

Krikor H. Zambaccian

însemnările unui amator de artă

LiterNet.ro 2004



Redactori: Delia Oprea doprea@litenet.ro, Laura Coman lcoman@litenet.ro

Editor format **.pdf** Acrobat Reader și coperta: Anca Șerban aserban@litenet.ro

Ilustrații: Nicolae Dărăscu, Gheorghe Petrașcu, Nicolae Grigorescu, Auguste Renoir, Theodor Pallady, Ștefan Luchian, Alexandru Ciucurencu, Henri Matisse, Ion Andreescu, Henri Catargi, Albert Marquet, Camil Ressu, Nicolae Tonitza.

Text: © 2004 Krikor H. Zambaccian.

Toate drepturile rezervate moștenitorului legal - Marcel Zambaccian.

© 2004 Editura LiterNet pentru versiunea **.pdf** Acrobat Reader

Este permisă difuzarea liberă a acestei cărți în acest format, în condițiile în care nu i se aduce nici o modificare și nu se realizează profit în urma acestei difuzări. Orice modificare sau comercializare a acestei versiuni fără acordul prealabil, în scris, al Editurii LiterNet este interzisă.

ISBN: 973-8475-48-1

Editura LiterNet

<http://editura.litenet.ro>

office@litenet.ro

Cuprins:

Capitolul I. Constanța. Adolescența. Anvers. Paris. Impresionismul. Călătorii în Orient și Grecia	5
Capitolul II. Societatea „Arta Română”, Ressu, Iser, Steriadi	22
Capitolul III. Theodorescu Sion, N. Dărăscu	29
Capitolul IV. Gheorghe Petrașcu.....	33
Capitolul V. Criticul Virgil Cioflec și alții, Simu Kalinderu	39
Capitolul VI. Cartierul Sf. Vineri. Anticarii din centru	49
Capitolul VII. Mediul artistic și literar dintre cele două războaie mondiale	57
Capitolul VIII. Al. Bogdan-Pitești.....	65
Capitolul IX. Colecționarul Dr. I. N. Dona, Lazăr Munteanu și alții	74
Capitolul X. Colecționarul prof. Dr. Cantacuzino. Diverse concursuri pentru monumente, polemicile iscate. Unii sculptori contemporani. Colecționarii prof. acad. G. Oprescu, Dr. Mircea Iliescu, ospătarul Apostol.....	83

Capitolul XI. Pallady	90
Capitolul XII. Tonitza.....	100
Capitolul XIII. Șirato	110
Capitolul XIV. Eustațiu Stoenescu, Ștefan Popescu, Henry Catargi, Lucian Grigorescu, Alexandru.....	116
Capitolul XV. Arta abstractă	121
Capitolul XVI. La Paris, după primul război mondial	123
Capitolul XVII. Pictorii francezi Marquet, Matisse, Picasso, Derain, Bonnard, Dufy, Dunoyer de Segonzac, sculptorul Maillol	124
Capitolul XVIII. Expoziția de artă franceză modernă, București 1935, Dalles.....	127
Capitolul XIX. Editorul de artă Ambroise Vollard	137
Capitolul XX. Criticul de artă, dr. Elie Faure	142
Capitolul XXI. Donația Zambaccian.....	145

Capitolul I. Constanța. Adolescența. Anvers. Paris. Impresionismul. Călătorii în Orient și Grecia

Limba de pământ, înaintată în mare, pe care s-a clădit pe vremuri cetatea Tomis, partea veche a Constanței de astăzi, formează o peninsulă îngustă cu ulițe dese, ce iasă la orice răscruce să apară în fundal - marea.

Și astfel, pretutindeni, marea, ce își impune suveranitatea ei nesfârșită, leagănă în sonorități viziunea tihnită a orașului.

Liniștea orașului e tot ce a rămas ca amintire a vieții patriarhale de altădată, căci de la o vreme, civilizația și cultura cuceresc și răstoarnă, dărâmă și clădesc, distrug și creează; totul se transformă, nimic nu mai e ca altădată, alte obiceiuri astăzi, alte credințe, alte orizonturi.

Bătrânii găseau în măreția mării semnul veșniciei, al atotputerniciei și, când se cufundau în admirația ei, se ridicau cu gândul la înălțimi ce înviorau spiritul și linișteau sufletul, mai cu seamă când rămâneau singuri cu ea, în ora nesfârșitelor jocuri de nuanțe, ce urmează ultimelor reflexe ale însângeratului apus.

È ora tonurilor estompate, e ora jocurilor de văluri diafane roz-violete, ce îmbracă și dezbracă cerul, până ce întunericul își întinde brațele și cuprinde întreg firmamentul.

Și atunci vântul își domolește mânia, iar marea valurile. O liniște solemnă pe apă, pe cer și pe pământ.

Omul rămâne în extaz, orbit de imensitate și vrajă, îmi plec fruntea în adierea brizei, ochii scrutează depărări, în zare joc de raze argintii, cerul spuzit de stele se pregătește să întâmpine luna, care se ridică rotundă și goală ca sânul Venerei.

Pe aceste țărături am văzut lumina zilei în anul 1889. Tatăl meu, originar din Cezareea Capadociei, era stabilit la Kiüstenge, denumirea turcească a Constanței, încă de pe vremea când amintirea stăpânirii otomane era proaspătă. Era, pe vremea aceea, contabil al unei case care se îndeletnicea cu negoțul de fire și țesături, pe care le importa din Occident.

Adolescența mea este legată de dezvoltarea și modernizarea portului, când mă bucuram văzând cu ochii mărirea și lărgirea digurilor și a cheiurilor, înălțarea silozurilor, înmulțirea instalațiilor mecanice și creșterea traficului cu vase de mare tonaj; dar aveam uneori și nostalgia micului port din vremea copilăriei, cu digul și cheiul său din bârne și piloți de lemn, la care acostau arhaice corăbii și caice încărcate din belșug, plutind alene și greoaie ca niște pânțele gravide.

Când mă apropiam de ele, răbufnea din hambare un miros plăcut de fructe și esențe, de dafin și rășine, ce împrăștia puțin duhoarea sărată a mării, a algilor de pe mal și a smoalei de pe cheiuri.

Făcusem cunoștința unor matrozi greci, copilandri ca și mine; făceam cu ei schimb de mărci poștale și monezi.

Am fost foarte impresionat când mi-au căzut în mână mărcile jubiliare ale Olimpiadelor din 1896, cu acele reproduceri după splendide statui antice, dintre care *Discobolul* lui Miron.

A fost prima mea lecție de istorie a artelor; frumusețea lor m-a urmărit tot timpul și le-am căutat de atunci.

Privind câteodată mai atent la unii dintre acești tineri marinari, descopeream în profilul lor de adolescenți ceva din linia și seninul chipurilor statuiilor antice, pe care le vedeam reproduse prin cărțile noastre școlare sau în copiile de ghips de prin sălile Ateneului.

Și mă gândeam la timpurile îndepărtate ale orașului nostru, la Medeea și la argonauți, la sciți și la greci, la stăpânirea romană și regretam că nu mai rămăsese în picioare nici un templu, nici un arc, nici o marmură, nici măcar o ruină.

Câteva trepte de marmură, de care-mi aduc aminte că mai existau sub malul dinspre vii, înainte de noile lucrări de mărire și de adâncire a portului, apoi o fâșie din zidul de centură al vechiului oraș, câteva pietre și inscripții grecești sau romane, în sfârșit prea puțin pentru vechimea și prestigiul anticului Tomis.

Era un obicei ca tot ce se descoperea să se trimită la București și acolo, în sălile muzeului de arheologie, instalat pe vremea aceea în parterul vechii clădiri a Universității, bombardate în timpul ultimului război mondial, aflam prin vitrine și printre pietre, ceea ce se găsisese la Constanța.

Scotoceam și eu uneori țărnișurile mării, adunam cioburi de sticle și teracotă, bucăți de marmură și pietre șlefuite de valurile mării, câte o monedă mai veche, un gât de amforă sau un fragment de bronz, dar niciodată n-am avut norocul să găsesc un obiect de calitate celora pe care le vedeam numai în vitrina bărbierului Aristide Gava, care, în imaginația mea de copil, trecea drept un expert.

În prăvălia acestuia, instalată în una din maghernițele de pe strada principală a orașului, ale vechiului și dărăpănatului han intitulat Hotel Bulgaria, se putea vedea, printre borcane cu lipitori și pahare de ventuze, câte o amforă, un crater, un bronz sau o teracotă, pe care i le aduceau oamenii lui credincioși, recrutați dintre salahorii de binale, muncitorii din port, barcagiii, pescarii, sau țărani de prin împrejurimi.

Aristide Gava se mândrea cu clientela sa, citindu-ne pe arheologul Grigore Tocilescu, pe Mihail Kogălniceanu, pe Exarcu, pe Șuțu și pe alți câțiva, al căror nume îmi scapă.

Când Aristide Gava lua o monedă în palmă, se exprima cu oarecare competență asupra vechimii și parității piesei, dar eu priveam cu mai mult interes la profilul sever al unui împărat roman, la chipurile barbare ale regilor sciți sau la înfățișarea mai suavă a unei divinități antice.

A privi mai mult decât a cerceta, a contempla mai mult decât a adânci, era mai potrivit firii mele până la o anumită vârstă și pe această cale am pornit în artă.

A fost un bine sau a fost un rău, nu aș putea să afirm, dar entuziasmul nu mi-a lipsit.

La vârsta de unsprezece ani, am luat cunoștință de viața antică prin teatru, asistând la o reprezentație a piesei *Ovidiu* a lui Alecsandri, pe care o trupă de artiști ai Teatrului Național din Iași (Aglaia Pruteanu, Cârjă, State Dragomir etc.) o dădeau pe scena unui teatru de vară, construit din scânduri, cam în fața vechiului Casino de pe bulevard, dărâmat în urmă.

Atenția mea nu era concentrată numai la drama nefericitului poet exilat pe meleagurile noastre, dar și la ceea ce se cheamă regie, la costume, la mișcarea și atitudinea personajelor, la gesturile lor, la salutul roman și la acea nobilă mișcare a brațului, care cuprinde toga, gesturi și mișcări pe care le repetam și eu acasă în fața oglinzii, în sfârșit ceea ce vedeam completa puținele noțiuni de viață antică, învățate la cursul de istorie veche, din clasa I gimnazială.

Acum treceam cu mai multă pricepere prin fața frumoasei statui a lui Ovidiu, patinată de umezeala mării, că ai fi luat-o drept un bronz antic, silabiseam epitaful de pe soclu și, după câțiva ani de limbă latină, scandam și recitam versurile de pe soclu:

*Hic ego qui jacet, tenerorum lusor amurum
Ingenuo perii Naso poeta meo
At tibi qui transis ne sit gravis quisquis amasti
Dicerc Nasonis moliter ossa cubent.*¹

¹ Eu care aici odihnesc, Nasone, al ducilor dragoste
Bard neferice, pierii jertfă talentului meu
Tu, Trecător, dacă și tu iubit-ai vreodată, nu-ti cadă
Greu a spune: tihnit osul să-ți fie. Ovid!
(Trad. St. Bezdochi)

Dar în nopțile de iarnă, când crivățul sufla și marea gemea, îl înțelegeam mai bine pe Ovidiu, fără să fi citit ceva din *Triste*.

Cursurile secundare le-am făcut la București. Duminicile și sărbătorile alergam la matineele Teatrului Național, la concertele și festivitățile de la Ateneu. Vizitam expozițiile și Pinacoteca, bineînțeles fără vreo înțelegere a artei, deși profesorii noștri de desen, unul pictor de profesie și celălalt sculptor cu oarecare reputație, care expuneau la Salon, ar fi putut sădi în noi curiozitatea artei, dar ei se mărgineau la programul analitic de desen și caligrafie, având grijă să adune din lucrările noastre pe acelea ce le păreau mai potrivite pentru expoziția de fine de an din vestibulul liceului.

Colegii mei din Constanța îmi vorbeau cu multă admirație de scriitorul Ion Adam, care legase un fel de prietenie cu elevii săi, întreținându-i cu lucrări de cultură generală, făcând incursiuni în artă și mitologie. De asemenea profesorul de desen, pictorul Dimitrie Hârlescu urmărea îndeaproape pe elevii cu dispoziții speciale la desen, chemându-i în atelierul său, arătându-le copii după opere clasice, explicându-le lucruri pe înțelesul lor, uneori punându-i în fața propriilor sale picturi. Astfel, sculptorul Ion Jalea a primit îndemnuri de la profesorul de desen al gimnaziului din Constanța, iar pictorul Marius Bunescu, care era desenator în serviciul tehnic al construcției portului Constanța, a plecat la München din îndemnul lui Hârlescu.

În adolescența mea, când vizitam expozițiile, preferam tablourile după subiectul lor, în gradul în care îmi evocau un sentiment, o scenă mitologică, un peisaj însorit sau melancolic.

Urmăream cronicile și reproducerile din almanahuri și calendare, ani de zile așteptam cu nerăbdare numerele speciale ale revistei pariziene *l'Illustration*, cu reproducerile tablourilor și sculpturilor saloanelor pariziene, pe care le credeam pe atunci expresia celui mai înalt nivel de artă.

Constat acum că educația noastră muzicală era mai temeinică atunci, deoarece concertele simfonice de la Ateneu ale orchestrei Ministerului Instrucției, condusă de profesorul violoncelist Dimitrie Dinicu, cu programele sale variate, ne formau gustul și ne inițiau în clasici, lucru ce nu puteam avea în pictură, din lipsa unei pinacotei mai bogate și mai bine selecționate. Din această cauză, la vârsta de șaisprezece ani, gustam pe Beethoven și Wagner, dar nu-mi dădeam seama încă de măreția lui Michel-Angelo, Velasquez, Rembrandt și dacă nu suportam o pagină banală de muzică, privirea mi se agăța de atâtea lucruri mediocre ce se expuneau la noi. Într-o zi, trecând prin fața unei librării, am văzut în vitrină o cromolitografie după cunoscutul tablou al lui Balestrieri, *Beethoven*; l-am cumpărat cu cinci lei, cu cadru cu tot, și l-am atârnat deasupra pianului. Am mai cumpărat cu doi lei, de la un italian ambulant, și un ghips reprezentând masca lui Beethoven și eram foarte fericit cu acest început de colecție.

Vara, în timpul sezonului, veneau la Constanța expoziții ambulante de pictură, organizate de negustorii încadratori, de la care am cumpărat două acuarele de Gore Mircescu, pentru douăzeci de lei, și o marină de Florian, pentru cincizeci de lei. Acestea au fost primele lucrări originale, pe care le-am achiziționat, dar nu eram mulțumit de ele, râvneam la mai mult, eram obsedat de picturile văzute la Palatul Artelor cu prilejul Expoziției Jubiliare din 1906, unde erau expuse, în marele hol, o mulțime de tablouri ale lui Grigorescu, iar în celelalte săli se desfășurau toamnele și secerișurile lui Verona, compozițiile lui Vermont, alegoriile lui Kimon Loghi etc. Mă întrebam dacă voi ajunge vreodată să pot cumpăra și eu o pictură în genul compoziției *Ifigenia în Aulis*, de care eram entuziasmat, până importantă și încadrată frumos, într-o imitație de ivoriu, cu inscripția gravată pe grecește.

Când, cu ani mai târziu, am revăzut acest tablou, n-am mai avut același entuziasm, căutam în artă nu numai subiectul mitologic sau idilic, mă impresiona mai mult expresia formală, sinceritatea, armonia de culoare, materia, lumina, în sfârșit calitatea execuției, îmi vorbeau mai mult sinteticul, expresivul, decât îndemânarea, abilitatea sau migala.

După aproape o jumătate de secol, am aflat că poetul Dimitrie Anghel, O. Iosif, Ovid Densușianu, într-o vreme și criticul Virgil Cioflec și alții, erau admiratori ai compozițiilor lui Loghi; simt astăzi o mângâiere că adolescentul de pe vremuri era în bună companie.

După o vreme, cu prilejul unei expoziții cu răsunset a lui Verona, am cerut tatălui meu cinci sute de lei și, ca să-l înduplec, i-am arătat cronicile din gazete. Doream să achiziționez un tablou reprezentând un seceriș, care-mi plăcea prin auriul lanului de grâu, prin mișcarea secerătorilor, prin reliefurile femeilor aplecate să strângă snopii, prin câteva accente de verde luminos, ce șerpuia atât de frumos printre holdele galbene. Un tablou executat cu vervă, dintr-un amalgam de pete și jocuri de penel, tehnică truculentă, pe care o consideram de o factură mai modernă față de pictura linsă și așezată a altora.

N-am așteptat sfârșitul expoziției, căci trebuia să mă întorc acasă la Constanța și am ridicat tabloul, de care îmi spunea maestrul Verona că se desparte greu, căci acolo e o părticică din sufletul lui, că pânza are ceva auriu. Mai târziu am descoperit că dânsul debita și altora aceleași cuvinte, numai că unele tablouri erau argintii, altele aurii.

Fericit de această achiziție, cu tablouașul sub braț, am dat buzna în magazinul de muzică Jean Feder, să-mi cumpăr niște note, și m-am întâlnit cu fostul profesor de fagot de la Conservatorul de muzică, răposatul Dan Simionescu, membru marcant al orchestrei simfonice, pe care-l cunoscusem prin profesorul meu de vioară Luigi Narice, membru și el ai aceleiași orchestre.

Curios să vadă tabloul ce-l țineam strâns sub braț, el m-a rugat să i-l arăt și după ce l-a privit puțin, s-a uitat la mine și, văzându-mă fericit, a surâs și mi-a declarat verde că dovedeam mai multă dispoziție pentru muzică decât pentru pictură, căci ceea ce îmi plăcea mie îndeosebi în acest tablou, nu era decât un efect ieftin, un truc și că aș fi făcut mai bine să fi cumpărat un tablou de Luchian.

Luchian! Era pentru prima oară că auzeam de acest nume.

Consternat, m-am întors la expoziția lui Verona și am început să-mi dau seama că tablourile nu mai erau așa de frumoase; mi se clătinase credința. Dar după câteva clipe, am revenit văzând că două persoane s-au oprit în fața unei scene idilice, o horă țărănească, vapoasă de colorit. Cum unul dintre ei pronunță „Watteau”, m-am repezit încântat la maestrul Verona și l-am întrebat cine sunt domnii.

- Profesorul universitar Murnu!

Am mai dat o raită prin expoziție și recitind numele de pe cărțile de vizită ale cumpărătorilor: Principesa Maria, Vasile Gh. Morțun, Prof. dr. C. Anghelescu, Ion Kalinderu, Anastase Simu, bancherul Bercovici, Lazăr Munteanu etc. - m-am înviorat. În ce tovărășie mă aflam!

Pe Lazăr Munteanu l-am cunoscut mai târziu, la Constanța, pe când era președintele tribunalului și locuia într-un apartament al unui văr de al meu. De multe ori, trecând prin fața casei sale, priveam prin fereastră tablourile înghesuite pe pereți, recunoscând între altele toamnele lui Verona, peisajele lui Vermont, nalbele lui Mirea etc. Cu mulți ani mai târziu, după ce ne-am cunoscut mai bine, povestindu-i pățania mea cu profesorul de fagot de la Conservator, Lazăr Munteanu a surâs și mi-a mărturisit că și el a cumpărat pe vremuri o mulțime de tablouri de Verona, Mirea, Vermont, când ar fi putut colecționa altele mai valoroase. „Dar, ce vrei, dragă domnule, îmi spunea el, le cumpăram și pentru că le plăteam în rate. Eram doar un lefegiu! Acest lucru nu era posibil la Nicolae Grigorescu, care vindea totul în ultimele sale expoziții și cu bani peșin, de nu-i rămânea nimic nereținut. Ba, mai mult, adăugă Lazăr Munteanu, într-o expoziție dorind să cumpăr un mic tablou, un car cu boi, până să mă decid, un alt amator se repezi și depuse cartea sa de vizită, reținându-l. Grigorescu, observând dezamăgirea mea, îmi spuse să revin a doua zi, că mai are un tablou asemănător acasă.”

Într-adevăr, a doua zi la prânz, Lazăr Munteanu găsi pe perete similarul pânzei râvnite. Maestrul de la Câmpina, în orele prânzului, mai completa acasă expoziția cu tablourile cerute, care cu boi mai cu seamă, pe care ajunsese să le facă în serie cu mare virtuozitate.

Prestigiul lui Grigorescu era imens pe vremurile acelea. Tocmai pentru perioada discutabilă mai târziu a operei sale, faza idilică și rustică, căreia îi corespundea semănătorismul literar - pe atunci alergam orbește la tablourile sale - era suficient să-i vezi iscălitura roșie pe pânza acoperită în armonii alburii și înainte de a fi distins bine ce era acolo, imaginația își lua zborul.

Se făcea multă literatură împrejurul lor, cronicile plastice erau cam de acest calapod: „Nu lipsesc țărăncuțele rumene, ochii aceia vorbitori și nici ciobănașii visători, încremeniți pe vreo muchie de deal. Iată și boii, albi și blajinii boi, cu ochii păcurii și cu boturile umede”. (N. Pora - Calendarul Minervei.)

Expresia „Grigorescu” corespunde celui mai înalt grad de frumusețe și perfecție. Odată, un negustor de covoare, prezentându-mi un minunat covor „ghiordez” și negăsind nici un termen mai fericit de comparație, duse degetele la buze simulând un sărut și exclamă: „Grigorescu!”

Dar și în lumea intelectualilor, arta începea și se termina cu Grigorescu. Într-o împrejurare, fiind prezentat unui înalt magistrat drept un colecționar avizat, el mă întrebă: „Aveți și Grigorești?”

Valoarea și importanța unei colecții se judeca după numărul „Grigoreștilor”, numai mucalitul și paradoxalul pamfletar Al. Bogdan-Pitești te întâmpina: „În colecția mea nu vei găsi «Grigorești», ci Luchieni, Reși, Pallazi, Iseri etc.”

Toată pictura română a fost, un timp, sub înrâurirea lui Grigorescu. Luchian, Petrașcu, Strâmbu au pornit de la viziunea maestrului de la Câmpina, chiar aceia formați aiurea, ca Verona, Vermont, se complăceau în lirismul rustic specific lui Grigorescu, pictând tablouri idilice, în expozițiile „Tinerimii artistice” sufla un timp o briză grigoresceană.

Societatea „Tinerimea artistică” se fondase în 1901, ca o reacție împotriva „Salonului oficial”, unde tronau pictorii Mirea, Costin Petrescu, Stăncescu, Alexandrescu, Alpar, și alți corifei ai Școlii de arte frumoase, care nu tolerau curentele noi.

Inițiativa o luaseră, la Paris, Petrașcu, Strâmbu, Kimon Loghi, Virgil Cioflec și poetul Ștefan Iosif, care-l însoțea pe Cioflec în călătoria sa prin străinătate. Ei trecură apoi prin München pentru a lua adeziunea lui Ștefan Popescu, Steriadi, Späthe și Vermont, care se aflau pe atunci la studii în capitala Bavariei.

„Tinerimea artistică” a avut pe timpuri un mare răsunset în lumea noastră iubitoare de artă. Expozițiile ce se succedau anual râvneau să corespundă unor manifestații de artă gen „Secession”, care aveau loc la Viena.

Înainte de primul război mondial, vernisajele „Tinerimii artistice” deveniseră un eveniment monden de importanță „Derby”-ului român sau a balului Societății aristocratice „Obolul”.

Verona, Ștefan Popescu, Sathmary, Steriadi, Späthe și alții, toți înalți și bine legați, îți făceau impresia unor heralzi, dar în special președintele societății era remarcabil. Voinic, înalt și frumos, cu figura sa energică, acest dalmatin de origine, fost ofițer de cavalerie în armata austriacă, cu înfățișarea unui patrician din portretele lui Moroni, cu numele Arthur Garguromin Verona, ce suna ca un fel de Paolo Caliari Veronese, impunea tuturor.

Contactul cu pictura apuseană l-am avut în 1907 la Anvers, patria lui Rubens și a elevilor săi Van Dyck, Jordaens, Snyders etc.

Muzeul de pictură se afla la câțiva pași de Institutul superior de comerț, unde studiam, iar locuința mea era aproape.

Nu numai sărbătorile, dar și în cursul săptămânii, când absentam de la o materie mai aridă, curs care ni se distribuia de altfel și șapirografiat, așteptam la muzeu sfârșitul orei, admirând meșterii flamanzi.

În muzeul din Anvers, precum și în catedrala orașului, Rubens era reprezentat printr-o mulțime de pânze celebre cu subiecte din patimile lui Crist.

Obișnuit cu pictura de gen bizantin a Orientului, în care ni se înfățișau numai figuri ascetice și încremenite în lumina sublunară, am rămas impresionat de forfoteala din tablourile lui Rubens, de compoziția lor, pictorul transpunând pe pânză modele vii, pe care le alegea din cercul familiei sale, dintre prietenii săi sau recurgea la modele alese dintre muncitori, bătrâni, trecători etc. și astfel toată drama lui Crist era reprezentată de Rubens, ca o actualitate, într-o fanfară de colorit și la lumina zilei.

Cu ce plăcută surpriză descopeream în nimfa blondă și seducătoare dintr-un tablou profan pe Magdalena dintr-o compoziție religioasă, ori în figura cutărui apostol sau în vânjosul tâlhar răstignit lângă Crist recunoșteam pe faunul dintr-o compoziție mitologică sau pe un Silen dintr-o bacanală. Nu mai vorbim de bălaia Hélène Fourment, a doua soție a lui Rubens, care apare aproape în fiecare muzeu, fie ca maică a domnului, fie ca o sfântă, fie ca o bacantă, fie ca o divinitate din antichitate.

Pe când pictorul bizantin urmărea extazul prin adormirea simțurilor, Rubens îl provoca printr-o mai puternică evocare.

În pictura bizantină, Crist pe cruce apare ca un resemnat sub povara fatalității, pe când în pictura lui Rubens, cum ar fi, de pildă, în tabloul muzeului din Anvers, denumit *Le coup de lance*, el ne apare ca un Hercule triumfător!

Viața stă la baza artei lui Rubens și cine a intrat odată în sălile populare din Anvers, descoperă acolo toată frenezia și senzualitatea din *Kermesele* și *Bacanelele* marelui flamand.

Saturat de această pictură puternică prin reliefurile formelor și răsunătoare prin colorit, am rămas într-o zi consternat în fața unui tablou nou, recent plasat pe un șevalet și care îmi apărea ca ceva văzut printr-un vâl diafan față de realitățile și clocotitoarele armonii din pânzele lui Rubens.

Într-o baie de vibrații, se scaldau câteva nuduri feminine la marginea unei ape; un joc de forme impalpabile într-un colorit translucid, o capricioasă tehnică. Nici o linie afirmată, ci un conglomerat de pete, formele răsărind din nuanțe infinite. Nici un roșu imaculat, un fior de roșuri, nici un șuvoi de albastru, ci mii de stropi de albastru, nici o dungă galbenă, ci infinite fulgurații gălbui, nici o masă de verde, ci un murmur de verde pe câmpul înflorit, în sfârșit o vedenie vapoasă, un miraj, mai mult o sugestie decât o realitate.

În acea clipă am avut revelația artei modeme și am rămas și astăzi obsedat de senzația acelei clipe.

Întrebând pe unii din custozii muzeului de rostul acestui tablou, mi s-a răspuns evaziv că e o lucrare „impresionistă”.

Auzeam pentru prima oară de impresionism. De atunci am rămas cu sentimentul că pictura modernă înclină mai mult spre o muzicalitate a culorii, decât spre un stil mai strâns al formelor și astfel am ocolit un timp frumusețea apolinică și am rătăcit în haosul senzațiilor dionisiace.

Am savurat înaintea florentinilor pe marii colorști venețieni Tiziari, Tintoretto, Veronese. Înainte de a mă fi recules în fața lui Poussin, David și Ingres, am admirat pe Delacroix, Cézanne, Renoir etc. Pe Rodin l-am admirat înainte de a fi îngenunchat pe Acropole, înainte de a mă lăsa prins în viitoarea formelor convulsive ale gigantilor lui Michel-Angelo.

Autodidact, mi-am făcut o educație „à rebours” și totuși nu regret, căci în loc să mă înalț la frumusețea clasică, prin scripetele formelor didactice, am descoperit-o singur, târându-mă pe brânci spre piscurile ei și consider aceasta ca un privilegiu.

Cu ce aviditate alergam, pe vremuri, spre sălile de artă modernă ale marilor muzee! Traversam ca săgeata sălile primitivilor și ale Renașterii, ale secolelor XVII și XVIII, pentru a ajunge cât mai repede în sălile moderne și contemporane. De pildă, la Luvru, treceam în grabă prin sălile picturii clasice, ca să urc mai repede treptele ce duceau la colecția Camondo, unde te primea „*le charme inattendu d'un bijou rose et noir*”², după un vers al lui Baudelaire dedicat tabloului lui Monet, intitulat dansatoarea *Lola de Valence*.

² Farmecul neașteptat al unei bijuterii în roz și negru.

Mă desfătam la vibrațiile din peisajul lui Claude Monet *l'Argenteuil*, îmi legănam privirea la murmurul albăstrui al undelor tabloului lui Sisley *Inundația*, priveam cu nesaț la rafinatele pasteluri ale lui Degas, la colorația zglobie, la compoziția lor ingenioasă, la scenele sale de balet sau de alergări de cai, în care artistul reda magistral clipa și mișcarea surprinsă, la femeile și nudurile lui Renoir, succulente ca rodia în plenitudinea lor, la pânzele senine ale lui Corot, în sfârșit mă opream cam uluit în fața aceluiași peisaj al lui Cézanne denumit *La Maison du pendu*, în care artistul înghemuisse, în straturi de pastă, toată fervoarea coloristică din perioada sa impresionistă etc. etc. Toată această colecție se lega admirabil în lumina tamisată ce intra dinspre grădina Tuilleries, iar când priveam în afară, mă îmbătam la priveliștea încântătoare a peisajului cu verdeață, ce se prelungește dincolo de Câmpiile Elizee, ca o succesiune a senzațiilor de plin aer primite în fața peisajelor lui Monet, Sisley și Pissarro.

Porneam apoi înspre „Musée du Luxembourg”, unde era expusă pe vremea aceea colecția Caillebotte, plină de operele impresionistilor. Ea nu trecuse încă la Luvru și, până să ajung în sala în care erau atârinate aceste opere impresioniste, traversam alte încăperi mari, cu pânzele reci ale pictorilor academici, dintre care se distingea totuși portretul *Femeia cu mănușă* al lui Carolus Duran, portretul artistei Réjanne de pictorul Albert Besnard, un prea frumos nud, cald de lumină blondă, *Femeia ce se încălzește* al aceluiași artist, apoi *La fânețe*, tabloul de realism rustic al lui Bastien Lepage și, în fine, *Sărmanul pescar*, o compoziție senină și evocatoare, cam ascetică, a lui Puvis de Chavannes.

După al doilea război mondial, în anul 1947, operele lui Manet și ale impresionistilor au fost întrunite într-un muzeu special denumit al „impresionismului”, instalat în fosta clădire „Jeu de Paume” din grădina Tuilleries.

Astăzi, entuziasmul nostru pentru impresionism a scăzut, dar trebuie să recunoaștem că această școală a avut un efect salutar împotriva picturii academice și convenționale, întunecoasă, bituminoasă și lipsită de viață.

Pictura în plin aer a spălat retina pictorilor și le-a deschis un orizont nebănuit de vast după „cuceririle” Renașterii.

Pictura impresionistă rămâne într-o măsură realistă, deși ea nu reprezintă decât o fațetă a lucrurilor, aspectul lor fugitiv, ea captează clipa, momentul, aparențele fugitive înregistrate prin vibrațiile luminii și ale aerului, ea e produsul perspectivei aeriene și nu al perspectivei liniare moștenită din Renaștere. Totuși, cine nu a băut din cupa aceasta? Nu vi s-a întâmplat uneori, pășind într-o sală de expoziție, înainte ca ochiul să fi perceput subiectul tablourilor, să fiți izbiți și atrași de rezonanța unor pânze, de fericitul acord al culorilor sau chiar de frumusețea unui singur ton bine așezat?

Odată ce în pictură ne exprimăm prin culori, e de la sine înțeles că frumusețea coloristică întărește valoarea operei de artă, dar suavitatea armonică, prețiozitatea materiei sau plăcuta sonoritate a unor tonuri nu sunt suficiente pentru a determina ele singure valoarea operei de artă, dacă toate aceste calități nu se sprijină îndeajuns pe formă și nu converg cel puțin spre o funcție plastică (volumul).

Culoarea e materie și forma rămâne suportul ei; a scăpa forma din mână în paroxismul cromatic, înseamnă o beție de culoare.

Mă refer la toate acestea, gândindu-mă la unele picturi de ale contemporanilor mai tineri, care mă surprind uneori prin arbitrarul lor; căci după cum exclamațiile singure nu sunt suficiente pentru a încheia o frază, tot așa și dezmățul de pete, „tașismul” excesiv, un fel de interjecții colorate, rămâne echivalentul unui bâlbâit plastic. Opera de artă trebuie să aibă un sens, să se supună unei condiții de logică, la care colaborează senzația și judecata, nici una din aceste componente neputându-se substitui în totul celeilalte, fără a știrbi ceva din seninătatea creatoare.

O operă de artă trebuie să tindă la perfecție, ea trebuie să păstreze un echilibru de însușiri, din care să rezulte o unitate, la care nu se poate adăuga nimic, sau din care nu se mai poate sustrage nimic, fără ca să se descumpănească sau să se clatine logica lucrurilor.

Dacă liniile se topesc în lumina unor mari colorişti, structura formală rămâne totuși; pictura celebrilor colorişti venețieni a gravitat întotdeauna împrejurul volumelor.

E adevărat că în era modernă, pictura în plin aer a dezvoltat facultățile noastre senzoriale, retina pictorului a fost supusă unor încercări nebănuite de cei vechi, lumina a năvălit în pictură în torenți de cascadă, culoarea, care nu era decât un mijloc, a devenit un scop și a răsturnat uneori chiar sensul și obiectul picturii, căci artistul, buimăcit de lumină, vibrații, prospețimi și irizații, s-a complăcut în baia voluptoasă a petelor policrome, în vagul sugestiv al murmurului unduioase, prelungind senzația primului șoc instantaneu, ce nu depășește clipa într-o artă - impresionismul - ce nu putea rămâne eternă, căci era efemeră ca și clipa.

În arta modernă, impresionismul corespunde unei faze dionisiace și nimeni nu a scăpat de tentația ei.

Fariseii, care aruncau anatema împotriva impresionistilor, s-au strecurat într-o zi prin scara de serviciu a acestui caravanserai magic, ajungând la un compromis, ceea ce l-a făcut pe Degas să exclame: „*On nous fusille, mais on vide nos poches!*”³

³ Suntem împușcați, dar ni se golesc buzunarele.

Acel vibrant sfârșit al celui de-al nouăsprezecelea secol, ni s-a transmis într-o artă sugestivă, plină de nuanțe, șoapte și murmure, de inflexiuni și subînțelesuri, artă de surâs și rafinament filtrat, ce îmi răscolește trecutul și-mi evocă junetea cu emoții, fugă și extaz.

Când, în 1913, Marius Bunescu se întoarce de la München și Paris la Constanța, entuziasmat de impresionism și făcând apologia lui, a găsit în mine un adept pregătit pentru pictura de „*plein air*”.⁴

El îmi vorbea de Monet, de Pissarro, de Sisley și de tot ce văzuse ca artă impresionistă la Paris, îmi povestea de negustorul de artă Durand Ruel, care îi încurajase, riscând într-o vreme ruina, îmi povestea cum în locuința din „Rue de Rome”, puteau fi admirate multe opere de-ale impresionistilor, chiar și tablourile ușilor fiind pictate de aceștia.

Bunescu, în entuziasmul său exclama: „Eu văd aer! aer!” Din atelierul său cu priveliștea asupra micului golf ce se întindea pe promontoriul de stânci pe care este clădit fostul Hotel Carol, pictorul urmărea tot jocul de nuanțe, înregistrând pe pânză ecoul lor în retina sa. Peisajul devenea ca o tapiserie de nuanțe și vibrații. O excepțională lucrare, *Dimineața la mare*, a fost expusă în 1915 la „Tinerimea artistică”, atrăgând atenția cronicarilor de artă. E regretabil că tabloul s-a pierdut în timpul primului război mondial la Constanța, căci cu siguranță ar fi rămas una dintre cele mai reprezentative pânze din faza impresionistă a picturii noastre.

După război, Bunescu a evoluat, ieșit din acest vis de tinerețe, căutând plasticul și, întrucâtva, caracterul lucrurilor.

În atelierul lui Bunescu, l-am cunoscut pe Theodorescu Sion, care venise la Constanța să contracteze o mare lucrare, pictura pereților sălii de consiliu a primăriei din Constanța.

Intervenind războiul din 1916, lucrarea nu s-a putut realiza.

Schițele acestui proiect, *Medeea și argonauții*, *Ovidiu la Tomis*, *Împăratul Constantin clădind orașul*, ce aparțineau lui Victor Eftimiu, au pierit în timpul bombardamentului din 1944.

M-am reîntâlnit cu Theodorescu Sion în campania din 1916 la Cernavodă, amândoi ofițeri de rezervă, dar după retragerea din Dobrogea, unitatea mea a fost trimisă la Oituz, iar el a plecat la Iași, mobilizat la Marele Cartier General.

Astfel l-am revăzut în vara anului 1917 la Iași, unde am întâlnit pe sculptorul Medrea, pe pictorii Camil Rescu și Dărăscu și alții cu care ne adunam la restaurantul Viorica.

⁴ Plin aer.



Nicolae Dărăscu, *Cimitir tătărăsc din Balçic*

Theodorescu Sion era locotenent de rezervă de artilerie, purta sabie și piteni mari la cizmă; ceilalți artiști fiind numai asimilați nu aveau grad, arme și piteni. „Leul”, cum era poreclit Sion, se grozăvea cu gradul său când se înfierbânta în discuții, punându-se în situație ridicolă, de pufneam în hohote până ce „superiorul” se dezumfla.

Din expoziția Marelui Cartier rețin ca mai reușite *Morții de la Cașin*, pictura lui Ștefan Dimitrescu, *Ecaterina Teodoriu* eroina de la Jiu, compoziție de Ressu, *Retragerea de la Cernavodă* a lui Theodorescu Sion, în care pictorul reprezenta, într-o lumină dramatică, scurgerea bateriilor și a coloanelor, printre râpele din jurul capului de pod.

După demobilizare, în toamna anului 1918, m-am întors la Constanța împreună cu familia mea, refugiată până atunci la Rostov. La înaintarea coloanelor armatei franceze pornită din Salonic, trupele dușmane evacuasera orașul.

Constanța fusese devastată, mai cu seamă în cartierele de jos ale orașului înghemuit în peninsulă, care a suferit cel mai mult, deși locuitorii din partea locului se refugiaseră în mare parte.

Până și statuia lui Ovidiu fusese răsturnată de pe soclu pentru a fi luată, dar neînțelegându-se cui să revină prada, monumentul rămăsese trântit pe jos, până la sosirea armatei aliate.

Și când s-au întors autoritățile noastre, edilii au găsit de cuviință să mute monumentul din locul inițial, așezându-l din motive simetrice în mijlocul pieții și cu fața la nord-est, de unde vin furtunile și crivățul, de care se plângea atât de mult bietul Ovidiu, în poemele sale.

Prima așezare era mai potrivită, căci poetul privea spre Roma, de dorul căreia era chinuit.

Locuința noastră fiind devastată, ne-am acomodat deocamdată unor condiții primitive de existență.

Cum o ordonanță municipală permitea refugiaților să caute bunurile lor devastate sub ocupație, am descoperit în una din dughene o marină sustrasă din locuința mea. Cu toate că aș fi putut ușor revendica tabloul, am renunțat, considerând aceasta singurul serviciu pe care mi l-a adus războiul, descotorosindu-mă de o lucrare banală.

Până se înceapă marele trafic maritim, soseau în port corăbii și caice cu diverse bunătăți coloniale, a căror salvare o pierdusem în timpul războiului.

Într-o bună zi, m-am imbarcat pe o mică navă ca să ajung la Constantinopol, de unde traficul de vapoare era reluat în toate direcțiile Mediteranei și a oceanelor.

După aproape cinci sute de ani de la cucerirea Constantinopolului de către turci, autoritatea otomană a fost vremelnic înlăturată. Fâlfâiau acolo, acum, drapelele națiunilor aliate, navele de război ale puterilor învingătoare ancorau ostentativ în fața Cornului de aur. Creștinii se minunau așteptând ziua sfințirii bisericii Sfânta Sofia.

Mulțimea mișuna pe cheiuri, unde se încrucișau toate rasele și se auzeau toate graiurile.

Pitorescul bazarelor, ingeniozitatea vânzătorilor ambulanți, tipurile levantine, grația cadânelor învăluite, figurile resemnate ale turcilor bătrâni mi-au cucerit atenția, de nu mi-am dat seama cum a trecut întreaga dimineață.

După-amiază, m-am urcat pe caic și am trecut pe țărmul Asiei Mici, la Scutari, de unde priveliștea e mai cuprinzătoare și mai atenuată de haosul acelor linii și culori, de luciul de metal și raze orbitoare a acestui orient divers și fără destin, care te uimește și se adresează numai ochilor și întru nimic spiritului, de aceea anticii îl considerau barbar.

A doua zi, când m-am îmbarcat pe un vapor ca să plec mai departe, n-am mai regretat acea feerie a „Cornului de aur” și mi-am îndreptat privirea spre cheiurile singuratice ale palatelor Dolma Bagcé și Caragan, care apăreau ca niște dantelării de marmură pe țărnul de smarald.

Dimineața următoare ne aflam în plină Egee, vasul plutea ușor pe unde liniștite și despica apa cu eleganță, stăpâneam din ochi întregul univers de sub bolta de azur.

Stendhal spune că „*La proximité de la mer détruit la petitesse*”,⁵ sentimentul meu însă îl depășea. Cine ar putea nega contribuția mării în promovarea imaginației grecești? Legende lor erau transmise prin navigație, amplificate de vântul care umfla pânza corăbiilor. Mă gândeam la Medeea, la argonauți, la Theseu, care răpise pe Ariadna și naviga spre Naxos, în sfârșit, la toată aventura nautică a acestui popor frenetic.

În primul război mondial, Grecia beneficiase de libertatea mărilor și se îmbogățise de pe urma flotei sale comerciale. Atena cunoștea atunci o prosperitate rară, față de mizeria celui de al doilea război mondial.

Acei ce veneau din țări secătuite priveau cu ochii sciților de altădată la tot belșugul și fastul ce-l întâlneau în cale, la aurul ce se revărsa la orice răspântie.

Viața se scurgea în plăcere și discuții, numai că în loc de Agora de altădată, grecii se lăfăiau acuma prin cafenele, iar noaptea, din cauza căldurii toride, se plimbau pe plaja din Fallero.

