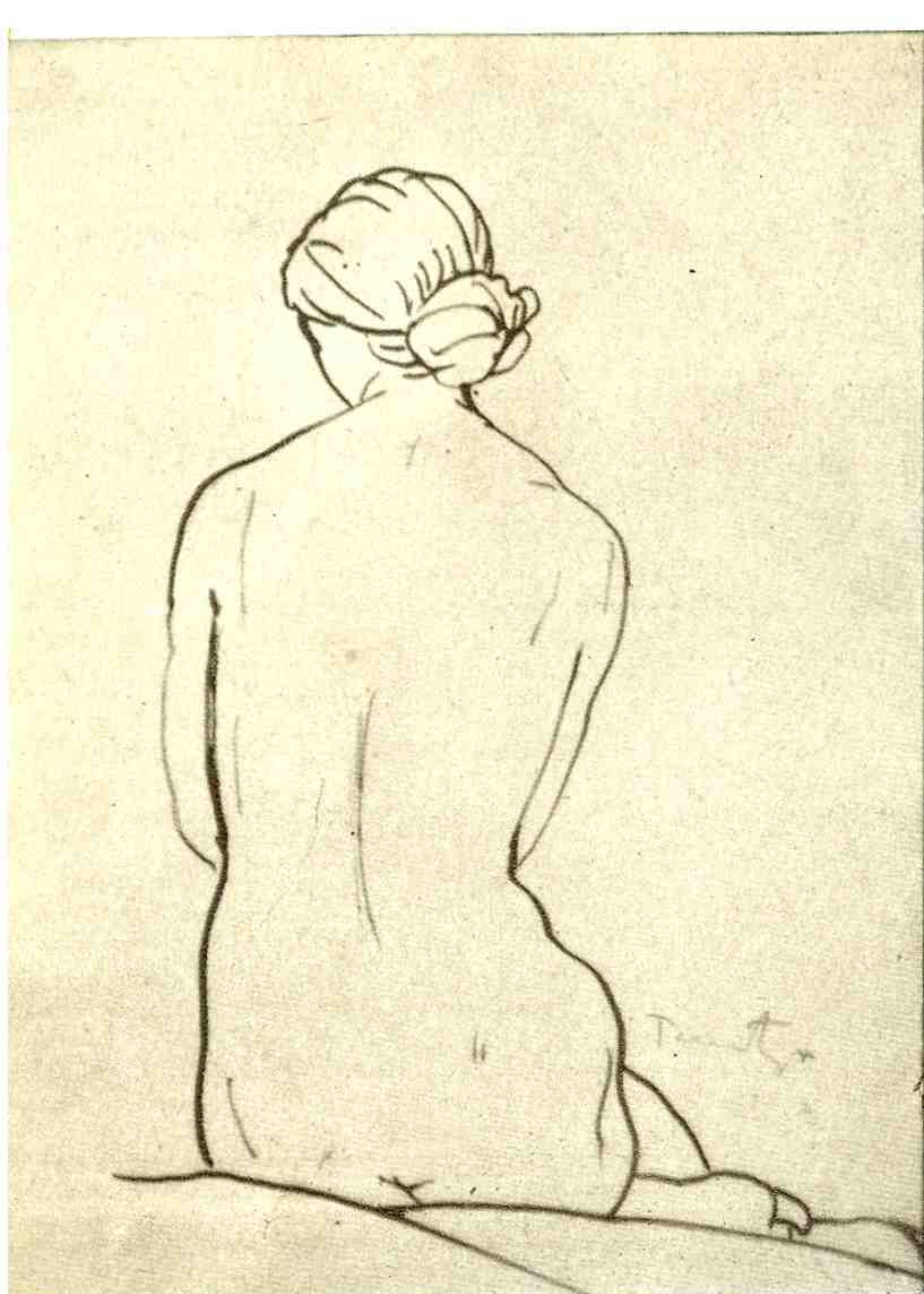




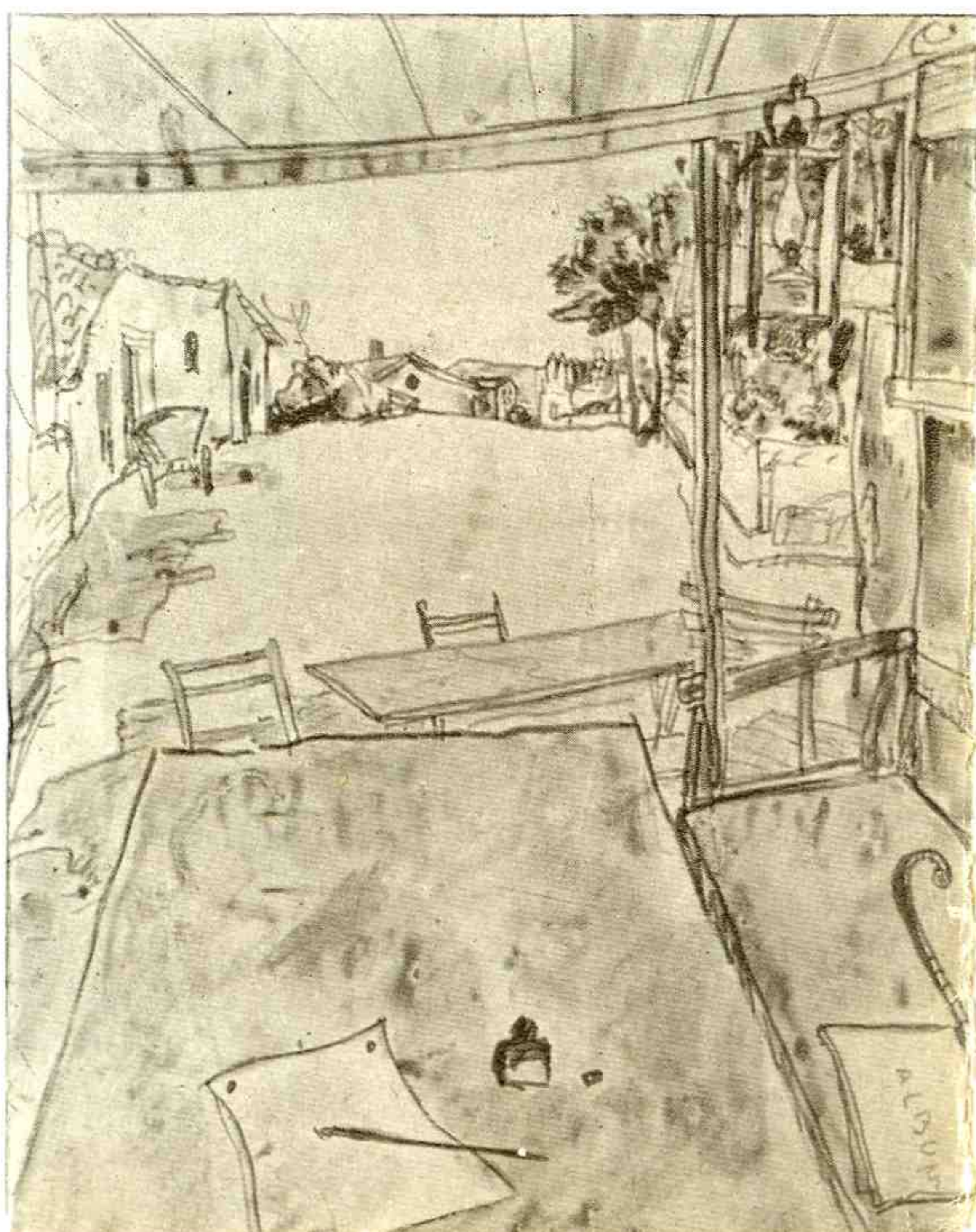
Tătăroaice — desen



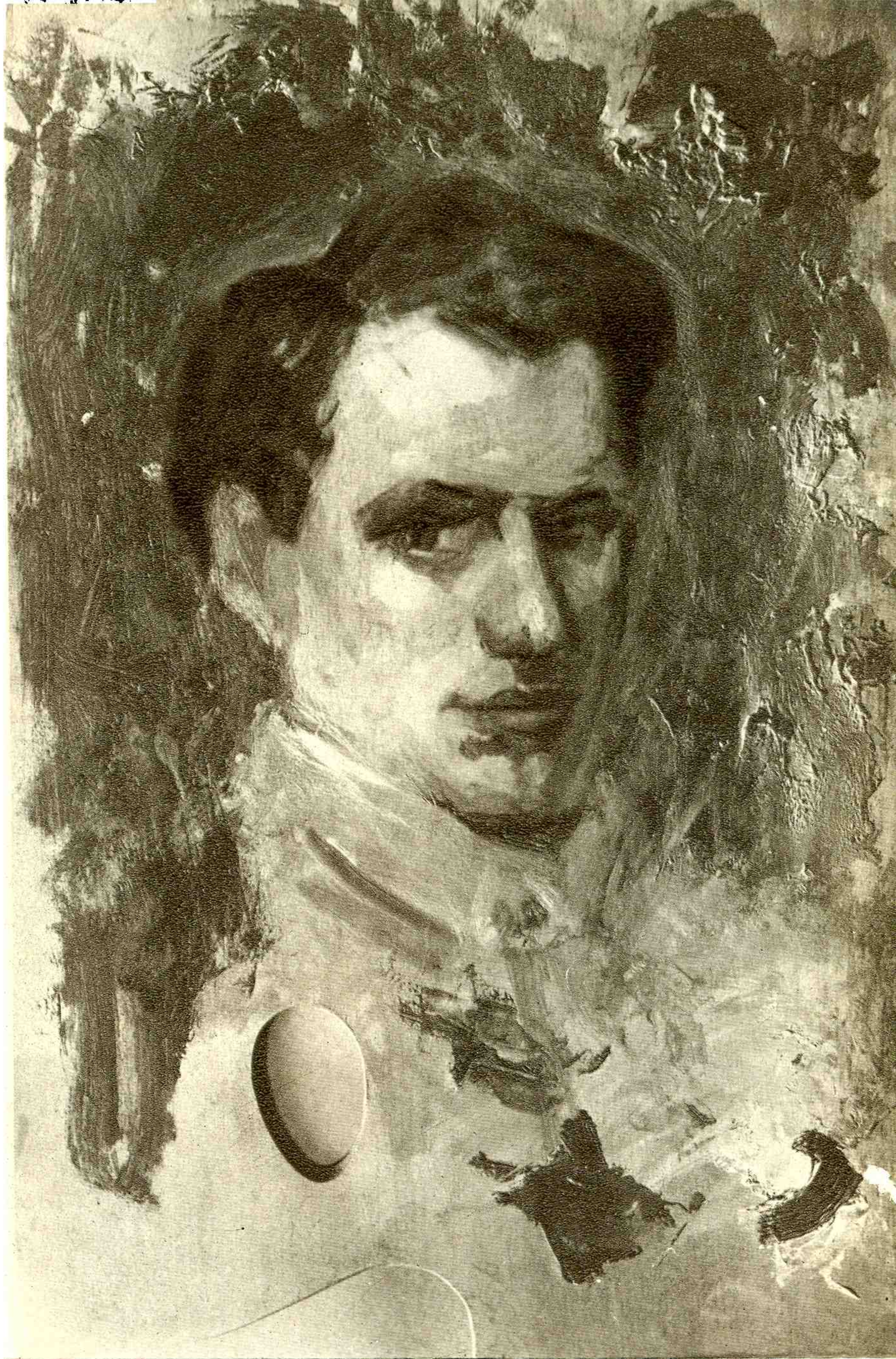