În lumina orbitoare a farurilor de la Atena, Pireul și Fallero păreau feerii. Valurile de oameni ce se revărsau mă făceau să mă întreb când lucrează și când se odihnesc oamenii aceștia.

În noaptea aceea și luna își întorsese privirea de la orașul sibarit, mângâind cu razele sale coloanele Partenonului, Athena părea furișată de rușine în umbră.

A doua zi m-am urcat pios pe Acropole și m-am îndreptat mai întâi spre Partenon.

Această perfecție de linii și proporții, de stil și simetrie, m-a lămurit mai mult decât un curs de estetică și o lecție de geometrie, Partenonul fiind o logică aplicată.

Copleșit de emoție, am pășit sfios printre severele coloane dorice, solemne și grave, până am ajuns la Erechteion, unde m-am destins în fața cariatidelor, care nu-mi păreau atât de impasibile în imobilitatea lor, căci treceau de la austeritatea dorică la suplețea și eleganța capitelor ionice, lucru ce se simte mai bine în fața minunatului templu al Athenei Nikē, izolat pe o stâncă, profilat pe azur, de unde privirea îmbrățișează infinitul zărilor dincolo de ape.

⁵ Prezența mării desființează meschinăria.

Acest giuvaer, zvelt prin arhitectura sa, intim prin dimensiuni, surprinzător prin basoreliefurile sale, cioplite atât de diafan, ne impresionează și înduioșează prin legenda sa. Micul templu era închinat zeiței Nikē (Victoria) pe care poporul o imagina fără aripi (Apteros) pentru ca să nu poată zbura și părăsi Athena.

Aceste trei temple, trei minuni ale arhitecturii elene, n-au putut fi depășite și tot ce le-a urmat nu a fost decât un slab reflex, dacă nu o imitație.

Muzeul din Acropole conține pe lângă statui și fragmente de marmură ce aparțineau templelor de odinioară, dărâmate de perși în anul 480 înaintea erei noastre, și câteva capodopere datorite lui Fidias și elevilor săi, lucruri descoperite printre ruinele Partenonului și ale Erechteionului. De asemenea muzeul păstrează și relieful balustradei templului Athenei Nikē.

În acest mic muzeu se poate urmări succint evoluția sculpturii grecești; de la arhaici și până la Fidias și epoca sa. Începând cu acele impasibile „Coree”, care amintesc de idolii de lemn primitivi (Xoana), trecem la altele mai expresive până ce ajungem la frizele Partenonului, cioplite de Fidias, și la cele ale templului Athena Nikē, dăltuite de elevii săi.

Cu aceștia se substituie pe nesimțite cultul frumosului în artă, sentimentului hieratic și astfel sculptura se descătușează de rigiditățile ascete, sugerând viața, printr-o mișcare a formelor și printr-un sentiment al figurilor. Cu aceeași metodă cronologică a fost organizat marele și bogatul muzeu național din str. Patissia, unde s-a adunat tot ce s-a putut descoperi în Grecia, în ultimele decade ale secolului trecut.

Acolo, în săli spațioase și luminoase, se poate urmări treptat dezvoltarea sculpturii grecești, începând de la arta myceniană.

Încercând expresivități mai timide, aceasta a pregătit libertățile de mișcare ale unui Polictet, contorsiunile și dinamismul *Discobolului* lui Miron, apoi stilul și viziunea lui Fidias și astfel sculptura s-a ridicat la acea noblețe și euritmie, la un ideal, ce nu s-a mai putut depăși.

Seninul Praxiteles și elevii săi, în căutarea sentimentului și a unui fior mai senzual, au coborât divinitățile de pe Olimpul lui Fidias în cercul muritorilor de rând.

Astfel, arta greacă a început să pătrundă prin Lysippe în cutele sufletești ale omului, până ce s-a lăbărlat în sibarismul și sensualismul alexandrin.

Am plecat din Grecia copleșit de artă și înaripat de amintiri, înapoiat la Constanța, obsedat de tot ce văzusem și simțisem, mă retrăgeam la țărmul mării, unde în fața singurătății albastre aveam vedenii, îmi apărea Partenonul, apoi

operele muzeului de pe Acropole, minunatul cap numit *Efeb*, apoi *Moscoforul* (omul care poartă o văcuță în spinare), atât de expresiv, de lapidar și hieratic, că face trăsătura de unire cu egiptenii. Apoi reliefurile zeiței Athena cu cască, ce se apleacă sprijinită pe o lance ca să plângă morții, frescele lui Fidias, acel admirabil relief al balustradei templului Athena Nikē, atât de străveziu cioplit, încât printre draperiile diafane ale unei divinități apare eleganța mișcării prin care zeița își leagă sandala și tot evocând, așteptând cu gândul ca Tethis să se ridice din ape.

Mă gândeam apoi la vasele grecești, amforele și craterile ceramice, ingenios decorate cu desene suple de o puritate remarcabilă, evocând scene din mitologie pe care pictorul Ingres le recomanda elevilor săi, spunându-le: „*Etudiez les vases, je n'ai commencé a comprendre les Grecs, qu'avec eux!*”⁶

⁶ Studiați vasele, numai datorită lor, am început să-i înțeleg pe Grecii antici.

Capitolul II. Societatea „Arta Română”, Ressu, Iser, Steriadi

Primăvara anului 1920 ne-a adus adevărate bucurii artistice prin impresionanta expoziție a grupului „Arta română” (sala Liedertafel) pentru al cărui catalog Tudor Arghezi a scris o sugestivă prefață, în care a subliniat elanul reînnoitor al celor întruniți în această grupare: „Neașteptând să-i cotopească anchiloza reumatismelor sentimentale și diabetul psihologic, de care suferă, sub pretext de rafinament și cuminenie obeză, inteligent, inspirația și valoarea marelui partid economic și de bursă al turmei oficială de pictori, părăsită de dâșii, înlăturând cadavrele din drumul lor, artiștii grupați sub steagul agil al „Artei române”, s-au asociat însă cu un mort, cu cel mai tânăr, mai viu și mai revoluționar dintre morți, cu Ștefan Luchian, sfântul și mucenicul picturii românești”.

Arghezi începe prefața sa cu o constatare: „Este între morți și cadavre o deosebire, cadavrele continuă să moară și morții încep să trăiască...”

Expoziția era patronată de câteva splendide opere de Luchian: *Autoportretul*, *Scara cu flori*, *Bucătăria călugărească de la Brebu*, *Tufănele în ulcică* etc., pe când „Tinerimea artistică”, în expoziția sa din 1919, adunase câteva tablouri dubioase de ale lui Luchian, în amintirea decedatului membru al asociației, după cum afirmă Șirato în cronica sa din *Zburătorul*.

Prinsese sămânța aruncată pe ogorul artei în 1895 de Luchian: „Arta trebuie să fie independentă și artiștii nu trebuie să depindă decât de conștiința lor și de opera lor”. Manifestul grupului „Ileana” rodise acum: Ressu, Iser, Pallady, Tonitza, Theodorescu Sion, Șirato, St. Dimitrescu, Dărăscu, Comescu, Bunescu, Paciurea, Medrea, Han, Jalea etc. se ridicau împotriva rutinei și a convenționalismului.

Cei de la „Arta română” se deosebeau între ei prin viziune, prin tehnică, prin sensibilitate, dar îi unea un scrupul plastic, o preocupare de a exprima esențialul în locul ușurințelor de suprafață datorite migalei și abilității de meșteșug în care se complăcea cea mai mare parte a celor de la „Tinerimea artistică”.

Cunoscusem pe mulți dintre cei de la „Arta română” la Iași, în timpul războiului, cu prilejul expoziției Marelui Cartier (1917), căreia i-a urmat înjgheberea „Arta română”, în 1918.

Încă înainte de primul război mondial lucrările lui Ressu și ale lui Iser mă atrăseseră prin caracterul lor mai îndrăzneț ca tehnică, mai combativ și mai revoluționar ca tematică.

Arătam preferințele mele față de la „Tinerimea”, ceea ce l-a determinat pe pictorul Ary Murnu, secretarul „Tinerimii artistice”, să-mi spună că eu „aș înclina către cei ce fac o pictură de stânga”, adică mai liberată de formulele academice.

Pictura română se înnoiește fără a fi trecut prin cubism, reacționând în felul ei împotriva epigonilor școlii müncheneze, ce dominau pe atunci la „Tinerimea”. Cei de la „Arta română” se ridicau și împotriva unui impresionism barbar, venit fie direct de la Paris, fie pe calea müncheneză.



Camil Ressu, *Peisaj*

Dacă unii dintre protagoniștii „Artei române” oficiau în cultul lui Cézanne, care „dorea să facă din impresionism o artă solidă și durabilă ca cea a muzeelor” (Iser, Șirato, Theodorescu Sion etc.), erau și unii, ca Ressu, care-l proslăveau pe Ingres și aminteau uneori și de elvețianul Hodler. Elev al lui Jean Paul Laurens, reîntors de la Paris în 1908, Ressu s-a impus amatorilor de artă mai vie, mai de caracter, prin viziunea lui austeră, realistă și concentrată, prin linia sa precisă și incisivă în forma sa strânsă. Rămâne un stil Ressu.

Țăranii pe care îi desena Ressu contrastau cu figurile ciobanilor lui Grigorescu din ultima fază a operei meșterului de la Câmpina. Pe de altă parte răscoala din 1907, provocând o revizuire a felului optimist de a privi lucrurile, răstoarnă semănătorismul literar și artistic, Ressu, Iser și Băncilă fiind cei dintâi artiști care au văzut aceste realități. Ressu a marcat în desenele și compozițiile sale un realism sobru și concis, un tip al țăranului osos, muncit și pârguit de soare, o viziune care a rămas și a făcut tradiție. El a căutat să descopere, printre linii, o formă interioară, reușind astfel câteva portrete și compoziții remarcabile: *Portretul lui Luchian*, *Portretul lui H. K. Zambaccian*, *Înmormântarea de la țară*, câteva figuri din compoziția *Terasa de la Oteteleșanu*, *Cosașii* etc.

Ressu, care nu era atât de preocupat de succes, avea înclinații boeme și uneori s-a complăcut în postură de ratat.

După cabala ce a urmat în 1922 în jurul cortinei pe care a pictat-o pentru Teatrul Național, Ressu era foarte contrariat și descurajat. Pe acele vremuri m-am apropiat de el și i-am comandat portretul tatălui meu, după care a urmat cel al soției, al mamei și al meu. Frumusețea liniară, stilul portretului tatălui meu, sobrietatea ascetică a figurii fac din acest tablou unul dintre cele mai caracteristice portrete ale picturii noastre. Astfel Ressu a răspuns entuziasmului meu pentru dânsul.

În raporturile lui cu amatorii de artă, Ressu părea conciliant.

Pe când picta marele nud (1928) ce a fost achiziționat de doctorul I. N. Dona, Ressu a ezitat să-l expună, până ce nu l-am îndemnat să-l trimită la „Salonul oficial”, asigurându-l de succes.

Am insistat să fixeze prețul de 80.000 lei, căci în acel moment Ressu era „în pană” și l-ar fi cedat cu siguranță pe mult mai puțin. Eu i-am cumpărat desenul-studiu al acestui nud.

Nudul a avut succes. Au fost chiar amatori pentru o replică, îmi aduc aminte de unul dintre ei, care i-a cerut o variantă, ceva mai discretă, care să spună însă mult, căci avea fete de măritat și nu putea atârna în salon un nud, „nud de tot”.

Întrebându-l pe pictorul Petrașcu, dacă-i place nudul pictat de Ressu, el mi-a răspuns că e un lucru interesant prin linie și contur, de o ținută academică. Dar după ce Petrașcu a aflat că doctorul Dona îl plătitise 80.000 lei, i-a găsit mai puține calități nudului, deoarece el a fost contrariat de faptul că doctorul Dona, care trecea drept admirator și prieten al său, nu-i plătitise nici o lucrare la un asemenea preț. I-am răspuns că doctorul Dona nu a plătit numai pictura, dar și frumusețea modelului care are „sex appeal”, căci am observat că doctorul avea asemenea slăbiciuni în alegerea tablourilor, camera sa de culcare fiind plină de nuduri.

- Vezi, maestre, dacă ești zgârcit și nu-ți alegi modele mai tinere și mai frumoase!

L-am cunoscut pe Iser acum patruzeci și șase de ani la Cazinoul din Constanța, pe când schița portrete-caricatură ale unora dintre marii jucători la bacara.

Mai târziu, prin 1919, l-am întâlnit la București, la o expoziție personală, unde adusesese picturi și desene din Constantinopol. Dorind să rețin un desen sepia cu o stradă din cartierul Galata din Stambul, în care fâlfâia un drapel roșu cu semilună albă, pictorul nu a vrut să-mi cedeze nimic din prețul de 1000 lei, eu oferind maximum 600 lei, leafa mea pe două luni. Mă obsedează încă acel desen, de a cărui amintire nu am scăpat nici azi, regretând că nu i-am dat suma cerută.

L-am revăzut pe Iser în 1922, la expoziția grupului „Arta româna”.

Iser, cu toate că făcea o diversiune între cei de la „Arta română”, deoarece pornise de la caricatură, mai păstra încă pe atunci rămășițele expresionistului care violentează natura, după o expresie a lui Șirato, sau mai bine zis o mutilează, după cum ar spune André Lhote, pentru a ajunge la o mai lapidară și mai puternică expresie, ceva mai deformată și mai colțuroasă. Iser a scobit figuri ce apar ca niște năluci (Portretul artistului Ar. Demetriad în *Hamlet*), el a tăiat adânc de a țâșnit puroiul (scene din *Crucea de piatră*), el a marcat urâtul din fețele frumoase (*La baccara*, *La curse*), el a văzut țărani prin prisma unui blestem social, el a privit pe turci în molcoma lor impasibilitate.

Începând din 1913, când Iser a fost concentrat în Dobrogea, provincia noastră transdanubiană i-a dat artistului prilejul unei noi orientări spre o artă în care se împletesc în egală măsură forma și culoarea (*Sat dobrogean*).

Astfel Iser nu a stat pe loc și a evoluat în căutarea picturalului, pentru voluptatea plastică de a întregi, de a îmbogăți forma prin culoare. Ros de aceste preocupări, el s-a îndreptat viguros spre un neoclasicism, pe care l-au practicat pictorul francez André Derain și într-o vreme Picasso.

Totuși erau unii mai sensibili la desenul lui Iser de altădată decât la noua formă picturală ce i-a urmat. Dar ceea ce a câștigat pictorul pe această cale în formă și culoare e mai cuprinzător și mai încheșat, în special în guașă și acuarelă, materiale ce se supun mai lesne scâpătorului desenator ce este Iser.

Arta lui Iser nu seduce, nu farmecă, pe cât se impune prin contribuția masivă a mijloacelor sale viguroase ce aspiră la monumental. (Vezi tabloul *Oameni buni* din 1918, Argeș). În definitiv, arta este o luptă și succesul trebuie cucerit și nimeni nu a îndrăznit la noi mai mult ca Iser.

În legăturile lui cu amatorii de artă, Iser era intransigent, însă uneori ceda, cum a fost cazul cu doctorul D..., care râvnea să cumpere o odaliscă cu bluză verde, la expoziția de la Dalles din 1934. Tabloul era marcat 5000 lei și doctorul nu a oferit decât 3000, pe care Iser i-a refuzat categoric. Dar peste câteva clipe, făcându-și apariția o doamnă, care se arăta dispusă să cumpere o odaliscă, nu pe cea în verde, ci alta în roșu, pe care oferea 3000 lei, deși era marcat 5000 lei, Iser a cedat.

Atunci l-am întrebat de ce a procedat astfel.

- Nu vezi ce picioare frumoase are?

În ultima zi a expoziției, când se reped de obicei chilipirgiii, „rechinii” cum li se mai spunea, iar artiștii se arată mai concilianți ca să nu plece cu lucrările nereținute acasă, și-a făcut apariția și doctorul D..., care, dând târcoale odaliscei în verde, îi face semn lui Iser, arătându-i trei degete, adică 3000 lei.

Iser se face că nu vede, dar doctorul nu încetează rondul, arătând mereu cele trei degete, până ce Iser, exasperat, îi cedează odalisca pe 3000 lei.

L-am întrebat dacă a cedat la preț tot... pentru picioarele doctorului D...

La ieșire, m-a întâmpinat o sculptoriță, spunându-mi că nu mă poate suferi.

- De ce?

- Pentru că mi-ai răpit cea mai frumoasă lucrare din expoziție.

- Care?

- Nudul acela pe fond bleu încadrat într-o ramă bizară cu fațete de oglinzi.

Dar Iser ținea mult și la guașa *Turcoaică ghicind în cafea*, tratată în armonii de gri-uri pe un fond albastru, pe care de asemenea o reținusem.

Iser își făcuse o specialitate din pictarea turcoaicelor.

Un timp, el nu găsea nimic mai interesant decât șalvarii turcoaicelor și ținea mult la acest monopol, nesuferind concurența altora.

Pallady, pictând și el odată câteva turcoaice, Iser păru contrariat ca și cum cineva i-ar fi călcat „hotarele moșiei”, după o expresie a vremii.

Pallady, aflând de supărarea lui Iser, i se adresa împăciuitor:

- E o deosebire între odaliscele noastre, ale mele sunt dintr-un harem din Constantinopol, ale dumatiale sunt turcoace vulgare din Balcic.

Pallady spunea de Iser că ar fi trebuit să rămână la desen. Dar nici Iser nu se lăsa mai prejos și îmi spunea:

- Pallady? Vine cu modele de la Paris la fel ca modistele și croitoresele de lux. Pallady să rămână la naturi moarte, pe care le compune cu gustul unei vitrinier de talent, adăuga Iser.

Iser a locuit multă vreme la Paris unde a publicat ilustrații la revista umoristică *Les Témoins*, alături de Forain, Iribe, Galanis și alții. A fost vecin de atelier cu Derain. A fost membru al salonului de toamnă, al salonului Tuilleries, lucru pentru care se mândrea.

Era așa de plin de el, încât atunci când îi vorbeam de unii dintre clasicii noștri, surâdea protector făcând o grimasă ce însemna „bieții oameni”. Făcea excepție doar pentru Luchian, pe care îl găsea mai interesant.

Într-o zi, la Paris, după o discuție ce s-a prelungit târziu în noapte, când susțineam morțiș valoarea lui Andreescu și el se menținea pe o poziție adversă, l-am întrebat înainte de a ne despărți:

- În definitiv, cine este, după părerea dumatiale, cel mai mare pictor român?

- Mai întrebi?

Pe vremuri, de cele mai multe ori când îl vizitam pe Steriadi în locuința sa din Muzeul Kalinderu, îl găseam culcat în pat.

Așa își primea el de obicei prietenii înaintea prânzului.

Nu știu cum, dar gândindu-mă la toate astea și la unele predilecții ale lui Steriadi, se contura în mintea mea imaginea corespunzătoare senzațiilor sugerate de subtila și eterica schiță simfonică a lui Debussy *Preludiul la după-amiază unui faun* pentru poemul lui Mallarmé, în care o temă lentă de flaut unduiește printre murmurele instrumentelor de coardă în surdină, printre celestele arpegii ale harpei, până ce se stinge așa cum a început, molcom și inform. Parcă îl văd pe Steriadi, culcat ca un faun obez, după un prânz copios, mișcându-se alene, mai bine zis rostogolindu-se când pe o parte, rând pe alta, pe patul de verdeață, urmărind din priviri o nimfă blondă către care își îndreaptă brațele.

Epicureu, Steriadi a prețuit patul și ospățul în aceeași măsură ca și arta.

Pallady, în unul din cele mai fericite desene ale sale, îl reprezintă pe Steriadi culcat pe un divan, dormind adânc, după-masă, la doctorul Olaru.

Din vigoarea tinereții, Steriadi ne-a lăsat mărturie realiste cum ar fi marea compoziție *Hamalii*, *Chivuțele* și unele scene ale târgurilor noastre.

Pășind mai departe în artă, pictorul s-a complăcut în molcomul aparențelor străvezii, fluide, captând impalpabilul vibrațiilor aeriene, horbota nuanțelor luminoase ce atenuază durițările formale fără ca să le topească totuși.

Isteț și cu tact, Steriadi reușește să iasă din orice impas, fie printr-o amabilitate, fie printr-o glumă inteligentă.

Nimic aspru la Steriadi în artă și în viață. Abil, afabil și manierat, la dânsul dojana chiar e un surâs. Luchian îl califica drept Metternich-ul picturii române.

În arta noastră, Steriadi nu este un creator de vizualități ca Luchian și Petrașcu.

Dacă în viziunea lui Ressu apare linia precisă, calmă și suverană, ca cel mai important mijloc de expresie plastică, în opera lui Iser forma rezulta masivă dintr-un imbold tumultuos și nesățios pentru a cuprinde cât mai mult.

Steriadi, după ce a pornit atât de viguros cu acea importantă compoziție *Hamalii*, și-a îndreptat apoi privirile spre alte zone, cum ar fi aceea a inefabilului, în care se îmbină atât de subtil și melodios culoarea și forma, structura lucrurilor nefiind diluată în baia voluptoasă a vibrațiilor, deoarece artistul păstrează în toate împrejurările un scrupul plastic.

Lui Steriadi nu-i plac violențele, arta lui corespunde firii sale amabile, între om și operă e o unitate perfectă, artistul preferând să seducă în loc să cucerească.

Capitolul III. Theodorescu Sion, N. Dărăscu

Pe Ion Theodorescu Sion îl cunoscusem, după cum am arătat, în atelierul lui Bunescu, în 1913, la Constanța. Ne-am revăzut apoi în timpul războiului din 1916 la Cernavodă și apoi în 1917 la Iași.

Legasem o strânsă prietenie cu el, întărită prin admirația comună pentru Cézanne și Renoir, de care îmi vorbea cu entuziasm.

- Zambulac bre! tătucu Cézanne! tătucu Renoir! Allah bre! îmi spunea el.

Dacă poetul Ion Minulescu îmi oferise placheta sa de poezii *Romanțe pentru mai târziu* cu dedicația: „Și tu, Zambacule, ești o romanță pentru mai târziu”, Theodorescu Sion îmi prevestea că voi deveni un fel de Lacazo al României. Francezul Lacazo a fost colecționarul de artă care a dăruit Luvrului o splendidă colecție de pânze franțuzești din secolul al XVIII-lea, precum și câteva admirabile opere de Rembrandt.

E adevărat că prin entuziasmul meu stimulam pe unii dintre artiștii noștri mai evoluți, ceea ce îl determina pe Șirato să spună că aș fi un „Vollard” al României.

Când Theodorescu se încălzea la cuvintele mele, îmi declama o poezie a lui Macedonski *Akşam Dovalar* (Rugă de seară), vrând prin aceasta să aducă un fel de omagiu orientalului ce eram:

*În Kars, sub cer cu fund de aur.
Pe când e soarele-n apus,
Încolăcit ca un balaur,
Pe după deal aproape dus,
S-arată-n galbenul ce scade,
Topindu-și fața în azur,
O minaretă cu arcade
Ce predominăște împrejur -
O vezi cu alba-i siluetă
Ca o fantasmă sub iașmac*

*Ce-ascunde forma ei cochetă
Și niște ochi ce nu mai tac,
În micul ei pridvor de scânduri
Apar doi hogi în relief
Din care unul stă pe gânduri
Privind în zarea de sidef.
Celalt purtând pe cap turbanul
Țesut din verde ibrișin
Psalmodează Alcoranul
„Alah akbar! Alah kerim!”*

Și Minulescu îmi recita versuri prin 1908 „îmi pare”, când era funcționar la Administrația domeniilor din Constanța. Mă lua de braț, îndreptându-ne spre digul care duce la far și declama sonor următoarele strofe, dedicate într-un volum pe care scrisese: „Și tu Zambacule ești o romanță pentru mai târziu”:

*Sosesc corăbiile,
Vino,
Să le vedem cum intră-n port -
Să le vedem cum obosite de-atâta luptă cu furtuna
Își lasă ancorele grele, să cadă una câte una,
Așa cum fiecare parcă și-ar îngropa câte-un mort.
Sosesc cu pânzele umflate,
Ca niște sânuri de femeie
Pe care-o buză pătimășe le-a învinețit de sărutări
Și parc-aduc cu ele toată splendoarea vechilor serbări
În cinstea lui Neptun -
Temutul stăpân al mărilor Egee -
Sosesc din larg, misterioase*

*Ca niște semne de-ntrebare...
Nu știm din care fund de lume -
Din răsărit
Sau din apus -
Dar știu că ori de unde pleacă
Ne-aduc vești noi și-ndestulătoare ...
Sosesc corăbiile...
Vino!
Să ne-ntrebăm ce ne-au adus!*

Theodorescu Sion era foarte îndemânat în meșteșugul pictoricesc. Nimeni ca el, în pictura noastră, nu a trecut prin mai multe faze sau maniere. A fost pe rând impresionist, divizionist, realist influențat de Ressu, sintetist influențat de Cézanne, apoi s-a adăpat un timp din maniera lui Derain de a construi copacii, iar în naturi moarte a împrumutat și de la Braque unele forme sintetice.

Când a încercat compoziția cu tematica specificului românesc pe placul cercurilor „gândiriste”, Theodorescu Sion nu a reușit să dea viață figurilor și nici prospețime peisajului. Totul era compus cerebral și cu reminiscențe din Cézanne și Darain, Theodorescu Sion urmărind un decorativ nelipsit de euritmii.

Întrebat de un publicist cum înțelege el „specificul național”, Theodorescu Sion a răspuns:

„Sentimentul plastic al românismului se deosebește de celelalte popoare printr-o sensibilitate aparte. O discreție în gingășie și armonizarea unui cromatism în surdină. Totul se contopește calm și limpede ca o după-amiază de vară” (F. Aderca - *Mic tratat de estetică*).

Or, nimic din toate acestea în pictura lui Theodorescu Sion, nici discreție, nici gingășie, nici limpezime și nici măcar o zi însorită de vară - totul zbuciumat și chinuit într-o atmosferă sumbră (compozițiile *La fântâna lui Manole*, *La izvorul troiței* etc.).

Când Theodorescu Sion nu era preocupat de o compoziție abstractă, în care încărcă și elemente de artă decorativă ca oale, linguri, fructe, ouă etc, ca să dea un specific local, atunci era mai sensibil, mai firesc și mai pictural, natura îi sugera prospețime de ton și armonii savuroase, pe care le picta din materie onctuoasă.

Theodorescu Sion avea un caracter foarte capricios, era prietenos și generos cu unii tineri, pe care îi invita la dânsul în atelier, urmărind să apară ca un șef de școală, însă nu-i suferea atunci când ei se eliberau. Era gelos nu numai pe cei din generația sa (Ressu, Iser, Tonitza, Șirato etc.), dar și pe unii tineri care își luau zborul cum a fost cazul lui Ciucurencu, când acesta și-a avut expoziția de debut (sala Mozart, deasupra restaurantului Modern din strada Sărindar - 1935), în timp ce el, Sion, avea expoziția sa personală la Fundația Dalles.

Și cum atunci eu m-am ocupat mai mult de Ciucurencu, decât de Theodorescu Sion, el s-a înfuriat și a pus o placardă la ușa expoziției: „E interzisă intrarea câinilor și a lui Zambaccian”.

Bineînțeles că furtuna a fost de scurtă durată. Soția pictorului a rupt cartonul, iar Theodorescu Sion, întâlnindu-mă, m-a sărutat!

Cu Nicolae Dărăscu trecem în altă lume, spre alte orizonturi, la alte preocupări marine. El simțea atracția și vraja mării nu numai ca pictor al zărilor albastre, dar și ca navigator, căci mânuia velele ca un adevărat lup de mare.

Navigația era marea sa pasiune și în acest scop și-a vândut în câteva rânduri atelierul, mobilele, cărțile, covoarele pentru a porni cu un mic iaht cu pânze, pe delta Dunării sau pe mișcătoarele unde ale Pontului Euxin, spre care se simțea atras, chemat fiind de sirenele imaginației sale de grec de origină.

Și Steriadi făcea caz de origina sa grecească, recomandându-se ca „grec din Samos” (aluzie la Ion Ghica care a fost bey al insulei). Dar Steriadi, care nu e grec pur și nu avea predilecții de „căpitan de vapor” nu a navigat ca Dărăscu și nu a urcat pe Acropole și nici măcar prin Fanar nu a trecut.

În pictura marinelor, Dărăscu a smuls culorii armonii intense, în care se împletesc ultramarinul, cobaltul și verdele smarald ca la nici unui dintre pictorii noștri, în afară de Petrașcu, care e mai fluid. Peisajele sale din Delta Dunării, în care realistul Dărăscu nu e lipsit și de o oarecare poezie specifică acestei lumi neobișnuite, au accent local. Apa, vegetația, fauna, cerul și lumina se contopesc într-un imn panteist.

Dar Dărăscu călătorea mult, simțind tentația marilor metropole, de unde se întorcea cu îmbrăcăminte, lingerie, încălțăminte, pălării, cravate și mănuși, ciorapi etc. cumpărate la cele mai repute magazine ale Londrei, purta pălăriile celebrului „Lock”, firmă engleză datând din secolele trecute, a cărei clădire cu vitrine păstrează aspectul epocii, parcă ar fi o vitrină de muzeu.

Poetul Minulescu, care avea slăbiciuni de snob, nu înceta să-i admire croiala hainelor, ciorapii, cravata etc; mergea până acolo că-i oferea prețuri duble ca să aibă și el măcar o pereche de ciorapi „ecosezi” sau cel puțin o batistă din prăvălia lorzilor, dar Dărăscu asculta flegmatic și drept răspuns îi trimitea câteva rotogoale de fum, din tabacul parfumat al pipei sale.

Capitolul IV. Gheorghe Petrașcu

Primul tablou de Petrașcu care m-a entuziasmat a fost o marină din Balcic, ce a aparținut Muzeului Simu, astăzi fiind expusă la Galeria Națională a Muzeului de Artă al R.P.R.



Gheorghe Petrașcu,
Portretul lui Zambaccian

Expozițiile „Tinerimii artistice” dinainte de primul război mondial culminau prin incandescențele de lumină și colorit din pânzele lui Luchian și prin luminile telurice ce scăpărau din tablourile lui Petrașcu.

Era contrastul dintre suavitățile celeste ale lui Luchian și pedalele adânci și metalice ca de orgă ale lui Petrașcu.

Luchian a murit în 1916, dar de fapt țintuit în pat de boală el încetase să picteze din 1913.

Nu am apucat să-l cunosc pe Luchian. Cu Petrașcu, care era mai tânăr, m-am împrietenit și timp de douăzeci și cinci de ani, până la sfârșitul zilelor sale, îl vizitam în fiecare duminică și de sărbători cu regularitatea unui discipol; uneori, când întârziem, soția pictorului îmi telefona: „Iorgu te așteaptă”.

Cele dintâi impresii asupra picturii lui Petrașcu mi-au fost nelămurite și stranii. Îmi dădeam seama că în arta acestui pictor se petrecea ceva neobișnuit, pictura sa îmi apărea la început ca un lucru văzut ca printr-un geam afumat sau ca ceva scos dintr-o hrubă cu cărbuni, aceasta în contrast cu pictura altora, care te seduce dintr-odată. Ce-i drept, pictura lui Petrașcu te invită la o adâncire, în ea se împletește realul cu irealul și apare magicul, uneori chiar supranaturalul; pictura aceasta îmi evocă uneori un climat de alchimist. Delavrancea întreba pe pictor:

- Ce pui tu în tablourile tale că mă miști?

Tot el răspundea:

- Măi le dramatizezi!

Într-adevăr, o dramă se petrecea în pictura lui Petrașcu, nu o dramă în sens figurativ, ci o dramă a esențelor plastice, o dramă a culorilor prin contraste, o dramă a formelor ce se compun din asimetrii în pofida exigențelor de simetrie, în ciuda perspectivei. Petrașcu nu descinde din geometricul Renașterii florentine, Petrașcu porcede din clocotul coloriştilor venețieni cum ar fi Tintoretto, trecând prin baroc, prin Goya, Delacroix și Daumier. El aparține, prin viziune tehnică și temperament, epocii 1830 și totuși e atât de actual prin elanul său de reînnoire, prin disprețul conformismului și prin latura revoluționară ca viziune a artei sale.

Dacă Luchian te invită la vis și meditație, Petrașcu sugerează energie și fantasc.

Într-o natură moartă de Petrașcu, care e totuși concretă, găsești un climat halucinant, de multe ori lucrurile apar ca niște năluci ce vin din lumea umbrelor.

Petrașcu preferă interioarele în care domnește o liniște patriarhală, un mister de unghere, cum ar fi în tablourile cu arhondăria mănăstirii Târgoviște, în care lumina se strecoară dinafară și nu se destramă în vibrații, ci se cristalizează într-un șuvoi incandescent.

În general, peisajul nu-l interesează ca atare, ci mai mult ca un prilej de evocare cromatică. Palatele venețiene, clădirile medievale de la Sighișoara, Biserica domnească de la Târgoviște, ulițele vechi ale unor localități din Bretania etc. sunt redată în aspectul lor vetust, Petrașcu căutând vechiul după cum un arheolog ar scotoci trecutul.

Petrașcu a pictat marea pentru nostalgicul zărilor albastre, pentru neastâmpărul valurilor spumegânde, pentru acel duo de ultramarin și verde smarald, printre care se strecoară reflexele cerului de azur. În zilele înnoirate, când atmosfera e umedă, nimeni ca el nu a smuls din verdele smarald și din gri acele inefabile moliciuni.

În unele din portretele sale, pictorul reușește să dea figurilor prestața dogilor venețieni, cum ar fi autoportretul său cu bonetă roșie, portretul inginerului Romașcu etc.

Într-o zi, pe când intram pe poartă, înainte ca să-mi scot pălăria neagră de pe cap, Petrașcu mă oprește și, privindu-mă atent, îmi spune: „Parcă ai fi unul dintre sindicii lui Rembrandt!”. Și s-a apucat imediat să-mi facă portretul.

Avea un cult pentru Rembrandt, îmi vorbea deseori de capodoperele lui de prin muzeele pe care le vizitase.

Dar cu aceeași pasiune îmi evoca pe Velasquez și pe Goya. În arta lui Petrașcu se interceptează uneori o înrudire cu pictura spaniolă. Reamintindu-i odată pictorului Șirato aceste înrudiri, el mi-a răspuns:

- Petrașcu - un Velasquez ratat!

Nu se putea o recunoaștere mai elocventă a calităților meșterului nostru.

Dintre pictorii români, el păstra un cult pentru Grigorescu. Îmi vorbea deseori de farmecul, de verva și de gingășia artei acestuia, de moliciunile de tușă, de acea anvelopă aurie în care acesta cuprinde figura umană, de acea discretă senzualitate în care modelează figura feminină în ale cărei priviri și în al cărei ten simți că pulsează viața, de energia figurilor virile, mai cu seamă cele de evrei, care se apropie uneori până la nivelul unui Rembrandt și Rubens! Mi-a vorbit în câteva rânduri de acea minune care e *Amatorul de tablouri*. Lângă o fereastră prin care se revarsă lumina tamisată, șade de profil un amator ce privește un tablou așezat în fața sa, jos la picioare. E o ambianță de înaltă spiritualitate, un climat în care plutește un har transmis admiratorului de artă și pe care Grigorescu l-a evocat în subtilitățile razelor de lumină ce învăluiesc forma și o încălzesc. Petrașcu îl admira și pe Andreescu pentru vigoarea și caracterul plastic al viziunii sale. În privința lui Teodor Aman era mai rezervat.

Când pomenea de Luchian se înviora și îmi reamintea că panoul acestuia, la expozițiile „Tinerimii artistice”, era întotdeauna o sărbătoare pentru ochi.

Dintre contemporani găsea calități de desen lui Ressu și lui Iser, recunoștea o finețe lui Pallady, și un farmec lui Tonitza.

Deși Pallady îl ataca făcându-l cioban, Petrașcu nu-i da atenție. Pe Steriadi îl socotea un abil nelipsit de talent.

Petrașcu simțea însă concurența lui Ștefan Popescu, care se impusese în lumea marii burghezii bancare, unde arta sobră și severă a lui Petrașcu nu avea ecou.

Petrașcu era apreciat mai mult în lumea intelectuală și în cercul unor amatori de artă mai evoluți.

Dacă nu ar fi fost tineretul artistic care să-l impună la Premiul Național, Ștefan Popescu i-ar fi luat-o înainte, grație legăturilor sale în lumea oficială.

Trecerea lui Ștefan Popescu în lumea puternicilor zilei îl supăra pe Petrașcu și odată el a răbufnit după cum povestea Steriadi, la o partidă de biliard:

- Te-am bătut în pictură, acum și la biliard!

Deși genul picturii lui Petrașcu are mai multe aderențe cu arta trecutului, el nu era refractar curentelor noi.

Admira pe Cézanne și Renoir, savura pe Matisse și Bonnard. Îi găsea calități și caracter lui Utrillo.

Odată, la Paris, prin 1900, Petrașcu s-a oprit împreună cu prietenul său inginerul Romașcu în fața unui peisaj de Cézanne, expus într-o galerie de artă.

Petrașcu explica pe românește calitățile tabloului. La plecare cineva se apropie de el, întrebându-l:

- *Monsieur est peintre, n'est-ce pas?*⁷

Era criticul de arta Felix Fénéon.

Petrașcu are oarecare afinități cu Cézanne, prin temperamentul său de colorist viguros, prin viziunea plastică ce tinde la plenitudinea formelor închegate din materie grasă, onctuoasă.

Ca și la Cézanne, perspectiva nu e o preocupare geometrică cât una picturală, ce rezultă din succesiunea planurilor de culoare.

În compoziția tablourilor sale, Petrașcu urmărește ca și Cézanne în primul rând armonia și bogăția de culoare din care reliefează forma în toată densitatea specifică a lucrurilor.

Petrașcu mânuiește penelul cu vigoare, el recurge însă cu preferință la cuțitul de paletă ce ia din plin materia grasă, pe care o malaxează și o așterne apoi pe pânză fără ezitări și reveniri; în acest fel se menține prospețimea pasteii și bogăția de materie a suprafeței pictate.

Petrașcu îmi arăta uneori câte o pânză în care materia se așezase și pe care o savura frecând-o cu palma, exclamând: „Vecchio!”

⁷ Domnul este pictor, nu-i așa?

Pictura trebuie să fie ca vinul de calitate, îmi spunea el, pe timp ce trece trebuie să devină mai bună!

Îmi povestea cazul unui pictor orb, care frecventa expozițiile pipăind pânza pictată, căci, neputând vedea, se mulțumea cel puțin cu simțiri tactile.

„Nu există o pictură bună fără o materie frumoasă, spune Signac, pentru a o obține trebuie ca pânza să fie bine acoperită, hrănită, căci cu timpul culoarea pătrunde în pânză și tinde să dispară. Câte picturi grațioase vor dispărea, pe când cele mai încărcate tablouri ale lui Cézanne câștigă pe zi ce trece în splendoare.”

Petrașcu era conștient de valoarea artei sale și mi-a mărturisit odată, într-un moment de sinceritate, că pictura sa are ceva din a celor mari!

Ca om, era demn și rezervat, sobru și economicos, însă nu ezita să cumpere culori fine, prefera culorile Blocks și Foinet, comanda cadre poleite cu aur veritabil de la casa Havard din Paris pentru tablourile cele mai reușite. Spunea, după Ingres, „*Le cadre est la récompense du tableau*”.⁸

Picturile mai puțin reușite le califica „gentile”. Rareori sacrifica vreun studiu mai puțin reușit sau ratat, căci odată, pe când picta la Balcic, Petrașcu își exersa mâna încercând să schițeze motivul, pe care nu-l reuși decât la a doua sau a treia variantă. Un tânăr artist care privea la meșter, îl întrebă pe Petrașcu de ce nu rade schița oarecum ratată.

- Să aibă și săracii ce cumpăra! răspunse foarte serios pictorul.

Unii făceau haz de zgârcenia „baciului”, așa era poreclit Petrașcu.

Ce-i drept, el nu avea înclinații boeme, era un om foarte socotit, de pildă, cumpăra geamuri *en gros*, pe care le tăia el însuși cu diamantul, pentru ca să economisească ceva din costul cadrelor; însă același om parcimonios nu ezita să deschidă mai larg punga când era vorba de un covor persan, de cărți de artă etc. Se îmbrăca îngrijit și alegea lingerie și cravate fine, călătorea des în străinătate să nu scape vreo manifestare artistică mai importantă.

El și-a educat copiii cu o grijă de toată lauda, trimitându-i să-și completeze studiile și să se perfecționeze la Paris și toate acestea fără să apeleze la vreo bursă de stat. Petrașcu și-a clădit o casă, cu atelier pe gustul lui. Ștefan Popescu l-a felicitat, spunându-i că ceea ce e remarcabil e faptul ca totul e rezultatul exclusiv al artei, al penelului, căci Petrașcu nu a moștenit nimic și nici soție cu zestre nu a avut.

L-am socotit pe Petrașcu ca pe cel mai autentic artist al generației sale, în afară de Luchian.

⁸ Rama este recompensa tabloului.

E în arta sa o gravitate, un simț al plasticului, un ecou al armoniilor ce parcă pornesc dinlăuntru și nu sunt numai produse directe ale senzațiilor de retină. Apoi, chiar și acele stângăcii colțuroase dau artei sale un caracter straniu și unic în arta noastră.

La expoziția internațională de la Paris din 1937 au fost expuse și câteva tablouri de Petrașcu.

Lionello Venturi a scris cu acest prilej un articol, din care cităm următoarele:

„Nu văzusem niciodată vreo operă originală de Petrașcu, înainte de a fi văzut acum câteva luni pavilionul român la Expoziția din Paris. Dar când m-am găsit în fața peretelui unde erau atârinate câteva din tablourile sale, nu numai că am fost plăcut surprins și interesat, dar îl prevedeam.

Astfel întâlnești câteodată un prieten pe care nu l-ai cunoscut niciodată.”

În legătură cu originalitatea lui Petrașcu, criticul și colecționarul Virgil Cioflec i-a dat următoarea dedicație pe volumul său *Grigorescu* la alcătuirea căruia îl consultase pe Petrașcu:

„Petrașcule, tu ești ca un corb de mănăstire, bătrân, stai pe craca ta, d-aia îmi plăci și tu și pictura ta”.

- „Cioflecării!” îmi spunea Petrașcu, amintindu-și de calificativul pe care, pe vremuri, Ilarie Chendi sau Dimitrie Anghel îl dăduse încercărilor literare ale lui Cioflec.

- Dar Cioflec ți-a cumpărat vreodată un tablou? I-am întrebat pe Petrașcu.

- Niciodată, căci umbla după chilipir! mi-a răspuns Petrașcu.

Întrebându-l odată pe Cioflec, ce crede de pictura lui Petrașcu, el mi-a răspuns:

- Violoncelul lui Petrașcu are o singură coardă, dar pe care cântă bine.

- Dar de ce nu ai nici un tablou de el în galeria dumitale?

Nu mi-a răspuns nimic și s-a grăbit să-mi strângă mâna și să plece.

Capitolul V. Criticul Virgil Cioflec și alții, Simu Kalinderu

După colecția lui Alexandru Bogdan Pitești, aceea a lui Virgil Cioflec era cea mai bogată în Luchieni.

Cioflec avea și Grigorești frumoși. Câteva dintre tablourile sale, printre care și portretul d-nei V. A. Ureche, denumită și *Bălăioara* și doi Luchieni, *Scara cu flori* și *Tufănelele în ulcică* au trecut în colecția mea.

Virgil Cioflec are meritul de a fi publicat prima monografie asupra lui Luchian. Lucrarea sa în privința lui Grigorescu conține câteva amănunte care i-au scăpat lui Vlahuță, numai de nu erau inventate de autor, de pildă întâlnirea lui Grigorescu cu Millet care l-ar fi bătut pe umăr pe când picta, spunându-i „*C'est bien, mon gars!*”.⁹

Pentru că vorbind de Virgil Cioflec deschidem capitolul amatorilor de artă, e cazul să pomenim de Constantin Mavrocordat, care a comandat pictorului elvețian Liotard, în trecerea sa prin Iași în 1743, diverse portrete pentru sala palatului domnesc, ce s-au prăpădit cu prilejul unui incendiu. Singura operă de Liotard pe care am văzut-o din această perioadă, e portretul unui prinț Callimaky, în calpac și caftan.

Un alt colecționar moldovean a fost Scarlat Vârnav, care, îndemnat de pictorul Panaiteanu Bardassare, a achiziționat la licitația colecției Las Marinas din Paris, câteva opere de valoare care au fost expediate în țară pentru a forma un muzeu; ele au fost uitate în vamă la Galați, unde au zăcut câțiva ani din neglijența autorităților.

Ceva mai târziu, când Grigorescu a trimis statului câteva tablouri ca justificare a bursei pe care o primea, ele au rămas la vamă până ce artistul s-a întors din străinătate și a dat de ele după multă trudă.

De altfel, nu exista în tariful nostru vamal din acele vremuri nici un articol privitor la operele de artă. E hazliu cazul unei mumii egiptene, pe care Exarcu, inițiatorul Ateneului, o adusese pentru muzeul instituției și care nu se putea vămui, mumiile nefigurând în tariful vamal.

După o lungă corespondență între vama Constanța și Direcția Generală, nu se putu totuși rezolva importul decât atunci când directorul general al vămilor, exasperat de această afacere care trena de multă vreme, propuse ca mumia să fie vămuită ca pește sărat!

⁹ E bine, băietel!

Cred că Ion Kalinderu și Anastase Simu nu au avut asemenea neplăceri, pe vremea lor operele de artă erau scutite de impozite.

Doar curiozitatea vreunui funcționar mai modest făcea să se despacheteze la vamă opera de artă. Când am adus portretul de fată de țară de Cézanne, vameșul s-a uitat surprins la mine și m-a întrebat de ce am făcut atâta cheltuială ca să aduc aceasta urâtenie de fată tocmai de la Paris.

- Și încă nepieptănată! am adăugat eu.

- Curat! mi-a ripostat vameșul.

O dată, pe când conduceam un pictor italian "prin muzeele noastre", îmi exprimam regretul că nu avem și noi muzee bogate în capodopere ca cele italiene, căci altul ar fi fost astăzi gradul de înțelegere artistică al publicului nostru și, bineînțeles, altul și nivelul nostru de creație; la care dânsul mi-a răspuns:

- Nici noi, care avem atâtea muzee, nu suntem într-o situație mai fericită . . .

- Poate pentru că aveți prea multe muzee, i-am răspuns eu, în glumă, amintindu-mi de o constatare făcută pe vremuri la Paris, în „Musée de Luxembourg”, unde, rugând pe un custode să-mi arate tabloul preferat al publicului parizian, am rămas consternat când acesta mi-a indicat *La Baigneuse au Crépuscule* de Paul Chabas.

Și eu, care mă așteptam ca publicul francez să fie atras de scăpărătorul și luminosul *Bal au Moulin de la Galette* al lui Renoir...

De atunci am devenit mai puțin pretențios față de muzeele noastre și mai cu seamă față de Iancu Kalinderu și de Anastase Simu, bieți oameni care nu erau mânați de preocupări estetice și ale căror capricii vanitoase erau inofensive și chiar oarecum binefăcătoare.

Pe Kalinderu l-am văzut pentru întâia oară pe când eram licean, prin 1902, la biserica Kalinderu din str. Doamnei, al cărei cor era condus de profesorul nostru de muzică, Popescu-Pasărea. Kalinderu părea foarte evlavios și umil în fața altarului, își alegea locul cam lângă strană, dar după slujbă reîntra în condițiile sale pământești și devenea țănoș și distant. Se bucura de un mare prestigiu, ca om al Palatului, administrator al Domeniilor Coroanei, membru al Academiei Române etc, etc.

Trecea și drept un mare filantrop, mai mult prin cele ce promitea decât prin ceea ce înfăptuia. După moartea sa, lumea a rămas dezamăgită: nu s-a realizat nimic din cele ce făgăduise. Nu a ieșit la iveală nici un testament, nici măcar o dispoziție generoasă în privința muzeului ce îi poartă numele și care a fost, după decesul său, obiectul unei tranzacții între stat și moștenitori.

Anastase Simu mi-a povestit că, odată, pe când își făcea cura la Vichy și se plimba cu Vintilă Brătianu, care pe vremea aceea era ministru de Finanțe al țării, îi comunică acestuia intenția de a dăruia statului muzeul său. Pesemne că Vintilă Brătianu, amintindu-și de cazul Kalinderu, se arătase cam sceptic, căci îl întrebă:

- Dar această danie nu are să coste nimic statul?
- Nimic, căci mai las și moșia și alte fonduri ca muzeul să poată fi întreținut.
- În cazul acesta te felicit și-ți plătesc eu astăzi biletul de tramvai.

Era darnic Vintilă ...

Parcă de aceea soarta a fost mai binevoitoare față de Simu, al cărui muzeu a ieșit neatins din cele două mari războaie, pe când muzeul Kalinderu nu a fost cruțat de bombardamentele aeriene ale ultimului război.

Să-l fi auzit pe Anastase Simu ce emoționat povestea toate peripețiile prin care a trecut în 1916, cum implorase și stăruise zadarnic ca să i se facă și lui favoarea de a i se evacua muzeul, odată cu retragerea armatelor noastre. Parcă-l aud și acum: „M-au ignorat, m-au jignit; de pretutindeni mi se răspundea: *Nu avem vagoane pentru nimicurile acelea*, în timp ce dumnealor își salvau tot avutul, până și cotețele. Apoi îți închipui cât am fost de îngrijat cu intrarea nemților în capitală și în tot timpul ocupației”.

Povestind toate acestea și lui Pallady, pe când se aflau odată la curse, acesta îi ripostă:

- Ce? Mai ai muzeul acela și nu ți l-au distrus? Păcat, căci altminteri ai fi rămas mai interesant pentru posteritate!

Revolta lui Simu nu mai cunosc probabil margini. Părăsind câmpul de curse, veni glonț la muzeu (unde mă găseam atunci din întâmplare, în atelierul lui Bunescu).

- Să-mi dai jos tablourile nemernicului ăla de Pallady! Închipuiește-ți ce mi-a făcut - și ne povesti incidentul. Bunescu își făcu cruce și mă privi consternat. Eu încercai să explic:

- Domnule Simu, nu știți cum sunt artiștii? Curioși, răsfățați și paradoxali, mai cu seamă Pallady, croit pe un calapod neobișnuit.

- Incalificabil! Tocmai mie, domnule, să-mi spuie asemenea cuvinte, când un Bourdelle mi se adresează cu admirație: „*Au grand fondateur Anastase Simu.*”

- Vedeți, domnule Simu, tocmai de aceea nu ar trebui să dați urmare acestui incident. Trebuie să faceți deosebire între om și operă. Sunt artiști, extrem de simpatici, a căror operă nu interesează, și alții ursuzi, dar mai valabili în artă. Ar fi păcat să ne lipsiți de Pallady, de un tablou ca *Toaleta*, remarcat și la Paris și despre care am citit cronică lui Gustave Kahn.

- Dar pe aceea a lui Thiébauld Sisson ai citit-o?
- Nu o cunosc.
- Bunescule, dă-i te rog tăieturile din ziar...

Și astfel l-am îmbunat pe Simu, care oricât de indignat ar fi fost, ceda imediat ce-i mângâiai vanitatea.

La lancu Kalinderu nu ar fi prins asemenea „tertipurii”: smirniotul era implacabil când se supăra, într-un asemenea caz el ar fi decapitat și o marmură.

Între cei doi fondatori de muzee exista o acerbă rivalitate. Amândoi, vanitoși, se luau la întrecere ca să întrețină un interes cât mai mare în jurul instituțiilor lor, făcând să apară în ziare fel de fel de note în legătură cu muzeele lor, anunțând noile achiziții și pe cele în perspectivă, vizitele unor personalități marcante în trecere prin București, cazuri în care, dacă omul Palatului era ceva mai favorizat, nici Mecena din strada Mercur nu se lăsa mai prejos. Era stăruitor și urmărea toate sosirile la Capșa, Continental și Athénée Palace, trimițând invitații precum și cataloagele muzeului. Lucrul era uneori riscant, nu toți vizitatorii puteau fi de aceeași amabilitate.

Astfel, sosind în Capitală un demnitar japonez care era din întâmplare și membru în comitetul muzeelor nipone, acesta primește invitația și se anunță la muzeu. Simu, văzând că japonezul trece cam impasibil prin săli, îi sugerează în șoaptă lui Bunescu să-i ceară la plecare niscaiva impresii, întrebat, personajul nipon răspunde mios: „*Monsieur Simu aime beaucoup l'Art, mais l'Art ne l'aime pas du tout*”.¹⁰

Nu știu dacă Bunescu i-a comunicat de îndată sau ceva mai târziu acest răspuns, dar de atunci mecenele nostru nu a mai agreat pe japonezi, fără a renunța din această cauză să mai facă invitații. Anastase Simu era foarte preocupat de asemenea vizite: când întâlnea pe stradă vreo persoană simandicoasă, o întâmpina: „De mult nu v-am mai văzut pe la Muzeul Simu”.

Reușise să facă cunoscut muzeul său și prin mijloace mai puțin artistice. Se oprea uneori prin fața edificiului și întreba candid pe trecători, în special pe copii, să-i spună: „Ce e clădirea aceea?” și pleca fericit când aceștia îi răspundeau: „Muzeul Simu”.

Ziua în care stația de tramvai care se chema pe vremuri „Marghiloman” a fost denumită „Muzeul Simu” a însemnat unul din evenimentele cele mai importante ale vieții sale. Din ziua aceea Simu lua uneori înadins tramvaiul, ca să ceară „un bilet până la Simu”.

¹⁰ Domnul Simu iubește mult Arta, dar Arta nu-l iubește de loc.

Când casa lui Titu Maiorescu situată cam în fața muzeului pe strada Mercur a fost înstrăinată, l-am auzit spunând:

- Palatul lui Marghiloman s-a dărâmat, casa lui Titu Maiorescu s-a înstrăinat. Sic transit... Muzeul Simu rămâne!

L-am întrebat odată de ce a lăsat să se scrie pe frontispiciu „Museu” cu s și nu cu z, cum toată lumea scrie:

- Dumneavoastră, fonetizantii, trădați originea lucrurilor; în toate limbile de bază latină, se scrie: musa, museo, muse, musée, etc; mă întreb, unde găsești la dâșii un z? Eu rămân la „Museu” cu s.

Iancu Kalinderu, gelos pe rivalul său, trimitea uneori pe Niță, omul său de serviciu, să vadă dacă intră ceva lume în muzeul „bulgăroiului ăla”! Și Niță se posta observator, în colțul străzii Mercur, spionând. Simu nu se lăsa mai prejos și își trimitea albanezul să pândească în colțul străzii Renașterii să vadă dacă intră ceva lume în muzeul „grecoțelului ăla”. Bieții slujitori își îndeplineau cu conștiinciozitate misiunea, până ce într-o zi s-au surprins unul pe celălalt stând la pândă; de atunci, ca oameni deștepți ce erau, n-au mai așteptat prin colțuri, pe ploaie și pe frig ci au intrat într-o cârciumă vecină, ciocnind câte un pahar cu drojdie și făcând haz de năzbâtiile stăpânilor.

L-am întrebat odată pe Niță Călinescu dacă era adevărat că Iancu Kalinderu umbla cu metrul prin expoziții, căci mi se părea cam neverosimilă povestea lui Nicolae Petrașcu că văzuse într-o expoziție a lui Grigorescu pe Ion Kalinderu, amatorul cu dare de mână, scoțând un metru și începând a măsura. „Iată la ce se reduce uneori dragostea de pictură: la metru”, exclamase, făcând haz, Grigorescu.

Simu nu umbla cu metrul, căci nu avea preocupări de natură dimensională. Sălile muzeului erau de altfel destul de înalte și încăpătoare chiar pentru cinci rânduri de tablouri, cum erau așezate înainte ca Marius Bunescu să fi reorganizat muzeul.

În timp ce priveam într-o zi în sus spre tavan, la ultimul rând de tablouri, unde era cocoțat un tablou de Signac, Simu se apropie intrigat și mă întrebă „de ce mă uit la luminator”.

L-am răspuns că priveam tabloul lui Signac, care ar fi meritat, după mine, să fie atârnat la simează, în locul altor picturi mai puțin interesante, cum era *Senegalezul* lui Roybet, *Cavalerul* lui Charlemont, *Senior cântând din lăută* de Lambert etc, și chiar *Interiorul de biserică* de Sabbaté.

- Comment, Sabbaté? Prix de Rome, Membre de l'Institut, Officier de la Légion d'Honneur, Président du Jury au

Salon, Médaille d'or Hors Concours, etc.¹¹

- Vedeți domnule Athanase Simu...

- Mă rog. Anastase Simu, nu Athanase.

- Scuzați, domnule Anastase Simu, dar cred că e mai interesant un tablou de Signac la simeză chiar decât acest Henri Martin, care e în definitiv un epigon al neo-impresionismului, un manierist...

- Comment donc, Henri Martin, Membre de l'Institut, Commandeur de la Légion d'Honneur, Membre du Jury, Médaille d'or Hors Concours etc, le maître qui peignit à l'Hôtel de Ville à Paris, à l'Université de Toulouse, pour le Conseil d'Etat etc.¹²

Simu avea criteriile sale de judecată, neclintit în ele. Nici măcar Bunescu nu izbutise să-l determine să coboare ceva mai jos tabloul *Camille* de Claude Monet, care pe vremuri nu se putea vedea bine din cauză că strălucea acolo unde era atârnat. Simu era convins că orice schimbare ce avantajează unele tablouri le dezavantajează pe altele, la care el ținea tot atât de mult. La orice sugestie de modificare sau de triaj, răspundea stereotip: „Muzeul Simu are de scop să reprezinte arta care se făcea pe vremea mea și așa cum o înțelegeam noi”. Pe când dezbăteam cu el problema plasării tablourilor, intră în sală o doamnă din protipendadă, care se apropie cu admirație de *Seniorul cântând din lăută* al lui Lambert.

- Vezi domnule? îmi grăi triumfător Simu, dumneavoastră tinerii căutați, după cum aud, plasticul și expresivul. Noi rămânem la natură și la realism. Artă pe înțelesul tuturor și nu pentru câțiva. De aceea am pus să se graveze deasupra ușii, la intrare; „Nu numai pentru noi, dar și pentru alții”.

- Află că tabloul lui Laroche, *Faust și Mefistofele*, la care privești cam ciudat, îndeplinește și un rol instructiv, căci nu toată lumea a citit pe Goethe.

Intențiile sale educative se vedeau și în faptul că expusese în sala de sculptură o mulțime de mulaje în ghips după antici și după sculptorii din Renaștere.

¹¹ Cum, Sabatté? Premiul Romei, Membru al Institutului, Ofițer al Legiunii de Onoare, Președinte al juriului la Salon, Medalia de aur, „hors concours” etc.

¹² Cum, Henri Martin? Membru al Institutului, Comandor al Legiunii de Onoare, membru al juriului, Medalia de aur, „hors concours” etc., maestrul care a făcut picturi la primăria din Paris, la universitatea din Toulouse, la Consiliul de Stat etc.

Foarte sensibil la complimente, discutam adesea asupra valorii artistice a diferitelor opere ale colecției sale cu care prilej mă califica, flatat și magnanim, de „cunoscător”. Admiram *Marché d'Antibes*, cea mai bună lucrare a lui Rafaelli.

- Și când mă gândesc că era cât pe ce să o scap dacă nu alergam la timp...

- Cum asta?

- Eram la salonul din 1912 și priveam acest tablou, când observ că se apropie un grup de persoane. Aflu ca era Juriul de cumpărare pentru muzeele statului. În timp ce ei discutau în fața acestui tablou, mă reped la biroul salonului și anunț: „*Le numero... Marché d'Antibes, peinture de Rafaelli, retenu par le Musée Sima de Bucarest*”. Plătesc imediat costul, cinci mii de franci și iau chitanță spre bună regulă.

- Bravo, ați cravașat la timp, și ați câștigat cursa cu o lungime de gât.

- *Amusant, n'est-ce pas?*

- Firește, tot printr-o asemenea stratagemă ați achiziționat și *L'An mille* al lui Pierre Gourdault?

- Bietul om! A căzut la Marna.

Simu atârnase pe cadrul tabloului paleta pictorului înfășurată într-un crep negru.

- Pe Gourdault mi l-a recomandat Eustațiu Stoenescu, care îi era camarad de atelier la Jean-Paul Laurens. Îmi vorbea de el ca de un Delacroix, dar acum în urmă îi găsește cusururi, nătărăul! Când mă gândesc că e puțin rudă cu nevastă-mea!

- *On n'est trahi que par les siens!*¹³

- Curat! Nu știi cine îmi spunea că și dumneata ai fi spus că preferi un măr de Cézanne, în locul acestei compoziții...

În acea clipă intră în sală Charles Diehl, marele bizantinolog, salvându-mă în chip miraculos.

- E Charles Diehl, îmi șopti satisfăcut Simu, și se repezi spre el.

După ce au făcut un tur pe la icoanele bizantine, iată-i în sala cea mare, în fața compoziției *L'An mille*, Simu arătând oaspetelui pasajul din *Histoire de France* a lui Michelet, scris pe o tăbliță aurită aplicată pe cadrul tabloului: „*Cet effroyable espoir du jugement dernier s'accrut dans les calamités qui précèdent l'an 1000...*”¹⁴

¹³ Rudele sunt cele care te trădează cel mai mult!

¹⁴ Această îngrozitoare speranță a *Judecății din urmă* a crescut odată cu calamitățile din preajma anului 1000...

Simu părea emoționat, dar Charles Diehl privea absent. După plecarea profesorului, Simu se îndreptă către mine triumfător.

- Ei, mai ai ceva de zis?
- *C'est votre „Jugement dernier”*.¹⁵
- Vezi bine. Cine ar fi în stare să picteze la noi o compoziție importantă?
- Eustațiu Stoenescu, care a pictat și *Laia de țigani*.
- Eustache?
- Firește. Nu aveți o mare pânză, o scenă din război atârnată în ultima sală a muzeului?
- Hm!

De la o vreme nu-l mai mistuia pe Eustațiu Stoenescu. Nu știu care binevoitor îi pomenise de niște epigrame pe care Cincinat Pavelescu le improviza în atelierul lui Stoenescu. Îmi reamintesc de una din ele:

*O viață-ntreagă, ai simulat
Gestul și mărinimia
Până ce și Academia
S-a înșelat și te-a votat!*

Într-o zi, Simu mă întâmpină pe când ieșeam de la încadrator cu un mic peisaj de Aman sub braț. După ce potrivești monoculul, luă tabloul în mână și mă întrebă:

- Crezi că e un Aman veritabil?
- Da.
- Nu-mi vine să cred!
- De ce, domnule Simu?
- Păi, nu seamănă cu ale mele!

Cu Anastase Simu nu erau excluse asemenea surprize: era orgolios și nu suferea concurența.

La înființarea Muzeului Toma Stelian, fiind rugat să facă parte din comitetul de direcție a muzeului, Simu a declinat această onoare:

¹⁵ Ai pronunțat „Judecata din urmă”.

- Cum, domnule, eu care am dăruit țării acest Templu cu peste una mie opere de artă românești și străine, să patronez un comitet care are de scop să garnisească locuința lui Toma Stelian cu tablouri și sculpturi, cumpărate din banii contribuabililor? Dacă Toma Stelian a donat un imobil, foarte frumos din partea domniei sale, să se fi instalat acolo o școală, o bibliotecă, că era om de carte, dar de ce tocmai un muzeu care să-i poarte numele, când defunctul nu s-a interesat de artă, nu a lăsat măcar o colecție de stampe și nici nu a trecut cel puțin pe la Ministerul Artelor!

- Paradoxal, conchisei eu, ca în teatrul lui Pirandello: „Muzeu fără de tablouri” și „Șapte membri în comitet în căutarea operei de artă!” în timp ce statul neglijează propria sa pinacotecă care își mută sediul de colo până colo, ca țiganiii cortul!

Într-adevăr pinacoteca statului a fost vitregită în toate timpurile: a rămas fără un local propriu, cu toate că statul a subvenționat clădirea Ateneului rezervând pinacotecii cele trei săli de sus (unde a și fost îngăduită un timp ca o rudă săracă); a fost expediată la Parcul Carol, apoi reinstalată la Ateneu și în cele din urmă a rămas definitiv evacuată până ce regimul a înființat un mare muzeu în fostul Palat regal.

Simu nu avea o pregătire specială și nici o înclinație deosebită pentru artă, dar avea pasiunea și dragostea de a înfăptui, credința în eternitatea acestor lucruri. „Inspirat și cârmuit de ideea frumosului - explică el în actul de donație - principiul salutar, etern, ocrotitor al propășirii omenirii; văzând roadele folositoare, înălțătoare de care s-a bucurat și se bucură popoarele în mijlocul cărora cultul frumosului a fost înțeles și slăvit; în dorința mea nețărmurită de a servi țara și a putea contribui în domeniul manifestării frumosului; după ce am fost ales în mai multe rânduri deputat (Brăila), m-am hotărât și devotat cu totul la fondarea templului din strada Mercur, colecționând și îmbogățindu-l ani de-a rândul, cu opere de artă, în măsura mijloacelor de care am putut dispune...”

M-am întrebat adesea de ce nu a consacrat Simu sala cea mare a muzeului său picturii românești, de ce nu a stăruit să întrunească acolo lucrări mai importante și mai reprezentative ale artiștilor români, căci a avut și mijloace și fericirea de a fi cunoscut de aproape pe Grigorescu, ar fi putut urmări dezvoltarea lui Luchian și Petrașcu; ar fi putut să consacre săli întregi acestora. Ce-i drept, se găseau în Muzeul Simu câteva opere remarcabile de Andreescu, Grigorescu și Luchian, dar cam parcimonios adunate. Ce bucurie vizuală ar fi putut prilejui marea sală a muzeului dacă ne-am fi putut plimba ochii pe un șir de pânze autohtone, bine alese, și frumos prezentate, rar și pe un singur rând. Ce sărbătoare ar fi putut să fie! „Dar Anastase Simu nu simțea nevoia acestor voluptăți plastice și nu era frământat de preocupări estetice, el urmărea alte satisfacții.” L-am auzit odată, la Paris, afirmând: „*J'ai fait un musée*

d'art français à Bucarest".¹⁶ Unii erau mișcați, alți sceptici, dar mulți rămâneau consternați când auzeau pe Simu enumerând mediocritățile pe care le colecționase. Un cunoscător francez, vizitând Muzeul Simu, s-ar fi exprimat: „*Le musée de monsieur Simu est un musée simulé*".¹⁷

Totuși în Muzeul Simu am petrecut clipe plăcute în tinerețea mea. Acolo am dibuit la început și am cules primele senzații de artă. Acolo am început să-l prețuiesc pe Luchian. *Anemonele* m-au captivat și mi-au lămurit unele taine ce depășesc concretul naturist; am cules senzații însoțite din acel mic peisaj de un verde exaltat, reamintind intensitățile captivante ale lui Van Gogh, am prins a comunica cu sufletul lui Luchian datorită acelui portret de bătrân *Moș Nicolae*, realizat cu mijloace simplificate dar cu atât mai expresive, și m-am împărtășit din harul de lumină ce radiază din pictura sa.

Exprimam uneori aceste emoții și lui Simu, care se bucura, dar mă lua de braț să-mi arate și alte pânze, pe care generația noastră nu le mai gustă. El avea aceeași dragoste pentru *Boemul cu păr vâlvoi, lavalieră și baston la umăr* de Kimon Loghi, ca și pentru *Moș Nicolae*; nu putea face deosebirea între un Petrașcu și Ștefan Popescu, ambii fiind membri fondatori ai „Tinerimii artistice”; reputația celui de al doilea fiind însă pe atunci oarecum mai mare în lumea bancară, Simu s-a simțit foarte măgulit când acesta a donat muzeului său două peisaje venețiene.

Într-o zi când priveam mai de aproape bustul lui Simu, operă a lui Bourdelle, Simu mă bate pe umăr.

- Te las în admirație, îmi spuse el.

- Cred că e cel mai bun bust al lui Bourdelle.

A! Bourdelle, *un grand maître*,... murmură el aruncând priviri duioase spre celălalt bust al său, cioplit de Stork, pe vremea când Simu era tânăr și chipeș, cu figura plină și fără zbârcituri, cu mustăcioara linsă, bine arcuită și în furculiță.

¹⁶ Am făcut un muzeu de artă franceză la București.

¹⁷ Muzeul domnului Simu este o imitație de muzeu.

Capitolul VI. Cartierul Sf. Vineri. Anticarii din centru

În cartierul Sfânta Vineri, se mai găseau câteva dugheni, cimitire cu fel de fel de lucruri înglobate în termenul generic de „obiecte de artă și antichități” ce se citea pe firmele atât de pretențioase ale acestor prăvălii.



Nicolae Grigorescu, *Peisaj la Posada*

Nu eram un obișnuit cercetător al locului, căci adevăratele obiecte de artă erau așa de rare și nu se găseau pe aici, dar îndărătnicia unor reputați „*dénicheurs*”¹⁸ mai făcea noi prozeliți, până ce un scandal cum a fost cel al tablourilor false sau greșit atribuite lui Grigorescu, trezea pe unii dintre ei.

O plimbare prin aceste locuri nu era totuși lipsită de interes, căci tipurile ce le întâlneai de obicei aveau un pitoresc specific și apoi clientela, care aparținea tuturor straturilor societății, dădea un colorit variat mediului.

Prin prăvăliile acestea te împiedicai de fel de fel de clienți, unii vânzători, alții cumpărători și după tonul și ținuta patronului puteai identifica felul clientului, căci patronul era indiferent și rezervat cu cei ce ofereau și foarte afabil cu amatorii. Aci ar trebui gravate pe ușă: „*Lasciate ogni speranze, voi che'ntrate*”¹⁹... Parcă văd și acum o bătrână discretă, care prin ținuta ei își trădează originea, foarte resemnată, aducând spre vânzare ultimul Saxe primit în dar de nuntă prin secolul trecut, iar colo, în fund, un adolescent oferind foarte sfios o candelă de argint. Cine știe ce mister se ascundea în cazul lui, căci era la vârsta pubertății! În alt colț, un domn foarte elegant, o figură ca de ceară pe care un monoclu o mai înviora, scotea din buzunarul pantalonului, cu o dexteritate prodigioasă, un bibelou, păstrându-și până la sfârșitul tranzacției morga imperturbabilă; în altă parte, o biată femeie nu putea înțelege cum negustorul oferea așa de puțin pe un *aubusson*, pe când soțul ei îl cumpărase înainte de război pe un preț înzecit și în lei aur, nu în lei de astăzi.

Părăsesc melancolic aceste catacombe de nădejdi și mă gândesc cum fiecare suflet necăjit moare câte puțin când se desparte de aceste obiecte ce-i erau așa de dragi.

Pășind așa cufundat și trist, parcă mă văd întâmpinat cu un salut foarte reverențios de către unul din așii cartierului, anticarul Benjamin, care mă întreabă foarte discret dacă m-ar interesa un minunat tablou de Mirea, poftindu-mă puțin în dugheana lui.

În bazarul încărcat cu fel de fel de obiecte rare, tablouri, statui, argintărie, bibelouri, ceasornice, mobile, console, lămpi, oglinzi, în sfârșit labirint de vechituri, de-abia ne putem strecura până-n odaia din fund, unde dintr-un lot de cadre, Benjamin îmi scotea un portret de Mirea și mi-l prezenta cu un aer pretențios.

La vederea portretului am rămas consternat și am amuțit.

¹⁸ Scotocitori

¹⁹ Lăsați orice speranță, voi ce intrați aici

- Cum, „maestre”, acest tablou nu vă spune nimic?

- Ba din contră, îmi spune ceva, i-am răspuns. Cât ceri pe el?

Vedeți, pentru dumneavoastră cunoscător - și apoi de mult nu am mai avut onoarea și plăcerea să vă servesc - vă fac un preț special, numai 15000 lei.

- Dar nu-mi explic cum familia a permis să se vândă portretul acesta, când răposatul a lăsat o avere așa de mare, cu toate că instituția de bancă ce-i purta numele e în încetare de plăți, după obiceiurile vremurilor noi.

- Vai de mine, ați și aflat al cui e portretul, șopti sfios negustorul, dar vă rog din suflet, discreție, murmură el, ducând degetul la gură în semn de tăcere.

- Îți voi face aceasta, dar nu înțeleg cum a ajuns acest portret la vechituri, te rog, lămurește-mă.

- Coane, stimat domn, „maestre”, știu că sunteți un om de suflet, am o familie grea, șapte copii, negustor cinstit, înțelegeți dumneavoastră, secret profesional, nu merge, și apoi am mai ochit eu niște obiecte acolo, prin urmare vedeți...

- Bine, domnule Beniamin, eu am cunoscut această familie, răposatul trecea de mare filantrop; ținea la aparențe cel puțin, căci în particular, aflasem ... dar nu-i de mirare, căci în lumea asta a banului, se impun o mulțime de obligații, metrese, câini de lux, cai de curse, Rolls-Royce sau cel puțin un Lincoln și cu timpul un scaun de senator, în afară de locurile inerente prin nenumărate consilii de administrație. Și apoi, cine poate rezista acestei apoteoze a succesului, toți îți surâd, toți te admiră și îți doresc binele; în frenezia tranzacțiilor de bursă, printre atâtea pachete de miniere, forestiere, petrolifere atâtea... ere..., câte un remizier mai întâi îți șoptește la ureche cea mai proaspătă acțiune din lotul Venerii... M-am hotărât, voi anunța ginerele sau fiul ca să retragă portretul de pe piață.

- Zadarnic, îmi răspunde Beniamin, persoana care mi-a vândut portretul l-a căpătat prin moștenire și mi-a dat factură în regulă.

- O fi de la soție, totuși vor interveni, dacă nu-mi explici cum a ajuns acest portret la bazar.

- „Maestre”, dacă îmi promiteți discreție, vă povestesc cum a ajuns acest portret în dugheana mea de „Obiecte de artă și antichități”.

- Îți promit că nu voi pomeni numele de familie, dar cazul e atât de straniu, că Balzac ar fi brodat o nuvelă minunată.

- Curat ca în roman, îmi răspunde Beniamin. Și apoi să vedeți, coane, vădana l-a luat sub ocrotirea ei pe un roșcovan, fiul tinichigiului din colț. Astăzi e el stăpân pe întregul palat. Am fost chemat acolo într-una din zile să

cumpăr mai multe obiecte între care și acest portret, căci doamna nu putea suferi pe afurisitul de bărbat, care o înșelase cu toate vedetele nostime ale scenei. Dar să vedeți lucru curios, „maestre”. Cu toate că-l ura pe răposat și nu voia să-i vadă mutra din portret, la tocmeală s-a lăsat greu, îmi repeta mereu că defunctul i-a plătit 100000 lei lui Mirea și când? În 1920, când leii aveau mai mare valoare ca cei de astăzi. Oferindu-i un preț rezonabil, doamna a fost indignată și a început să plângă, murmurând numele defunctului... I-am zis atunci: „Sărut mâna doamnă, să nu vă fie cu supărare, nici nu m-am gândit să cumpăr portretul acesta, ferească Dumnezeu, cine mai dă astăzi bani pe un portret, dacă nu e din familie, înțeleg portretul unui mare actor, scriitor sau muzicant. O fi pictura lui Mirea, dar dacă nu e nud, cap de fetiță, flori și nici măcar natură moartă nu-l cumpără nimeni...” „Are dreptate”, îngână roșcovanul. Și nu știu ce șopti la urechea doamnei, că dintr-o lovitură de picior tabloul se rostogoli pe scările antreului.

Era ultimul omagiu pe care neconsolata văduvă îi aducea amintirii soțului defunct.

Cartierul Sfânta Vineri era centrul magazinelor de mobile și antichități. Printre ele, se remarca magazinul lui P., instalat într-o somptuoasă clădire cu parter și etaj situată lângă templul Coral. Aici aveai prilejul să descoperi câte o mobilă mai rară din epoca reginei Ana a Angliei, altele de stil englez Sheladon sau din secolul al XVIII-lea francez, până la stilul Louis Philippe cu echivalentul său Biedermeier.

Nu era surprinzător ca ochii să se agațe de câte un Grigorescu sau Aman. De aici a cumpărat colecționarul doctor Dona nudul de femeie bălaie rezemat de o stâncă la malul mării. Odată am zărit acolo și un tablou de Boucher, dar n-a rămas două zile în magazin, căci a fost expediat în străinătate.

La S. nu găseai asemenea lucruri importante, însă el era specialist în vase și bibelouri.

T. avea un magazin mic, dar era foarte întreprinzător, și când avea o piesă mai deosebită te vizita acasă.

Și în centrul capitalei se aflau câteva magazine de artă, mai cu seamă de tablouri. Așa vizitam Galeria „Ileana Cosânzeana” din Pasajul Imobiliar pe care o moștenise un publicist de la socrul său. Aici am văzut și câteva tablouri de Tonitza din prima perioadă a creației sale, anterioare anului 1916. Mai găseai tablouri de Theodorescu Sion, din toate fazele sale pointiliste, divizioniste etc. Tot aici am cumpărat primul tablou de Petrașcu, o vedere din orașelul Morlay de lângă Vittré, pe unde pictase și Grigorescu.

De câte ori frecventam magazinul lui I. din Pasajul Comedia, acesta îmi făcea teoria inoportunității relațiilor directe cu artiștii plastici care până la sfârșit terminau prin a te tapa. El se lăuda cu tablourile lui Luchian procurate profesorului doctor C. Anghelescu pe prețuri convenabile, căci numai lui i se puteau destăinui artiștii când treceau printr-o criză financiară.

La micul magazin al lui P. din fața fostei cofetării Nestor, găseai o altă atmosferă. El era numismat și mai versat în obiecte antice: tanagrale, amfore etc. Odată, răposatul profesor Niculae Ionescu-Barbă a descoperit acolo un Greco ce provenea din familia fostului ministru Vasile Lascar, tablou ce i-a fost mai mult răpit decât cumpărat la adevărata sa valoare de către fostul suveran Carol al II-lea. Nu trebuie confundat acest mic Greco cu cele din colecția fostei dinastii de la Castelul Peleş.

La magazinul lui G. de pe calea Victoriei, cam în dreptul clădirii Soc. Politehnice, într-o prăvălie ce s-a dărâmat astăzi și pe care teren s-a construit un nou bloc Aro, găseai tablouri de toate genurile, începând cu Artachino și până la Gore Mircescu. Însă în acest bazar de mediocrități, strălucea uneori câte un Grigorescu remarcabil sau vreun peisaj de Luchian de la Brebu.

G. mi se lăuda cu scrisorile pe care le primise de la Luchian, pentru a-l anunța că-i va trimite câteva cartoane spre vânzare, rugându-l să-i avanseze ceva bănet.

În timpul celui de al doilea război mondial, S. s-a mutat în Calea Victoriei, cam lângă cofetăria Nestor. Nu a avut noroc să trăiască, căci într-o bună dimineață, în timpul rebeliunii legionare, a fost descoperit cadavrul lui. Văduva sa a asociat la conducerea magazinului pe I. L., care până atunci fusese mai mult un negustor de tablouri ambulant, mutându-se din hotel în hotel din lipsă de mijloace, cutreierând orașele din provincie ca să plaseze pe la membrii barourilor cu pretenții de intelectualitate prunele așa de natural pictate de Rațiu, marine de Florian, naturi moarte de Ricu etc. L. care era isteț și descurcăreț închirie mai târziu un magazin ceva mai sus pe Calea Victoriei și se instalează ca specialist în tablouri, profitând de sfaturile unuia sau altuia dintre artiștii noștri notorii, pe care-i invita la masă sau la nevoie le strecura câteva bilete de 1000 lei. A parvenit având în vedere împrejurările războiului și consecințele sale. Odată îmbogățit, L. a început să-și ia aere de mare patron, de mecenat, subvenționând chiar publicarea unei monografii a unui profesor de istorie a artei.

Odată, pe când treceam prin Calea Victoriei cam prin dreptul magazinului său, L. se repezi la mine și, luându-mă de braț, mă pofți în odaia din fund, unde ședea confortabil și fumau doi pictori comentând un tablou de Grigorescu, pe care îl certificaseră ca autentic, întrebându-mă L. ce cred de această pânză, i-am răspuns ca e dubioasă, la care L., înțepat a ripostat:

- Ce, ai să-i contrazici pe maeștri?

Atunci am privit în ochii unuia dintre ei, care mi-a bolborosit:

- L-am botezat și pe ăsta.

De altfel maestrul era un poznaș, deoarece atunci când un prieten al său, director de muzeu, a pescuit un crap pictat de Ange (Angelescu) drept un Andreescu original, maestrul nostru, ca să-l scuze pe directorul muzeului, a opinat că el știe că uneori Andreescu semna și... Ange.

Îi dădeam sfaturi anticarului ca să se ferească de certificări:

„Feriți-vă de tablourile cu certificate, le spuneam eu, e un semn de slăbiciune. Cele originale nu au nevoie de certificat și nici măcar de iscălitură. Semnătura trebuie căutată în stilul tabloului, în calitatea culorii, în tușa de penel etc., care-i dă personalitate, viață, valoare...”

Apoi mai adăugam:

„Nu trebuie neglijate tinerele talente, fiindcă dintre acestea se vor ridica măestrri de mâine!”

Dacă acești anticari erau buni de gură, ei aveau mai puține calități de înțelegere a artei, își ciuleau doar urechile să prindă câteva cuvinte de la profesioniști, pe care le repetau amplificate amatorilor. Să-i fi auzit cu ce pretenții vorbeau de compoziție, pastă sau desen, încât uneori mă opream să-i ascult, făcând mare haz de vocabularul lor.

Cu vânzătorii și măestrri de covoare lucrurile se petreceau altfel. Unii dintre ei erau chiar artiști în meșteșugul lor, de pildă Theodor Tuduc, originar din Oradea. El avea un atelier de covoare fine și de gen antic la Satulung, în Țara Bârsei. La fel și Kerestegian la Iași, Agopian și Abagian la Brăila, se specializaseră în genuri persane ca Tebriz, Kirman, Ferahan etc. Tuduc și Kerestegian erau mai reputeți prin calitatea produselor atelierelor lor, unde fabricau ghiordezuri fine. Ei alegeau lână specială pe care o dădeau la tors, întrebuințau culori extrase de dâșii din plante: safranul pentru galben, bozul pentru roșu, cozile roșiilor pentru verde, coaja de nuc pentru diferite nuanțe de maro până la negru; din boabele de soc scoteau indigoul, din grâul verde de primăvară galbenul, iar din arini și cozi de ceapă nuanțele aurii etc.

Acești măestrri nu copiau direct modelele antice, ei combinau și altele noi prin compoziții și colorit. Astfel meșterul Tuduc mi-a lucrat un covor armenesc după genul aceluia denumit „Dragon” din Muzeul Kaiser Friedrich din Berlin, ce era țesut și patinat așa de bine, încât o dată, vizitându-mă un specialist din Budapesta, a stat la îndoială dacă covorul era autentic sau recent.

Kerestegian a lucrat câteva modele de covoare turcești de rugăciune (ghiordez) ce uimeau pe specialiști.

Theodor Tuduc, între cele două războaie mondiale, întreprinsese călătorii prin Elveția, Germania și Italia, ducând cu sine asemenea exemplare ce aveau căutare pe acolo, având în vedere mobilierul vechi care reclamă covoare de acest fel. Aceste covoare erau introduse de obicei prin anticarii apuseni la celebri colecționari și chiar la unele muzee.

În țară la noi, Tuduc își recruta plasatorii dintre aristocrații scăpătați din Ardeal sau dintre unii emigrați ce aveau relații în nobilime și marea burghezie.

În legătură cu covoarele de rugăciune, îmi aduc aminte cele ce îmi povestea tatăl meu, căruia bunica mea, când tata plecase din Cezareea Capadociei, unde era născut, îi dăruise cel mai frumos covor din casă spunându-i:

„Ți-l dau fiul meu și te rog ca atunci când vei fi necăjit și ostenit să te odihnești pe el”.

Dacă în ultimul secol comerțul de antichități s-a alimentat dintr-un exod de scoarțe și de covoare prețioase, pe vremuri, însă, o bună parte a pieselor ce ajungeau în Apus proveneau din daruri către suverani și fețe bisericești, din daruri de nuntă, din zestrele aduse de mirese, din lucrurile duse de băjenarii ce părăseau țările de origine, luând cu dânșii covoare și țesături fine, căci călătorul nu putea lua cu sine nimic mai portabil și de preț ca un covor de rugăciune sau o țesătura scumpă. Istoricul arab Ibu-Khaldun afirmă că „în tributul pe care armenii îl plăteau prin secolul al VIII-lea califilor Bagdadului, covoarele erau considerate ca cele mai prețioase lucruri”.

Apoi credincioșii mahomedani purtau cu ei în călătorie coranul și micul covor de rugăciune (sedgeade), și cu timpul multe dintre acestea au rămas prin țările apusene și prin unele orașe ardelenene unde se mai găsesc și astăzi în bisericile protestante (Biserica neagră din Orașul Stalin etc.).

Pe de altă parte călătorii apuseni, ce explorau ținuturile Asiei Minore, ale Caucazului, ale Iranului, se înapoiau din aceste călătorii cu rare și prețioase obiecte, covoare, stofe de artă orientală, de care ne pomenesc în scrierile lor. Venețianul Marco Polo povestește de covoarele din Cezareea, Konya, Sivas, laudând calitatea și în special valoarea lor, și arătând că erau lucrute de armeni și greci.