Ali — desen, 1936



Nud — desen



**Priveliște din camera
artistului, la Mangalia
— desen colorat, 1936**



Autoportret – ulei, 1912



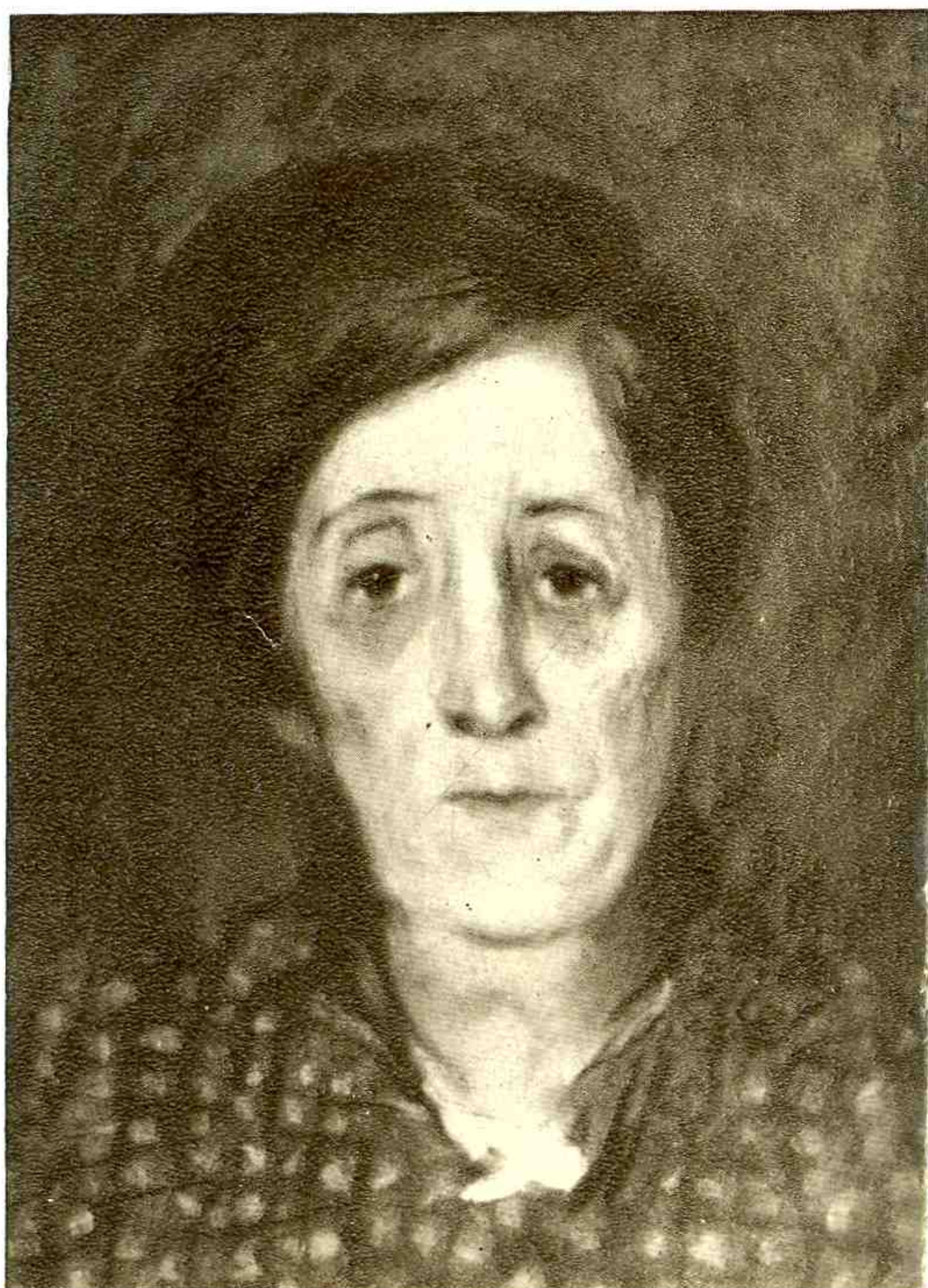
Autoportret — ulei



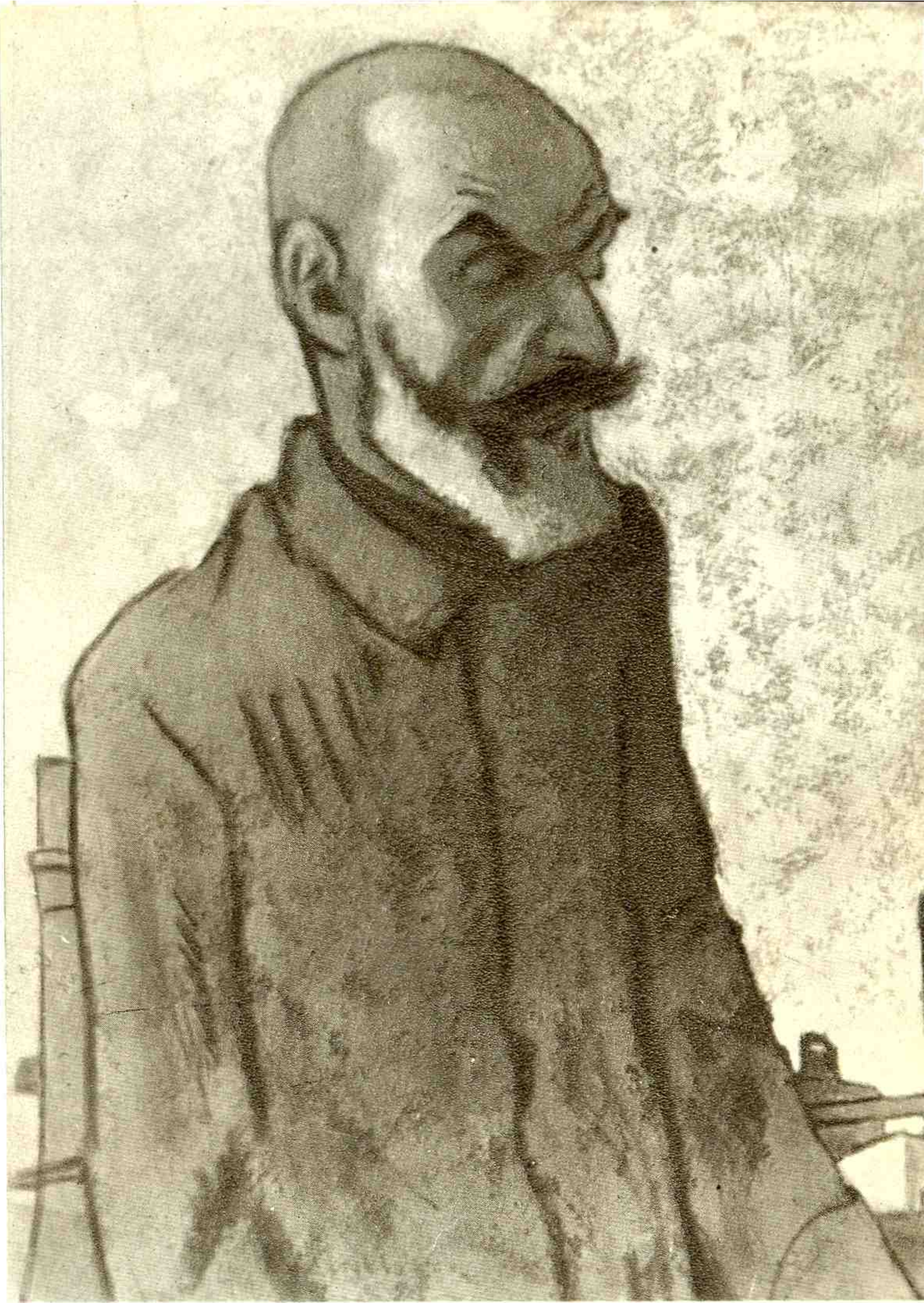
Autoportret — ulei, 1923