Încă din secolul al VI-lea, un călător englez remarcă admirabilul covor al moscheii din Ardebil, raportând reginei Elisabeta a Angliei de existența acestei strălucite piese, făcându-i descriția și arătându-i dimensiunile excepționale.

Acest covor, abia după câteva secole, putu fi cumpărat în trei fragmente consecutive de Statul Britanic pentru muzeele sale și astăzi este una din podoabele Muzeului Victoria și Albert din South Kensington, în Londra.

Cu toate că aceste piese de artă sunt opera unor meșteri excepționali, totuși artistul țesător rămâne în majoritatea cazurilor anonim, iar câteodată se găsesc și unele inscripțiuni fie în limba armenească (vezi splendidul covor cu dragon de la Kaiser Friedrich Museum din Berlin), fie în limba arabă cum e cazul covorului din Ardebil, pe care se găsește următoarea frumoasă inscripție a lui Maxud din Kashan:

„Nu am refugiu în lume decât în pragul ușii Tale. Capul meu nu-și găsește sprijin decât în calea Ta. Țesut de robul Tău, în slava adusă acestui sfânt lăcaș”.

Dar aceste cazuri sunt rare. La armeni anonimatul e curent în materie de artă și de aceea nu ne-a rămas mai nimic precis în privința arhitecților și meșterilor armeni ce au creat minunatele basilice cu sculpturile și obiectele lor de artă religioasă, de asemenea și în orfevrerie și argintărie.

Un înalt sentiment de evlavie, o modestie caracteristic patriarhală, un spirit de solidaritate colectivă contopeau individualitatea creatoare în masa comunității și tot ce arta avea mai gingaș și mai rar era închinat sfântului lăcaș de rugăciune.

Într-o frescă a Spitalului din Siena, pictorul Domenico di Bartole, zis Venezziano, zugrăvește prin anul 1440 un covor antic, tipic armenesc, covor cu dragon din speța aceluși exemplar unic ce se află la Kaiser Friedrich Museum din Berlin, covor identificat ca fiind Țesut prin anii 1200-1250.

În picturile primitivilor flamanzi „Jan van Eyk, Memling, Rogier van der Weyden, mai târziu în pânzele venețienilor, în tablourile olandezilor Vermeer van Deeft, Peter de Hooch etc, artiștii introduc în decorația interioarelor, a altarelor sau a scenelor de intimitate numai covoare caucaziene și anatoliene de genul celor armenesci.

Și apoi se știe în lumea specialiștilor că arta covoarelor persiene n-a căpătat dezvoltare și faimă decât sub domnia șahului Abbas, mare animator și mecenat, cu al cărui nume se desemnează astăzi minunatele specimene țesute sub domnia lui (1557-1628). Or, acest șah s-a servit de 34000 de meșteri și țesători armeni, pe care i-a chemat din regiuni limitrofe ale Armeniei (Ciulfa, situată pe țărmul Araxului) și i-a așezat, prin anul 1600, în regiunea Ispahanului (denumită azi și Noul Ciulfa), a cărei faimă s-a răspândit apoi pentru frumusețea și calitatea fină a covoarelor.”²⁰

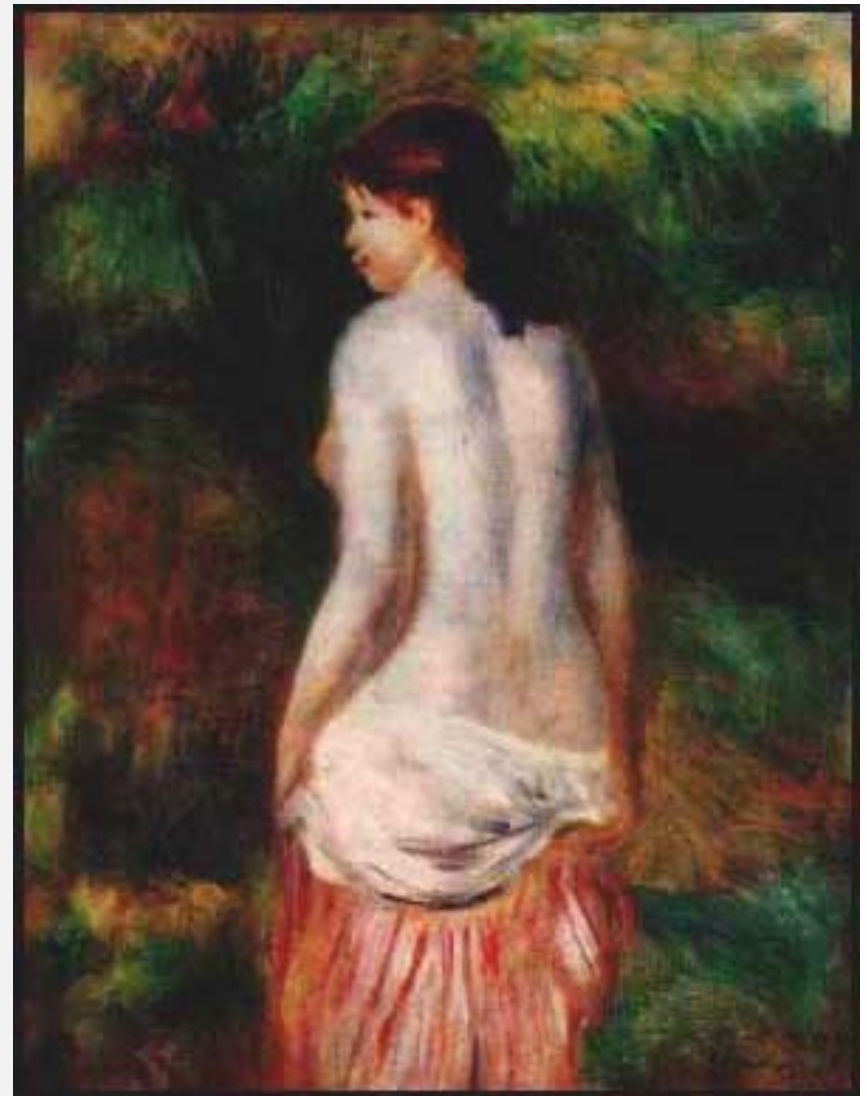
²⁰ Frieddch Savre și Hermann Trenkwald – *Anciens tapis d'Orient*, 1929, vol. II, vezi și Iulius Orendi, cartea citată mai sus.

Capitolul VII. Mediul artistic și literar dintre cele două războaie mondiale

Pasiunea mea pentru artă dădea loc la fel de fel de comentarii și interpretări. Astfel sculptorul Han spunea că aș suferi de „angină picturală”, iar un gazetar auzind pe cineva că mă chema pe nume, a ripostat:

- Nu-l cheamă Zambaccian, ci Kolecțian.

Anecdote și fantezii circulau pe seama mea; unele adevărate, altele inventate. Consternați erau adevărații burghezi care se uimeau că puteam plăti peste un milion pentru un mic nud de Renoir și peste două mii de sterline pentru un portret de fetiță de la țară de Cézanne.



Auguste Renoir, *Nud în peisaj*

Când una din cunoștințele mele mi-a reproșat aceste cheltuieli nesăbuite, eu i-am ripostat:

- Găsești că e firesc să dai sume mari pe un briliant, care în definitiv e un minereu, ce-i drept mai rar, extras din pământ, și găsești anormal ca eu să dau aceeași sumă pentru creația unui geniu ca Renoir, care se naște atât de rar?

Însă furia femeilor era și mai mare, căci ele îmi reproșau că eram mai galant cu artiștii decât cu ele, la care le răspundeam că operele create de artiști sunt eterne, pe când plăcerile sunt trecătoare.

Când ele îmi cereau să le ofer un tablou, le refuzam net. Odată, totuși, nu am putut rezista unei blonde și i-am dăruit niște trandafiri, pe care însă i-am răscumpărat mai târziu.

Dar și capodoperele artiștilor români, o operă de mână întâi de Grigorescu, Andreescu sau Luchian, și chiar de unii contemporani ca Petrașcu, atingeau prețuri mari. De pildă, am plătit pentru *Iarna la Barbizon* de Andreescu lei 150000 în 1927, echivalentul unui apartament pe vremea aceea.

Din reputata colecție a pamfletarului Al. Bogdan-Pitești, am cumpărat la licitația publică din anul 1925, la trei ani după moartea lui, următoarele tablouri de Luchian: *Autoportret*, *Lăutul*, *Portret de copil* (Vlad Cocea), *Lorica*. Iar ceva mai târziu am cumpărat *Moș Nicolae* de Luchian, *Portretul lui Luchian* de Ressu, și altele provenite din aceeași colecție.

În 1930, am cumpărat de la colecționarul Ruleta, peisajul *Intrarea în pădurea de la Fontainebleau* de Grigorescu, pe 100000 lei. Pe pânza mare *Trandafirii albi* ai lui Luchian am numărat 120000 lei în 1932, ceea ce însemna pe vremea aceea 200 de napoleoni, cu care vânzătoarea a petrecut trei ierni în șir la Nisa. În expoziția din 1925 a lui Petrașcu am plătit pe o natură moartă, o masă albă cu mere, flori și cărți, ce-i drept o pânză remarcabilă, 35000 lei. Iar pe autoportretul său cu bereta roșie, vândut de artist și recuperat de mine ceva mai târziu, 50000 lei. În 1940, colecționarul și criticul Virgil Cioflec, dorind să perfecționeze cultura de orez a moșiei sale din Mârșa, mi-a vândut un portret de femeie bălaie de Grigorescu, o scară cu flori de Luchian și tufănele în ulcică ale aceluiași pentru 800000 lei, cu care a cumpărat un tractor, un automobil și și-a plătit și unele datorii la bancă.

Dar nu numai că uneori cumpăram opere de la contemporani, ci câtorva tinere talente le avansam bani pentru lucru, modele, culori, pânză etc. Aveam uneori și dezamăgiri. De pildă, odată făcând un asemenea serviciu talentatului pictor Padina, acesta în loc să se apuce de lucru, s-a încurcat cu o tânără femeiușcă cu care n-a cheltuit numai banii avansați de mine pentru creație, dar și-a vândut și ceasornicul și inelul. L-am întâlnit în fața bisericii Ene, și i-am spus că și eu puteam să cheltuiesc acești bani cu femeile, fără de concursul lui. Atunci un alt pictor, care asista la această discuție, mi-a spus:

- Așa-ți trebuie și bine ți-a făcut.

Padina avea un frumos talent. I-am reținut câteva peisaje din Pitești, *Podul de pe Argeș*, vederi din marginea Bucureștiului, de la Tei, o perspectivă de acoperișuri de case din centrul capitalei. A pictat și un expresiv și colorat portret al soției mele, etc.



Theodor Pallady,
Pălăria și umbrela artistului

De câte ori am împrumutat tablourile ce-mi aparțineau pentru expozițiile retrospective din țară și străinătate, țineam ca pe lângă clasicii noștri, Grigorescu, Andreescu, Luchian și unii contemporani consacrați, să figureze și unele opere ale artiștilor mai tineri, în afară de operele clasicilor, tablourile mele de Petrașcu, Pallady etc. se bucurau de succes și mi s-a oferit chiar 2000 franci elvețieni, cu ocazia unei expoziții la Zürich, pentru *Natura moartă* a lui Pallady, reprezentând flori, pălăria și umbrela artistului pe fond roșu, pe care elvețienii doreau să o cumpere pentru muzeul din Zürich. Am refuzat însă. Bucuria mea era tot așa mare când citeam prin cronici aprecieri substanțiale despre *Odalisca în galben pe un divan albastru* de Henry H. Catargi, peisajele lui Lucian, Grigorescu, lucrările lui Ciucurencu, pentru naturile moarte ale lui H. Damian, peisajele lui St. Constantinescu și Țuculescu etc.

Pe vremuri, înaintea celor două războaie mondiale, viața artistică și literară se desfășura mai mult prin cafenele, unde se dezbăteau chestiunile cele mai importante, din care porneau curente și se stabileau reputații.

Chiar după ce-a luat ființă Societatea Scriitorilor Români, cam prin 1910, și Sindicatul Artiștilor Plastici în 1920, tot cafeneaua era anticamera marilor evenimente și consacrări.

Îmi amintesc de cafeneaua Kübler, devenită mai târziu Imperial, situată pe Calea Victoriei, cam pe unde s-a întins noua aripă dreaptă a Muzeului de Artă al R. P. R.

Aici se întrunea între 1900-1910 toată pleiada scriitorilor și artiștilor care au devenit celebritățile de mai târziu.

Într-un desen intitulat *La Kübler*, de Ary Murnu, desen ce se află astăzi în muzeul orașului București, instalat în Casa Simu, se pot vedea figurile obișnuiților localului, printre care enumerăm pe Mihail Sadoveanu, Emil Gârleanu, Octavian Goga, Dimitrie Anghel, St. O. Iosif, Tudor Arghezi, N. D. Cocea, Gala Galaction, Minulescu, Eftimiu, Șt. Luchian, Camil Ressu etc.

În ajunul războiului balcanic, centrul artistic și literar se deplasează la Terasa Oțeteleșanu, care era situată pe terenul unde s-a clădit după primul război mondial Palatul Telefoanelor.

Marea compoziție a lui Ressu *Academia de la Terasă* înfățișează un colț al acestei cafenele, unde obișnuiau să se întâlnească la un șvarț, compozitorul Alfons Castaldi, poetul Tudor Arghezi, Ion Minulescu, Corneliu Moldovanu, pictorii Steriadi, Alexandru Szathmary și Iser. Tot aci întâlneai toată pleiada scriitorilor care au ajuns la o celebritate, după cei ce au pornit de la Kübler: Liviu Rebreanu, Eftimiu, Lovinescu, Mihail Sorbul etc.

După primul război mondial, cafeneaua Capșa, astăzi cafeneaua București, era furnicarul unde intra și ieșea mai toată lumea artistică și scriitoricească a epocii.

Până în 1930, când acest centru s-a cam deplasat la cafeneaua Corso, ce era situată pe Calea Victoriei colț cu strada Franklin, clădire dărâmată astăzi prin lărgirea Pieții Palatului, tot la cafeneaua Capșa se întâlneau scriitorii, artiștii, publiciștii, gazetarii, dar și o mulțime de ratați.

În fundul localului, obișnuiau să se întrunească dimineața până la ora prânzului gazetarii Andrei Corteanu, Timoleon Pizani, Papamihalopol Clamet, pictorii Verona, Szathmary, Basarab, sculptorul Fritz Stork și compozitorul Castaldi. La o masă vecină glăsuia poetul Ion Minulescu, în timp ce Adrian Maniu îngâna parcă. La perorațiile lui Minulescu, auzai de la o masă vecină vocea lui Brațu care căuta să-i domolească pe poetul *Romanțelor pentru mai târziu*, cu apostrofa:

- Mai bemolează-ți glasul!

Cu Brațu discutam despre artă și despre Paris. Dacă în muzică Brațu savura oarecum și pe moderni, în teatru se menținea la clasici.

Odată, întorcându-se dintr-o călătorie la Paris, l-am întrebat ce i-a plăcut din cele văzute pe scenele Capitalei Franței mi-a răspuns:

- Tartuffe.

- Dar altceva?

- Tartuffe.

- Dar la altă piesă n-ai mai fost?

- Din nou la Tartuffe.

Dacă Brațu, cu ochii somnolenți, rămânea de obicei gânditor, Alexandru Theodor Stamatiad glăsuia ca din *Trâmbițe de aur*.

Stamatiad suferea de narcisism, privindu-se mereu prin oglinzi, răsucându-și într-una mustața, pieptănându-și întruna părul negru ca abanosul ce-i împodobește frumosul chip.

Se autoadmira și ca bărbat și ca poet. Uneori, după câteva clipe de conversație, îți strecura placheta sa cu *Parabole*, traduceri din Oscar Wilde și îți reclama câțiva poli.

Asistam uneori și la pugilate nu numai verbale, dar și efective, cum a fost cazul unei altercații între poetul Nicolae Davidescu și scriitorul Ion Sân Giorgiu.

În aceeași cafenea se întruneau împrejurul unei mese gazetarii de pe la cotidienele liberale ale capitalei, savurând pe Alexandru Cazaban care scrisese în toiul luptelor electorale schița *La umbra carului*, unde afirma că țăranul muncește și țărănistul petrece.

La cafeneaua Corso, câțiva ani mai târziu, am cunoscut și pe poetul și matematicianul Ion Barbu, a cărui figură din profil semăna puțin cu aceea a poetului Louis Bouilhet, autorul poemelor *Festins et Astragales*, mustăcios, cu sprâncene stufoase, încercuind niște ochi languroși, cu privirea senzuală.

Cum unii comeseni citeau în Universul Literar nuvela mea *Gelal Bey*, care tocmai apăruse în ziua aceea, la o masă alăturată, Ion Barbu, auzind că e vorba de un oriental, își ciuli urechile și la insistența comesenilor se apucă să citească începutul și finalul nuvelei, spunând că e destul pentru dânsul ca să-și dea seama dacă scrierea are vreo calitate.

Ca răsplată, poetul care a scris versurile

*Pe Bosfor, la celalt mal,
Din zecime, în zecime,
Taie-n Asia grecime;
Când noi a Turchiei floare,
Într-o slavă stătătoare
Dăm un sâc
Din Isarlâk*

Îmi ceru să-i cânt o melodie turcească, pe care i-am și fredonat-o ia ureche:

*Uskudardan ghidericken
Birmendil buldum
Mendilin icine elma doldurum
Mendilin icine elma doldurum
(Întorcându-mă din Scutari
O batistă am găsit
Și-n batista aceea
Umplut-am mere pentru ea ...)*

Ion Barbu m-a pus să repet cântecul ca să-l poată învăța pe de rost, lucru care a provocat ilaritatea celor de față.

Tudor Arghezi apărea mai rar la Capșa, însă pe N. D. Cocea îl întâlneam deseori. Odată un inoportun făcând o aluzie la autorul lui Vlaicu Vodă, Cocea i-a ripostat:

*Chel am fost și chel rămân
Dacă crezi că sunt bătrân
Mă confunzi cu Davila
.....mama ta.*

Mai apărea uneori, fără a lua loc la masă, ci aruncând doar o privire distantă, și Matei I. Caragiale, îmbrăcat în haine bine croite, însă lustruite și cam roase de timp și care purta o pălărie tare denumită „melon”, soioasă de prea multă purtare. Nu-i lipseau nici mănușile galbene, nici bastonul.

Artiștii plastici veneau de obicei seara pe la cafenea, după ce își părăseau atelierele. Se înnădeau discuții interesante când participau Șirato și Han. Tonitza, ca și Petrașcu, apărea rar prin cafenele. În schimb Sion era mai preocupat de cancanuri, lucru în care s-a afirmat cu prilejul controverselor ivite în 1922 din pricina cortinei Teatrului Național pictată de Ressu. Flegmaticul Dărăscu asista impasibil la toate acestea, în schimb Ștefan Dimitrescu se arăta pasionat de discuțiile plastice. Iser, când venea de la Paris, mai catadixea să se abată pe la Capșa. Iar Pallady nu frecventa decât Jockey-Clubul sau Automobil-Clubul.

Dar personajul cel mai pitoresc ai cafenelei Capșa a fost desenatorul Nae Petrescu zis Găină. L-am cunoscut după primul război mondial, întreținând legături timp de vreo cincisprezece ani, până ce într-o bună zi am aflat că trecuse în lumea amintirilor, luptându-se viguros cu moartea, după cum mi-a povestit un prieten comun, doctorul Nanu.

Nae Petrescu se îmbrăca curat și îngrijit, deși n-avea decât un singur costum și aceeași pălărie moale. Slab, cu o figură anemică, purtând monoclu, apărea brusc și semeț. A fost prietenul lui Luchian cu care a expus, și al cinicului pamfletar și colecționar de artă, Al. Bogdan-Pitești. Deși acesta din urmă îi făcuse „figura”, nu era „ranchiunos”, în toată viața sa, Nae Petrescu n-a avut decât un vis, să vadă Parisul, în acest scop studiasse în toate amănuntele planul mării metropole, toate cartierele cu cele mai interesante monumente, clădirile istorice, casele devenite celebre prin

gloria celor care le-au locuit, cunoștea Luvrul și celelalte muzee pe dinafară, în sfârșit nu știu dacă 5 % din locuitorii Parisului își cunoșteau așa de bine și de amănunțit orașul lor.

Nae Petrescu își făcuse reputația prin caricatura unor oameni politici și mai cu seamă a lui Constantin Stăncescu, tiranul profesor de istoria artei și estetică, de la Școala de arte frumoase, fost membru aproape permanent în comitetul Teatrului Național, personaj mediocru, ce dispunea de Salonul oficial; dușman al curentelor noi, acaparator al demnităților în legătură cu viața artistică.

Viața lui Nae Petrescu era o enigmă, căci nu avea nici slujbă și în ultimii ani nu colabora la nici o publicație. Uneori îmi oferea foarte discret și rezervat câte un catalog cu vânzări de tablouri la Hotel Drouot de la Paris, pentru câțiva poli.

Am aflat de marea tragedie a vieții sale de la un prieten comun, care mi-a povestit cum odată Nae Petrescu, reușind să strângă câteva sute de lei pentru o călătorie la Paris și pregătindu-se de plecare, s-a dus să-și ia rămas bun de la Al. Bogdan-Pitești. Acesta, escroc și sarcastic din fire, i-a propus o partidă de table înainte, de despărțire și până-n zori a izbutit să-i câștige toți banii de călătorie.

Nae Petrescu a plecat consternat, dar nu i-a purtat pică, și de câte ori își amintea de Paris, murmura: „Escrocul”.

Nae Petrescu a avut totuși un moment de răzbunare cu prilejul întrunirii prietenilor împrejurul catafalcului lui Al. Bogdan-Pitești, când soția acestuia, observând că-i lipseau 10000 lei a făcut un scandal care s-a sfârșit prin chemarea comisarului de poliție, ce a pornit imediat la o anchetă, percheziționând asistența compusă din familiarii casei, artiști, scriitori etc. Când i-a venit rândul lui Nae Petrescu, acesta foarte liniștit și cu un ton sec, i-a spus polițistului:

- Nu vă mai osteniți degeaba, căutați mai bine mortul.

Și în adevăr banii s-au găsit în buzunarul jachetei mortului, unde soția uitase că-i ascunsese ca să fie în siguranță, deoarece jacheta era purtată rar și numai la ocazii speciale. Astfel a înțelea Nae Petrescu-Găină sa-i plătească lui Al. Bogdan-Pitești farsa când i-a luat la o partidă de table banii pentru călătoria la Paris.

Tot la Capșa l-am cunoscut și pe Camil Ressu care, într-o împrejurare, indignat împotriva oficialității, exclama:

- Artele abia că sunt tolerate în țara românească.

Era chipeș și tânăr, cu figura plină și fără zbârcituri, cu mustăcioara linsă, bine răsucită și în furculiță.

Capitolul VIII. Al. Bogdan-Pitești

Alexandru Bogdan-Pitești era plămădit dintr-un aluat de contraste la care au contribuit în egală măsură geniul răului și cel al binelui.

Era în acest personaj un amestec de senior și plebeu, de creștin și păgân, de tiran și revoltat. Cinic și duios, generos pe de-o parte, escroc pe de alta, Al. Bogdan-Pitești savura abjecția pe care o servea cu cinism. Al. Bogdan-Pitești iubea libertatea în gradul în care ar fi putut abuza de ea. Și acest om, anarhic față de orânduierile lumești, nu recunoștea decât o singură ierarhie: talentul.

Implicat odată într-un proces de șantaj, savura de pe banca acuzaților pledoaria lui Take Ionescu, avocatul părții adverse șoptind: „Are talent, escrocul!” După condamnarea sa, pe când era condus în dubă la Văcărești, zărindu-l pe bancherul care îl reclamase, într-o limuzină elegantă, Al. Bogdan-Pitești exclamă cu compătimire: „Săracu' de el!”

Asupra originii lui Al. Bogdan-Pitești circulau fel de fel de versiuni: unii spuneau că ar purcede din os domnesc, că s-ar trage din neamul Bogdăneștilor descălecători, zvon pe care el îl întreținea discret; alții, care îl cunoșteau mai bine, afirmau că, după tată, ar fi fost albanez, iar după mamă ar fi ținut de familia boierească a Baloteștilor. I se mai spunea și Castelanul de la Vlaici, după numele unei frumoase moșii pe care o avea în județul Olt.

Al. Bogdan-Pitești fusese crescut într-un colegiu catolic, după care încercase medicina la Montpellier, apoi literele și dreptul la Paris, fără a le termina însă, căci a fost un diletant în adevăratul sens al cuvântului.

Epicurian și plin de curiozități, extravagant și aventurier din fire, el apărea în ipostaze paradoxale - uneori boem, alteori boier infatuat. Amestecat un timp în cercurile anarhiste ale lui Vaillant, din această cauză, pretindeau unii, a și fost expulzat din Franța, dacă nu e adevărat cumva - după cum spun alții - că ar fi fost nevoit să plece din pricina unui cumul de delictive de drept comun, între care și un furt de velociped. Cinic cum era, Al. Bogdan-Pitești disprețuia legile și ordinea, preconizând domnia „bunului plac”.

Într-un rând manifesta înclinații oculte și devenise, adeptul „magului” Sar Peladan, al cărui salon „Rose-Croix” îl frecventase la Paris. Dar ședințele cenaclului din București erau mai excentrice, dialogurile estetice fiind chiar presărate de miasmele și înfloriturile unul eretism invertit.

La moartea lui Al. Bogdan-Pitești, B. Fundoianu scria în Rampa (29 aprilie 1922):

„Bogdan-Pitești și-a pus geniul în viață. A fost unul din puținii convivi vrednici de banchetul lui Platon: prezența lui între Aristofan și Agathon ar fi sporit comoara puțină a cuvintelor inefabile, în conversația despre dragoste, ar fi spus, poate, cu o neclătinată liniște, cele mai uimitoare paradoxe. Nu, desigur, nu era un Socrate: nu gusta, nu putea gusta elevația morală: era un simplu Alcibiade, zvelt, orgolios și cinic; dar dacă nu era un Socrate, putea fi slăbiciunea unui Socrate”.

Unii îl mai comparau cu cinicul pamfletar al Renașterii, Aretin; dar acesta mai mult s-a folosit de pe urma artiștilor decât a sacrificat pentru ei (încercarea sa de a șantaja pe Michel-Angelo îl ilustrează), pe când Al. Bogdan-Pitești era larg pentru artă și slovă și nu a fost un profitor de pe urma lor. Avea casă deschisă pentru scriitori și artiști, unde aproape în fiecare zi se întruneau invitați și chiar neinvitați în jurul mesei sale. Ca să stimuleze pe pictorii lipsiți de mijloace, închinase o locuință, unde instalase un atelier pentru ca artiștii să aibă gratuit la îndemână model, pânză și culori, după cum îmi povestea Tudor Arghezi.

Dar Al. Bogdan-Pitești era și un mare „mucalit”: te puteai aștepta la orice de la el și adeseori te consterna.

Sub titlul „Curcanul de Crăciun”, Alexandru Macedonski povestea în Rampa (24 ianuarie 1913) următoarele:

„Mă aflu într-o seară, cea de 20 decembrie trecut îmi pare, la Al. Bogdan-Pitești... sau, cu alți termeni, în casa din bulevardul Pache - unde e un muzeu cum sunt puține în București. Jos, mai întâi, salonul sau biblioteca sau biroul în care îi place să primească pe intimi... Pereții sunt încărcăți de tablouri, de desene: Vermont, Simonide, celebrul Rochegrosse, Ressu, Luchian - în sfârșit o întregă defilare a tuturor pictorilor români care încep să fie gloria țării noastre, și a câtorva străini! Pe canatul ușii, trei frumoase schițe de portrete, printre care aceea a chipului meu, de Vermont... În biblioteca sa... rarul meu amic Al Bogdan-Pitești în persoană... Cu dânsul vorbesc dar, și iată ce-i spun:

- Mă întrebi ce voiu, dragă? Deocamdată, voiu să-mi trimiți un curcan gras de Crăciun pe o tavă și să fie gata de pus la cuptor.

- Ți-l voiu trimite, îmi răspunde el, căci tocmai mă duc la moșie.

E lesne de înțeles că uitasem de mult ce vorbisem cu el, când, în ajunul Crăciunului, mă pomenii cu chiar curcanul cerut și pe care mi-l aducea - nu un comisionar, precum se obișnuiește în ziua de azi - ci un fecior de curte boierească, precum am apucat și eu la părinții mei.

Și nici mai mult nici mai puțin, curcanul trăgea la cântar vreo nouă oca... numai grăsimea se scoase dintr-ânsul ca la un kilo.

În sfârșit, ce să mai spun? Când curcanul fu adus pe masă și când îl tăiau după toate regulile artei, adică după cele ale lăcomiei și ale foamei, tranc! râurică și zăngănită pe farfurie 20 de napoleoni de aur în cap, ce scăpase dintr-o hârtie cu care curcanul fusese umplut”.

Ion Iancovescu povestea o altă întâmplare cu Macedonski:

Odată, prin 1918, în timpul ocupației germane, Al. Bogdan-Pitești îl roagă să treacă pe la Macedonski și să-i ceară un exemplar din volumul de poezii *Bronzes*, a cărui prefață fusese scrisă de Al. Bogdan-Pitești, pe când se aflau împreună, pe vremuri, la Paris. Macedonski, fantasc cum era, reclamă pentru volum un milion, Iancovescu îi comunică lui Al. Bogdan-Pitești condiția. Acesta, foarte calm, îi răspunde: „îi ofer cinci lei”! Iancovescu se întoarce și-i duce lui Macedonski răspunsul lui Al. Bogdan-Pitești.

În timp ce poetul tuna și fulgera, Iancovescu vrea să se retragă, dar Macedonski îl oprește:

- Să-i dea. Să-i dea și pe aceia, căci e în stare să se răzgândească, escroc!

În literatură, Al. Bogdan-Pitești stimula simbolismul. A publicat și el versuri, în Revista Modernă a lui Cantilli.

În același număr al revistei, un adolescent, Ion Theodorescu, Tudor Arghezi de mai târziu, îi dedică o poezie:

ÎN REGIUNI BIZARE

Puternicului critic și eruditului delicatul poet *Alex. Bogdan-Pitești*.

*Lombard bastard cu ochi de rouă,
Te plouă în haina de velură,
Tușești și harfa ta murmură;
Căci trilurile tale oarbe
Se sting pe coardele-amândouă –
Dar șezi și scutură-ți suspinul,
Cu mandolina ta bizară,
Visează-ți soarele de vară
Și din țigare urcă-îi fumul,
Privește-n ploaie cum e drumul
Și dormi, Noroc! Golește-ți vinul.*

ION THEO

În timpul neutralității noastre de la începutul prinzului război mondial, Al. Bogdan-Pitești, devenind pamfletarul director al gazetei Seara, foaia prea supusă cauzei Puterilor Centrale, un vechi prieten îi reproșează, consternat, atitudinea sa „boșofilă”:

- Pardon, dragul meu, îi răspunde cinic acesta, n-o fac pe gratis.²¹

În preajma primului război mondial cenaclul lui Al. Bogdan-Pitești întrunea tot ce era mai viu și mai interesant pe vremea aceea în arta și literatura noastră: Tudor Arghezi, Gala Galaction, Ion Minulescu, Victor Eftimiu, N. D. Cocea, Adrian Maniu etc, iar dintre artiștii plastici: Ressu, Iser, N. Dărăscu, apoi Pallady și Brâncuși, când veneau în țară. Al. Bogdan-Pitești cultiva și pe artiștii dramatici: era bun prieten cu De Max, al cărui portret pictat de Ressu, cu prilejul trecerii renumitului actor prin București, fusese comandat de Al. Bogdan-Pitești și atârna în salonul acestuia.

Odată, o tânără artistă, care începuse să se distingă, i se adresează la telefon:

- Cine e acolo? întrebă Al, Bogdan-Pitești. Artista își dă numele și adaugă: artistă dramatică.

- Ca artiste dramatice nu cunosc decât pe Sarah Bernhardt, Aristizza Romanescu și Agatha Bârsescu, răspunde solemn Al. Bogdan-Pitești.

Marele lui merit a fost că a încurajat arta noastră plastică, independentă, într-o vreme când pictura era încă înăbușită de curentele poncife.

El a fost primul sprijinitor al lui Luchian, alături de care a pornit, în 1896, mișcarea artiștilor independenți, protestaseră împotriva artei găunoase pe care o promova oficialitatea din saloanele noastre; în manifestul redactat probabil de Al. Bogdan-Pitești, cu prilejul primei lor expoziții, el proclamă:

„Arta trebuie să fie liberă, arta trebuie să fie independentă și artiștii nu trebuie să fie mânați decât de propria lor conștiință și de operele lor”.

Comitetul de inițiativă al Expoziției artiștilor independenți era astfel format: Const. Artachino, Ștefan Luchian, Nicolae Vermont, Al. Bogdan-Pitești. Al. Bogdan-Pitești a expus și el cu acest prilej un număr de desene, care urmau să ilustreze *Sensations internes*, volumul său de poezii.

²¹ În pagini inedite din *Jurnalul* său, Matei Caragiale se miră de naivitatea nemților care au încredințat unui asemenea om dubios, propaganda lor în România. Matei Caragiale nu-i recunoaște nici o calitate de cunoscător în artă lui Al. Bagdan-Pitești. Arată că era generos cu artiștii și că îl împrumutase și pe dânsul cu bani.

În anul 1900, în asociație cu Ion Bacalbașa, Al. Bogdan-Pitești întemeiază o revistă de artă și literatură *Ileana*, coperta primului număr fiind desenată de Luchian. Dar această luxoasă revistă a avut o scurtă existență, neapărând decât vreo câteva numere. Sub pseudonimul Ion Duican, Al. Bogdan-Pitești a publicat acolo diverse note de artă, din care extragem următoarele fragmente:

„Ștefan Luchian este printre tinerii noștri artiști, primul din cei care dau mai multă speranță - suflet duios, inimă de poet, el este cam rebel tehnicii savante după un anume calapod. Dar în operele sale este o mare intensitate de viață, și în el ca o trebuință flotantă și nedefinită de tandrețe. Cunoaște viața reală cu toate amărăciunile sale, dar veșnic caută să tragă asupra ei vâlul alb al poeziei sau mai bine zis vâlul magic al culorilor pe care le are în ochi, în creier, în inimă, în el tot, căci Luchian este un admirabil colorist. La Luchian niciodată un tablou nu este o minuțioasă descriere a naturii. Unii pretind că aceasta se datorește lipsei de tehnică sau lipsei de stăruință în a pătrunde natura.

Aceștia nu cunosc pe Luchian. Pentru el arta nu este o simplă reproducție a vieții. El caută să puie în ce face, ceva din el, din sufletul lui, din ceea ce simte, fie o idee, fie o senzație. Are o viziune încântătoare a naturii, dar totdeauna adaugă la aceasta și nota sa personală, simțirea sa.

Pentru el orice formă organică ce vedem împrejurul nostru este expresia unei gândiri sau unui sentiment ce inspiră artistului în acel moment și de aceea el veșnic prelungește realitatea prin vis, și mărește senzația naturii prin ritmul propriei sale senzații."

(Ileana, Nr. 2, Septembrie, 1900).

În numărul 3-4 al aceleiași reviste, publică note de artă datate: „Vlaici, august 1901":

„Pentru noi a spune cuvinte de laudă despre Gh. D. Mirea este cu atât mai imperios, cu cât D-sa nu aparține școlilor cari înfățișează idealul nostru, talentul său nu se apropie câtuși de puțin de complexitatea sufletească. Ce păcat că această muncă nu-și ia drumul spre lumea internă, ci se mărginește la exteriorități!

Aceasta formează caracteristica funestă a școlii din care, spre nenorocire, a apucat să facă parte. El aparține școlii, încă până ieri oficială în Franța, reprezentată prin Bouguereau, Bonnat, Carolus Duran, școală lipsită de ideal, de notă personală, triumf al mediocrității".

În numărul 5-6 semnează și datează: „Ion Duican, decembrie 1901": „Octombrie-Noembrie-Decembrie, trei luni foarte rodnice în manifestări de artă: expoziția Verona, expoziția Grant, expoziția Popescu, câteși trele la Atheneu; cea din urmă ca și oficială, prin faptul că tot ce este oficial într-această țară a manifestat în favoarea artistului; în sfârșit, duiosul Luchian, cel cu poezia culorilor în ochi, este transportat la Pantelimon".

Despre Verona scrie:

„... este un energetic temperament de artist. La el darul artei a fost atât de covârșitor, încât și-a sfârșit o

splendidă carieră pentru a face pictură. A rămas încă într-însul óre-cari însușiri de ale strălucitului ofițer de dragoni, impetuoșitatea și avântul. Verona muncește în tenacitate și a ajuns la posedarea meșteșugului în toată complexitatea lui. A ajuns să fie un pictor desăvârșit, egal cu cei mai buni de la noi, alături de Mirea, Vermont și Artachino... Nicolae Vermont, unul dintre cei câțiva desăvârșiți, va avea un număr întreg al Ileanei consacrat lui... primăvara. Dar óre aprópe toate numerile nu-i sunt consacrate? Și ce laudă mai mare, mai evidentă și mai convingătoare, decât operele pe care i le reproducem?"

Pe Al. Bogdan-Pitești l-am cunoscut prea puțin, aș putea spune de loc. În acea oră petrecută în casa sa, unde am fost introdus de pictorul Ștefan Dimitrescu, mai mult am privit la tablouri, decât am vorbit cu amfitrionul.

M-am întrebat atunci dacă preferința sa pentru o artă mai independentă și mai expresivă nu pornea cumva mai curând dintr-o atitudine de frondă, decât dintr-un sentiment estetic, căci pe când proclama sentențios: „La mine nu vei găsi Grigorești!”, lăuda în notele sale de artă pe unii epigoni ai meșterului de la Cămpina, colecționând de altfel și lucruri ce contraveneau butadelor sale estetice,

- Văd că privești cam mirat la tabloul acela - mi se adresa.

-???

- Ce vrei, *mon cher*, Nicolae Vermont, *mon ancien bon ami*, l-am avut chear azi la dejun, mă înțelegi că a trebuit să-i atárn portretul la un loc de onoare. Mai am și un Steriadi, pe care îl țin însă într-un loc mai discret...

-??

- Văd că te uiți cam ciudat la *Țiganca* aceea a Ceciliei Cuțescu-Stork!

-??

- E originală și exotică ca un Gauguin.

- Dacă îmi permiteți, originalitatea lui Gauguin nu constă atât în exotismul motivelor, cât în vizualitatea sa plastică aparte, în stilul său susținut de o formă mai amplă și de un cromatism intens, în compoziția pe care o urmărește, nu numai în euritmia formelor, dar și în desfășurarea suprafețelor colorate, compartimentate.

- Totuși, îmi grăiește ceva tabloul acesta...; de altfel mi-a plăcut, în viață, țiganca, adaugă el languros, mângâindu-și barbișonul, gest prin care părea că-și întărește afirmația.

- Înțeleg așa ceva și în pictură, dacă artistul depășește pitorescul și se ridică la un stil, cum a reușit Luchian în „*Safta florăreasa*”.

- *Raison, mon cher, pauvre Luchian, c'était une autre chose!*²²

²² Adevărat dragul meu, bietul Luchian era altceva!...

Ștefan Luchian, *Lăutul*



În acest interval, Ștefan Dimitrescu, care rămăsese în bibliotecă și privea dus la *Lăutul* lui Luchian, reprezentând o femeie care spală un copil, mă cheamă acolo și-mi arată suprafața aceea aurie de lumină:

- Parc-ar fi un Veronese! exclamă el. Apoi mă conduse la celelalte tablouri de Luchian, lucrări dintre cele mai remarcabile, precum acel cap de bătrân, pictură sintetică și intensă de colori, pictată din tușe plate, largi, pentru care pozase moș Nicolae, un model ce i-a servit pictorului și în multe alte tablouri.

- Dimitrescule, văd că ești mai puțin entuziast pentru *Femeia în atelier*, intervine Al. Bogdan-Pitești, apoi adresându-mi-se: Dar domnul? Ce părere are?

- E mai senin *Lăutul*, lumina acestui tablou mă purifică, mă invită la transcendent. Și apoi, eu, ca oriental, înclin la un vis ceva mai molcom...

- Dimitrescule, e interesant armeanul dumitale.

După ce mai privirăm la celelalte picturi ale lui Luchian, la autoportretul atât de tragic al artistului, la capul de copil ținut într-o lumină de magie rembrandtiană, la profilul de femeie *Lorica*, la pastelurile *Alecu Literatul*, *Ghereta Filantropiei*, *Crist purtându-și crucea* și altele, trecurăm la acele câteva picturi de Ressu, frumoase compoziții, dintre care *Țărancele de la Vlaici* - o friză de femei cu lumânări în mână - m-a impresionat nu numai prin calitățile formale, de o puritate remarcabilă, dar și prin cele armonice; în acea vreme artistul nu pune accentul pe culorile pământii ca mai târziu; mai găseai și o germinație de pastă, o bogăție de nuanțe violacee, la care Ressu a renunțat apoi pentru o viziune mai aridă de colorit. Portretul lui Luchian de Ressu e pictat viguros și expresiv, calitățile picturale abundă și tabloul e de o gravitate impresionantă, în aceeași încăpere se afla și portretul lui Al. Bogdan-Pitești pe care îl pictase Ressu la Vlaici. *Castelanul de la Vlaici* apare țănoș, în ținută de fermier american: haine sport, pălărie cu borduri mari, cizme și cravașa în mână. O altă pânză impresionantă *Femei la troiță* era o compoziție fericită prin calități liniare și expresie în figura țăranilor.

În celelalte încăperi, printre peisaje și flori, se remarcă și câteva acuarele și desene de Luchian, precum și o mulțime de picturi și desene de Ressu, Iser, Dărăscu, Tonitza, Ștefan Dimitrescu etc, apoi câteva lucrări de Pallady, între care și faimosul *Nud cu frunza de lotus*, pe care eroul nostru ceruse să-l admire în timpul când își ispășea condamnarea la Văcărești; două sculpturi de Brâncuși: *Muza adormită* - bronz, și *Cumințenia pământului* - piatră, apoi bronzuri, între care portretul doamnei Bogdan-Pitești de Paciurea și câteva lucrări de Han și Medrea împlineau colecția de artă autohtonă.

Al. Bogdan-Pitești avea și câteva gravuri de englezul Franck Brangruyn, pe care îl invitase împreună cu alți artiști străini să trimită lucrări la Expoziția artiștilor noștri independenți.