**Ecaterina Tonitza —
desen, 1913**



**Mama artistului —
ulei**

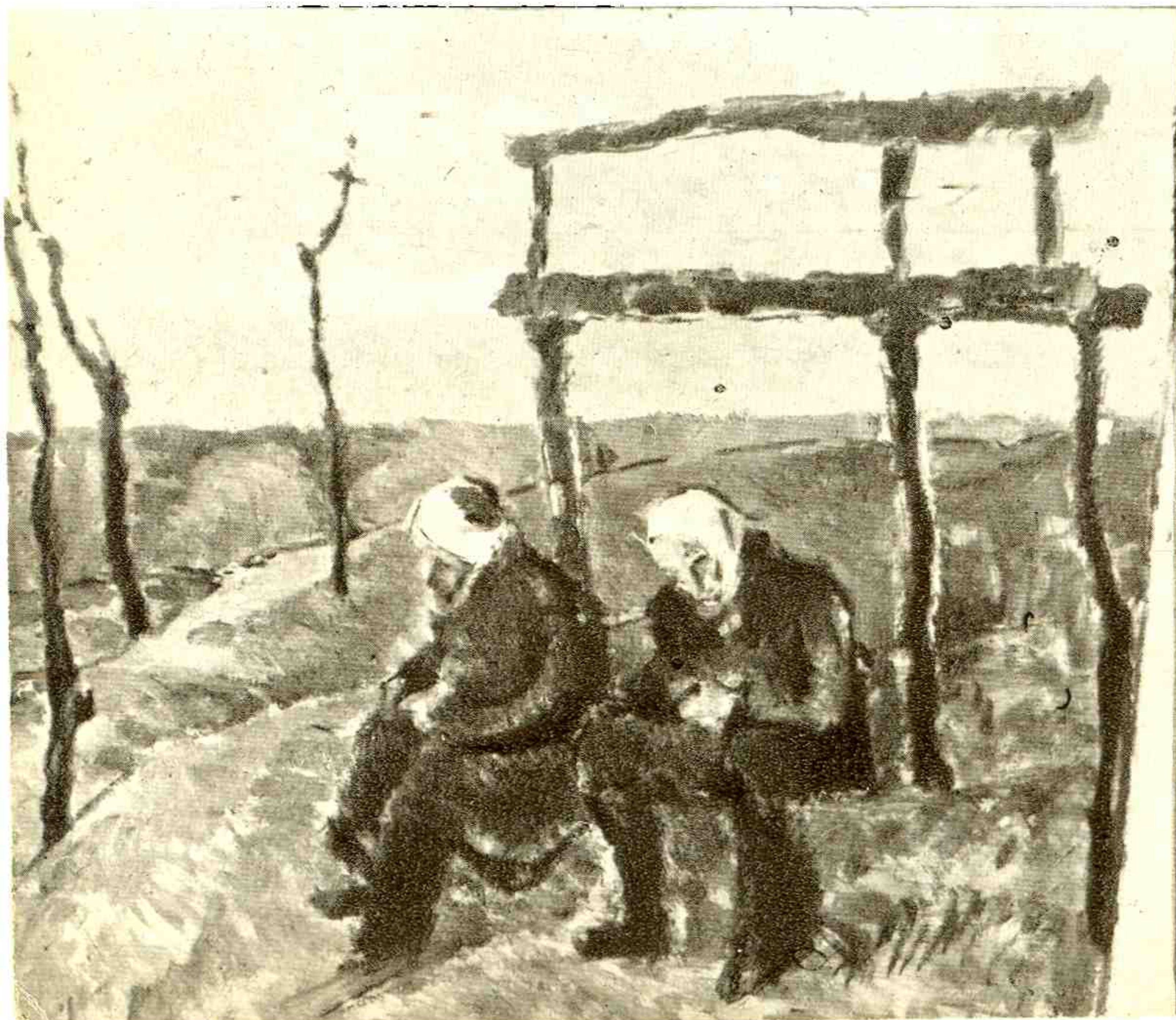