Al. Bogdan-Pitești mai colecționa și icoane, dintre care multe erau de înaltă epocă bizantină, variate costume și țesături naționale. Era un bibliofil iscusit, biblioteca sa conținea ediții princeps și multe lucruri rare, apoi albume cu desene și caricaturi, opere ale artiștilor care îl frecventau. De cum intrai în locuința sa, chiar în vestibul, pereții erau împodobiiți cu tot felul de desene, reprezentând artiștii și scriitorii cenaclului din strada Știrbey-Vodă.

Toată această colecție, care reprezenta o etapă vie a plasticii noastre, s-a risipit după moartea lui Al. Bogdan-Pitești, la bătaia ciocanului portăreilor, deși colecționarul o dăruise țării, cu o singură condiție - ce-i drept bizară - aceea de a se construi un muzeu pe moșia sa de la Vlaici. Cu consimțământul moștenitorilor, această stipulație s-ar fi putut ocoli, dar ministrul de resort (Lapedatu) a șovăit să primească donația unui om compromis, ca și cum această buruiană nu ar fi crescut din plin pe ogorul vieții noastre politice de atunci.

La câteva săptămâni de la această vizită, am aflat că Al. Bogdan-Pitești ar fi avut o criză cardiacă. Alarmat, ar fi chemat duhovnicul de la Catedrala Sfântul Iosif ca să se spovedească, cinicul pamfletar fiind catolic. Sosind preotul, Al. Bogdan-Pitești i se adresează:

- Pater, citește-mi în franțuzește, pentru că latinește nu înțeleg.
- După scurta slujbă, părintele îi puse întrebările de rigoare.
- Spune-mi fiule, păcătuia-i vreodată, cu vorba, cu fapta, cu gândul?
- Da, părinte...
- Ai râvnit la bunul altuia?
- Da, părinte...
- Ți-ai înșelat nevasta?
- Da, părinte...
- Dar, dacă bunul Dumnezeu s-ar îndura și ți-ar dăruia viața mai departe, ai mai greși, ai mai păcătui?
- Desigur, părinte...
- Acesta era omul.

Capitolul IX. Colectionarul Dr. I. N. Dona, Lazăr Munteanu și alții

La licitația colecției Al. Bogdan-Pitești (1925) l-am cunoscut personal pe doctorul Iosif Dona care râvnea să i se adjudece un tablou de Luchian, *Interiorul de atelier*, și nu parvenea, căci erau mulți competitori care aruncau cu miile, pe când doctorul urca numai cu sutele, doar le-o tempera zelul.

Văzându-l congestionat și tremurând, m-am retras din licitație, sfătuindu-i și pe ceilalți să cedeze pasul doctorului care era un vechi colecționar ce trebuia menajat, cu atât mai mult cu cât el se declara mulțumit cu *Interiorul* și cu celelalte două opere de Luchian adjudecate, *Ghereta Filantropiei* și *Scrânciobul*.

Doctorul era un pasionat amator de artă, trăise în cercul lui Grigorescu, Delavrancea și Vlahuță, cu care avea și legături de rudenie.

Colecția sa, astăzi donată statului, conține câteva zeci de Grigorești, între care sunt remarcabile: *Autoportretul*, *Profilul de evreu*, *Femeia la mare*, câteva portrete și peisaje.

Dar colecția Dona este interesantă și din alt punct de vedere, căci ea poate fi considerată ca o arhivă de consultat pentru stadiul epocii dintre cele două războaie, prin abundența de pânze de Petrașcu, Pallady, Tonitza, Șirato, Al. Ciucurencu și alții.

Doctorul Dona era un om foarte afabil și un mare mucalit care în orice împrejurare găsea un cuvânt paradoxal, o idee abracadabrantă pe care o debita cu un aer foarte serios, ceea ce făcea hazul acestui om distins, un *pince sans rire* fără pereche.

În fața unui nud dintr-o expoziție nu-i mai ardea de glume de frică să nu-l piardă; era mai concesiv însă la naturi moarte.

Un alt colecționar important a fost magistratul Lazăr Munteanu a cărui colecție s-a prăpădit cu prilejul bombardamentelor aeriene din timpul ultimului război.

Pe vremuri, Lazăr Munteanu era președinte de tribunal la Constanța, orașul meu de baștină, unde locuia într-o proprietate a unui văr al meu, o clădire mai arătoasă în exterior, cu patru coloane înalte de piatră, deasupra cărora păzeau falnici patru lei, ciudată fantezie a arhitectului, care s-a gândit probabil să reamintească pe țărniștii Pontului Euxin ceva din somptuozitatea palatelor negustorilor venețieni de altădată.

Într-o zi, zăbind prin fereastra locuinței domnului președinte niște picturi, am rugat pe îngrijitoarea casei să-mi permită să privesc puțin acele tablouri prin deschizătura ușii.

În urma acestei indiscreții, mă simțeam vinovat față de domnul președinte și treceam cu sfială pe lângă dânsul.

Într-o bună zi, am aflat că Lazăr Munteanu a fost mutat la București, fiind avansat și numit secretar general al Departamentului Justiției.

Înainte de a mă stabili în capitală veneam mai des la București și frecventam concertele simfonice de la Ateneu, unde îl găseam regulat pe Lazăr Munteanu. Îl mai întâlneam prin expoziții și uneori pe la negustorii de covoare și lucruri orientale și apoi pe la anticarii din strada Sfânta Vineri, unde umbla cu discreție ca să nu deștepte atenția vreunui alt competitor sau chiar a negustorului, care în unele cazuri nu știa să-și prețuiască în destul marfa.

După primul război mondial, mutându-mă la București, am avut prilejul să-l cunosc mai de aproape pe domnul consilier Lazăr Munteanu.

Urcam deseori etajele clădirii din strada Domnița Anastasia unde locuia pe vremuri. Devenisem un vizitator obișnuit al colecției sale, unde jupâneasa Lina mă primea chiar în lipsa lui, care întârzia uneori la Curtea de Casație.

De la acele câteva tablouri văzute la Constanța cu cincisprezece ani în urmă, colecția Lazăr Munteanu luase o mare proporție și cele patru încăperi ale apartamentului erau încărcate ca hambarele unei corăbii, care scârțâie sub povară, domnul consilier apărându-mi în mijlocul acestei comori ca un emir din poveștile lui Harun el Rașid.

Vârsta adăugase la figura sa languroasă de oriental, o frumoasă barbă albă. Odraslă de Kalinderu după mamă, familie originară din Smyrna, Lazăr Munteanu, avea înfățișarea unui pașă.

Senzual în priviri, cu un simț rafinat al lucrurilor rare, cu acei aer impasibil al colecționarilor de rasă, Lazăr Munteanu a realizat frumoase performanțe în materie de ocaziuni, a căror amintire o povestea cu umor, încheind: „Închipuiește-ți, dragul meu, că le-am luat pe nimica!”

Bineînțeles că această predilecție pentru lucrurile de ocazie a derutat pe mulți amatori de artă și colecțiile lor se resimt pe urma acestor preocupări de chilipirgii.

Lazăr Munteanu a știut totuși să prețuiască uneori opera merituoasă, făcând sacrificii, deși se cutremura de prețul reclamat, după cum îmi povestea dânsul, cu un umor special.

Își amintea cu melancolie de vremurile când se putea achiziționa pe câteva sute de lei o frumoasă pictură de Grigorescu, uneori chiar o capodoperă pentru una mie lei.

- Și cum de nu ați profitat de aceste ocaziuni?

- Ce vrei, eram un tânăr și sărac magistrat pe atunci și nu puteam cumpăra decât tablouri plătibile în rate, de la Verona, Vermont și alții. Închipuiește-ți ce de Grigorești aș fi putut avea în schimbul tablourilor cumpărate în rate!

Totuși, cine a cunoscut colecția Lazăr Munteanu, înainte de nenorocirea care a lovit-o prin bombardamentul aerian hitlerist din august 1944, îi va acorda admirația sa, pentru mulțimea, varietatea și calitatea operelor colecționate, între care străluceau câteva picturi pe care le voi descrie.

În unul din apartamentele din acele clădiri ce dau în raiul Cișmigiului, Lazăr Munteanu își amenajase colecția, care însemna una din atracțiile de predilecție ale iubitorilor de artă.

Această colecție se deosebea și prin varietatea unor lucruri de artă minoră, „*Kleinkunst*” după o expresie germană, „*des curiosités*”, după cum spun francezii: icoane, candelă, cădelnițe, bibelouri, porțelanuri, bronzuri, ceasornice, giuvaerice etc, etc, adunate cu gust și voluptate tactilă.

Dar valoarea colecției apărea mai evidentă când îți aruncai privirea asupra unor tablouri de Andreescu, Grigorescu, Luchian, Baltazar, Tonitza, Petrașcu, Pallady etc.

Începem cu senzitivele picturi ale lui Tonitza, artist pe care Lazăr Munteanu l-a remarcat din timp, achiziționând frumoase opere de ale acestuia. E un mare merit de a preîntâmpina gloria și a nu umbla cu sacul cu bani după talente consacrate, glorii moștenite, după cum fac mulți alții. Pentru aceștia un tablou devine bun din momentul când artistul moare și tabloul se scumpește.

Lazăr Munteanu savura farmecul picturii lui Tonitza în care se îmbinau nuanțe străvezii de smarald, rubiniu și safran, pictură deși mai puțin expresivă în plasticități, dar evocatoare totuși de melancolie și morbidețe.

În colecția aceasta erau întrunite câteva din cele mai candido opere ale acestui Beate Angelico al nostru, între care se remarcă fetița în alb pe un fotoliu albastru, spatele de nud pe un fundal roz și o draperie albă, portretul doamnei Tonitza în bluză bleu și rochie cu picățele albe, cusând, fetița în verde pe o draperie decorată în grenat, apoi interiorul de bucătărie de la Vălenii de Munte cu o laviță și o scoarță vișinie și o mulțime de desene și acuarele, între care și acel turc bătrân, paznic al Cimitirului din Balcic.



Nicolae Tonitza, *Katiușe Lipoveanca*

Din fericire, două minunate chipuri de copii au scăpat de dezastru, fiind duse din vară la Breaza, într-un geamantan în care se mai găseau și alte treizeci și opt de picturi modeste ca dimensiuni, dar excelente în calitate.

Mai toate tablourile lui Pallady erau grupate pe un perete care se adâncea ca o nișă în marele hol al apartamentului. Ele aduceau vibrații subtile, un murmur de nuanțe, o invitație la vis, în afară de un autoportret în care pictorul ni se înfățișa hieratic, cu extaz în priviri.

Dintr-un total de treizeci de pânze de Petrașcu s-a salvat prea puțin, niște flori și o marină din Saint Enogat. A dispărut în flăcări acea splendidă pictură, de plasticitate rară, *Femeia în fața mării*, în care o formă sculpturală în galben se profila pe spațiul de smarald, apoi un frumos portret de femeie în bluză albastră și un dramatic peisaj din Turtucaia etc.

În contrast cu aceste tablouri de sonorități metalice, se desfășurau pe peretele din față un grup de picturi de Luchian, între care câteva opere mai importante: *Țiganca florăreasă cu șorț alb*, apoi acea *Natură moartă în pastel*, *Crapul cu conopidă*, *Tufănele* etc. Din fericire au fost evacuate la Breaza: *Pisica*, *Vedere din Moinești*, un alt peisaj, *Case de țară*, *La Bănești* și niște garoafe.

Din cei câțiva zeci de Grigorești, au scăpat următoarele tablouri: *Cioban italian*, *Țăran francez la sapă*, un mic car cu boi într-un luminiș, un nud, *Femeie la boudoir* și un desen remarcabil de femeie în picioare.

Au pierit pradă flăcărilor *Tigaia cu roșii, morcovi și alte legume*, o pierdere ireparabilă, căci nu cunoaștem, în opera lui Grigorescu multe naturi moarte de calitate similară, un frumos peisaj câmpenesc la marginea satului Barbizon, un studiu după Rubens, un mic, dar minunat autoportret în creion, desenat la Roma, și datat 1874 și multe alte lucruri de preț.

Focul a mistuit cea mai frumoasă operă din colecția Lazăr Munteanu, tabloul *Margine de sat* de Andreescu.

Era capodopera picturii din vremea de creație a marelui nostru peisagist, o lucrare din anul 1876, în care artistul începuse să-și afirme calitățile sale de sobru și adânc colorist, susținute de un remarcabil instinct plastic, o pictură, deși nu savantă, dar de o frumoasă intuiție și sugestivă de rare emoții. Dintre tablourile lui Andreescu au scăpat un mic dar savuros peisaj din Buzău, cu cer albastru și un păhărel cu flori.

Au mai căzut pradă focului multe alte picturi de Mirea, Steriadi, Stoenescu, Verona, Vermont etc, dar pierderea câtorva pânze de Baltazar e mai simțitoare, deoarece opera artistului mort la vârsta de douăzeci și șapte de ani era restrânsă ca număr. S-a salvat numai o excelentă schiță: *Două țărăncuțe*, expresivă în stil și prețioasă în colorit.

Din mulțimea de covoare admiram un ghiordez albastru cu chenar roșu, denumit „almală” adică un motiv cu mere, apoi un Horasan albastru cu niște lei în colțuri, covoare achiziționate la Paris de la mării anticari.

Când l-am întâlnit pe Lazăr Munteanu după acest dezastru, nu am avut curajul să-i vorbesc, devenisem mut, căci ce i-aș fi putut spune față de o asemenea catastrofă? Treceam cu discreție pe lângă dânsul, evitam orice discuție care ar fi putut aduce vorba despre artă, bănuiam că amintirea lucrărilor pierdute ar fi putut scormoni suferința, dar m-am înșelat: el ținea să se vorbească de toate acestea.

După un scurt timp, Lazăr Munteanu, colecționar prin destin, și-a înfiripat un nou cuib pe care l-a împodobit cu acele treizeci și opt de tablouri evacuate printr-o fericită întâmplare la Breaza, a achiziționat câteva mobile de stil, printre care o canapea „Directoire” ce zăcea de multă vreme prin ungherele prăfuite ale anticarului Pascu, fără ca cineva să o remarce.

Cum pentru această mobilă căuta o stofă adecuată, într-o zi pe când se afla în magazinul doamnei Cheffneux, vede un client care, cumpărând o mobilă, propunea să i se schimbe stofa ce i se părea prea discretă, dar care convenea domnului Lazăr Munteanu, care s-a grăbit să achiziționeze acea mătase cu dungi rezeda, o țesătură de epocă.

Peste câteva zile, ne aflam la anticarul Levi, când intră intempestiv în magazin unul dintre proaspeții colecționari, care reține un tablou de Grigorescu, pretinzând să i se schimbe cadrul, care i se părea cam demodat față de cele obișnuite, denumite Grigorescu, și pe care le toarnă în serie orice atelier de rame.

Lazăr Munteanu, sesizând ocazia, făcu semn lui Levi care promise clientului un alt cadru pe plac.

- *Quelle veine, un cadre ancien en or*²³, îmi șopti Lazăr Munteanu.

- Ce vreți? Se poate cumpăra orice, afară de gust, care e un lucru din născare.

Lazăr Munteanu surâdea satisfăcut și aștepta plecarea clientului ca să-și ia cadrul. Am ieșit împreună.

Era o zi cu soare, femei frumoase pe Calea Victoriei și ceva inefabil în aer.

Lazăr Munteanu pășea radios.

În afară de intelectuali și profesioniști erau și unii pasionați care nu dispuneau de mijloace. Ei perseverau să strângă opere ceva mai modeste, pe care cu vremea le înlocuiau până ce reușeau să pună mâna pe câteva opere semnificative, cum a fost cazul profesorului de liceu Nicolae Ionescu zis Barbă, în colecția acestuia era un amestec de picturi de toate genurile, se puteau vedea și câteva pânze agreabile de Andreescu, Grigorescu, în afară de un

²³ Ce noroc, o ramă veche de aur.

remarcabil Greco, care i-a fost mai mult răpit decât cumpărat. Era un fel de Faust acest curios scotocitor al dughenilor de obiecte de artă și vechituri. Mi-a arătat odată un peisaj pe care îl atribuia englezului Constable.

- Dar nu are nici una din calitățile, din caracteristicile lui Constable!
- Dar are inițialele lui pe trunchiul unui copac!

Pe aceleași considerente susținea că și un mic portret ar fi de Gainsborough.

Cu ani în urmă, un prieten mă poftise să văd o colecție cu tablouri de pictori celebri, Tizian, Correggio, Rubens, Van Dyck etc. Am ridicat din umeri, totuși, cine știe, poate că s-or fi rătăcit și pe la boierii noștri de pe vremuri asemenea perle!

A doua zi l-am însoțit și am mers pe bulevardul Elisabeta până ce am ajuns la una din acele mari clădiri în apropierea fostei piețe Türingher, cu apartamente vaste, nu ca acele ale blocurilor așa zise moderne, ca niște cutii de sardele.

Când am intrat în casa instalată somptuos, cu mobilă îmbrăcată în pluș, draperii grele de brocart la ferestre, printre care pătrundea lumina ca într-o hrubă, cu mulțimea de vase cu plante ce-ți împiedecau mersul, candelabre de bronz ce atârnavă maiestuos, în fine un stil de mobilă pe care nimeni nu l-ar primi nici gratis astăzi, considerând volumul, greutatea și dificultatea de transport a unor asemenea încărcături, am zărit în fundul unui salon într-un fotoliu larg, pe un bătrân cu barbă patriarhală, îmbrăcat în halat și papuci, de care m-am apropiat cu adânc respect, căci venerabilul trecea de viță veche și se spunea că ar fi chiar din os domnesc.

I-am cerut voie să privesc tablourile de pe pereți. Ei a făcut un semn din mână, adăugind cuvântul „poftim”.

Am făcut o raită prin marile încăperi ale apartamentului privind cu atenție la tablourile încadrate somptuos și atârinate cu șnururi groase de culoare roșie. Era impresionant totuși acest ansamblu de pânze ce aminteau epoca de aur a picturii, deși nu apărea nici o operă mai semnificativă.

Revenind în salonul în care stătea imobilizat bătrânul, m-am oprit în fața unei compoziții mai dinamice prin contorsiunile musculaturei.

Bătrânul care mă urmărea cu privirea îmi spune:

- Ce zici de acest Jacobo Robusti?
- ??
- Jacobo Robusti zis și Tintoretto.
- Într-adevăr impresionant!

- Dar de Venera aceea de Tizziano Vecelii di Cadore?
 - E suavă.
 - Ca un Giorgione nu-i așa?
 - Îmi pare.
 - Rubensii din odaia vecină i-am cumpărat la Viena cu certificat în regulă.
 - Nu ar fi fost nevoie, se vede.
 - Flamanzii aceștia au trăit în opulență și ne-au lăsat și nouă o imagine vie a epocii lor.
 - Aveți dreptate. Astăzi, un pictor se mărginește cel mult la un profil sau la o searbădă natură moartă.
 - Prea puțină imaginație, sărăcie de invenție, lipsă de compoziție.
 - Se poate totuși compune și cu o strachină, două cepe, un cuțit și un ștergar.
 - Banalități.
 - Poate că aveți dreptate, contemporanii noștri nu se cam plimbă prin Câmpiile Elysee și se rătăcesc prin grădini de zarzavat.
 - Curat, răspuse bătrânul într-un ton răgușit. Făcând plecăciuni ca la intrare, i-am mulțumit pentru bunăvoință.
 - Când îți mai face plăcere, să mai poftești, mi-a răspuns amfitrionul.
- După ce am ieșit din casă, însoțitorul meu, care rămăsese mut tot timpul, m-a întrebat:
- Ce crezi?
 - Ce vrei, omul acesta și-a închipuit o viață întreagă că are capodopere. Pânzele acestea, în majoritatea lor, sunt niște copii atribuite marilor meșteri. Ce rost ar mai avea să-l întrerup din beatitudinea sa, pe acest om în vârstă de optzeci de ani, care a trăit până acum în această credință?

De aceea când Sever Movilă mi-a vorbit de un Bernardino Luini din colecția tatălui său, păstrată în casa patriarhală din strada Armenească, l-am însoțit cam sceptic după experiența pe care o avusesem cu colecții prea lăudate. Dar mare mi-a fost surprinderea când am recunoscut, printre mulțimea de tablouri afumate de timp, un frumos portret de femele de Rembrandt, apoi câteva pânze italiene între care o Sfântă familie, pictură din secolul al XVI-lea, un Teniers și un Brekelenkampf din școala olandeză, două compoziții de Tiepolo, un bun portret al pictorului maghiar Muncaczy, și în fine între tablourile românești cea mai frumoasă pictură de Sava Henția, acel portret de femeie în picioare, figură modelată cu moliciuni de tușă, suavă în colorit, parcă ar fi un Renoir prețios,

Această colecție a fost dăruită statului și tablourile indicate figurează astăzi în Galeria de Artă din Palatul Republicii Populare Române.

Dacă Dimtrie Sturza, ministrul Instrucției din 1887, nu ar fi fost așa de zgârcit după cum i-a fost de altfel și faima, și nu ar fi refuzat pe Mihail Kogălniceanu, care oferea statului bogata sa colecție de artă în schimbul preluării de către stat a unui rest de datorii contractate pentru înghețarea colecției sale, galeria noastră de stat ar fi fost mai bogată cu peste o sută de tablouri de valoare, între care opere de Tizian, Veronese, Tintoretto, Rubens, Tiepolo, Boucher, Millet etc, tablouri care au fost adjudecate într-o licitație publică timp de două zile la Colonia (Galeria Heberlé - 9 și 10 decembrie 1887).

Mihail Kogălniceanu locuia într-o clădire amenajată ca muzeu pe șoseaua Kisselef, cam pe locul unde s-a clădit în urma Ambasada Sovietică. Trebuie menționat că Mihail Kogălniceanu a fost primul colecționar cunoscut de artă populară și el a fost acela care l-a descoperit pe tânărul Nicolae Grigorescu, pe când acesta picta biserica mănăstirii Agapia, acordându-i o bursă de stat din bugetul Moldovei ca să plece în străinătate pentru desăvârșirea artei sale.

Capitolul X. Colecționarul prof. Dr. Cantacuzino. Diverse concursuri pentru monumente, polemicile iscate. Unii sculptori contemporani. Colecționarii prof. acad. G. Oprescu, Dr. Mircea Iliescu, ospătarul Apostol

O colecție care s-a bucurat de o mare faimă a fost aceea a profesorului doctor Ion Cantacuzino, cumnatul celor doi prim-miniștri de pe vremuri, Petre Carp și Dimitrie Sturza.

Om de circulație europeană, prin însușirile sale de intelectual, generos, animator de artă, pasionat în special de muzică, fiind primul român care a fost la Bayreuth să asculte operele lui Wagner în 1888, când s-a cântat *Parsifal* și *Maeștrii cântăreți din Nürnberg*, profesorul Ion Cantacuzino a jucat un rol important în viața științifică și culturală a țării.

După ce a lucrat pe lângă marele savant Mecinikov și la Institutul Pasteur din Paris, profesorul Ion Cantacuzino a întemeiat la București Institutul de seruri și vaccinuri, unde s-a înconjurat de colaboratori de valoare.

De asemenea el a reprezentat țara pe lângă Institutul de cooperare intelectuală a Ligii Națiunilor.

Colecția sa de picturi nu reprezenta o pasiune sau o preferință pentru o epocă sau un stil, nu apărea acolo o preocupare de promovare a unor contemporani. Colecția sa nu avea, ca să spunem așa, un caracter, ci era un ansamblu de lucrări colecționate pe măsura ocaziilor ivite, în care, pe lângă lucruri ne semnificative, descopereai o remarcabilă pictură modernă, ca *Portretul mamei* de Monticelli, alături de un frumos portret de copil din secolul al XVI-lea atribuit lui Franz Purbus cel tânăr.

Însă colecția sa de gravuri și desene era mai bogată, cuprinzând gravuri de Dürer și Rembrandt, desene din Renaștere și din epocile ulterioare, mergând până la moderni ca Monet și Signac.

Un mare ansamblu de litografii de Daumier și Gavarni, dar pare curios cum colecționarul nu a achiziționat și câteva desene și acuarele de Daumier, care pe vremea aceea se puteau găsi în condiții avantajoase.

Pe profesorul Cantacuzino l-am vizitat în câteva rânduri. Era afabil, și am plecat încântat de primirea pe care mi-a făcut-o, mai cu seamă după ce am opinat că un mic portret din școala franceză modernă putea fi atribuit lui Degas din prima manieră a artistului...

Profesorul Cantacuzino, ca iubitor și înțelegător de artă, era solicitat să prezideze diferite jurii de expoziții sau de decernare a comenzilor monumentelor. Generos cum era, profesorul nu a ezitat să acorde comanda

monumentului Aviatorilor unei rubedenii, doamna Kotzebue, care se spune că și-a asociat pentru proiect pe sculptorul Onofrei, iar execuția monumentului a încredințat-o unui alt colaborator, tânărul sculptor Fekete (Negrulea).

La concurs se prezentase și sculptorul Medrea cu o remarcabilă machetă, cel mai frumos proiect, care nici măcar nu a fost luat în considerație.

Cu un asemenea precedent, era de prevăzut să se nască unele suspiciuni și în jurul concursului pentru monumentul Infanteriei. Bănuielile unora au dat loc la o polemică ce a degenerat în pamflet și profesorul Ion Cantacuzino, președintele juriului, a fost atacat de către un sculptor indignat, care l-a numit, în batjocură, „odaliscă păroasă și sentimentală”, o doamnă de la curte era înfățișată cu un cap ca de „conopidă cu ondulație permanentă”, un pictor atotputernic și cu legături familiare cu oculta bancară era luat drept „cloanța costelivă a picturii române”, doamna Sabina Cantacuzino. era descrisă „ca o fidanțată a artei”, în articolul intitulat „Răpirea Sabinelor sentimentale” și ca să nu indispuie pe unii colegi academicieni, mă... opresc aici.

Toate aceste ieșiri ale sculptorului revoltat nu au servit la nimic, „lumea bună” s-a solidarizat și rezultatul a rămas același.

Ca să nu lăsăm pe cititor sub impresia că sculptorul Han rămâne un simplu pamfletar, amintim că el este autorul excepționalei statui a lui Constantin Brâncoveanu, al monumentului lui Mihail Kogălniceanu, al statuii *Victoria* de la Mărășești, al lui *Mihail Eminescu* de la Constanța, al expresivelor busturi *Eschile*, *Sofocle*, (Teatrul Național), al unor fericite compoziții și elegii pentru marele monument proiectat pe vremuri pentru Mihail Eminescu.

El este un scriitor care gândește plastic.

Studiile sale *De la Rodin la Bourdelle*, placheta *Pădurea*, plachetele *Bourdelle în Muzeul Simu*, precum și însemnările sale asupra artei antice (*Universul Literar*, 26 iunie 1926), rămân contribuții interesante la critica noastră de artă.

În competiția dintre sculptori, s-au amestecat și unii publiciști cu mai multă sau mai puțină competență, nu au lipsit nici epigramele, cea mai fericită și demnă de a fi citată rămâne aceea a lui Păstorel Teodoreanu:

*Medrea când îmi ține calea,
Crede ca un gogoman,
Că-i mai mare decât Han,
Ce să zic? Mai mare Jalea!*

Remarcabilul talent al lui Medrea înclină cu predilecție spre rotunjimea volumelor, artistul transmițând materiei căldura temperamentului său senzual, prin acel simț al modelajului extrem de sensibil, dar calm, ce îl înrudește întrucâtva cu arta elenistică transmisă nouă prin modernii Maillol, Lehnbruck, și al căror confrate de talent rămâne Medrea. În această direcție distingem *Torsul* (1929), *Nud în picioare* (1943), bustul Serovei Medrea, portretul lui Marius Bunescu (1929), cel al lui Theodorescu Sion (1929), admirabila statuie a luptătorului ardelean părintele Lucaci (1931), proiectul monumentului Aviatorilor (1925), monumentul lui Delavrancea, bustul lui Michel-Angelo etc... lucrări ce îl plasează pe Cornel Medrea printre cei mai buni reprezentanți ai artei noastre statuare.

Trebuie reamintit și proiectul său pentru monumentul Infanteriei, un fel de relief înalt, în care o femeie - Infanteria - se avântă la atac, cu un elan sugerat de geniala *Marsilieză* a lui Rude.

Medrea e cel mai fericit sculptor al nostru în arta basoreliefului. *Maternitatea*, *Dansul*, *Dragoș Vodă* etc sunt opere de un înalt nivel stilistic.

Ion Jalea e sculptorul de un gen ceva mai intimist, el a înclinat încă din tinerețe spre o artă simbolică - *Sfarmă piatră*, *Căderea îngerilor* - și la maturitate ne-a dat vânjosul *Arcaș* și stilizatul *Centaur*, evoluând și el de la impresionismul lui Rodin la expresionistul și sintetistul Bourdelle, păstrând totuși acel simț tactil sensibil, propriu sculptorului român, care a stilizat așa de frumos bustul lui Cervantes.

Straniul Brâncuși nu a avut propriu-zis emuli la noi în țară; din când în când Milița Pătrașcu cochetează cu viziunea pură a inspiratului țăran din Gorj. Ea nu s-a ridicat însă până la seninătățile lui Brâncuși. Milița Pătrașcu rămânând mai personală în lumea realităților figurative în care ne-a dat câteva opere de un simț plastic mai expresiv.

Pe sculptorul Paciurea l-am cunoscut prea puțin, de altfel opera sa mai reprezentativă era încheiată atunci când eu am pășit mai adânc în lumea artelor. Nu am simțit vreo atracție pentru faza finală a creației sale, pentru himerele pe care nu mi le explic decât ca un reflex al dezamăgitului artist ce a dăltuit genialul *Gigant* din Parcul Libertății.

Această capodoperă riscă să se distrugă din cauza intemperiilor care atacă piatra moale din care est modelată.

Spre sfârșitul vieții, Paciurea căzuse într-o impasibilitate, într-o indiferență față de tot ceea ce se petrecea în jurul său. Aflând că era bolnav într-o casă de sănătate, m-am oferit să-i cumpăr dreptul de a turna o replică după portretul doamnei Bogdan-Pitești, fiind prea târziu să-i comand un tablou după admirabilul *Gigant*, pe care nici nu știu dacă l-ar mai fi putut face.

Unul dintre pictorii noștri de seamă, care avea o noțiune ceva mai practică a banului, aflând că l-am ajutat pe Paciurea în declinul forțelor sale creatoare, mi-a spus:

- Păcat de bani, nu ajută la nimic, că tot îi bea!

Peripețiile concursurilor diverselor monumente, prezidate de profesorul doctor Cantacuzino, m-au condus la această scurtă incursiune în sculptura contemporană, întrerupând astfel șirul însemnărilor despre amatorii noștri de artă.

Profesorul George Oprescu e un colecționar care îmi reamintește întrucâtva de eroul romanului *Cousin Pons* de Balzac.

Ca și Sylvain Pons care era burlac, sârguitor, stăruitor, refulând orice tentații, în afară de cele în strictă legătură cu profesiunea sa, dar care avea o singură pasiune, aceea a lucrurilor de artă achiziționate pe măsura ocaziilor ce i se prezentau - și profesorul George Oprescu și-a înjghebat o colecție cu lucruri de toate genurile, pictură, sculptură, artă decorativă, covoare, țesături etc, colecție în care domnește un frumos tablou de barocul Magnasco, lângă o interesantă pictură anonimă din Renaștere *Sfânta familie*, câteva opere frumoase de Petrașcu, Iser, Pallady și Steriadi, nelipsind nici picturi de Stoenesca, Ștefan Popescu și Ghiață. Dintre clasicii noștri menționăm un mic și frumos portret de femeie de Grigorescu. Colecția de desene din Renaștere e remarcabilă prin câteva piese originale și chiar cele atribuite lui Tizian sunt de o frumoasă calitate.

Semnalez o compoziție - *Scenă antică* (peniță și laviu) de Parmigianino - un desen foarte sculptural *Personagii nude* de Baccio Bandinelli, apoi un viguros desen de unul din continuatorii lui Michel-Angelo, reprezentând un personaj oprind un cal din fugă - o sanguină, *Profil de adolescent*, reamintind suavitățile lui Correggio, un cap expresiv de madonă îndurerată de Baroccio, un frumos nud în peniță de Passaroti, un studiu de Carravaggio, un portret de papă de Guercino, o sanguină de același, apoi un cap de copil (sanguină) de Anibale Carracci etc. Sunt exemplare ce vor încânta mereu privirea admiratorilor.

Nu pot să nu amintesc de procurorul Al. Râșcanu, care se pasionase în așa grad de artă, încât stăruise să transforme toată zestrea soției sale, o fâșie de pădure de la Brebu, în tablouri și covoare persane, ceea ce a și înfăptuit, achiziționând opere cu mare prudență și după consultări interminabile, încât eu îi spuneam că el supune unui plebiscit opera înainte de a o cumpăra, lucru firesc, fiind vorba de o chestiune așa de gingașă de speța unei dote.

Am mai molipsit și pe alții de pasiunea mea pentru artă, cu toate că soțiile lor mă mustrau ca și când le-aș fi antrenat soții la curse, la joc de cărți sau la o viață ușuratică.

Nu pot să nu reamintesc cazul unui mare reprezentant de industrie, pe care l-am îndemnat să cumpere un tablou de Petrașcu și despre care îmi mărturisea că nu-l înțelege.

- Înțeleg eu pentru dumneata.
- Și cât costă, mă rog, tabloul?
- 50000 de lei (o sumă respectabilă pentru 1930).
- Enorm, cum să dau o suma așa de importantă pentru un pictor în viață!
- Ascultă-mă, găsești firesc să câștigi sute de mii de lei comision pentru o afacere pe care o închei în câteva cuvinte și ți se pare anormal ca unul dintre pictorii de seamă ai țării să pretindă pe cea mai frumoasă operă a expoziției sale 50000 lei?

Omul de afaceri nu a mai ripostat nimic și a plătit tabloul, de care apoi se mândrea, mai cu seamă că era reprodus într-o monografie, pe care o arăta vizitatorilor salonului său.

E mai interesant cazul ospătarului Apostol. El cumpăra din pură pasiune opere ceva mai modeste la început, dar care cu timpul erau preschimbate, pe măsură ce se prezentau ocazii mai bune, reușind astfel să întrunească câteva opere frumoase de Luchian, Grigorescu, Pallady, Petrașcu etc. Fostul chelner de la restaurantul Continental care astăzi funcționează în alt local din cartierul Cotroceni posedă și o discotecă dintre cele mai bogate și este vizitat nu numai de amatorii de muzică, ci chiar și de profesioniști, care o consultă.

Apostol s-a cultivat și s-a rafinat la văzul operelor de artă și la auzul celor mai reușite interpretări.

Pe vremuri, la restaurantul Continental, între o supă și o friptură, abordam cu Apostol o discuție asupra unei expoziții sau concert. El înfrunța cu părerile sale pe melomani.

- Pardon, Gogu (e vorba de marele nostru dirijor George Georgescu) interpretează cam sacadat pasajul acela din Beethoven față de înregistrările pe care le am cu Furtwängler sau Toscanini.

Prin modesta sa locuință din strada Clinciu, o casa bătrânească cu zidul ce se mai sprijină pe două bârne în urma marelui cutremur, au trecut personalități de vază ale muzicii noastre, între care și Enescu, în căutarea unor discuri pe care le puteau asculta numai la dânsul.

În alte timpuri, dacă ospătarul Apostol ar fi fost patron de patiserie, ar fi făcut la fel ca personajul Ragueneau din Cyrano de Bergerac al lui Edmond Rostand, ar fi dat o tartă oricui i-ar fi recitat o odă. Nu mai puțin interesant ca Apostol și ca Regueneau este doctorul Mircea Iliescu care pe vremuri, când lucra la Institutul Cantacuzino, făcea analize sau dădea consultații gratuite artiștilor și intelectualilor.

Cine nu a apelat la el? Doctorul Mircea Iliescu l-a îngrijit pe Tonitza până ce s-a stins de zile, în urma necruțătoarei boli pe care o contractase din pricina vieții sale de boem.

Doctorul Mircea Iliescu e un bun și devotat prieten. E entuziast și comunicativ. El a netezit de multe ori unele neînțelegeri și nepotriviri firești oamenilor de temperament, făcând trăsătura de unire a unui grup ce pornește de la Pallady, Ressu, Steriadi, Medrea și se termină la Ciucurencu și Baba, artiști pe care îi apreciam și frecventam împreună.



Alexandru Ciucurencu, *Femeie cu ghitara*

În momente de depresiune și îndoială, nimeni altul ca doctorul Mircea Iliescu nu e în stare să restabilească lucrurile, să remonteze, să ne redea conștiința valorii pe care fiecare dintre noi o reprezentăm pentru dânsul.

Colecția sa de artă are un stil, un caracter ce reprezintă lumea pe care a frecventat-o, a iubit-o, a îngrijit-o.

El a colecționat opere de Pallady, Petrașcu, Tonitza etc, clasicii de mâine, căci nu a avut mijloace să adune pe clasicii de ieri.

Interiorul doctorului Mircea Iliescu reprezintă gustul intelectualului ce a evoluat prin contactul cu o lume de creatori de talent, și oameni avizați în ale artei, totul e viu și armonios, nimic din acea impresie de cavou pe care ți-o dau unele interioare și colecții de vechituri și opere vetuste.

În ultimii ani, când vârsta înaintată a maestrului Pallady reclama o îngrijire mai atentă, nimeni nu a fost mai devotat ca doctorul Mircea Iliescu, care, ca un fiu, ca o rudă apropiată s-a preocupat nu numai de sănătatea maestrului, dar și de condițiile de viață ale bolnavului.

De multe ori ne întâlneam cu el și cu Ionel Jianu la căpătâiul maestrului, unde urmau dialoguri asupra artei, presărate de glume și aluzii dintre cele mai spirituale și caustice.

Capitolul XI. Pallady

Pe Pallady l-am întâlnit întâia oară în 1919 la expoziția lui Verona, unde intra semeț și superb ca un „Grand d'Espagne”, trecând indiferent prin fața tablourilor și ieșind tot așa de absent, în fruntea unui grup de artiști mai tineri.

Verona a fost foarte afectat de această atitudine și mi-a șoptit:

- Sunt răi!

Pallady are o sensibilitate, un rafinament, o intransigență morală cu totul deosebită.

Într-o cronică din ziarul *Rampa* (12 iunie 1919), doamna L. K. scria despre expoziția lui Pallady: „Nuduri care par ale morților înecați, pescuiți și care putrezesc pe masa morgii” etc.

Pallady, sezisându-se, a răspuns într-un interviu acordat aceluiași ziar (*Rampa* 28 iunie 1919): „Pictura, domnule, e o transpunere a unui obiect prin filtrul unui suflet de artist, de aceea nudurile femeilor ce le vezi expuse aci nu sunt de natură a ațâța nervii cuiva, au calitatea pe care le-am expus-o de mai multe ori până acum, de a fi o reuniune interesantă de linii, curbe și valori”, în expoziția sa din 1923 de la Ateneu am reținut primul meu tablou de Pallady, peisajul „*Pont Neuf*” un murmur de griuri sub cer învăluit, care îmi evoca versurile lui Verlaine:

Pas la couleur... la nuance...

Rien de plus cher que la chanson grise

Où l'indécis au précis se joint,

*De la musique avant toute chose!*²⁴

La evocarea lui Verlaine, Pallady îmi răspunse că Verlaine e minor, că el îl admiră pe Baudelaire, pe deasupra tuturor, apoi pe Alfred de Vigny, și că îi place Mallarmé, din care îmi recită următoarele versuri:

²⁴ Nu culoarea... ci nuanța...

Nimic mai scump decât cântul sur

Unde indecisul cu precisul se alătură

Muzică înainte de toate.

*Vertige, voici que frissonne
L'Espace comme un grand baiser,
Qui, fou de naître pour personne,
Ne peut jaillir ni s'apaiser.*²⁵

Cu doi ani mai târziu, în prefața catalogului expoziției din 1925 (Sala Cartea Românească), Tudor Arghezi a scris: „Delicat în nuanțe și splendori fragile, meșterul nostru ne povestește tainele culorilor văzute pe dinăuntru, învăluite în borangic”.

Am reținut atunci un tablou intitulat „*Noutățile zilei*”, în care o femeie în chimono galben citește un ziar, tablou ce a fost reprodus de atunci în nenumărate reviste și publicații. E una din cele mai subtile picturi ale meșterului. Chimonoul galben și fotoliul verde sunt înviorate de cobaltul unui vas cu flori palide gălbui, așezat pe o masă în centrul tabloului.

Îmi mai plăcuse la acea expoziție, între altele, un peisaj cu doi copaci pe malurile Senei, intitulat „*Gemenii*”, ce l-am recomandat unui prieten, care se tot învârtea în jurul tabloului și nu se decidea, căci prețul i se părea cam scump.

- Tablourile bune nu sunt niciodată scumpe, ferește-te de cele ieftine, l-am sfătuit eu.

La sfârșitul expoziției, colegii și prietenii lui Pallady, i-au dat o masă la „Suzana”. Erau acolo Ressu, Steriadi, Tonitza, Han, Ștefan Dimitrescu, Minulescu, Adrian Maniu și alți câțiva. Am fost invitat și eu.

Venind vorba de pictori și amatori, Ștefan Dimitrescu relevă tabloul reținut de mine, spunând că prețul plătit era la înălțimea operei, la care am răspuns:

- Și când mă gândesc că eu l-am plătit o dată și el mă plătește o viață întreagă.

A fost un moment de entuziasm și aplauze.

²⁵ Spațiul freamătă

Ca un uriaș sărut

Care, înnebunit că nu-i adresat nimănui

Nu poate nici țâșni,

Nici nu se poate potoli.

Din acea clipă, am câștigat simpatia lui Pallady, de care m-am apropiat din ce în ce mai mult în cursul anilor, urmărindu-i creația și reținându-i picturi cam din toate expozițiile ce s-au succedat.

Când plecam la Paris, îl vizitam în atelierul său dintr-o clădire veche din „Place Dauphine”, de unde priveliștea înspre Sena e încântătoare și i-a inspirat frumoase peisaje.

Într-una din vizitele mele am zărit într-un colț al atelierului un mic studiu foarte delicat și subtil, foarte personal, după celebrul tablou al lui Manet, „*Olympia*”.

- Iată cum trebuia să-l picteze Manet! mi-a zis Pallady.

La un prânz, la pictorul Aman Jean, la care asista și Albert Bernard, fericitul decorator al plafonului Comediei Franceze, soția acestuia, contrariată de observațiile pe care le făcea Pallady unora și altora, i se adresă:

- În definitiv, care este pictura ce vă place?

- Acea pe care aș dori să o pot face!

Pallady considera arta ca o tendință spre desăvârșire. Știind că eram foarte sensibil la culoare, îmi spuse odată: *A quoi bon la couleur quand les lignes sont pures?*²⁶

Știindu-mă admirator al lui Petrașcu, a cărui pictură nu o înghițea de loc, Pallady îmi spunea că era pusă prea mult pe materie și prea puțin pe spiritualitate.

Căutam să aleg dintre tablourile sale pe cele mai pline și intense de culoare, mai savuroase în pastă, dar Pallady îmi spunea: „*La matière est de la f... aise*”.²⁷

Intervenind, îi explicai că aceste calități de pastă și culoare nu sunt tocmai de disprețuit, ele fiind pentru un pictor cam ceea ce ar fi vocea pentru un cântăreț. Pallady tăcu, nu-mi răspunse nimic, dar întâlnindu-mă a doua zi pe stradă mă întrebă foarte afabil: „Crezi că eu nu am voce?”

Într-o altă împrejurare, la o expoziție, Pallady se năpusti asupra mea pentru că admiram mai mult un peisaj de Petrașcu care era atârnat în apropierea unei pânze de a lui.

- Nu vezi că ciobanul ăsta păcătuiește prin prea multe calități materiale în dauna celor spirituale?

Atunci eu am făcut reflexia următoare în legătură cu un peisaj al lui cu armonii stinse:

- Crezi că orice pictură leșinată e și spirituală?

²⁶ La ce mai servește culoarea, când liniile își au puritatea lor?

²⁷ Materia n-are nici o importanță.

Pallady părăsi subit expoziția. A doua zi, întâlnindu-mă, mi se adresă candid:

- Crezi că pictura mea e anemică?

- Nu m-am gândit la așa ceva, dar am reacționat, deoarece uneori ești prea absolut și prea crud cu alții. Dealtfel fiecare se exprimă potrivit temperamentului său, pictura nu e numai geometrie, însuși cuvântul pictură înseamnă a te exprima prin culoare și prin urmare tocmai aceste calități specifice culorii pot îmbogăți și înnobila opera de artă. Plutarc avea dreptate pledând pentru colorisți, despre care spunea că produc impresii vii asupra spiritului, culoarea fiind izvorul unor iluzii mai puternice.

- Ha! Ha! Ha! ești un oriental, covoare, safire, topazuri și rubine, te înțeleg acum!

- Nu contest că spiritul trebuie să frâneze simțurile, și dumneata știi cât îl admir pe Leonardo, Michel-Angelo, Rafael și Pierro de la Francesca, dar te întreb dacă poți rămâne indiferent la umanitatea și nobilele armonii ce apar în opera lui Tizian care împăca ambele viziuni.

- *Ce monsieur Titien, souvent trop peintre de morceau!*²⁸

Prefer pe Michel-Angelo cu toate că nu are căldura de colorit a lui Rafael.

Într-o discuție asupra clasicilor și romanticilor, Pallady îl considera pe Ingres deasupra tuturor.

- Dar Delacroix nu-ți spune nimic?

- Cu el începe degradingolada picturii!

- Totuși!

- Da, compoziția *Libertatea îndrumând poporul pe baricade* e fericită. E bine compusă și frumos desenată, adaugă Pallady.

- Dar am văzut în atelierul dumatile din Paris o mică copie după *Femeile din Alger* a lui Delacroix?

- Nu spun că nu e interesant, e chiar frumos, dar amintește-ți de marea *Odaliscă* a lui Ingres, plasată în față, ce linii, ce noblețe, ce puritate! Și îmi oferi o frumoasă fotografie după *Odalisca* lui Ingres.

- Totuși Baudelaire înclina mai mult spre Delacroix.

- Era din clanul romantic.

- Ești pentru o artă mai cerebrală.

- Unde nu-i cap, vai de picioare!

²⁸ Tizian a fost prea adesea un pictor al materiei!

- Tot Baudelaire a scris însă: „*Je hais le mouvement qui déplace les lignes!*”²⁹

- Exact.³⁰

Întrebându-l odată ce credea de Picasso, precursorul curentelor abstracte în pictura contemporană, Pallady îi recunoscuse anumite merite, dar spuse că îl preferă pe Matisse, în cazul când acesta nu alunecă în deformații în concurența cu Picasso.

²⁹ Urăsc mișcare care tulbură liniile!

³⁰ Veacul trecut a cunoscut o epocă de înaltă tensiune intelectuală și artistică de pe urma rivalității dintre clasici și romantici. Ingres și Delacroix rămân în pictură expresia cea mai desăvârșită a celor două curente. Ei au cunoscut vremuri de restriște, momente de șovăială și neînțelegere, multe adversități, au avut mulți detractori dar și înflăcârați admiratori și până la sfârșit au cules triumful.

Nu se poate vorbi de critică artistică în prima jumătate a secolului al XIX-lea, fără a ne referi la Baudelaire. E adevărat că prin temperament, prin societatea pe care o frecventa, prin afinități spirituale, Baudelaire a acordat o admirație entuziastă lui Delacroix, „aux facultés étranges et étonnantes d’un grand génie malade de génie” (un om cu darurile ciudate și uimitoare ale unui geniu bolnav de genialitate), pe când pentru Ingres e mai reținut. „M. Ingres peut être considéré comme un homme doué de hautes qualités, un amateur éloquent de la beauté, mais dénué de ce tempérament énergique, qui fait la fatalité du génie.” (Domnul Ingres poate fi socotit ca un om înzestrat cu mari calități, un elocvent amator al frumosului, dar lipsit de un temperament viguros, ceea ce e fatal geniului). Cu această dispoziție a lui Baudelaire pentru artist, nu e de mirare că în poezia „Les Phares” nu întâlnim numele lui Ingres, Baudelaire fiind atras de temperamente patetice:

Rubens fleuve d’oubli, jardin de paresse,
Oreiller de chair fraîche ou l’on ne peut aimer,
Mais où la vie afflue et s’agite sans cesse,
Comme l’air dans le ciel et la mer dans la mer.
(Rubens, fluviu al uitărilor, grădină a lenei,
Căpătâi de carne fragedă, neprielnice iubirii,
Dar în care viața neconținută, se zbate și freacă
Ca văzduhul sub cer și ca marea în necuprinsul ei).

Pe Leonardo da Vinci poetul îl crede: „Un miroir profond et sombre.” (O sumbră și adâncă oglindă). Rembrandt este: „triste hôpital tout rempli de murmure”. (Trist spital plin de șoapte). Michel-Angelo apare ca: „lieu vague où l’on voit des Hercules se mêler a des Christs” etc. (Nelămurite meleaguri unde Hercules se amestecă cu Isușii.)

Goya: „cauchemare plein de choses inconnue” (coșmar plin de lucruri necunoscute), în sfârșit Delacroix: „lac de sang hanté de mauvais anges.” (Lac însângerat bântuit de îngeri blestemați.) Într-adevăr ce ar fi căutat Ingres în această lume de halucinații? Însă, dacă în poezia „Les Phares” nu vom găsi numele lui Ingres, în poezia „La Beauté” vom culege momente de pur clasicism și le vom interpreta ca o adeziune a lui Baudelaire la estetica pură și senină la care se înălțase Ingres: „Je hais le mouvement qui déplace les lignes!” (Urăsc mișcare care tulbură liniile!)

Dar nu era de acord nici cu Matisse când acesta îi scrisese că în pictură culoarea ar fi elementul viril; Pallady îi răspunse: „*Malgré tes qualités de coloriste, c'est le dessin qui te sauve*”.³¹

Lăudându-i într-o zi o *Natură moartă* de Lucian Grigorescu, reprezentând o masă acoperită de un covor roșu, cu un vas de cristal cu fructe, o statuie de ghips răsturnată, cam alandala, însă savuros pictate, Pallady îmi ripostă:

- *Ce n'est pas une composition, c'est un démenagement!*³²

Privind odată tabloul lui Nicolae Grigorescu intitulat *Paznicul de la Chailly*, Pallady fu contrariat de faptul că Grigorescu pictase un pistol în mâna paznicului.

- Ce rost are pistolul acesta? mă întrebă Pallady.

- Dumneata găsești mai firesc un pistol într-o natură moartă, cum ai pictat în câteva, decât în mâna unui paznic?

- Hm!

Într-o zi, ne-am despărțit certați după o discuție cu privire la Nicolae Grigorescu, pe care îl considera ca „*un mauvais Corot*”. Cu toate controversele noastre, simțeam că el aprecia rezistența mea căci nu-i suferea pe conformiști, îi plăcea dialogul viu, combativ, în care își încrucișa spada plin de vervă.

Despre educație spunea că e un camuflaj. De aceea nu era de acord cu felul de a se comporta Steriadi, pe care-l găsea foarte concesiv, abil în viață și amabil în pictură.

Îl prefera pe Ștefan Popescu, pe care îl considera ca un om de treabă, cu toate că nu-i găsea calități ca pictor; îmi spunea că arta lui e la nivelul publicului.

De Eustațiu Stoenescu credea că e dotat dar „*malheureusement il a trop de talent*”³³, îmi spunea el.

„*Quand on a du talent on fait ce que l'on veut, quand on a du génie on fait ce que l'on peut*”³⁴, afirma Pallady și apoi adăuga: „*Il faut être à la hauteur de son talent pour le gouverner, et ne pas être gouverné*”³⁵.

Dintre pictorii mai tineri avea simpatie pentru Tonitza și Ciucurencu și acum în urmă pentru Corneliu Baba.

Pallady nu era un om comod. Fire irascibilă, căuta parcă dinadins gâlceava.

³¹ Cu toate calitățile tale de colorist, desenul e acela care te salvează.

³² Nu e o compoziție ci un mutat.

³³ Din nefericire, are prea mult talent.

³⁴ Când ai talent faci ce vrei, când ai geniu faci ce poți.

³⁵ Trebuie să fii la înălțimea talentului ca să-l stăpânești și să nu te lași stăpânit de el.

În timpul celui de al doilea război mondial, pe când prânzea singur la o masă ceva mai mare la Continental, un ofițer hitlerist se apropie rugându-l să-i permită să ia loc într-un colț al mesei, la care Pallady ripostă:

- *J'ai besoin de mon espace vital.*³⁶

Văzându-mă odată îmbrăcat în negru, mă întrebă:

- De ce ești îmbrăcat așa?
- Mă duc la înmormântarea lui Petrașcu.
- E mort de multă vreme!

Uitându-se apoi mai de aproape la hainele mele, deși nu prea noi, dar călcate cu îngrijire, îmi arată cu mândrie vestonul său din șalac mănăstiresc, pe care îl purta de peste un sfert de veac, uzat și cârpit cu ață mai groasă, cu petice mai vizibile, de care se mândrea ca de niște răni.

- Dacă toți am face ca dumneata, nu ai fi ce ești, adică un original, i-am răspuns. Iartă-mă, dar ești totuși cam cabotin.

- *Voyons donc, qui ne l'est pas, mais on doit l'être!*³⁷ Odată, o doamnă privind o pictură de a lui Pallady, observa că roșul din tablou contrariază natura.

- Dacă e ceva care contrariază natura, e roșul de pe buzele matale, îi răspunse Pallady.

Într-o zi se prezintă la dânsul un amator, rugându-l să-i confirme dacă tabloul neiscălit pe care îl cumpărase de la un particular era original.

Pictorul, luând tabloul în mână, îl iscăli cu următorul adaos: „De mine, parvenitule”.

Într-o bună zi Pallady a fost chemat la prefectura poliției să examineze niște tablouri cumpărate de un reclamant care aflase apoi că erau false.

Pallady examinând tabloul spuse că nu era de dânsul, dar că lucrarea era interesantă și că falsificatorul avea talent.

- Ce pretenție aveți împotriva falsificatorului? îl întrebă inspectorul de poliție.
- Cred că trebuie arestat cumpărătorul, interveni Pallady, fiindcă a cumpărat un fals.

Odată, la Paris, tocmai ieșeam dintr-o galerie de pictură din „Rue La Boétie”, când l-am întâlnit pe Pallady care m-a întrebat ce am făcut acolo.

³⁶ Am nevoie de spațiul meu vital.

³⁷ Ei, doamne, cine nu-i cabotin? Dar trebuie să fii așal

- Am tocmit un tablou de Cézanne.
- Mă rog, ce reprezintă?
- Un portret de fată de la țară.
- Să nu iei un portret de Cézanne, mai bine ia un peisaj sau o natură moartă.

Înapoindu-mă în țară, primesc o scrisoare de la Pallady, în care îmi scrie, sfătuindu-mă să renunț la tabloul de Cézanne care costa atât de mult.

I-am răspuns că pentru mine Cézanne e Alfa și Omega picturii moderne, la care dânsul mi-a ripostat în scris că Cézanne este Alfa și Omega picturii sale.

Peste câteva zile, primesc o altă scrisoare în care îmi scrie că bine am făcut că am reținut portretul de Cézanne.

Nu știi dacă Matisse i-a vorbit ceva despre achiziția mea, dar aflându-se din întâmplare la Galeria Rosenberg pe când priveam tabloul în chestiune i-am afirmat că tabloul acesta de Cézanne îmi place cât un portret de Tintoretto.

- *Bien mieux*, mi-a răspuns Matisse, *il est plus intéressant*.³⁸

Pallady are curiozitățile sale. De pildă, după o răsunătoare expoziție a unui tânăr în vârstă de douăzeci și doi de ani, Pallady, contrariat, îmi spune:

- Când mă gândesc că eu nu am îndrăsnit să expun până la vârstă de treizeci și patru de ani și atunci m-am prezentat foarte umil drept elev al lui Gustave Moreau.

- Ești răutăcios maestre, tânărul dovedește vădite calități.
- *La méchanceté nous fait découvrir ce que la bonté nous empêche de voir*.³⁹

Întâlnindu-mă într-o duminică, mă întrebă dacă am văzut panoul pictat pentru sufrageria unui colecționar.

- Frumoasă natură moartă, bine compusă și pe deasupra savuroasă ca materie.
- Mereu carne! Carne! îmi strigă el în față și se depărta grăbit.

Când îi pomenești lui Pallady de pastă, materie sau substanță colorată, se înfurie (Pallady e vegetarian).

Reculegându-se pe drum, se întâlnește cu un prieten comun căruia îi povestește întâmplarea, conchizând că în definitiv ar putea să se ducă să se culce, căci e a treia persoană pe care o suduise în dimineața aceea.

Pallady, odată descărcat pe pornirile și capriciile ce-i vin, își reproșează ieșirile.

³⁸ Mai mult chiar, e mai interesant.

³⁹ Răutatea ne face să descoperim, ceea ce bunătatea ne împiedică să vedem.

Pe una din cărțile sale de căpătâi, am găsit următoarea însemnare: „*Chaque jour m'apporte un nouvel ennui, tout m'exaspère à tel point, que je ne sors plus, pour ne pas avoir un conflit.*”⁴⁰

Uneori îl găseam foarte descurajat; îmi spunea:

- La ce bun să mai trăiesc, încă un nud, încă o natură moartă!

Într-un mic autoportret am descifrat următoarele reflexii:

„*J'ai aspiré à la liberté*”.⁴¹

„*J'aspire maintenant à la solitude!*”⁴²

Mai jos adăugat cu creionul: „*Elle est difficile à obtenir.*”⁴³

„*Et encore plus difficile à supporter.*”⁴⁴

Acesta e omul, seamănă cu unchiul său după mamă, Cantacuzino, care în fața frescei *Sfânta Genevieva veghind asupra Parisului*, pictată de Puvis de Chavannes, și pentru care pozase doamna Cantacuzino, devenită mai târziu doamna Puvis de Chavannes, i-a spus acesteia:

- Te-a pictat ca sfântă și martiră, nu ești nici una nici alta.

Auzind odată pe una dintre rubedeniile sale dându-se drept „Prince Cantacuzino”, Pallady i-a spus:

- Ce prinț? Cantacuzino nu-ți ajunge? Pallady făcea haz și de ripostele spirituale ale altora. Într-una din zilele de primăvară ale anului 1942, întrând în camera sa de la Hotelul Paris unde locuia pe atunci, am zărit un recent autoportret, pictat pe un fond albastru în care apărea cu paleta și penelul în mână.

- Cât? I-am întrebat.

- 150000 lei, mi-a răspuns maestrul, crezând pe semne că nu-i voi da o asemenea sumă destul de importantă pentru vremea aceea.

- Poftim!

- *Il m'a eu!* a adăugat el deasupra semnăturii sale de pe tablou.

⁴⁰ Fiecare zi îmi aduce noi neajunsuri, totul mă exasperează în așa grad ca nu mai ies ca să nu mai am conflicte.

⁴¹ Am năzuit către libertate.

⁴² Năzuiesc acum la singurătate.

⁴³ E greu de obținut.

⁴⁴ Și încă mai greu de obținut.

În ultima vreme Pallady suferea și era obligat să stea toată vremea în pat. Această imobilitate îl exaspera. Nu mai nădăjduia să se însănătoșească. Ne apostrofa pentru că nu-i procurăm o otravă ca să sfârșească odată cu viața aceasta.

Într-o zi mi-a spus:

- Ce libertate e aia ce nu-ți permite să mori când dorești?
- Parcă ai avut odată puțină stricnina, i-am răspuns eu.
- S-a alterat de atunci. M-aș arunca pe fereastră, dar mi-e teamă că nu mor și rămân olog.
- N-o să mori până ce n-o să pictezi o scenă realistă!
- *Zut alors!*⁴⁵

⁴⁵ La naiba!

Capitolul XII. Tonitza

Nu știu dacă zbuciumata viață a lui Tonitza se datorește condițiilor unei existențe grele sau mai degrabă temperamentului său fantezist și boem. Tonitza era în unele privinți de o candoare uimitoare și înfrunța viața cu nepăsarea unui adolescent.

Astfel se explică poate și arta sa ingenioasă și plină de bucurii cromatice, străbătute totuși de melancolii.

Într-un timp, prin 1919-1920, Tonitza era preocupat de răsunetul problemelor sociale. Era pe vremea când, întors din captivitate, colabora la gazete de stânga. În redacția ziarului Socialismul el se împrietenește cu Gala Galaction, ilustrează coperta volumului acestuia: Lumea nouă. Scriitorul îi pozează și Tonitza pictează acel portret halucinant, pe care-l intitulează *Omul unei lumi noi*. Pe un fundal de un albastru intens și într-o lumină stranie, se profilează figura de mag a scriitorului Galaction; în planul din fund apar siluetele unor uzine și se înalță coșuri de fabrică.

Într-una din ilustrațiile pentru foaia Socialismul, găsim un desen expresiv, reprezentând doi muncitori ce pășesc îngândurați pe cheiurile portului Brăila.

- Că cerem pâine ori lucru, tot cu aceeași monetă ni se plătește - gloanțe. Ce ar fi însă dacă am cere dreptate?
- N-ar fi plumb de ajuns!

Cam în felul acesta sunau legendele ce i se propuneau să ilustreze și Tonitza lucra din zori să satisfacă cerințele redacțiilor, căci numai din pictură nu putea trăi fiind încă necunoscut pe atunci.

În 1919 el expune tablouri pe care Șirato le consideră: „picturi ce sunt niște desene cu o nuanță de ușoară intelectualitate”. (Zburătorul.)

În expoziția din 1920 (Casa Artei) este remarcată o compoziție *Coadă la pâine*. Lucifer, cronicarul ziarului Rampa vede în Tonitza: „Un preot ai ideilor umanitare, al ideilor care cer atenția conducătorilor din lumea de azi, pe un ton din ce în ce mai clar și mai cutezător”.

Tot în același an Tonitza ia parte la a treia expoziție a grupului „Arta română”, care luase ființă la Iași în timpul războiului.

Expoziția era închinată memoriei lui Luchian, marele înaintaș al independenților noștri și din ale cărui opere figurau șapte tablouri: *Autoportret*, *Scara cu flori*, *Tufănele în ulcică*, *Bucătărie călugărească*, *La Brebu* etc.

Prefața catalogului era scrisă de Tudor Arghezi.

Tonitza a rămas atunci foarte impresionat de pictura lui Luchian, de „puterea explozivă a culoarei sale”.

Deși cu ani înainte, la Parma, îl uimiseră frescele lui Correggio, iar la München fusese zguduit de magia pânzelor lui Rembrandt, de astă dată Tonitza își dă mai bine seama de resorturile imateriale ale artei, căci se afla la o răscruce a artei sale.

În timpul acestei expoziții face cunoștință cu Al. Bogdan-Pitești, care îi cumpără un tablou. Tonitza vizitează și colecția acestuia în care se aflau câteva zeci de pânze de Luchian.

Ne putem închipui entuziasmul lui Tonitza privind aceste picturi. El a povestit odată „șocul” pe care l-a simțit în fața tabloului intitulat *Lăutul*: o femeie care spală copilul. Mi-a mărturisit, ceea ce de altfel și Ștefan Dimitrescu afirma, că viziunea aceea luminoasă și scânteietoare a fost hotărâtoare în direcția pe care și-au ales-o ei în pictură.

Odată, după ce tabloul *Lăutul* a trecut în colecția mea, am fost „vizitat de niște iubitori de artă”, care neștiind că e un tablou de Luchian, au exclamat:

- Ce minunat Tonitza!

Din această exclamație se poate vedea cum viziunea picturală a două mari talente se confundă.

După expoziția grupului „Arta română”, Tonitza se decide să se concentreze numai asupra picturii, renunțând la colaborarea la ziare. Și ca să nu fie atât de hărțuit de greutățile vieții, se mută la Vălenii de Munte unde îl invitase un coleg pictor care avea o proprietate acolo.

Tonitza se reculege în liniștea patriarhală a orașelului muntean și lucrează cu spor în atmosfera de intimitate a căminului, sub farmecul îmbietor al copilașilor săi.

De atunci datează acele capete bucălate de copii cu ochi de vis, cu ochi „ca de mure” sau de „măslina”, cum le denumesc unii și alții, picturi ce au contribuit mult la faima artistului.

În lipsa lui din capitală, începe să se înfiripeze și o „legendă Tonitza”, sărman artist de talent, nevoit să se refugieze la Văleni, din pricina greutăților familiale, boem incorigibil și dezarmat pentru lupta existenței. Toate aceste lucruri înduioșau publicul și-l făceau pe Tonitza mai interesant.

Un domn din societate, impresionat de cele auzite, plecă la Văleni, îi cumpără un tablou cu un „cap roz de copilaș cu bonetă albă” și încercă să-i ridice moralul, cu pilde și citate din Biblie.

E lesne de imaginat cum a primit Tonitza această vizită, el care se preta cu umor la unele capricii sau năzbâții ale amatorilor.

Odată, un colecționar de tablouri dorind niște flori de Tonitza, l-a vizitat în câteva rânduri, fără să se hotărască, tot mai căutând „unele mai fragede”.

Tonitza, care aflase că amatorul sau are o pivniță cu vinuri alese, îi dezvălui „secretul” că doar când pictezi flori în răsad ajungi la mai multă transparență, spunându-i:

- Nu v-ar deranja dacă aş încerca să pictez niște flori la dumneavoastră în grădiniță?
- Încântat, maestre!

În intervalul de aproape trei ani cât a stat Tonitza la Văleni, el nu și-a întrerupt colaborarea cu articole la ziarele și revistele din capitală. Avea o slăbiciune pentru gazetărie, în care debutase pe vremuri, la Iași, în ajunul războiului din 1916. În timpul neutralității, Tonitza redacta împreună cu Cezar Petrescu, foaia conservatoare, *Iașul*.

Tonitza ținea să nu rămână în afară de actualitatea zilei. Numele său apărea deseori în presă, acorda interviuri, publica cronici și articole etc.

Cu prilejul campaniei ce se ducea împotriva cortinei de la Teatrul Național, pictată de Ressu, printre defăimători se afla chiar Ministrul Artelor, medic de profesie. Tonitza publică atunci în Flacăra (20 iunie 1922) un articol din care cităm următoarele:

„În țara în care savanții istorici compun piese amoroase și versificație penibilă, în țara în care femeile intelectuale schițează impetuoase gesturi de agenți electorali, decrepiți, în țara în care medicii își înfig seringile ruginite în musculaturile inavuabile ale artiștilor pentru a suga din ele logaritme estetice etc etc.”

Tot în Flacăra, Tonitza publică în numărul din 27 octombrie 1922 un fel de „Jurnal intim”, intitulat „Ștefan Luchian”, din care spicuim:

„Pentru *marele public* obișnuit să măsoare valoarea picturii cu metrul pătrat și să stabilească estetica unei pânze după *naționalismul* pe care acesta îl etalează - Luchian apare astăzi, alături de Grigorescu, un pitic...”

„Succesele publice, pe care bătrânul de la Câmpina le-a repurtat cu motivele lui țărănești, l-au momit să se mențină tot restul vieții lui, în atmosfera aceasta trandafirică și ușurică...”

„Incontestabil că triumful *maestrului* atrage spre soiul acesta de țărănism (proclamat și consacrat unanim *artă națională*) pe majoritatea tinerilor pictori și sculptori, care vor continua să maniereze până la ultimele trepte ale meschinului *genul* acesta oricum susținut de Grigorescu cu o vertiginoasă și angelică abilitate...”

„Arta discipolilor - oboșită și oboșitoare - va face fiasco.”

„Vom avea - fatal - o reacțiune. De la *țărănismul* căzut în dulcegărie rustică, se va trece, aproape subit, la un fel de *orășenism* grav și simbolic, la viața tumultoasă a târgurilor, unde omul nu va însemna numai un accesoriu decorativ și amuzant.”

„Reacțiunea aceasta a și început. Ea stă, deocamdată, fără răsunset public, în Luchian. Peste puțin timp - peste foarte puțin timp - arta lui va izbuti să dărâme și să spulbere în vânt manierismul grigorescian, deschizând cu o extraordinară vigoare noi și adânci perspective artei românești”.

„Dar arta lui Luchian nu va îngădui imitarea, în jurul paletelor lui nu vor mai putea bâzâi, grase, rolul muștelor parazitare”.

Într-adevăr, după Luchian, Tonitza apare cu o artă citadină de o frumoasă sensibilitate, puțin cam morbidă. Ca și Bacovia în poezie, Tonitza aduce o gamă nouă.

Aurora violetă
Se pătează de culori
Venus, pală de fiori
Pare-o stinsă violetă.

În anul 1925, Tonitza face o expoziție personală la București (Sala sindicatului - str. Corăbiei, astăzi str. Gabriel Peri), aducând numeroase tablouri pictate la Văleni în răstimpul de aproape trei ani cât a stat acolo.

Expoziția a avut un succes răsunător în public. Critica a fost în general favorabilă, deși unii nu se împăcau cu genul acesta „prea decorativ”, „afiș”, cum îmi șopteau Ressu și Theodorescu Sion, găsind influența lui Poulbot, în timp ce Dărăscu ridica din umeri etc.

Totuși au fost în acea expoziție câteva picturi remarcabile: *Femeie în cerdac*, tablou reținut de Ministerul Artelor, după recomandarea lui Steriadi, câteva nuduri și figuri modelate în pastă și de o frumoasă formă plastică.

Am reținut atunci un nud de femeie cu capul puțin înclinat, cu brațele încrucișate și cu o șuviță de păr, ce cade între sâni, pictură ce prin temă și morbidețe reamintește ceva din Modigliani, viziunea lui Tonitza fiind însă cu totul diferită. Pictorul nostru nu cade în expresionism. Modigliani și Pascin deformau cu predilecție, în timp ce Tonitza nu se depărtează de natură și pune accentul pe sensibilitate.

De atunci m-am împrietenit cu Tonitza, care aflase de la niște prieteni comuni cât îl susțineam.

Într-una din cronicile sale fanteziste publicate mai târziu în Curentul (18 octombrie 1931), Tonitza povestește scena întâlnirii noastre: „Într-o zi când intrai și eu în sală (ca musafir rarism) cineva din lumea multă care era acolo mi l-a prezentat, fiindcă dl. Grigore Mânzacu, înflăcărat de lucrările mele, ardea de nerăbdare să mă cunoască.

Îmi luă brațul și, strângându-mă cu frenezie de amant, porni cu mine vijelios printre grupurile de vizitatori spre partea opusă a sălii, unde se opri să-mi arate un tors de femeie, pe care figura proaspătă cartă d-sale de vizită. Izbutind să mă degajez din această prea stăruitoare acoladă, domnul Grigore Mânzacu privi câteva clipe în adâncul ochilor mei, cu acea insistență interogativă care tulbură ca o hipnoză și apoi izbucni, cu o voce tremolată de tenorino, ce obligă pe vizitatorii expoziției să-și întrerupă conversațiile și să-și ciulească urechile, fermecate, spre grupul nostru:

- Ți dai seama, tinere, ce minune de culori ai realizat în bucata aceasta? E tot ce s-a produs mai luminos și mai vibrant de la Luchian încoace."

Timp de zece ani, aproape în fiecare săptămână, treceam pe la dânsul. A locuit un timp în strada Popa Soare, apoi în strada Dimitrie Racoviță, pe urmă iar în strada Popa Soare, dar într-o altă clădire, iar prin 1929 se mută la Cotroceni, în str. Dr. Leonte.

Era primitiv, afabil și foarte atent. Îl găseam de obicei în halat și papuci. După ce doamna Tonitza ne oferea cafele, convorbirea își lua cursul. Vorbeam de artă, de expoziții, de pictori. Avea o mare simpatie pentru Pallady, pentru arta lui sensibilă, pentru omul rafinat și cult; pictura lui Petrașcu o admira și se minuna de meșteșugul lui, de acele scăpărări de culoare; îl aprecia pe Ressu; pe Isser îl găsea expresiv, dar uneori exagerat până la nenatural, în timp ce de Ștefan Popescu spunea că e „prudent până la inexpressiune".

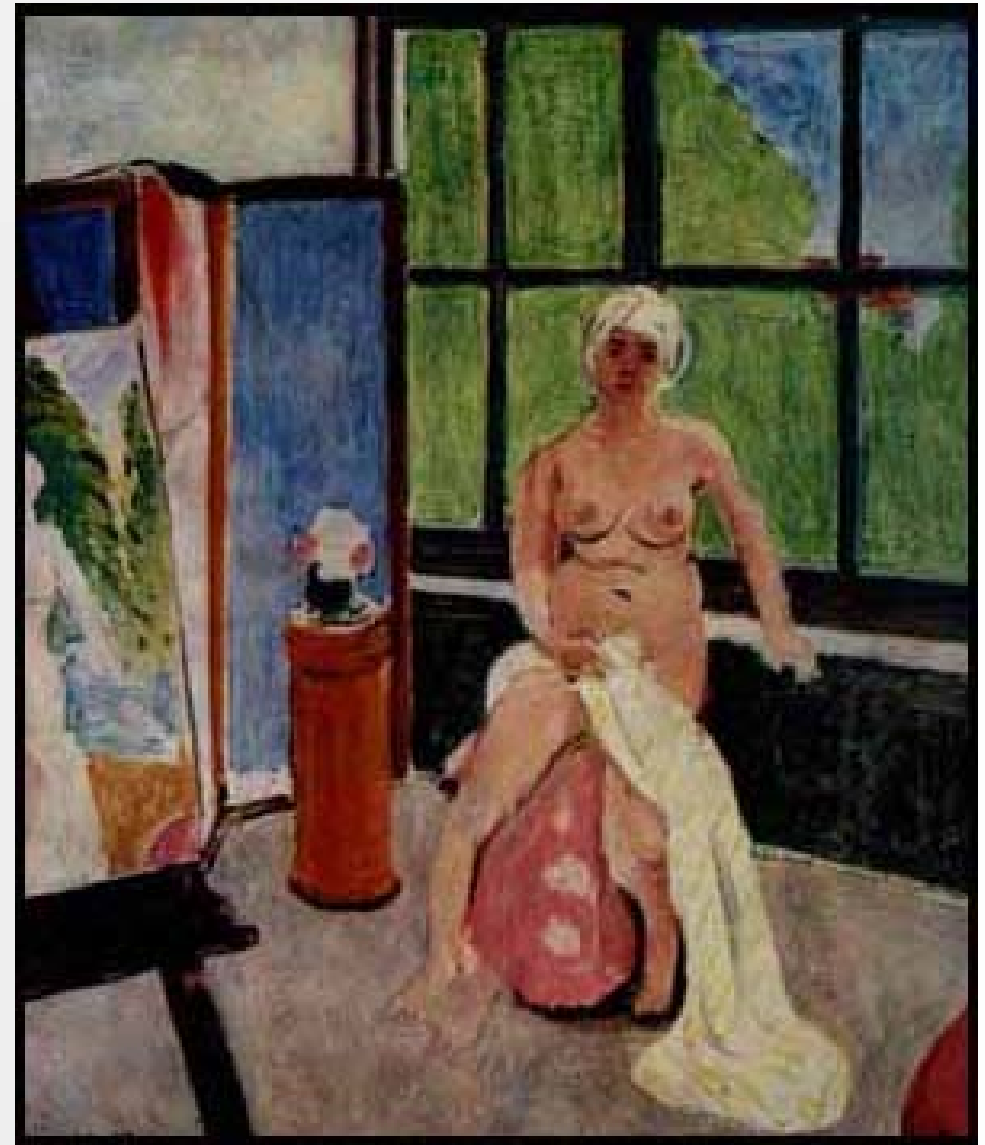
În privința picturii contemporane europene nu știa mai multe decât afla din reviste și cărți, sau din ce mai auzea de la unul și altul, căci după întoarcerea sa din Franța (1911), Tonitza nu a mai ieșit din țară. Iar cât a stat la Paris, și-a păstrat predilecțiile sale Muncheneze de pe vremea când studia în capitala Bavariei.

Într-o cronică publicată în revista ieșană Arta, el scria următoarele cu privire la Salonul de toamnă din 1910: „Franțujii bătuți de către Munchenezi - ce rușine și ce îngenunchiere! Expoziția comparată e clară... Deoparte cădere, pe de altă parte renaștere. Ca pictură avem de la nemți bucăți de ale meșterilor Albert von Keller, F. Stück, Hugo von Habemarnn, F. Uhde, Lembach, Leo Putz, Erler etc, la franțujii obscuri imitatori de ai lui Matisse (sic)".

Or, la acest salon expuneau pe lângă Matisse, și alții ca Bonnard, Vuillard, Marquet, Signac, Roussel, Lebasque, Laprade, Charles Guerrin, Maurice Denis etc.

În expozițiile Grupului din 1933-1934, relevasem în unele cronici publicate în Curentul evoluția fericită a artei lui Șirato. Succesul acestuia l-a afectat întrucâtva pe Tonitza, care, cu primul prilej oferit de expoziția modernă de artă franceză pe care o organizasem la Fundația Dalles, a încercat să-mi deprecieze colecția, în special tabloul lui Matisse *Nud în atelier*.

Henri Matisse, *Nud în atelier*



I-am dat un răspuns indirect publicând o notă intitulată „Matisse și publicul” (Rampa, 30 dec. 1935).

Tonitza s-a seziat și a scris în *Vremea* un articol intitulat „O colecție contestată”.

Francisc Șirato a ridicat mânușa aruncată, publicând în „Convorbiri literare” o cronică intitulată: „Zambaccian și expoziția colecției sale”, încheind cu următoarele reflecții: „Se mai desprinde clar că un colecționar este asemenea artistului, o personalitate ce *trebuie* să se realizeze, constrâns la aceasta fiind de demonul său. Demon ce-și afirmă preferințele sensibilității în luptă cu «eul» conștient al insului. Această dualitate formează personalitatea artistică a colecționarului.

Când activitatea unui colecționar se manifestă sub imperiul acestor forțe, atunci se îndeplinește un destin”.

Tonitza avea uneori haz. Odată, prin 1930, în plină desfășurare a luptelor politice de la noi, un prieten, întrebându-l ce simpatii politice are, Tonitza răspunse candid:

- Eu rămân carpist!

Deși boem, Tonitza era muncitor, își organiza lucrul, dovadă nenumăratele desene și studii pe care ni le-a lăsat, în afară de o mulțime de picturi și aquarele.

Tonitza punea mult preț pe culoare. El ne spunea: „Pictura este în primă și ultimă analiză - culoare. Pentru un colorist miezul succulent al unei rodii e mai pregnant decât frumusețea unui tors antic”.

Era mult mai preocupat de frumusețea armonică, decât de realitățile formale sau de calitățile psihologice ale unui portret.

Natura este în retina sa. Rareori ieșea să picteze la peisaj. Lua doar niște însemnări în fața motivului, din peniță sau tuș, și când era în bună dispoziție, picta în atelier din imaginație.

Priveam odată cum picta de la fereastra locuinței sale, din strada Popa Soare, o priveliște din curtea vecină în paragină. Tonitza a transpus-o într-o feerie japonizantă. Este vorba de peisajul de iarnă ce se află la Galeria Națională a Muzeului de artă al R.P.R.

Între 1927-1930, Tonitza a pictat nuduri de o frumoasă plasticitate, pentru care îi poza Irina, fetița sa cea mică, pe care o mai numeau în intimitate și Mica. Irina era pe atunci o adolescentă, care prin formele ei pline, prin expresia candidă a figurii și tonul luminos al carnației sale, inspira tablouri de o viziune sănătoasă și păgână.

Cred că această epocă este cea mai valoroasă din opera lui Tonitza. El a pictat atunci, în afară de nuduri, câteva figuri și interioare scânteietoare de colorit.

Tonitza păstra la capătul șevaletului diverse cupoane de mătase, fâșii de țesături, zdrențe sau panglici, de care se servea ca să-și stimuleze cromatismul. Lega după caz o basma de capul unei fetițe, ori un fular de gâtul ei, înnodea o panglică de o șuviță de păr, ori învăluia bustul într-un cupon dintre acestea, pentru ca să ajungă la un acord frumos sau la un accent intens. Alteori prepara cu acestea un fundal decorativ, pictând astfel câteva nuduri profilate pe cadmium orange sau carmin, de o particulară intensitate.

Florile lui Tonitza sunt fuzee de culori, pe care nu le-ar putea recunoaște un botanist, dar pe care un pictor le poate distinge.

Tonitza a fost artistul care a polarizat cele mai multe simpatii în viață.

La farmecul artei sale se adăuga faima boemului, a omului fantezist.

Tonitza plutea într-un nimb de anecdote și legende, așa cum a fost cazul lui Modigliani și Utrillo. Aveam impresia că lucrurile acestea nu-i plăceau lui Tonitza, căci uneori alimenta el însuși unele versiuni. Când se apuca de lucru, era foarte hotărât și se închidea în casă săptămâni de-a rândul, iar când pornea să iasă, o ținea câteva zile în șir. „Simt nevoia să răsuflu, să mă refac”, ne spunea el și hoinărea ca un somnambul cu ochii holbați din care porneau priviri uimite, cu mersul greoi, căci șchiopăta puțin, sprijinindu-și trupul scund pe un baston gros în căutarea unui local prin periferii unde credea el că vinul e bun. Odată, după nopți albe, un birjar îl depuse la domiciliu, fără palton, fără pălărie, fără baston.

Tonitza, deși a cunoscut succese răsunătoare, a dus-o greu în viață.

Într-un rând, prin 1931, s-a hotărât să zugrăvească biserica Sf. Gheorghe din Constanța, sperând prin aceasta să se refacă bănește, dar peregrinările între București și Constanța, viața neregulată departe de casă i-au zdruncinat sănătatea. Ca să ne dăm seama de atmosfera în care a concurat Tonitza, reproducem una din scrisorile pe care mi le adresa atunci, datată 22 aprilie 1931:

„Constănțenii s-au purtat cu mine într-un chip foarte laș - după ce-mi dăduseră toate asigurările de reușită, ceea ce m-a determinat să apar într-un concurs public, alături de o sumedenie de naufragați ai artei. Amânarea rezultatului concursului până la... 7 mai este o vulgară stratagemă. Oamenii care m-au judecat (dintre care unul nu a știut și nu va izbuti să știe, ce va să zică aia: *un proiect de ansamblu decorativ*, pe baza căruia, potrivit publicațiilor oficiale, urma să se hotărască calitatea concurentului) stau la cumpănă, se scarpină în cap, morfolesc seminte de dovleac - și la urma urmei (dacă nu intervine nimeni cu simț artistic și cu autoritatea necesară) vor face o astfel de alegere încât vor jigni gratuit pe artistul pasionat de profesiunea lui și corect până la nătângie, pentru a încredința

batjocorirea bisericii unui Ionescu, Vasilescu sau Eftimescu oarecare. M-am convins în cele câteva zile cât am stat la Constanța, că te bucuri de o imensă autoritate de om de gust. N-ai putea d-ta să le deschizi ochii și să-i faci să evite prostia pe care o pregătesc - și care va rămâne de pomină în istoria artei românești și a Constanței?"

Arta lui Tonitza s-a resimțit mult de pe urma acestor tribulațiuni, căci timp de doi ani cât a durat lucrarea la Constanța, Tonitza a neglijat pictura de șevalet. Din această cauză, de altfel, nu au avut loc nici expozițiile grupului celor patru (Tonitza, Șirato, Ștefan Dimitrescu, Han) care deveniseră cele mai interesante manifestări de artă pe atunci (1925-1930).

În 1933 se reiau expozițiile grupului (Sala Dalles), dar tablourile lui Tonitza, deși mai păstrau ceva din exuberanța de colorit de altădată, trădează o explicabilă oboseală.

În expoziția anului următor, viziunea diluată a peisajelor din Balcic, care erau mai mult niște arabescuri în tonuri colorate, ne-a îngrijorat, în timp ce Șirato evolua ascendent spre o pictură nuanțată și de o frumoasă plasticitate în spațiu luminos.

De astă dată succesul expoziției grupului înclină spre Șirato.

Am scris atunci o cronică în Curentul relevând în primul rând meritele lui Șirato. Tonitza a fost indispus, deși rândurile care îl priveau n-au fost lipsite de căldură și admirație.

„Tonitza, nume ce sună așa de armonios, o figură de boem îndărătnic și un suflet capricios!

Cine-l cunoaște bine, îi înțelege arta și nu-i poate cere altceva, decât ceea ce ne prezintă, căci altminteri artistul ar fi nesincer și cu noi și cu dânsul.

Culoarea lui Tonitza e clară, veselă și strălucitoare ca a cerului de primăvară, iar dacă motivul îl întristează, paleta sa totuși nu se întunecă, nu se mohorește ca plumburiul de toamnă, tristețea lui păstrând o duiosie străvezie. Un tablou de Tonitza nu trebuie privit sub prisma tuturor exigențelor plastice; artistul te descumpănește, te dezarmează. Pictura lui provoacă un fluid de țî se oprește judecata și-ți lasă doar ochii să se îmbete.

În pictura lui Tonitza, nudul inspiră o anumită senzualitate, un apel tactil și o mângâiere; figurile sale nu sugerează expresie și caracter, ci morbidețe; florile pictate de artist nu se recunosc prin forme, ci prin joc de culoare; peisajul lui Tonitza să nu-l cauți pe pământ, căci nu nu-l găsești nici în vis, ci în retină.

De la decorativul din primii ani de după război, trecând printr-o perioadă de disciplină plastică, Tonitza transpune astăzi stări sufletești".

De la apariția acestui articol a intervenit o răceală între noi, la care nu mai puțin au contribuit bunăvoința unor anumiți colecționari, interesați și geloși. Am rămas însă mai departe, în intimitatea operelor sale în a căror admirație nu mai puteam fi tulburat de nimeni.