**Omul unei lumi noi (*Gala Galaction*)
ulei, 1921**

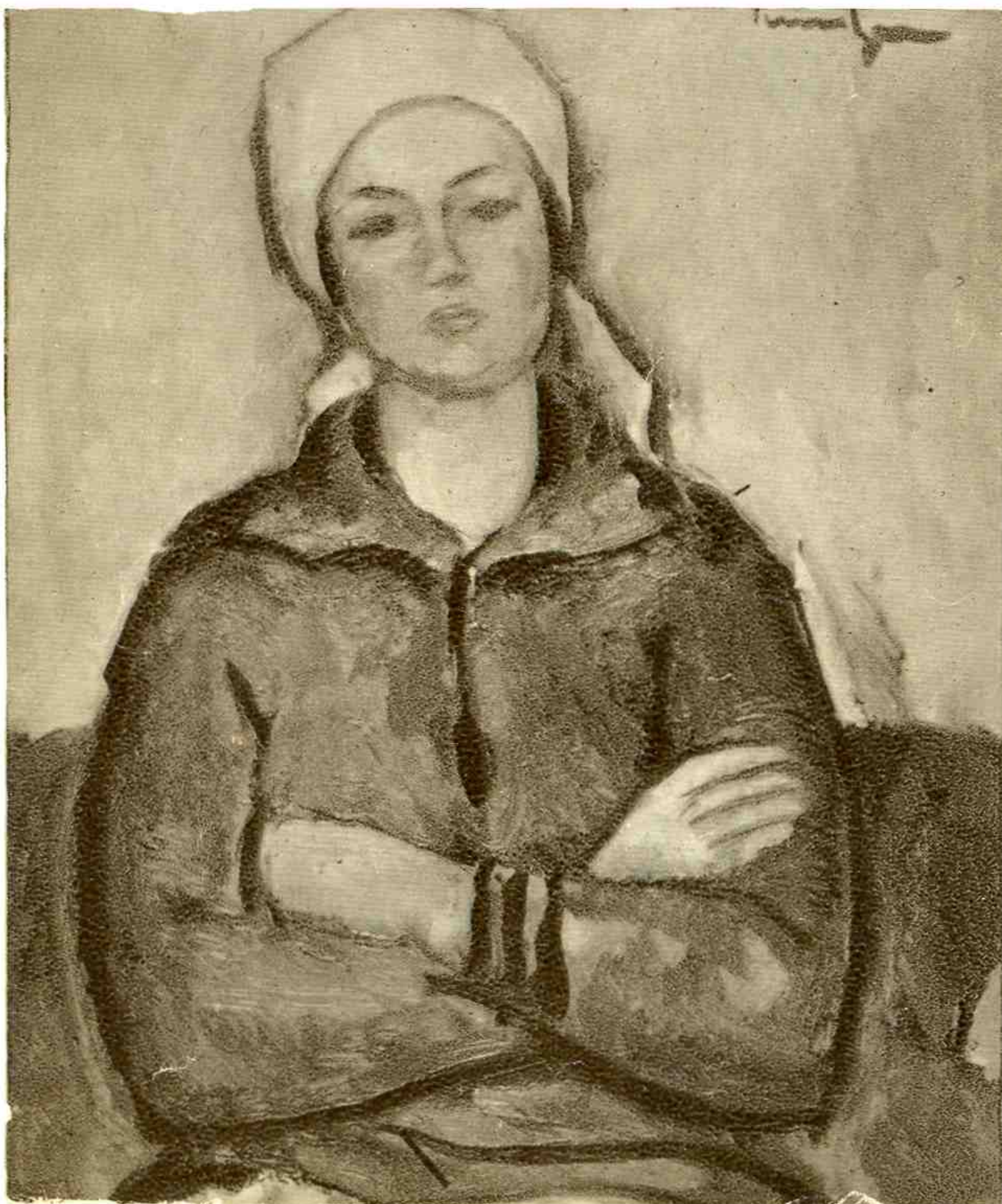


Jucătorii de șah — *ulei*, 1910

Prizonieri — *ulei*, 1919



Tinără muncitoare —
ulei



Muncitoare —
ulei

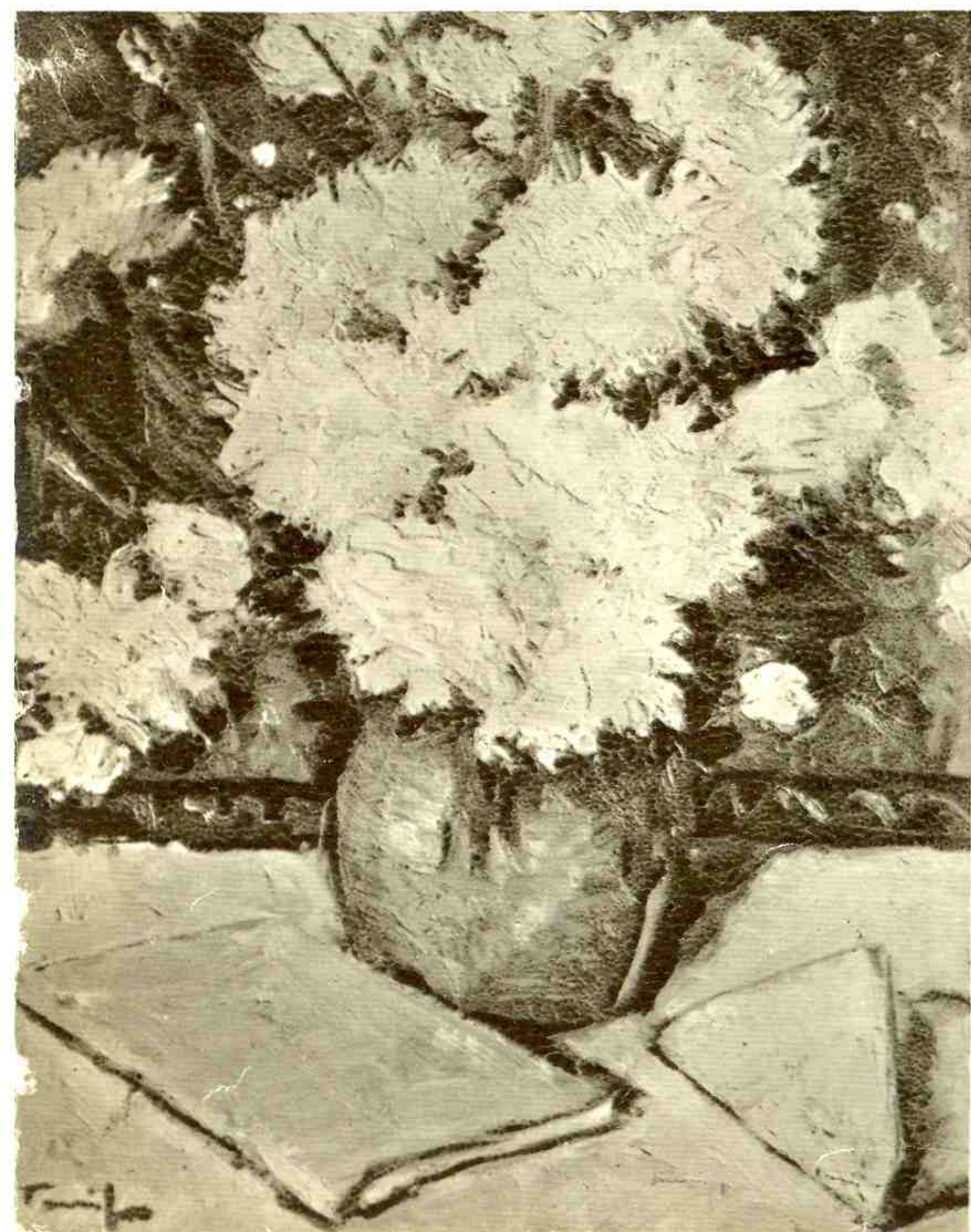
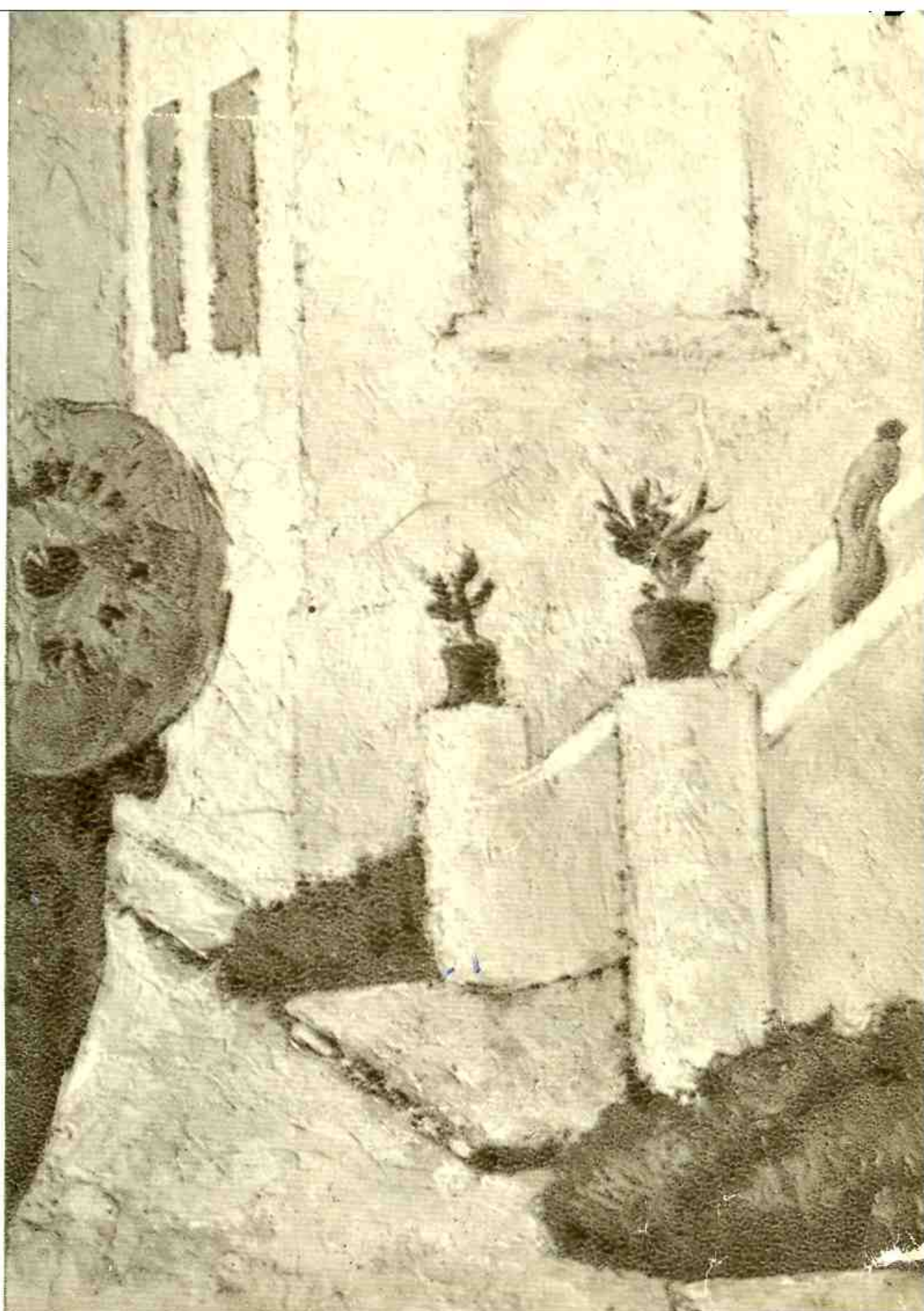