În 1933 muri Ștefan Dimitrescu și o fatalitate îl împinse pe Tonitza la catedra acestuia de la Iași, unde i s-a grăbit sfârșitul.

Astăzi, când stau în contemplația picturilor sale îmbietoare ca un zâmbet mă gândesc și la viața sa zbuciumată care îmi reamintește acel apolog, pe care l-a trecut Tonitza în fruntea „Cronicelor sale fanteziste neliterare”:

„O privighetoare cade obosită. Omul o închide în colivie, în noaptea aceea privighetoarea n-a mai cântat. Jignit în așteptarea lui, omul o dă pradă pisicii. Dinții animalului pătrund voluptos în țeasta tânără. Dar, cuprins de remușcare, omul alungă felina și împăiază stârvul cu o stupidă religiozitate. Asta este soarta artistului în societatea contemporană”.

Pentru Tonitza un artist este „o energie care ține să învingă singură. Tutoratul, oricât de ilustru, îl ofensează ori îl înăbușă și niciodată nu-l poate stimula pe căile pe care talentul le crede singure ale lui. Îi repugnă situațiile de minor cuminte, ascultător, bine hrănit și purtat de mână. El preferă hoinăreala slobodă pe meleaguri neumblate, chiar cu riscul foamei și al culcușului de cetină. El nu se poate adapta unei discipline de grup, fiindcă nu recunoaște decât o singură disciplină: aceea a facultăților lui creatoare”, („Reflexii inoportune” - Universul literar, nr. 12, martie 1928).

Capitolul XIII. Șirato

Pe Francisc Șirato l-am cunoscut prin 1922, pe când ocupa o funcție la Muzeul de artă națională și locuia în clădirea veche din fața muzeului, în fosta Monetărie de pe vremuri de la șosea, dărâmată cu ani în urmă.

Pentru marele public, Șirato era cunoscut atunci ca ilustrator al revistei umoristice Furnica; în lumea cărțurilor însă, era apreciat ca pictor de o solidă conformație plastică și ca un cronicar de artă de o deosebită ținută intelectuală.

Cu vădite înclinații de teoretician, el nu a alunecat însă în aridul abstracțiilor, rămânând omul concretizărilor.

Deși flegmatic în aparență, Șirato era om de temperament, dar pasiunea sa rămânea lăuntrică și din străfundul sufletului său porneau raze și lumini discrete ce-i încălzeau graiul, scrisul și penelul.

Bizară coincidență de mocniri și refulări, Șirato trecea drept un blazat pentru unii, alții îl credeau prea cerebral, mai erau și din aceia care îl considerau un ratat.

Multă vreme pictura nu a fost pentru Șirato un mijloc de trai, ci o amantă costisitoare, căci artistul sacrifica din modestul său salariu ca să poată picta. El a cunoscut favoarea publicului cam târziu, în Expoziția „Grupului celor patru” din anul 1933, când s-a prezentat cu un număr de opere, arta sa evoluând spre o plasticitate armonioasă, luminoasă.

Cu prilejul unui articol în care relevam atunci calitățile picturale ale lui Șirato, au fost și unii contrariați de scrisul meu, între alții și acel pictor, abil portretist al protipendadei și al lumii înstărite, latifundiar la rândul său, originar din Craiova, care m-a întâmpinat oarecum mirat de aprecierile mele pentru obscurul său concetățean. Șirato a fost scos la pensie de la catedra sa, de același pictor pe când era director al Academiei de arte frumoase.

Între cele două războaie mondiale mai dăinuia încă la unii mentalitatea ciocoiască de a judeca pe intelectuali mai mult sub raportul condițiilor sociale și materiale, decât sub cel al facultăților creatoare, probă faima și trecerea de care s-au bucurat atâtea mediocrități.

Față de acești protagoniști ai unei arte de agrement ieftin și facil, ai unei arte fără sens și conținut, „marfă de sezon”, după cum o califica Șirato, a reacționat un mănunchi de artiști ce însemna atunci tendințe noi și vii, compus

din pictorii Ressu, Iser, Pallady, Tonitza, Șirato, Theodorescu Sion, Ștefan Dimitrescu, Bunescu, Dărăscu, Comescu și alții, sculptorii Paciurea, Jalea, Han, Medrea etc, care, retrăgându-se de la îmbătrânita „Tinerime artistică”, după cum o califică Șirato, au constituit în 1918 gruparea „Arta română”. Ideea noii formații se născuse la Iași în timpul războiului, ca un fel de reacție împotriva celor rămași sub ocupația germană.

Șirato notează că și în cronică de artă, destul de târziu, a răsărit o critică onestă dar vioaie reușind să înlăture „laurii șterpeliți” de unii favoriți ai „Tinerimii artistice” (Revista Zburătorul, 21 iunie 1919).

Pe vremea aceea, Șirato era singurul cronicar de artă care judeca opera de artă sub raportul vizualității și al condițiilor tehnice de realizare.

De pildă, în cronicile sale în legătură cu expoziția societății „Tinerimea artistică”, Șirato scria în 1919 (Revista Zburătorul): „Între artiști și natură e o veșnică luptă, cu învingători și învinși pe rând - când învinge artistul, elementele naturii servesc artistului pretextul ca să ne împărtășească acest ideal de rafinement și mister care alcătuiește cuprinsul unei personalități artistice și pe care le dispune integral într-un punct, într-un tablou sau într-o piatră cioplită. Atunci artistul e creator la rândul său. Când însă natura învinge pe artist el ne reprezintă elementele naturii pe cât se poate pictural de conforme cu realitatea, eclipsându-se din opera sa. Despersonalizarea artistului face posibil ca natura să se înfățișeze în opere de artă ca într-o oglindă, aproape singură și necondiționată”.

Acesta va fi artistul pur vizual naturalist (cazul Basarab, Artachino etc).

Pe Ștefan Popescu îl vede „evoluat” de la pictura realistă spre una cu aspect decorativ, recunoscându-i meritul de a ști să pună subiectul în pânză, în care îl găsește virtuos, „decât că orice virtuos are clișeuri și trucuri infailibile”, regretând că aceste merite nu sunt susținute de altele care să fie picturale.

După moartea lui Luchian care reprezenta la „Tinerimea artistică” „un ideal de francheță și viziune coloristică”, Șirato constată că acolo ar fi urmat Verona să reprezinte culoarea, căci mânuiește cu temperament pensula, însă îi lipsește vocația și construcția, pictorul mulțumindu-se „să aglomereze culoarea ca să marcheze volumul, fiind preocupat de relief, caută să dea un mulaj corpurilor, coaja copacilor e pasta scrijelită, piatra are asperități etc, toate acestea distrugând textura tabloului și din această cauză nu formează o materie colorată unitară și legată organic”, conchide Șirato.

Aceleași constatări le face și în privința lui Al. Szathmary.

În legătură cu pictura lui Kimon Loghi, care își alege subiecte „poetice”, criticul scrie că poezia e un lucru accesoriu în calitatea pictoricească și că se vedește în modul de exprimare, iar nu în alegerea subiectului.

Lui Vermont în schimb îi recunoaște calități picturale, „dar ce păcat că pensula d-sale pictează grăbit și ne spune puțin din ce știe”.

Dintre cei de la „Tinerimea artistică”, Șirato relevă pe Petrașcu, „care se prezintă masiv și impulsiv, cu gesturi largi”, pensula prinde lucrurile din natură și le așază în pânză, cu pasiune, cu un elan tehnic superb și într-un colorit potențat spre fantastic.

Șirato găsește că un tablou de Petrașcu, închipuit și fără de subiect, păstrează o valoare pur picturală din cauza „cheagului pictural care e admirabil”.

În studiul său *Cultul formei* (Cugetul românesc, februarie 1923), Șirato aduce noi contribuții asupra vizualității lui Petrașcu.

Pentru artiștii ce s-au grupat în asociația „Arta română” Șirato are caracterizări precise:

„Ressu e un temperament puternic, cam sumar, cam rezumativ câteodată până la schematic”.

Pe Iser îl vedea (Cronica 6 martie 1918) ca unul ce nu voia să asculte de îndemnul naturii pe care o violentează, expresia figurii fiind mai mult o „grimasă”.

Cu prilejul expoziției artistului din 1920, Șirato îl găsește pe Iser evoluat spre pictura de șevalet, desenul și culoarea ducând o „existență separată”. „Liniile închid masele într-o interpretare aspră și cu tendințe spre grandios”.

Pentru Șirato, întreaga operă a lui Pallady e „impregnată de un idealism pictural, care își află salvarea de primejdia de a deveni prea literar, la esența terestră a elementelor din natură pe care le folosește și le transformă emoțional. De aceea, nu căutați, ne sfătuiește Șirato, reflexul realităților brute în opera acestui pictor de singurătăți și crepuscul” (Zburătorul 9 iunie 1919).

Pe Ștefan Dimitrescu, pictorul realist al *Morților de la Cașin* îl găsește de un „primitivism mișcător”.

Tonitza apărea pe atunci lui Șirato ca „un artist ce ne dă picturi ce sunt în fond desene, cu o nuanță de ușoară intelectualitate”. Mai târziu, într-un articol din 1928, criticul vede în arta lui Tonitza „un carnaval ireal în care viața pare că se rezumă într-o continuă fluturare în flamuri colorate”.

Pentru Șirato, Paciurea, sculptorul michelangelescului *Gigant*, domină expoziția cu lucrarea *Războiul*. Criticul scrie că sculptorul spiritualizează acum materia vorbind de himere, anulând pe cât posibil descripția plastică - planuri și formă - prin reducerea liniilor constructive la maximum de simplitate. „Forma vagă fiind prinsă într-un rafinat și voluptuos ritm de linii fluide”.

Într-un articol „Pictorii și publicul”, Șirato constată că „subiectele din viața de trudă și muncă a poporului de la orașe sau sate se văd rar în expozițiile noastre”.

Da aceea, cu prilejul expoziției lui Băncilă din 1920. Șirato amintește opera revoluționară a artistului (1907), în care ilustrează antagonismul celor două clase sociale de la noi, înfățișând pe artist sub aspectul „propagandistului socialist care lansează manifeste în limbaj plastic” cu toate rezervele ce se făceau asupra „disprețului regulilor estetice și mai ales asupra inculturii tehnice a artistului”.

Șirato explică cum „cuțitul de paletă se preface în mistrie de zidar, cu care aruncă cu pornire năvalnică culorile pe pânză în straturi de grosime geometrică, clădind planuri suprapuse solid. Culoarea e zdrobită cu turbare, galbenul, mai ales galbenul, roșul, albastrul, verdele constituie armonii puternice cu sonorități maxime, strigătoare, primitive și barbare”.

Într-adevăr e oarecare „lăutărie” în arta lui Băncilă, talent și temperament primitiv, dar original.

Apoi, după cum remarcă Șirato, „nimenea nu recunoaște că Băncilă înfățișează în artă o personalitate de tranziție, că ramurile talentului sau se apleacă tot atât la dreapta cât și la stânga. Căci prin concepția subiectelor, Băncilă descinde genealogic, în prima linie, de la Grigorescu. Constatăm la d-sa același vag și nedeterminat în atitudinea figurilor, același mod de compoziție și același romantism cu nota idilică, ascuns sub lovituri de pensulă, la dl. Băncilă mai brutale, și aceeași preocupare a tot ceea ce este frumos în atitudini care însă nu e și *adevărul*”.

Părerile lui Șirato asupra lui Nicolae Grigorescu au variat și au fost întrucâtva contradictorii, de pildă, asupra fazei finale de la Câmpina, pe care altă dată criticul nu o prețuia în raport cu perioada tinereții și a maturității, așa după cum mi-a afirmat și a scris-o. Revenind și considerând-o mai autentică, Șirato poate că nu a vrut să contrazică opinia generală, care era cuprinsă de vraja operei lui Grigorescu a acestei perioade de „talent cu o notă de lirism minor și însemnat de gingaș, universal de gustat pe atunci și în literatură”. (Revista Arta 1932, fragment extras din articolul „Ștefan Luchian”).

Într-un studiu din 1927, Șirato se întreabă „dacă pentru câteva nuanțe prinse în zbor, nu au rămas părăsite comori mult mai prețioase ce puteau fi ridicate de Grigorescu, fiind înzestrat pentru aceasta ca nimeni altul până la el”. Criticul încheie capitolul cu amintirea lui Andreescu: „În izolare, în tăcere, încearcă să ridice aceste comori un tânăr erou ce moare în uitare. Făcliile de veghe ale neamului nu se sting, ele trec doar în alte mâini”.

Ion Andreescu, *Pădurea desfrunzită*

Arta sobră și viguroasă a lui Andreescu i-a prilejuit criticului voluptăți plastice, după cum îmi spunea Șirato, pe care nu le-a putut savura în aceeași măsură la Grigorescu, care în schimb îl fermeca prin „lirismul ce topește forma și culoarea obiectului până la imaterialitate”. Șirato avea afinități cu Luchian pe care îl socotea „cea mai tipică expresiune a sentimentului artistic al poporului românesc. La el, obiectul prin formă și culoare este rupt de cătușele naturii și transpus în culori și forme esențiale ce distrug iluziunea realității, brutală în substanța ei materială”. („Ștefan Luchian” Revista Arta 1932).

Șirato făcea până la un anumit punct unele apropieri între arta lui Luchian și aceea a lui Cézanne, care spunea că atunci când culoarea e bogată, forma devine mai plină.⁴⁶

Într-o vreme aveam dese convorbiri cu dânsul despre Cézanne pe care îl consideram ca cel mai interesant pictor al epocii noastre, în lumina lui Cézanne, Șirato încerca și el să rezolve probleme plastice pe calea culorii.

Șirato căuta esența și nu învelișul aparențelor trucate, artistul păstra o măsură, un echilibru de mijloace, temperamentul său se menținea într-un climat de spiritualitate. El își stăpânea simțurile, de aceea nu apare ca un impulsiv, senzațiile sale nu se revarsă de-a valma, ele trec filtrate prin prisma lucidă a inteligenței sale.

În arta sa, de la o fază cu preocupări constructiviste (compoziția *Întâlnirea*, 1924), el trece la o altă mai atenuată în geometrie, mai melodioasă în colorit (*Întoarcerea de la târg*, 1926) încheind într-o viziune în care forma și culoarea se îmbină într-o baie de lumină, lumină pe care artistul o captează fără ca aceasta să topească forma, lumina rămânând element al simfoniei și nu tema ei principală.

Față de Luchian, ce irumpe generos și genial, arta lui Șirato apare ca un surâs care rezumă o gândire și un sentiment subtil.

⁴⁶ Quand la couleur est à sa richesse, la forme est à sa plénitude.

Capitolul XIV. Eustațiu Stoenescu, Ștefan Popescu, Henry Catargi, Lucian Grigorescu, Alexandru

În anul 1939, Ștefan Popescu, Eustațiu Stoenescu și Steriadi, trinitatea atotputernică în lumea artei, a luat inițiativa înființării unei asociații „Arta” la care au invitat și pe Petrașcu, Iser și Dărăscu.

Expozițiile „Tinerimii artistice” îmbătrânite, devenind din ce în ce mai palide, cu toată participarea unora mai tineri, nu reușiseră să învioreze vetusta asociație care sucomba.

Gruparea „Arta română”, care apăruse după primul război mondial ca un meteor pe firmamentul artei noastre, a durat cât durează strălucirea unei stele căzătoare.

Am încercat în paginile anterioare să schițez personalitatea unora dintre pictorii care s-au grupat în noua asociație, nu-mi rămâne decât să continui cu Ștefan Popescu și Eustațiu Stoenescu, protagoniștii noii asociații.

Eustațiu Stoenescu e un talent, lucru incontestabil, din nefericire are prea mult talent, după cum spunea Pallady. El se mulțumește cu roadele virtuozității. E un prestidigitator ce rămâne la stadiul unei eboșe, nu construiește, nu adâncește, pictura sa fiind totuși ademenitoare printr-un efect de suprafață împrumutat uneori de la pictorul american Wistler, alteleori de la truculentul genial „brosseur”, care a fost Franz Hals. Repet însă că Eustațiu Stoenescu rămâne cu efecte de suprafață.

Când îl vizitam în atelierul său, îmi spunea deseori: „*Imaginez-vous que j'ai enlevé cette figure en quelques quarts d'heure.*”⁴⁷ Satisfacție de fotograf a la minut mă gândeam eu, și dacă Stoenescu nu avea nevoie de 119 ședințe ca să termine ca Cézanne portretul lui Vollard, totuși o concentrare, o pătrundere și o închegare plastică ar fi reclamat din partea artistului român o mai mare răbdare în fața modelului.

O dată, soția artistului întrebându-mă ce cred de arta lui Eustațiu Stoenescu, i-am răspuns că „Sto”, căci așa era numit în intimitate, nu cunoaște decât doi timpi: Allegro și Presto.

Cumnatul pictorului, întrebându-l pe pictorul francez Jacques Emile Blanche, ce crede despre picturile lui Stoenescu, acesta i-a răspuns:

- Nu construiește, dincolo de culoare nu e nimic.

⁴⁷ Închipuiți-vă ca am reușit să zugrăvesc figura aceasta în câteva sferturi de oră!

Eustațiu Stoenescu făcea caz de șiretenia lui de „oltean”, căci el rezolva toate la repezeală și dacă uneori reușea, alteori risca.

De pildă, Steriadi îmi povestea că odată Stoenescu, având a cere ceva directorului teatrelor, Liviu Rebreanu, de care aflase că e și romancier, a întrebat un prieten să-i spună titlul operelor acestuia, la care el i-a comunicat: *Ion*, *Răscoala* și *Pădurea spânzuraților* cele mai importante.

Mulțumind, pictorul se repede, ajunge într-o fugă la teatru unde e primit de îndată de Liviu Rebreanu căruia i se adresează:

- Omagiile mele, vă cunosc opera, vă admir pentru romanul *Ion*, am citit și „Răscoala spânzuraților” care e o capodoperă!

Ștefan Popescu era mai onest și „prudent în pictură până la inexpressiune”, după cum ne spune Tonitza.

Ștefan Popescu avea rețetele sale sigure, o compoziție, o punere în pagină sau mai bine zis un aranjament bazat pe rutină, o paletă timidă fără erupții temperamentale, o preferință pentru tonurile vinete, pentru armonii coclitate, așa spune astmatice, fără nici un fior de viață, pictură cuminte, fără vreo surpriză formală sau de culoare. Pallady spunea că pictura lui Popescu e la nivelul publicului burghez de pe vremea aceea.

Ștefan Popescu avea însă curajul prețurilor, în care ținea recordul, de altfel era bogat și putea rezista, nereducând nimic din prețurile fixate în catalog, ceea ce îi dădea încrederea și considerația lumii bancare și burghezo-moșierești din care făcea parte, lumea mergând la dânsul ca la o casă de încredere.

Când o doamnă din societate încercă să-i spună că prețurile tablourilor sale sunt totuși prea ridicate, artistul răspunde:

- Așa e la firme mari, e ca la Paquin, Jenny, Lanvin.⁴⁸ O cucoană era așa de emoționată de peisajele lui Ștefan Popescu, încât le compara cu Watteau.

- Îi lipsesc doar personajele, interveni un alt admirator.

Oprindu-mă în fața unui peisaj *Biserica din Câmpulung*, în care vibrau arborii și coloritul mi se părea ceva mai cald ca de obicei, m-am adresat lui Steriadi, spunându-i ca e puțin temperament acolo.

- Mai mult temperatură decât temperament, îmi șopti șiretul și mucalitul Steriadi.

⁴⁸ Case mari de modă de la Paris.

Petrașcu se retrase din asociația „Arta” de fapt pe motive de concurență, căci avea impresia că Ștefan Popescu îl prelucra în lumea bancară unde arta lui Petrașcu nu avea căutare. Meșterul picturilor mai sumbre era apreciat mai mult în lumea intelectualilor și a cunoscătorilor. Asociația se descompleta și prin faptul că Iser nu a mai fost invitat să expună în epoca fascistă.

Atunci au fost cooptați Henry H. Catargi și Lucian Grigorescu, ca membri în asociație.

Profesorul George Oprescu, criticul Universului, a scris cu acest prilej următoarea introducere la cronică sa:

„Voievozii noștri, în trecut, când simțeau venind iarna vieții, își asociau la domnie pe cel mai mare fiu. Era un obicei sănătos și înțelept, cel pe care începe să-l practice acum și asociația „Arta”. Printre pictorii din generația următoare fondatorilor cu greu s-ar găsi nume care să merite mai mult rolul de prinț moștenitor decât cel doi pictori citați” (Universul 18 ianuarie 1941).

Pe Henry H. Catargi și Lucian Grigorescu i-am apreciat și le-am reținut lucrări înainte de a fi proclamați de beizadele ale voievozilor artei românești.

Odalisca în galben pe un divan în cobalt și natura moartă cu plantă verde de Henry H. Catargi sunt dintre cele mai frumoase opere pe care le-am colecționat de la contemporani.



Henri Catargi, *Natură statică în fața ferestrei*

Pe Lucian Grigorescu l-am cunoscut în următoarele împrejurări:

Într-o seară prin 1927 îmi pare, mă aflam la cafeneaua Capșa, când un tânăr de la o masă alăturată vocifera revoltat de soarta vitregă în care se aflau artiștii cei tineri, care nu aveau cu ce plăti nici un capușiner, darămite cadrele expoziției și arvuna vreunei săli de expoziție.

- Ce spui Zambacule? mi se adresează un vecin care sta cu pictorul la masă.

- Să-i plătim mai întâi consumația și apoi să-i văd vreo lucrare. Unde aveți tablourile? îl întreb pe Lucian Grigorescu.

- Într-o mansardă din locuința unui inginer din Parcul Filipescu.

- Bine, hai acolo.

Ne-am urcat într-o mașină și am pornit-o glonț spre parc. Lucian Grigorescu deschise ușa încăperii, unde se aflau o mulțime de tablouri cu fața spre zid, afară de o natură moartă pe care în lumina slabă a becului de-abia am putut-o vedea.

Era o natură moartă cu o râșniță, oale de pământ și sticle pe masă, pictură solid construită și într-o armonie caldă. Lucian Grigorescu dorind să-mi arate și alte pânze, l-am oprit întrebându-l cât dorește pentru natura moartă.

- 25000 lei.

- Poftim și hai la Continental să cinăm și să-l auzim pe Grigoraș Dinicu.

Tabloul atârână azi la loc de cinste în muzeul meu. Pe vremea aceea Lucian Grigorescu era sub înrâurirea lui Derain, care i-a dat o armatură mai solidă a formelor. Mai târziu la lumina sudului, la Cassis unde s-a stabilit, pictura lui Lucian Grigorescu a devenit mai aeriană, mai policromă, mai vibrantă, materia de culoare se menține însă onctuoasă, generoasă.

Îmbătat de culoare și prospețimi, preocupat de învelișul lucrurilor, îi scapă uneori soliditatea formelor și a planurilor, inerente picturii în plin aer, care trebuie întărită printr-o disciplină plastică după cum a procedat Cézanne, pe care Lucian Grigorescu îl admira pe vremea aceea.

Într-o scrisoare din 1938 el îmi explica: „Ani de zile am fost nenorocit căci m-am încăpățânat pe un punct de vedere fals, contra naturii mele. Am vrut să uit cu desăvârșire că la începutul meseriei mele aveam o culoare mai mult sau mai puțin frumoasă, iar când (în primele zile ale anului trecut) mi-am dat seama că eu mă înlăturam de ceea ce apreciam la alții, am dat drumul zăgazurilor. Rezultat, expoziția mea din acest timp. De ai ști cât tutun am fumat, de ai ști cum treceau culorile de la negustor în cutia mea, din cutie pe paletă, de aci pe pânză și de pe pânză la picioarele mele, morman ras cu lama Gilet”.

Pe vremea aceea (1938), Lucian Grigorescu avea mare încredere în judecata mea, îl încurajasem și îi reținusem pânze din fiecare expoziție, eram pentru el verficatorul măsurilor și greutăților artistice de la noi...

- Steriadi și Togo Catargi știu prețul pe care-l pun pe judecata dumitale, îmi spunea el.

Dar ca și „la dona e mobile” și sentimentele lui Lucian Grigorescu nu sunt constante, azi te adoră, mâine te urăște, apoi revine și așa mai departe... Cineva, plângându-se lui Steriadi de aceste variații ale lui Lucian Grigorescu, șiretul Steriadi i-a răspuns:

- Ce nevoie de caracter, când ai talent!

Al. Ciucurencu e un colorist de altă natură, pictura sa înclină mai mult spre intensități decât la vibrații și nuanțe, viziunea sa luminoasă îmbrățișează forma în toate planurile ei, aproape că nu există umbră în pictura sa, bineînțeles în sensul clarobscurist, umbra la Ciucurencu se traduce prin echivalențe divers colorate.

Ciucurencu a avut o fază intermediară când creația sa era condiționată de elementul culoare, subordonând totul acestei sirene.

Ciucurencu s-a recules din acest „impas al licențelor” cum îl denumeam eu prin 1940.

Noi care l-am îmbrățișat pe Ciucurencu de la început și am fost calificați de către criticul de pe vremuri al Universului, drept „amatori de bășici de săpun”, și când presa de dreapta îl ataca pe artist ca „bolșevic”, am avut o adâncă satisfacție, atunci când Ciucurencu a venit cu frumoasa sa compoziție *Ana Ipătescu*, care apare printre țărani bărboși de înfățișare homerică. Am recomandat această lucrare Academiei pentru premiere (24 februarie 1949). Dar uneori operele de valoare care ies din obișnuit cer timp ca să poată fi asimilate.

Mai fericit a fost Corneliu Baba cu compoziția sa intitulată *Odihna la câmp* în care o țărăncă veghează pe câmp alături de soțul și copilul adormit.

Corneliu Baba aparține unei alte sfere a picturii, viziunea sa plastică e mai strânsă de tradiție, de aceea ea se sprijină mai mult pe modelaj și nu pe modulații, după cum procedează purii modelişti.

Baba sculptează forma din culoare grasă, armonia fiind condiționată de realitatea culorii locale și nu de predilecții melodice care duc la transpuneri într-o gamă mai personală.

Căile adevărului și frumosului sunt multiple.

Capitolul XV. Arta abstractă

Între cele două războaie mondiale, arta și literatura noastră au cunoscut unele predilecții excentrice, îndrăznețe și morbide, consecințe ale tendințelor antirealiste ce se manifestau prin cubism și suprarealism.

O parte din tineret, avid de senzații tari și absconse, era atras de absurd ca fluturele de lampă. Un tânăr plecând la Berlin, telegrafiază după două săptămâni: „Am devenit cubist!” Cum spunea Cezar: „Veni, vidi, vici!”

Ca să ne dăm seama de genul ce se promova în cercul acestui tineret exaltat și răzvrătit contra convențiilor artei burgheze, cităm câteva strofe din poezia *Crez*.

*Cred în miracolul vorbelor goale,
Cred în absurd,
Cred în pisici,
Cred în galoși etc etc...*

Revistele *Integral*, *Punct*, *Unu*, *Contemporanul* devin tribune de la care se răspândesc tot soiul de încercări abracadabrante, unele nelipsite totuși de talent și spirit.

În plastică, Marcel Iancu, Maxy, Victor Brauner, Perahim, Milița Pătrașcu și alți câțiva au rupt zăgazurile ca să-i uluiască pe burghezi.

A fost o sperietoare de ciori.

Maxy a desenat pentru revista *Integral* portretul lui Tudor Arghezi, pe care l-a înfățișat șezând ca pe un scaun electric, cu craniul asemănător unor capace de ceasornic.

Poetul, adresându-se artistului, îi scrie următoarele: „în revista d-vs. am găsit capete cu unsprezece profiluri, cu un ochi deasupra pălăriei și cu celălalt pe mușama! etc etc. Propriul meu portret din *Integral* era segmentat cu 10 - 15 capace de aluminiu așezate în dosul urechei mele, ar fi fost de ajuns un bobârnac în ultimul capac pentru ca portretul să înnebunească. Vreau să zic că în lumea dvs. totul devine posibil și ironia funcționează cu o severă gravitate”.

Cine și-ar fi închipuit că după un sfert de veac, unii dintre acești tineri vor deveni protagoniștii artei realist socialiste?

La fel ca și românul Tristan Tzara, promotorul dadaismului, care în urmă a intrat în albia clasicismului, Geo Bogza, Ion Călugăru, Maxy, Perahim și alții promovează astăzi o artă și o literatură cu un conținut socialist.

De altfel poetul Max Iacob îi scria încă din 1916 lui Tristan Tzara „Descompunerea lărgiște granițele artei, dar compunerea o fructifică. Evitați tot ce e mic, murim din cauza micilor naivități” (Corespondența lui Max Iacob). Tendințele de artă mai răzvrătite împotriva realismului poncif pătrunseseră până în saloanele noastre oficiale, unde directorul Artelor, poetul simbolist Ion Minulescu, sprijinea lucrările mai îndrăznețe, mai deformante, crezând că descoperă în fiecare naivitate falsă sau reală grăunțele genialității.

Nu pot să nu amintesc farsa pe care i-a jucat-o un pictor ieșan mediocru, refuzat al saloanelor, e vorba de Cosmovici, care a trimis juriului „Salonului oficial” din 1927, o trăsneală, o pictură fără nici un sens și calitate, iscăind-o Popa Kely, tablou ce totuși a fost primit de juriu.

Vă închipuiți figura pe care a făcut-o Minulescu, când a citit în ziarul Mișcarea din Iași mărturisirea lui Cosmovici, care a fost nevoit să joace această farsă ca să fie și el primit la Salon măcar sub formă de artist modernist.

Capitolul XVI. La Paris, după primul război mondial

Odată, la Paris, aflându-mă în redacția revistei *Formes*, al cărui corespondent în România eram pe vremuri, Waldemar George, directorul revistei, mă invită să vedem tablourile dezarticulate ale unui tânăr artist pe care mi-l lauda cu multă căldură.

- Ai văzut vreo academie de-a pictorului dumitale? E mai ușor să faci pe genialul decât să pictezi o mână, i-am replicat eu.

Redactorul Marcel Zahar care asista la conversație a privit la director și a surâs dându-mi dreptate.

După cum spunea acum vreo trei decenii celebrul negustor de artă Ambroise Vollard, „altă dată plăcea tot ce e frumos, astăzi place tot ce e urât și dezgustător”.

Ani de zile am asistat la fuga de frumos, de natură și de real; un portret realist trecea drept un „document”, în timp ce o mâzgăleală deformată, mai mult caricaturală decât picturală, trecea drept o operă genială.

După o convorbire cu Paul Guillaume, directorul revistei *Les Arts à Paris*, fost prieten al lui Guillaume Appollinaire și un animator al picturii noi, căruia Modigliani îi făcuse două portrete între care unul intitulat *Nova Pilota*, acesta m-a invitat să țin o conferință despre tendințele neorealiste ale lui Derain, spre care dorea el să se îndrepte arta. Eu l-am refuzat, spunându-i că la Paris se găsesc o mulțime de profesioniști ai criticii care ar putea susține tema într-o franțuzească impecabilă, nu aproximativă ca a mea.

- *Mais ils n'ont pas votre flamme* (n-au însă înflăcărarea dumitale), mi-a răspuns el.

În schimb i-am scris o scrisoare, pe care el a găsit-o frumoasă și lirică, publicând fragmentul următor în revista sa (nr. 8, iulie 1931).

După zguduirea impresionismului care s-a manifestat mai mult la suprafață decât în adâncime, a urmat o reacție cezaniană.

Cézanne a fost greșit înțeles, lucrul e incontestabil, acest genial bonom, care nu visa decât splendoarea venețienilor și plastica lui Michel Angelo și măreția de stil a lui Poussin, a fost prezentat într-altfel.

Capitolul XVII. Pictorii francezi Marquet, Matisse, Picasso, Derain, Bonnard, Dufy, Dunoyer de Segonzac, sculptorul Maillol

Cu începere din secolul al XIX-lea o necesitate de a intelectualiza pictura s-a manifestat fără pudoare. Consecință a unei stări de spirit caracteristice în toate domeniile artei, această mișcare și-a găsit apogeul în perioada de după război. Ce s-a întâmplat?

Formidabila răsturnare a războiului a creat o nouă societate, o nouă mentalitate, un nou tip care circulă, avid, impertinent, grăbit, impulsiv și care dorește a se manifesta în toate domeniile - timpul i-a lipsit să-și adâncească cunoștințele, să-și formeze o cultură solidă și să-și stilizeze gustul. El improvizează și prin urmare este susceptibil și de erori grosolane.

Pictura franceză care joacă de un secol un rol mondial, care îmbrățișează actualmente toată suflarea artistică a continentelor nu putea să scape acestei contagiuni. Am avut în ultimii ani manifestări de o uscăciune înfricoșătoare, de o confuzie sfâșietoare și am crezut la un moment dat chiar în agonia picturii.

Din fericire Matisse și Derain sunt aici. Dacă Matisse mitraliază, Derain bombardează.

Criticul Elie Faure spunea că arta pictorilor prea intelectualişti va dezgusta lumea de pictură.

Totuși, nicăieri ca în lumea nouă, ca în America, nu circulă arta abstractă și decadentă.

Odată, prin 1935, la Paris, mă aflam la Galeria Pierre din Rue de la Seine, admirând tabloul cu cele două nuduri de Renoir, pe care l-am cumpărat apoi. Era acolo și un admirabil Douanier Rousseau *Stâlp de telegraf*, pe care nu-mi iert că l-am scăpat, când deodată observ că se oprește în fața galeriei o mașină de lux americană...

Descind din ea doi tineri înalți, cu ochelari negri, care intră solemn în galerie și, aruncând o privire superficială la parter, nedând nici o atenție pânzelor lui Renoir, Rousseau și Matisse, urcă la etaj, de unde coboară foarte gravi cu un tablou suprarealist de spaniolul Jean Miro, în care se aflau împrăștiate fără nici un sens, un ochi, o mână, flori, o cometă, un nas etc.

Întrebându-l pe proprietarul galeriei cine sunt domnii, el mi-a răspuns că sunt niște profesori americani de estetică și istorie a artelor.

Cu tot talentul scăpărilor al lui Matisse și elanul de reînnoire al lui Picasso, arta lor corespunde în general unor predilecții estetizante ale celor puțini, ce se închid în castelul lor de gheață.

Cu toate seducțiile și invențiile lui Matisse, mai rar vom sezisa în tablourile sale vreun resort sufletesc, un imbold umanist. Odaliscele sale, figurile în general, aproape că nu au o fizionomie. Stau impasibile, ele îndeplinind doar un rol decorativ asemenea unei plante.

Nu vom discuta geniul lui Picasso în desen, în care este atotputernic. Desenând uneori ca un meșter florentin, alteori deformând ca un Greco, adesea sorbind din geniul inventiv al lui Goya, dar de cele mai multe ori, în afară de fazele sale de noeclasicism, Picasso are predilecții abstracte, transpunând figura umană în echivalente geometrice, ce se desfășoară în spațiu, cam în genul în care un inginer ar descompune în proiecții piesele componente ale unei mașini. Picasso obișnuia să afirme că el găsește și nu caută, noi credem că el caută și nu găsește. Dar compoziția sa *Guernica* e o capodoperă a genului în care se combină simboluri realiste și accente suprarealiste pentru a sugera oroarea războiului. Pentru Picasso a fi pictor nu înseamnă a fi numai un profesionist, ci a fi și un cetățean luptător.

În sculptură, purismul îl conduce pe compatriotul nostru Brâncuși să reducă figura umană la o simplă expresie geometrică.

Forma ovoidă la care se oprește sculptorul, aluzie la geneza biologică a ființei umane, îi oferă prilej de plăceri tactile prin prelucrarea materialului, bronz, marmură și piatră, pe care le dorește în suprafețe cât mai netede și lucii.

M-am gândit de multe ori că este o oarecare legătură între stâncile „Omului” din Bucegi și inițiatul meșter român.

Excepție face pictorul André Derain care rămâne cu calitățile sale picturale în albia picturii vechi, ceea ce i se reproșează de unii, calificând această pictură ca prea cuisinée (prea gătită cu sosuri de muzee).

În acest spirit, Picasso spunea ironic despre Derain că: „În timp ce eu lucrez, el fabrică capodopere”.

Derain spunea despre Picasso: „Picasso? De multă vreme ceea ce caută el mai cu seamă, este fără opreliște, un mijloc de a face altceva decât pictura. Deoarece în asta e mai slab, lucru ce se vede”.

Pictorul Vlaminck întrebându-l odată pe Derain să-i explice ce-i aia personalitatea unui pictor, Derain îi răspunde: „Te gândești la un meșter de altădată și tot ce nu reușești să faci e personalitatea ta”.

În fața unor pânze de ale lui Matisse din expoziția anului 1937 („Petit Palais”), Derain spunea: *Il siffle, il siffle, il a d'ailleurs toujours sifflé... mais il siffle bien!*⁴⁹

Picasso întâlnindu-l odată pe piciorul Dunoyer de Segonzac îi spune ironic: „Sînteți liniștiți D-tră - nu ați avut decât să continuați să faceți *de la bonne peinture française*”.

⁴⁹ Fluieră, fluieră, de altminteri el a fluierat totdeauna... dar fluieră bine.

Pasiunea mea pentru arta modernă m-a condus în intervalul dintre cele două mari războaie mondiale să cutreier muzeele și colecțiile de artă modernă de prin toate părțile. Am vizitat atelierile unor artiști pe care îi admiram: Matisse, Marquet, Bonnard, Maillol, Derain, Dunoyer de Segonzac, Dufy etc, colecționând din operele lor. Despre unii dintre ei am publicat impresii în volumul *Pagini de artă* (Casa școalelor 1943).

Voi insista asupra lui Henri Matisse pe care îl consider, alături de Bonnard, cel mai scăpărător pictor occidental contemporan.

Raoul Dufy îmi spunea că, fără pictura lui Matisse, el nu și-ar fi limpezit retina și nu și-ar fi găsit drumul.

Henri Matisse îmi spunea la rândul său la fel despre înaintașii Manet și Cézanne, fără de care nu și-ar fi găsit calea.

E o tradiție clară și logică în pictura franceză, ce pleacă de la primitivii secolului al XIV-lea, trece prin clasicism, romantism, realism și impresionism și se cristalizează în arta unor meșteri contemporani de care m-am ocupat în special: Cézanne, Renoir, Matisse, Bonnard, Marquet, Derain, Dufy, Dunoyer de Segonzac etc.

Pe Renoir și Cézanne nu i-am cunoscut. Cézanne murise în 1906 iar Renoir era înțepenit de gută și trăia retras la Cagnes unde a murit în 1919.

Capitolul XVIII. Expoziția de artă franceză modernă, București 1935, Dalles

În primăvara anului 1933, am primit o scrisoare de la criticul de artă Georges Besson, care mă anunța că Marquet și soția sa urmau să treacă prin România în drumul lor de întoarcere de la Moscova la Paris și că doreau să mă vadă la București.

Marele peisagist Albert Marquet s-a oprit mai întâi la Galați, unde avea un prieten, cu care a făcut o excursie până la Sulina, unde meșterul a lucrat câteva schițe în acuarelă.

Sosind la București, mi-a telefonat, și în dimineața următoare m-au vizitat în locuința mea de pe vremuri din strada Vasile Lascăr 48.

Pășind în camera franceză, Marquet a exclamat: „Ce frumos Matisse!” când a văzut tabloul cu doua femei culcate pe iarbă.

Mare i-a fost surpriza când a văzut pictura sa *Port de Boulogne*. Mi-a spus că ținea mult la această lucrare și m-a rugat s-o dau puțin jos de pe perete, ca s-o spele și s-o verniseze.

I-a plăcut *Fereastra* lui Bonnard, și mi-a repetat că peisajul meu de Courbet, *Odalisca* de Delacroix și nudul lui Corot sunt demne de muzeul Luvru.

Mi-a spus că tablourile lui Renoir sunt bine alese. Pe vremea aceea nu aveam încă *Portretul de fetiță de la țară* de Cézanne.

În pictura română s-a oprit mai mult la *Lăutul* lui Luchian despre care mi-a spus că are o înrudire cu Gauguin din punct de vedere al compoziției formelor încercuite.

L-am condus pe Marquet să vadă diversele aspecte ale capitalei, Cișmigiul, Șoseaua, lacurile atât de bine și frumos amenajate de la Herăstrău, apoi castelul Brâncovenesc de la Mogoșoaia, atât de interesant ca arhitectură locală cu influențe venețiene, Biserica Doamnei cu frescele sale, care erau atât de afumate că nu ne-am putut da seama decât de masele de colorit.

A fost foarte impresionat de Muzeul de artă națională de la Șosea, unde s-a interesat cu amănunțime de costume, țesături, scoarțe, de ceramică, icoanele pe sticlă, sculptura în lemn. Arhitectura noastră rustică era reprezentată prin acel exemplar excepțional în încrustaturi în lemn, *Casa lui Mogoș*.

La plecare, semnând în cartea vizitatorilor, a scris câteva rânduri de apreciere pentru această colecție de artă populară ce face cinste țării.

Marquet face parte dintr-o ilustră generație care ne-a dat artiști ca Matisse și Rouault. Pallady a fost colegul lor de atelier la Gustave Moreau, de unde într-o bună zi Marquet a evadat și l-a luat cu el și pe Matisse spunându-i: „Hai să plecăm de aici, ar fi mai bine să zugrăvim omnibuse”.

Matisse și Marquet aveau o fire prea independentă ca să continue să se supună convențiilor academice.

Ei au dus-o greu și, ca să poată trăi, au zugrăvit un timp bordurile de stuc ale *Marelui palat* ce se construia atunci în vederea Expoziției Universale din 1900, dar n-au renunțat la viziunea lor proprie, în artă, la personalitatea lor, care a țâșnit cu prilejul celebrei expoziții a „fauve”-ilor din 1905.

După cum spunea Pallady, Marquet a fost acela care a pornit mai întâi pe calea nouă pe care urma să o ia pictura franceză contemporană. Matisse l-a depășit însă cu geniul său mai inventiv în arabescuri, cu darul său de excepțional colorist.

Numele lui Matisse și Marquet nu pot fi despărțite pentru această perioadă de salt a picturii moderne.

Marquet reduce viziunea sa la esență, peisajul pictat de el l-aș putea considera ca un fel de stenogramă a realității dezbrățate de detalii și inutilități, care face să apară tipicul și veridicul. L-am vizitat atelierul ce se afla pe cheiurile Senei, în una din acele mari clădiri de la înălțimea cărora privirea îmbrățișează întregul Paris dimprejurul Catedralei Nôtre-Dame, ce apare scăldat în fluidități sure, caracteristice capitalei Franței. Am înțeles atunci predilecția lui Marquet pentru tonurile temperate, pentru acele motive în care nuanțele se succed în planuri largi și formele se delimitează lapidar.