**In iatac –
ulei, 1926**

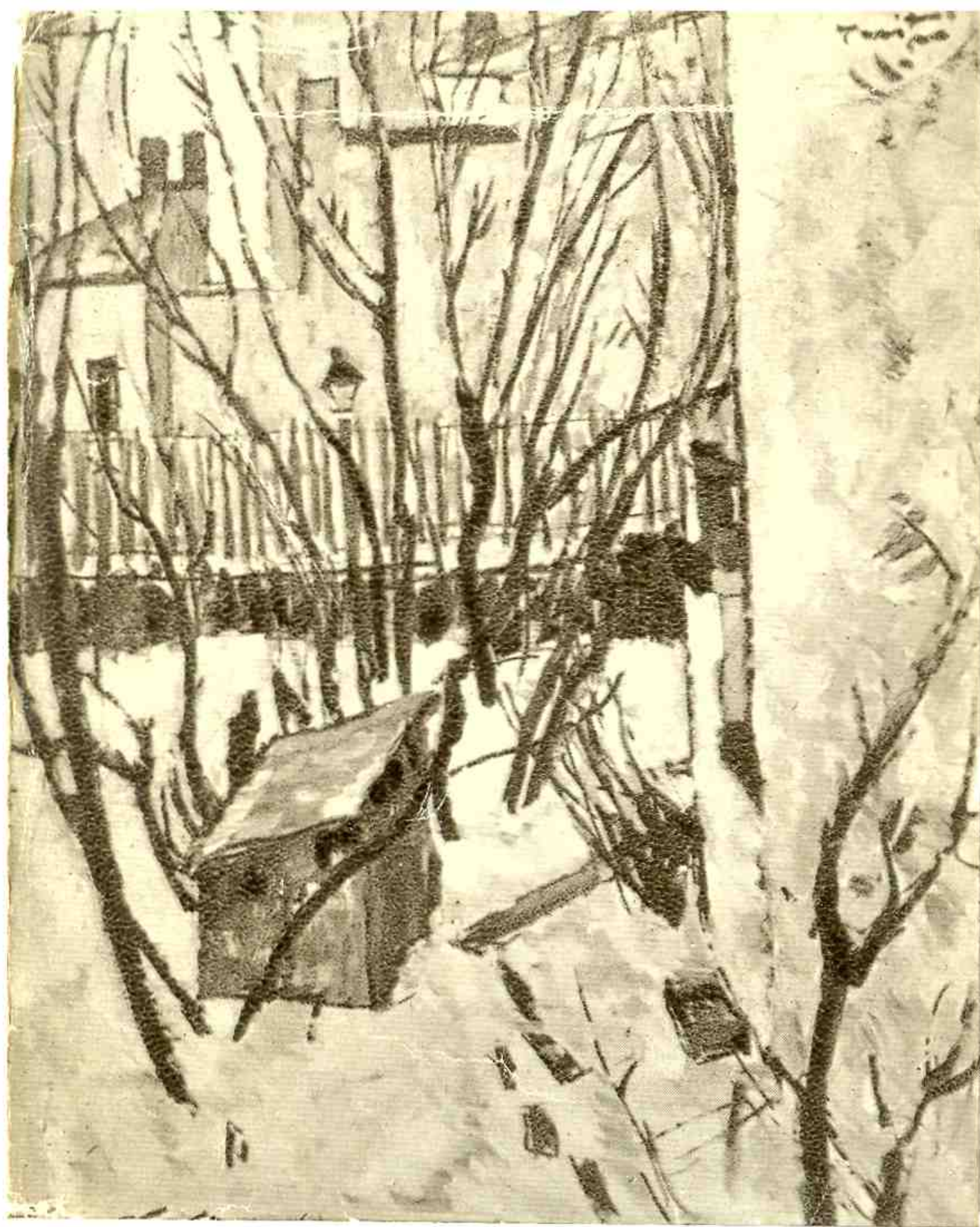


**Nud –
ulei, 1930**

Casă la mare
— *ulei*

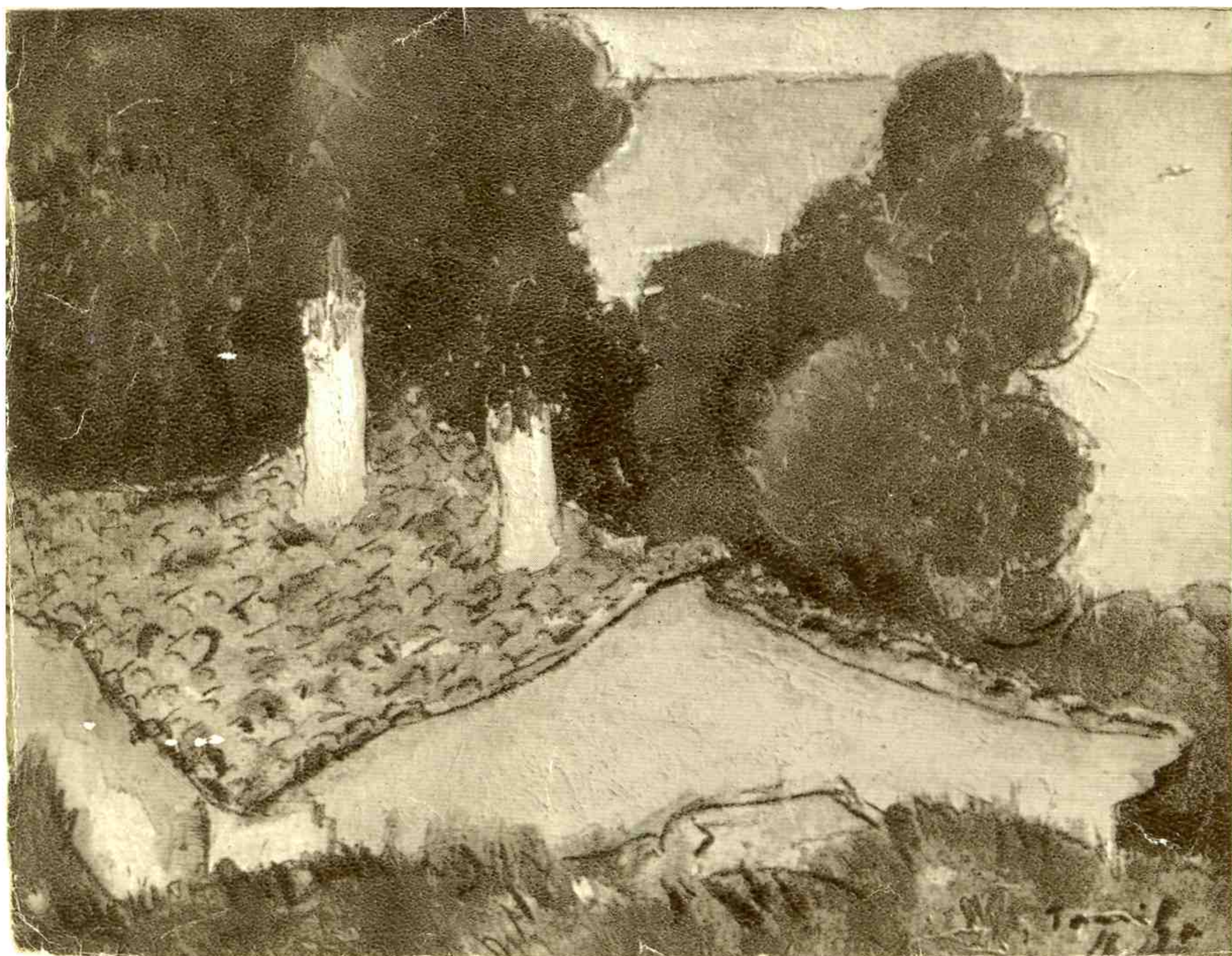


Crizanteme albe
— *ulei*, 1925



**Peisaj din Bucu-
rești — ulei**

**Căsuța pescarului
— ulei, 1934**



N. Tănăsescu



**Coadă la piine-
ulei, 1920**



**Femei la cimitir
— ulei, 1924 —**



Femeia clovnului
— ulei, 1925



Clovnul —
ulei, 1925



Îndurerata —
ulei, 1925



Studiu pentru albumul
„Din lumea celor umili“