Un ton mai intens se potolește în baia de moliciuni a aerului umed, păstrând un ecou plăcut și deloc discordant.

Publicând ulterior în Revista Fundațiilor articolul meu „În atelierul lui Marquet”, l-am tradus și i l-am trimis. El mi-a mulțumit călduros într-o scrisoare pe care am privit-o și ca un peisaj tipic de Marquet pentru regularitatea rândurilor, caracterul literelor ordonate, măsura cuvintelor, atâtea lucruri caracteristice artei marelui peisagist francez.

Matisse e mai capricios în artă, viziunea sa a rodit într-un șuvoi de fulgurații, în care nu știi ce să admiri mai mult, invenția în arabesc sau intensitățile petelor de culoare. Pictura lui Matisse are savoarea și parfumul fructelor meridionale pline de sevă și culoare luminoasă.

Când l-am vizitat întâia oară pe Matisse, la Nisa, în ianuarie 1933, veneam din Veneția cu amintirea proaspătă a minunatelor tablouri ale lui Tintoretto din sala zisă a Ambasadorilor, Antecolegiul din Palatul Dogilor, unde pe lângă

o luxuriantă compoziție, *Răpirea Europei* de Veronese, strălucesc în plastică și armonie compozițiile geniale ale lui Jacobo Robusti: *Bachus oferind inelul Arianei*, *Mercur între Grații*, *Venus între Pallas și Marte* și, în fine, *Focul lui Vulcan*.

Pătrunzând în atelierul lui Matisse, un hangar special închiriat pentru pictarea panourilor destinate Fundației Barnes din America, ce urmau să decoreze spațiile dintre arcadele ferestrelor holului, am rămas uluit.

Din Renaștere și până atunci se menținea oarecum o tradiție a picturii murale ce nu se depărta de spiritul și sensul frescelor Vaticanului, al Palatului Dogilor etc.

Ceea ce vedeam acum răsturna orice legătură cu trecutul. O înlănțuire de nuduri nemodelate, mai bine zis un arabesc larg de forme, care exprima mișcarea și cadența unui dans, ce-mi amintea întrucâtva și dionisiacul tablou decorativ pictat pe vremuri pentru colecționarul Sciukin din Moscova.

I-am spus lui Matisse că stilul acestor forme aduce mai mult cu cel al desenelor de pe vasele corintiene, decât cu ceea ce a urmat Renașterii.

- Bine ați observat, nimeni nu mi-a spus încă lucru acesta.

M-a întrebat dacă am văzut lucrările sale de la Moscova, i-am răspuns că le cunoșteam doar din reproduceri.

M-a invitat a doua zi la dânsul acasă, unde, pe lângă opere de ale sale, erau expuse trei tablouri de Courbet, trei pânze de Cézanne și trei picturi de Renoir.

Privind mai cu atenție unul dintre tablourile sale, o odaliscă în șalvari albaștri șezând în fața unui perete decorativ în roșu cu motive în negru, având alături un vas persan în suavități de albastru mai deschis și o tăblie de șah așezată jos, i-am spus lui Matisse că armonia acestui tablou aduce întrucâtva cu aceea a covoarelor din epoca șahului Abbas zise de Ispahan (secolul al XVI-lea).

Atunci Matisse m-a poftit în camera alăturată unde mi-a arătat o mulțime de fâșii de borduri de covoare din epoca amintită.

Am rugat să-mi spună dacă tabloul acela, care îmi plăcea mult, putea fi achiziționat, la care maestrul mi-a răspuns negativ.

Dar cu trei ani mai târziu, când l-am revăzut în atelierul său din Paris, din Boulevard Montparnasse, i-am repetat rugămintea și el s-a arătat mai dispus să mi-l vândă în cazul când muzeul orașului Paris „Petit Palais” care dorea să-l rețină, nu s-ar hotărî să-l ia. Astăzi tabloul figurează în acel muzeu.

Cu prilejul vizitei mele la Nisa, Matisse îmi arătase desenele pentru ilustrarea poemelor lui Ronsard, explicându-mi cum a ajuns la ele după diverse faze prin care a trecut desenul inițial, care a fost purificat și stilizat.

În convorbirea noastră de la Paris, ne-am oprit în fața unui tablou *Faunul și Nimfa*, pictat în călătoria sa recentă prin Tahiti.

Oricine și-ar închipui că e vorba de o scenă mitologică cu un mascul încornorat, păros, cu mușchiulatură, râvnind la o nimfă bălaie.

Asemenea pânze s-au pictat de veacuri și există în toate muzeele și nu ar fi fost interesant ca un pictor inventiv ca Matisse să le repete.

În fața acestei pânze a lui Matisse mi-am dat seama că demonul culorii care-l stăpânește pe artist, nu-i dă răgaz, meșterul necunoscând vreun răgaz, căci abia ajuns la un punct de evoluție, găsește în sine forța pentru un nou avânt.

Am mai scris odată că Matisse mlădie imposibilul, armonizează disonanța și înalță deformația până la stil.

Acest panou decorativ, *Faunul și Nimfa*, în fața căruia mă găseam, ar fi pentru orice neofit, dar mai cu seamă pentru orice fariseu al artei, o abracadabrantă încercare, un lucru absurd, de un cromatism de halucinat, în sfârșit un lucru lipsit de sens și în special de „desen”. Ah! acel desen clasic” în numele căruia toți nepoftiții pretind artiștilor o caligrafie poncifă și fără de viață și pe care orice „rapin” (adolescent de pe băncile unei academii) le-ar putea servi. Să-i auziți pe acești esteți ai formelor sleite spunând că ei rămân la „arta clasică”, ca și cum clasicii n-ar fi fost și ei la rândul lor inovatori. Giotto e revoluționar față de Cimabue, Masaccio față de Giotto, Leonardo față de Botticelli, Rembrandt față de Franz Hals etc etc.

Bineînțeles că nu toți sunt hărăziți să facă asemenea salturi, ei se numără pe degete. Matisse, Picasso. Modigliani sunt meșterii liniei suple și expresive de o intensitate unică printre contemporani.

De pildă, marele post-impresionist Bonnard rămâne pictorul petelor de culoare ce rodesc în armonii inedite, suave și surprinzătoare, ce se revarsă luminos și unduios. Nimeni nu a smuls albului, galbenului, portocaliului și albastrului atâtea îngemănări fericite, atâtea bucurii și irizații, atâtea sublimații și evanescente paradisiace.

Dacă unii contemporani care au trecut prin fauvism, excelează prin simplificarea paletelor, reducându-o la senzația culorii pure, smulsă din tub, Bonnard din contră e pictorul claviaturii infinite.

El era așa de preocupat de procesul coloristic al tablourilor sale, încât le credea totuși neterminate. Bonnard a fost văzut odată într-o expoziție, scoțând din buzunar un mic tub de culoare din care, luând puțină pastă, întărea cu degetul unele accente.

Când l-am cunoscut, veneam de la Londra unde mă fermecaseră câteva picturi de ale sale din muzeul „Tate Gallery”. Spunându-i toate acestea, m-a întrebat dacă albul șervetului de masă se menține așa imaculat cum l-a pictat, dacă irizațiile în galben și portocaliu nu păliseră din cauza timpului etc.

Dacă Matisse, cu toată afabilitatea sa, era mai tranșant în păreri, Bonnard era mai reținut, mai impalpabil ca și pictura sa intimistă.

Pe Derain l-am cunoscut pe stradă în 1930 în fața vitrinei unei galerii, unde se oprise să admire o mică figură de Corot. Am intrat în vorbă cu dânsul, spunându-i că posed o pictură de a sa, reprezentând un nud șezând pe un scăunel de atelier, de profil, în fața unei draperii verzi, apoi un pastel, spate de femeie și o sanguină *Nud șezând și ridicând o mână deasupra capului*, lucrări pe care și le-a amintit, când i-am spus de unde proveneau.

M-a invitat în atelierul său clădit anume în acest scop, unde l-am găsit pictând după model.

Pe pereți, în afară de câteva pânze ale sale, am remarcat un delicios mic Renoir și două peisaje din Italia ale lui Corot.

Ca mobilier, nimic mai atrăgător ca o masă mare pe care erau răspândite echere, compasuri, rigle etc, pe deasupra cărora domnea un mare glob, montat pe un suport de aramă.

Peisajele sale sunt sintetice și uneori par pictate din iuțeala automobilului, atât de dinamice par trunchiurile și coroanele arborilor.

Compozițiile lui Derain sunt riguroase și monumentale, materia sa de culoare e generoasă și armonia sobră. Deși amintește pictura veche a muzeelor, totuși Derain are un stil propriu care apare în orice pictură a sa. Raoul Dufy, pe care l-am cunoscut în 1931, e contrariul lui Derain. Arta sa nu e greoaie, viziunea sa e sprintenă și cu multă fantezie și exuberanță de colorit, surprinzătoare, mișcarea e redată parcă ar rula un film (cursele sale de cai în acuarelă).

Când l-am vizitat în atelierul său, m-a lăsat să aleg ce voiam. Am reținut o acuarelă *Curse de cal la Ascot*, o guașă, stadiu pentru tabloul *Pictorul și atelierul său* și apoi un mare desen în peniță *Nud șezând*, iar dânsul mi-a oferit un desen, peisaj din sud, dedicându-mi-l.

Nu-mi închipuiam atunci că Dufy e cel mai mare pictor desenator mural contemporan. Abia după ce am văzut imensul perete al pavilionului Electricității din Expoziția universală de la Paris din 1937, pe care l-a compus atât de original și cu fantezie, stârnind admirația tuturor, mi-am putut da seama de acest lucru.

Dunoyer de Segonzac, pe care l-am cunoscut în anul 1933, într-o galerie de unde cumpărasem un peisaj al său în acuarelă, e artistul riguros al unei tradiții franceze ce pune preț mai întâi pe compoziție, desen și culoare locală.

Dunoyer de Segonzac e un sobru și viguros peisagist în pictură. În desen, laviu și acuarelă e mai larg și mai aerian, linia sa din peniță e sprintenă și ascuțită, cred că e cel mai mare desenator contemporan de peisaje în peniță, laviu și acuarelă.

În anul 1937, când i-am reținut o magistrală operă, un peisaj din Ile de France, în peniță și laviu, m-a rugat să i-l mai las pentru expoziția sa din 1937 de la Biblioteca Națională.

Îl întâlneam deseori cu prietenul său, sculptorul Despian la cafeneaua „Deux Magots”.

Când am vizitat împreună expoziția retrospectivă Cézanne din 1936 am fost foarte impresionați și, la ieșire, Sagonzac mi-a afirmat că nu-și închipuia până atunci că în vremea noastră a trăit un pictor de talia unui Rembrandt...

De la sculptorul Despian am cumpărat două sanguine, două statui de nud pentru care avea o predilecție excelentul sculptor portretist.

Tot la Paris am făcut cunoștința pictorului italian Massimo Campigli. Fiind însurat cu româncă Magdalena Rădulescu a fost la noi în țară prin 1931, când i-am pozat pentru un portret, de asemenea și soția mea. Cu prilejul expoziției sale am reținut o compoziție *Două femei din Argeș*.

Pentru mine, Campigli e cel mai valoros pictor italian contemporan, arta sa are un stil propriu, un specific ce ține de tradițiile etrusce de la care pornește pentru a le interpreta în sensul cel mai actual al cerințelor artei.

Magdalena Rădulescu a fost influențată de arta soțului său. Ea a divorțat dar nu și de pictura lui, după cum glumeam eu pe atunci.

Dintre toți sculptorii contemporani, am simțit o puternică atracție pentru Aristide Maillol, poate că și pentru că viziunea sa era înrudită cu aceea a pictorului Renoir, pe care l-am îndrăgit prin simțuri, temperament și înclinații panteiste. Am găsit în opera acestor doi artiști întruchiparea idealului meu artistic.

Pe sculptorul Aristide Maillol aproape că nu-l vedeai la Paris, el trăia retras vara la Marly-le-Bois, o mică localitate din împrejurimile Parisului, iar toamna și iarna, se retrăgea la Banyuls pe țărmurile Mediteranei.

S-ar putea spune că între Atica și câmpiile virgiliene s-a scurs viața celui mai mare plastician al zilelor noastre.

Ca și anticii, Maillol are cultul unui tip propriu de frumusețe către care tinde arta sa.

A rămas mediteranian într-o epocă de frământări expresioniste și de predilecții absconse.

Un fericit instinct al volumelor și al proporțiilor l-a condus pe Maillol la dăltuirea unor capodopere cum ar fi: *Baigneuse accroupie*, denumită și *Mediterana*, *Nud de femeie șezând* într-o atitudine gânditoare cu capul aplecat în mână, apoi *Flora*, *Pomona*, *Libertatea înlănțuită*, cele trei nuduri la scăldat etc.

Când am fost la dânsul, la Marly-le-Bois, m-am oprit la un nud în picioare și cu brațele tăiate, ce amintea puțin *Afrodita din Cyrena*, lucrare din perioada elenistică, faza mai decadentă a artei grecești, dar nelipsita de căldură și fior senzual, ce a transmis-o și a rodit în arta lui Maillol.

A intervenit războiul, Maillol a murit și nu știu dacă voi mai avea prilejul să mai revăd aceste opere, care m-au entuziasmat prin noblețea lor de atitudine, prin proporția, echilibrul și plenitudinea formelor.

Numai pacea la care râvnește omenirea iubitoare de libertate, adevăr și frumos va reuși să restabilească circulația bunurilor artistice și intelectuale.

Îmi aduc aminte că atunci când am fost la dânsul, directoarea Institutului „Rançon” l-a invitat să mai vie la Paris prin ateliere, dar Maillol i-a răspuns: „Lăsați tinerii să vină la mine ca să le spun ceea ce aș fi dorit să mi se spună când eram eu tânăr”.

Ca încheiere la acest capitol privind arta contemporană franceză, reproduc mica prefață scrisă pentru catalogul expoziției de artă modernă franceză organizată de mine la Fundația Dalles în decembrie 1935:

„Ne place să judecăm pe contemporani prin raport cu cei vechi, orice nouă încercare deranjează obiceiurile noastre, căci amintirea muzeelor ne urmărește încă.

Pentru a judeca opera de artă, ne lăsăm în genere aserviți de calitatea reprezentativă a operei. Clasăm mai degrabă după subiect și după gen.

Acest despotism al subiectului este atavic, latura pur picturală ne scapă adesea.

Care trebuie să fie pentru noi învățământul marelui secol de artă care este al XIX-lea secol francez?

Cu cât artistul se apropie de natură, cu cât se depărtează de convențiile academice, cu cât se apropie de adevăr, cu atât devine mai sintetic.

Ceea ce izbește într-o pânză a artiștilor contemporani nu este decât rezultanta unui lung șir de cuceriri, pe care pictura franceză le-a făcut de la romantism până azi, trecând prin impresionism.

Când Delacroix scria: *Dușmanul oricărei picturi este griul, să se excludă orice culoare pământie*, el întrededa profetic viitorul picturii franceze.

O jumătate de secol mai târziu impresioniștii regăsesc intuiția maestrului, cu toate că înaintea lor, peisagiștii școlii din Fontainebleau pierduseră contactul cu Delacroix, care simțise prospețimea unei palete luminoase și care împinsese tehnica până la divizarea petelor prin hașuri.

Maeștrii de la Fontainebleau, cu toate că părăseau atelierul pentru a lucra în plină natură, paleta lor rămânea încă greoaie. Ruskin a remarcat-o la rândul său: *Eliminați griul, negrul, brunul și tot acest gudronaj al peisagiștilor francezi de la mijlocul secolului, care par a privi natura într-o oglindă neagră.*

Emanciparea definitivă o datorăm impresioniștilor francezi.

Manet, înaintea lor, dezbărându-se de bucătăria de școală, făcuse tabula rasa cu modelul academic și renunțase la „rondebosse” și clar obscur.

Manet modela în lumină fără umbră și pânza sa numită *Qlympia*, expusă la salonul din 1865, a fost semnalul unei mișcări de emancipare, la care au aderat tinerii artiști independenți: Monet, Renoir, Basille, Sisley, Cézanne, Pissarro etc. care vor determina curentul impresionist.

Totuși, analiza luminii, impresiunea clipei făceau pictura impresioniștilor mai fugitivă, mai efemeră. Forma și soliditatea lucrurilor se zdruncina, ei se îndârjeau să urmărească senzația vizuală prin atmosferă; ei nu mai găseau decât vibrații.

Cézanne și Renoir își dau seama și restabilesc o disciplină a formei, a volumului, a compoziției.

În momentul de față, Matisse și Bonnard sunt la apogeul unei arte plină de subtilitate și de vioiciune cromatică.



Albert Marquet, *Portul Boulogne*

Marquet restabilește în peisajul francez rațiunea pe care haosul senzațiilor o tulburase de partea celor mai tineri, excepție făcând creația impulsivă a unui Utrillo; Derain desfășoară darurile sale către un nou clasicism, temperamentul lui Dunoyer de Segonzac împerechează vigoarea unei materii grase și abundente cu studii de ordonanță și compoziție, ca și cum ar vrea să regăsească naturalismul marilor pictori, un Courbet și un Corot în apogeul lor.

Anumite îndrăzneli ale acestor pictori au putut câteodată să contrarieze senzațiile noastre obișnuite. Ar trebui să urmărim încercările lor, să-i înțelegem și să antrenăm sensibilitatea noastră mai aproape de viziunea lor.

Fiecare poate iubi sau respinge anumite lucruri, dar să nu uităm sfatul marelui Poussin care spunea: *Considérez bien, Monsieur, que ce ne sont pas des choses que l'ont peut faire en sifflant.*⁵⁰

Expoziția a avut răsunet dar a dat loc și la unele controverse în legătură cu tabloul lui Matisse *Nud în atelier*.

Am publicat atunci în Rampa din 30 decembrie 1935, o notă „Matisse și publicul” pe care o reproduc mai jos:

„Când m-am decis să expun colecția mea de artă modernă franceză, am contat de la început, într-o măsură oarecare, cu rezistența publicului pentru unele opere din școala contemporană, între care pentru cele de Matisse, apoi de Bonnard și Dufy. De aceea în scurta mea prefață *Culoare și lumină* am prevenit pe vizitatori și mi-am permis a sugera anumite norme.

În Franța chiar acești meșteri n-au fost primiți așa dintr-odată, înțelegerea a venit cu timpul, deoarece arta lor răstoarnă de la început ceea ce tradiția și rutina au practicat.

Într-un studiu *Modernisme et tradition*, Henri Matisse spune: „Am rupt deci definitiv cu aparența. A copia obiectul nu mă interesează. De ce să pictez mere adevărate? Ce interes poate să aibă să copiezi un obiect răspândit în natură în cantități nelimitate și pe care le poți visa întotdeauna mai frumoase. Ceea ce contează este raportul obiectului cu sine, cu personalitatea sa și puterea pe care o are artistul de a organiza senzațiile și emoțiile sale”.

Vizitatorii care în fața tabloului lui Matisse reperează imaginea cu echivalentul realist pe care-l concep obișnuit sunt surprinși; de exemplu *Nudul în atelier* li se pare diform și prost desenat, verdele exterior crud, culorile din interior stridente, lipsă de modelaj, lipsă de umbre. Dar dânșii merg pe o cale greșită căci Matisse scrie:

„Am regretul culorii proaspete, limpede, pure și sunt totdeauna mirat de a vedea că se tulbură, fără a fi necesar, culorile frumoase; marea achiziție modernă este de a fi găsit impresia prin culoare la care s-a adăugat ceea ce se numește *fauvism* și mișcările care i-au urmat expresiei prin desen”.

⁵⁰ Considerați, Domnule, că acestea nu sunt lucruri care se pot face fluierând.

Matisse e preocupat de ansamblu și declară: „Tabloul este făcut de suprafețe divers colorate din care rezultanta creează o *expresie*.”

Să vedem cum a ajuns Matisse la aceasta: „Pictura mea mai întâi observă gama meșterilor, pe care îi studiez la Louvre. Pe urmă paleta mea se luminează sub influența impresioniștilor, a lui Cézanne și a orientalilor. Tablourile se stabilesc prin combinații de pete și arabescuri”. Aceste citate sunt suficiente pentru a ne lămuri tabloul *Nud în atelier*.

Opera se apropie de arta persană, având un caracter decorativ propriu oriental și e susținută cu exuberanță cromatică.

Așa fiind, de ce să cerem unui artist să vadă și să creeze numai în sensul obișnuit al rutinei, de ce nu l-am urma în calea cercetărilor sale?

Matisse spune: „În alte părți artiștii se mulțumesc să susțină drapelul lor, în timp ce la Paris au gustul riscului și îndrăzneala necesară la toate creațiile, iată de ce totul se susține”.

Capitolul XIX. Editorul de artă Ambroise Vollard

Nu pot încheia însemnările privind arta franceză contemporană fără să amintesc pe interesantul personaj ce a fost negustorul de artă Ambroise Vollard care, atunci când Picasso, Matisse, Rouault, Vlaminck, Derain etc. nu erau încă cotați, el le cumpăra tablourile cu toptanul.

Renoir spunea că negustorii de artă au fost totuși necesari după dispariția mecenajilor căci dacă bietul pictor ar fi fost obligat să alerge după amator înainte ca acesta să-l caute, ar fi murit de foame.

Ambroise Vollard, originar din insula Réunion, după studii de drept la Paris, în loc să se dedice avocaturii, simțind o atracție pentru comerțul de pictură, se stabili în 1894 ca negustor de tablouri în Rue Lafitte.

Spirit viu și pătrunzător, bun psiholog, cu înclinație spre paradox și umor, avu buna inspirație să se ocupe cu predilecție de arta acelor talente inovatoare care se izbeau de neînțelegerea publicului și erau ostracizați de oficialitatea academică. Vollard, întrevăzând viitorul, se apropia de cercul artiștilor ce căutau noi orizonturi, dintre care cel mai original și puternic era Cézanne, considerat ca ratat în lumea artelor oficiale și chiar de către unii intimi prieteni între cari și Zola, care în romanul *l'Oeuvre* face aluzie la eforturile nereușite ale lui Cézanne pentru o artă nouă. Trebuie însă relevat că cei mai de vază artiști ai epocii, dintre care începuseră a fi consacrați Renoir, Monet, Pissaro, aveau pentru Cézanne o mare stimă.

În cartea sa *Souvenirs d'un marchand de tableaux*, Ambroise Vollard ne spune: „Când deschisei magazinul meu în Rue Laffite, în 1894, mișcarea impresionistă triumfa. Totuși unii se orientau în altă parte. Pentru că pictura nu e lucru imuabil. Cum ar putea să se eschiveze ea de nevoia de reînnoire, de această necurmată evoluție care se manifestă în toate formele artei?” Directorul general al Artelor de pe vremuri, Henry Roujon, spunea: „*Nous avons le devoir de suivre le goût du public et non de le précéder*”.⁵¹

În această atmosferă, Vollard organizează în galeria sa o mare expoziție a operelor lui Cézanne, în anul 1895, luna decembrie.

⁵¹ Avem datoria să urmăm gustul publicului și nu să-l precedăm

Evenimentul fu senzațional. Cu toată ostilitatea multora, Cézanne pătrunse în conștiința artiștilor și a amatorilor mai clar văzători. Artă de revoluționar, dar în același timp și de o solidă organizare a senzațiilor plastice, pictura lui Cézanne trece în primul plan al picturii contemporane.

Ambroise Vollard a câștigat faima sa de animator de artă prin aceste manifestații, care depășeau cadrul ocupațiilor unui negustor obișnuit.

El ne povestește în cărțile sale cu multă vioiciune, și nu fără umor, toate peripețiile, de multe ori comice, prin care a trecut în timpul acestei prime expoziții a lui Cézanne.

Când în 1908 m-am întors în țară și am cunoscut câțiva pictori ce expuneau la „Tinerimea artistică”, ei îmi vorbeau de Lucien Simon, Jean-Paul Laurens, Cottet. Cei veniți de la München pomeneau de Böcklin, de Stuck, de Uhde, în sfârșit foarte puțini vorbeau de impresioniștii Monet, Renoir, Pissarro, Sisley și aproape nimeni de Cézanne.

Abia în preajma primului război mondial și mai cu seamă după război, prin 1920, când în revistele și monografiile de artă se porni o entuziastă propagandă pentru arta franceză independentă, când revistele *L'amour de l'Art*, *L'Art Vivant* și editurile Vollard, Floury, Cres etc. consacrară numere speciale și volume pentru Cézanne, Renoir și ceilalți meșteri independenți, aproape toată mișcarea artistică, tineretul de prin toate țările fu câștigat acestei cauze. Muzeele și colecțiile particulare înmulțindu-se, săli întregi fură consacrate artei moderne franceze renovatoare.

Între 1920 și 1927 am făcut câteva călătorii la Paris, dar n-am încercat să pătrund la Vollard, pe care-l cunoșteam însă din cărțile sale și din legenda ce circula împrejurul persoanei sale.

Timid din fire, îmi dădeam ușor seama de ce putea însemna un mic burghez al unei țări mai sărace, a cărei monetă nu valora decât 2 centime aur, față de colecționarii americani, englezi, olandezi și elvețieni, purtători de carnete de cecuri în sterline, dolari, florini etc.

Totuși, într-o zi m-am hotărât să bat la ușa lui Vollard și, cu această intenție, ridicându-mă de la „Café de la Rotonde” mă întâlnii cu un pictor român care era pe atunci stabilit la Paris, îi spusei intenția mea, la care artistul zâmbi cu un aer cam încrezut și-mi vorbi ca un protector, după cum unii locuitori ai metropolelor vorbesc cu rudele lor din provincie: „Nu ești interesant aici domnule. Poți să iscălești un cec ca miliardarul Barnes, care a plătit 7 milioane de franci pentru marele tablou cu jucătorii de cărți de Cézanne? Dacă nu, cumpără reproducerile colorate și întoarce-te la București!”

Riposta a căzut ca un trăsnet și m-a dezorientat. M-am întors trist și îngândurat pe jos prin Avenue de l'Observatoire și prin grădina Luxemburg până în cartierul Latin unde locuiam.

De altfel erau și în țară compatrioți care nu mă aprobau în achiziționarea de artă modernă franceză, unii care nici nu își dădeau seama de sensul acestei arte, surâdeau și comentau ironic tablourile lui Cézanne, Matisse etc, alții gravi și pretențioși mă sfătuiau că nu avea rost această sforțare a mea odată ce nu puteam achiziționa *Loja* de Renoir sau un tablou vestit ca pânza *La maison du pendu* de Cézanne.

Am rămas aproape toată noaptea pe gânduri. Înviorat de aerul proaspăt al dimineții, m-am recules și m-am gândit că recomandăția unui prieten comun ar fi putut totuși să-mi dea, cel puțin un mijloc de a mă introduce, dacă nu un prestigiu egal cu acela al milionarilor purtători de cecuri în aur și devize forte.

După prânz, cu un taxi, ajung în câteva minute în fața hotelului particular al lui Vollard, din Rue Martignac nr. 28.

Prezint portarului cartea mea de vizită și sunt înștiințat că domnul Vollard mă va primi sus la etaj.

În hol, la parter, sculpturi în bronz de Renoir și Maillol, câteva cadre prin colțuri. Urc scara monumentală de piatră și sunt poftit într-o mare încăpere, ce după mobilier pare să fie o sufragerie, deși nu era nici urmă de porțelanuri și argintărie.

Dar ce desfătare pe pereți! Îmi arunc ochii pe panoul din fața ferestrelor, e minunatul tablou *Baigneuse* al lui Cézanne, o pânză mare, lată de vreo doi metri, pe care-l prefer aceluia ceva mai mare din colecția „Pellerin”.

Ce armonie somptuoasă! Prin calitățile plastice și constructiviste această pânză poate rivaliza cu cele mai frumoase tapițerii gotice. Un cer albastru cu rotogoalele albicioase ale norilor, verdele gros și profund al pădurii, trunchiuri solide de copaci în brun gălbui prin luminiș, nuduri de o cromație roz-gălbuie, un singur nud bărbătesc, de o tonalitate cam portocalie, rufăria de un alb cu reflexe albastre, iar în primul plan coșuri cu fructe savuroase.

Aș fi stat o zi întreagă în această cameră, dacă s-ar fi putut. Pe un alt perete, în față, la centru, un mare tablou cu nuduri de Renoir, o variantă a celebrei pânze din fosta colecție a doctorului Blanche. De astă dată Renoir atenuase preocupările lineare mai accentuate. Freamătul naturii înconjurătoare, vibrațiile luminii blonde dădeau pânzei un fior panteist. Un alt tablou, un frumos Degas, un nud roz cu reflexe de scoică, ieșind din baia cu irizații de gris perle, dincolo o altă minune, un nud de Renoir, o nimfă păgână, pictată în tonalități de carnații roze sidefale. Nu o blondă din țara Rinului, ci făptura senzuală pe care lumina sudului o învăluie în reflexe argintii; în sfârșit, portretele lui Vollard, atât de bine cunoscute, pictate de Cézanne, Renoir și Bonnard.

Niște pași greoi ca ai unui temnicer mă trezesc. E Ambroise Vollard. Ce figură stranie, asimetrică, e atât de puțin parizian, un bărbat solid, înalt, spătos, ca un gigant o figură severă, urâtă și exotică. Dacă nu aș fi știut că e Vollard, l-aș fi putut lua drept un argat, plantator de bumbac din Texas sau un cultivator de cacao din Caracas.

- Veniți din România? Cum e situația acolo? Îmi spuneți că lucrați în textile, sunteți inginer? Ce-i cu devalorizarea monetei dumneavoastră? Parcă aveți o țară bogată în cereale și petrol?

Simțeam cum Vollard caută să ocolească discuțiile asupra picturii, ceea ce am remarcat și cu alt prilej, evita conversațiile estetice, de altfel s-a și explicat într-o prefață.

I-am spus că am simțit scutul (*le bouclier*) pe care mi-l întinsese și că nu am venit să-l inoportunez pentru trândăneală și curiozități estetice, dar, dorind să achiziționez o pânză de Cézanne, l-am întrebat sfios dacă 100 000 de franci erau suficienți pentru o natură moartă de genul aceleia care se găsește în marele tablou al nudurilor lui Cézanne.

- Nu-i cu puțință, răspuse Vollard, și-mi scoase din camera alăturată, plină de pânze neîncadrate, două portrete mai mici de Cézanne. Unul de femeie într-o tehnică mai largă, tușă moale ce amintea maniera lui Delacroix, și altul mai sintetic și expresiv, *Le Buveur*.

M-a întrebat dacă aveam în țară tablouri de pictură modernă franceză. După ce i-am dat informații cu privire la pânzele aflate la noi, îi spusei că multă lume de la noi e familiarizată cu pictura modernă. De altfel, în lumea artelor, ultimele generații de formează în atelierile din Montparnasse și orice „propos” sau „butadă” din cercurile artistice pariziene ajungeau cu iuțeala vântului la București.

Cum îi explicam că nu văzusei la Luvru nici un Degas așa de larg pictat ca cel de pe peretele din față, cu toate că acolo o sală întregă e plină cu opere ale acestuia, ce-i drept mai academice, Vollard mă pofti să-i văd colecția de opere de Degas, ce se afla expusă în marea galerie de la parter. O! Ce sărbătoare a ochilor! Nuduri, nuduri în vârtejuri și spirale, mai toate pasteluri! Degas reușise să obțină din acest material o tușă grasă și străluciri ca de smalt persan în tonalități de bleu turquoise, roz, portocaliu, verde émeraude, etc, ceea ce alții nu obțin nici în ulei!

I-am exprimat mirarea mea că la Louvre Degas e încă incomplet reprezentat. Vollard îmi împărtășește părerea lui Renoir: „Dacă Degas ar fi murit la cincizeci de ani, ar fi rămas un pictor salonard”. Apoi mă întrebă dacă îmi place pictura lui Van Gogh. I-am răspuns că arta acestuia e a unui halucinat. Forma rămâne de multe ori schematică, dar tocmai pentru că se sprijină mai mult pe expresivitate cromatică, pictura sa înclină uneori spre un decorativ, care aduce pe departe cu vitraliul gotic. Cézanne și Renoir rămân pentru mine Olimpul plastic, deoarece arta lor e mai senină. Vollard îmi spuse că nici Cézanne, nici Renoir nu făceau caz de arta excesivă a lui Van Gogh.

Adaugă apoi că arta lui Van Gogh a avut mai multă priză în țările nordice, temperamentul acestor popoare având poate nevoie de senzații excesive de lumină și căldură.

Întrebându-mă ce pictori contemporani preferam, i-am indicat pe Matisse și Bonnard, și i-am spus că îmi plăcea și Utrillo și că nu-l puteam înțelege întotdeauna pe Picasso în intențiile sale prea întortocheate prin abstract.

Am arătat că îmi plăcea desenul lui Picasso și am profitat de acest prilej pentru a-i exprima admirația pentru cărțile de artă ce le-a editat cu ilustrații de Bonnard, Picasso, Rouault, Laprade, Segonzac, Dufy, Derain etc.

Mi-a arătat exemplare din *La maison Tellier* de Maupassant și *Mimes des Courtisanes* a lui Lucien, în traducerea lui Pierre Louys, cu ilustrații din monotipurile lui Degas; aceste cărți sunt capodopere în arta editurii.

Am cumpărat atunci *Le Chef d'oeuvre inconnu* de Balzac, cu ilustrații de Picasso, carte care va rămâne o delectație pentru orice bibliofil, și *Daphnis et Chloe*, *Parallèlement* etc, ilustrate de Bonnard care sugerează senzații de pur rafinement.

M-a întrebat dacă îmi place Alfred Jarry și la plecare mi-a dat, cu un autograf, cartea acestuia *Les Réincarnations du père Ubu*.

Incontestabil că personalitatea lui Vollard trebuie să intre în legendă încă în viață fiind, însă succesele, gloria, loviturile de milioane nu l-au abătut din drumul său; la vârsta lui era încă setos de muncă și inițiativă, așa cum după primele succese de negoț cu stocul său de câteva sute de tablouri de Cézanne, se avânta spre descoperirea noilor talente.

Capitolul XX. Criticul de artă, dr. Elie Faure

Când, în anul 1948, Tristan Tzara m-a vizitat, stăteam de vorbă cu el în fața unui perete cu picturi și desene de Henri Matisse, Picasso, Bonnard și Marquet, marii meșteri ai picturii contemporane, pe care poetul care a stârnit „dadaismul” îi admiră îndeosebi.

- Picasso mi-a ilustrat o carte, iar Matisse și-a terminat recent desenele pentru volumul meu de poeme.
- După ilustrarea poeziilor lui Ronsard și Mallarmé e un frumos omagiu pe care Matisse vi-l aduce.
- Știi că Matisse și Marquet au aderat la comunism?
- Nu mă mir pentru acești „fauves”, care au revoluționat pictura prin 1905 și dacă cubistul Picasso a aderat mai devreme, e pentru că era spaniol și a răspuns la chemarea neamului său, care lupta eroic împotriva falangei și a fasciștilor din toate colțurile lumii. Violoncelistul Pablo Casals îmi povestea cu lacrimi în ochi tragedia poporului său, „*Ce sont des Anges!*” îmi spunea el.

Marea dramă a poporului francez din timpul ocupației germane, eroica rezistență și nevoia unei prefaceri sociale nu puteau lăsa indiferenți pe artiștii și poeții elanurilor generoase. Ei au simțit nevoia unei eliberări de servituțile unei societăți caduce și ei se depășesc în lupta spiritului cu materia. „Aiureli”, îmi șoptea odată un filistin, căruia îi povesteam ce-mi spunea Marquet prin anul 1933, când se oprise câteva zile în București după călătoria sa de la Moscova.

L-am ascultat cu interes pe Tristan Tzara și i-am povestit la rândul meu cum alergam în tinerețea mea din sală în sală, din oraș în oraș, din țară în țară, ca să ascult pe Jaurès, pe Guesde, pe Vandervelde, pe Verhaeren și alții.

- *Tu es alors des notres*,⁵² mi-a spus el surâzând.

Sunt și dintre acei care se vor mira că acești bătrâni glorioși Matisse și Marquet care au trecut vârsta de optzeci de ani, în loc să șadă liniștiți în fotoliu pe Coasta de Azur și să guste toate plăcerile vieții în timp ce tablourile lor se vând pe milioane de franci, s-au înhămat în lupta pentru „egalitatea între oameni”.

⁵² Atunci ești de-ai noștri.

Egalitatea între oameni nu se reduce la o împărțire simplistă, așa după cum se distribuie cartelele de alimente, egalitatea întrevăde stabilirea unor condițiuni sociale, care să înlăture privilegiile celor ce exploatează puterea și capitalul în dauna celor ce muncesc, egalitatea reclamă un regim care să permită fiecăruia să promoveze în raport cu facultățile și calitatea muncii sale.

- Și crezi că acest ideal se poate atinge vreodată?

- Cel puțin suntem datori să-l încercăm.

Îmi aduc aminte de o scenă din vremea luptelor de la Stalingrad, când, după capitularea lui Von Paulus, o panică cuprinsese pe unii burghezi, într-o zi un prieten din copilărie mi se adresă:

- Ei, ce mai aștepți? Nu vezi că vin? Eu mă expatriez săptămâna viitoare.

- Ei și?

- Cum ei și? Nu te-ai trezit încă? Aștepți să-ți confiște ce ai muncit într-o viață de trudă și să fii aruncat la bătrânețe pe stradă ca un câine? Eu plec, vino și tu, transformă-ți tot ce ai în franci elvețieni căci acum ai un curs avantajos, 180 de lei un franc, mâine, când te vei trezi, va fi prea târziu. Bazardează-ți tablourile și hai cu noi la Zürich, la Saint Moritz, la Interlaken, acolo e paradisul!

- O fi, dar eu rămân aci; prefer să mă înjure și unul și-altul dar să mă prețuiască alții care mă înțeleg.

- Cum, nu ți-e teamă? Ce o să devii, nenorocitul?

- Dacă nu știi să faci altceva decât să cumperi o marfă ca să o vinzi poimâine la un preț dublu, atunci pleacă și pleacă cât mai curând.

- Tocmai tu îmi spui asta, tu, fiu de negustor?

- Da, îți vorbesc așa, tocmai eu, fiul bătrânului toptangiu de pe vremuri din Constanța. Voi lichida și eu afacerile mele, căci prevăd vremuri foarte grele. Inflația va aduce multe neajunsuri. Vom ajunge să plătim un milion de lei metrul de americană. Capitalul nostru se va irosi, de aceea voi transforma disponibilul într-o clădire spațioasă, fiindcă vremurile nu m-au învrednicit să construiesc muzeul pe care îl visam și voi expune acolo cele mai frumoase pânze ale colecției mele, deschizând larg porțile pentru ca publicul să le vadă, iar eu voi încerca să-mi fac un rost cu scrisul, căci prietenii mei găsesc un interes în el.

- Dar soția ta ce spune de toate acestea?

- O să stea alături de mine și o să mă ajute să șterg praful de pe tablouri și statui, uneori o să-mi recopieze manuscrisele, căci nu știu să bat la mașina de scris.

Într-adevăr, prietenul acela a plecat atunci la Zürich; astăzi e la Paris unde aud că a făcut o avere imensă pe urma unui trafic de aur și briliante între Elveția și Franța. Acum el pune la cale niște afaceri în care cointeresează niște „compatrioți” aciuiți prin străinătate, în sfârșit e un om fericit, nelipsit din locurile „en vogue” etc.

O fi și aceasta un fel de fericire.

Pe când scriam aceste rânduri, mă gândeam la Elie Faure, la marele, la entuziastul, la generosul critic și filozof, autor al aceluși neprețuit *Esprit des formes*, al vibrantelor și substanțialelor pagini *Histoire de l'Art* etc.

Întâlnindu-mă odată la Paris, Elie Faure mă conduse pe țârmurile Senei, ca să privim de pe „Pont des Arts” la minunea aceea a orașului care se lumina din boarea argintie a dimineții, în timp ce îmi vorbea de Rusia Sovietică cu atâta căldură încât m-a mișcat.

Era pe vremea cordonului sanitar.

Elie Faure a fost cel mai mare critic de artă al epocii contemporane și dacă stimez pe unii, care-mi vorbesc frumos de Rafaël, Poussin și Cézanne, prețuiesc însă numai pe aceia care sunt în stare să se oprească la lucrarea unui tânăr și să descopere pe acel Rafaël de mâine.

Elie Faure a fost unul dintre acei prea puțini, care a anunțat geniul lui Matisse, al lui Picasso, al vameșului Rousseau, al lui Modigliani, Derain și Soutine.

Acest poet al formelor și al culorilor era medic de profesie și se îndeletnicea cu îmbălsămarea morților, specialitate în care a rămas până la sfârșitul vieții.

Elie Faure prefera să aibă de a face cu morții, pentru ca să nu fie tulburat în meditațiile sale.

Acest vizionar avea ceva din înțelepciunea celor vechi, care se hrăneau cu un pumn de nuci și un pahar de vin, privind la o coapsă de marmură dăltuită de un anonim.

Iată lucruri pe care nu le înțeleg larvele societății actuale.

Capitolul XXI. Donația Zambaccian

La începutul anului 1947, în luna martie, m-am hotărât să dăruiesc poporului colecția mea de artă românească.

Spuneam atunci asistenței care m-a sărbătorit la Ministerul Artelor și apoi la inaugurarea muzeului pe care l-am dăruit: „E în dragostea aceasta a formelor și a culorilor ceva care depășește pe cea a simțurilor singure, ceva care purifică și ne poartă spre seninătate.

Am ajuns să înțeleg înțelepciunea celor vechi, prin liniile Partenonului. Mi-am dat seama de năzuințele Renașterii, prin fresca lui Rafael, *Școala din Atena*, aceste opere ne uimesc după cum ne înmărmurește exactitatea mișcării astrelor pe bolta cerească.

Voi, care v-ați antrenat în subtilitățile paletelor și v-ați legănat în ritmuri, veți conveni cu mine că dragostea de formă și de lumină sunt atracții tot atât de puternice ca și cea planetară!

M-am întrebat uneori dacă omenirea va ajunge să mai dea un Partenon, dacă se mai poate depăși ceea ce este unic, dacă se mai pot realiza fresce ca cele ale lui Michelangelo de la Vatican?

Răspunsul mi l-au dat operele unor contemporani, căci nu mai e nevoie să repetăm formele celor vechi, dar să rămânem în spiritul lor.

Pe meleagurile noastre a luminat Luchian și dacă mi se va atribui un merit va fi și acela că i-am închinat un altar.

Am dăruit poporului colecția mea de artă, deoarece și talentele pe care le-am întrunit sunt ale poporului, ele fac mândria lui, altfel aș fi trădat și poporul și pe artiștii cărora le-am cules rodul.

Pe pragul unei lumi noi, aduc acestui popor, izvor nesecat de energii și elanuri, în mijlocul căruia am văzut lumina zilei, omagiul meu recunoscător pentru ideile generoase pe care mi le-a inspirat".