—ulei, 1921



Copil în câmp de flori — ulei, 1922



Fetiță (Nineta) – ulei, 1924



Fetița pădurarului — ulei, 1925



Katiuša lipovanca — ulei, 1926



**Cina copiilor —
ulei**



**Cu funda albastră —
ulei, 1926**

**Cap de fetiță —
ulei, 1930**



**Cap de copil —
ulei, 1925**





Oarba —
ulei, 1926

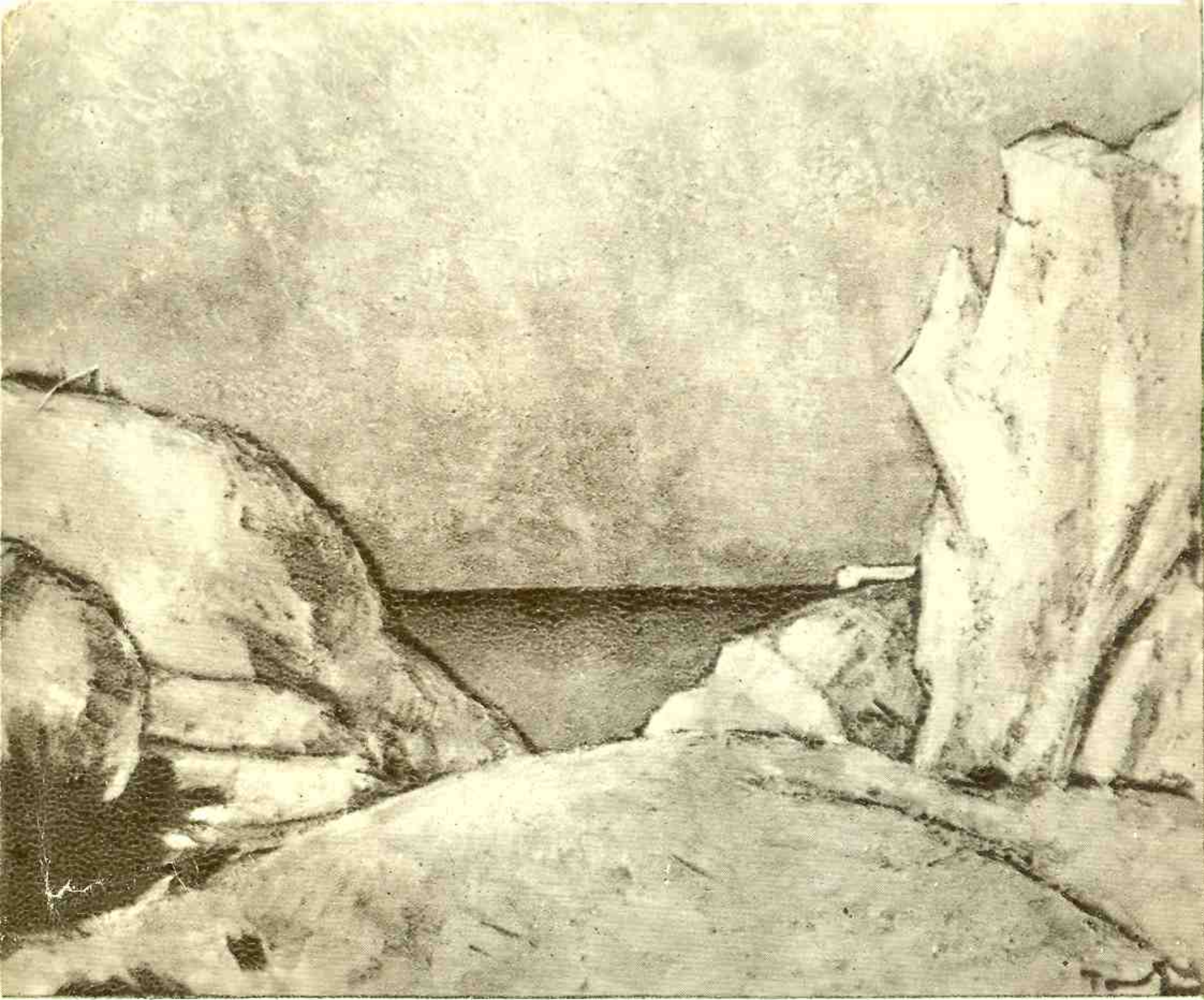


Sorcova —
ulei, 1927

Pe litoral
— ulei



Flori —
ulei, 1930



Liniste eternă — ulei, 1936



**Mama cu copilul
— ulei**

Lei 11