

COMPONENTA TEORETICĂ ȘI ARTISTICO-PLASTICĂ ÎN CREAȚIA PICTORULUI NICOLAE TONITZA

THEORETICAL AND ARTISTIC-PLASTIC COMPONENT IN THE CREATION OF THE PAINTER NICOLAE TONITZA

*Rodica Ursachi, dr., conf. univ.,
UPS „Ion Creangă” din Chișinău*

*Rodica Ursachi, PhD, Associate Professor,
"Ion Creanga" SPU of Chisinau
ORCID: 0000-0001-6084-9506*

CZU: 75(498)19

DOI: 10.46728/c.v3.25-03-2022.p286-290

Abstract

The creation of the plastic artist Nicolae Tonitza is focused on two components - theoretical and artistic. Theoretically, Tonitza worked as an artistic columnist and publicist for various magazines and newspapers - "Cuvântul liber", "Facla", "Socialismul" and others. His chronicles initially had a polemical character with a socio-political accent, and later, a "stylistic" one, with a national aspect. The artistic activity is focused on two genres - graphics and painting. The thematic register is varied and includes military and social subjects, portraits of children, nudes, landscapes, the reason for the holiday etc. Stylistically, his creation reveals affinities of expressionism, Cezannian cubism, folk art, etc.

Key-words: painting, chronicle, artistic, chromatic, plastic.

Arta românească de la sfârșitul sec. XIX-încep. sec. XX cunoaște o transformare radicală prin trecerea de la „medieval” la modern, înfăptuită grație creației câtorva artiști care îi vor deschide calea și vor racorda-o spre spiritul postmodernismului. Printre artiștii ce va sta la baza picturii românești contemporane se clasează și Nicolae Tonitza (1886-1940). N. Tonitza a fost pictor, grafician și critic de artă, publicist (cca 800 articole) de o excepțională valoare și colaborator militant la ziarele „Facla”, „Cuvântul liber” (1933-1939), „Avântul”, „Socialismul”, „Rampa”, „Clopotul”, „Artele Frumoase” (1921-1924) ș.a. În perioada interbelică în România au existat mai multe grupări și asociații, printre care și „Arta Română” (1918-1928) „Grupul celor 4”, format în 1925 de către N. Tonitza [8, p. 49]. Organizate după principiul „tovărășiei prietenești”, grupările date nu au avut manifest și program, dar au dat posibilitatea pictorilor să „revoluționeze” arta. S-a insistat asupra acestui moment deoarece N. Tonitza a făcut parte din ele, și chiar mai mult a pregătit schița de „program” al grupării „Arta Română” (1920) axat preponderent pe aspectul etic și politic decât pe cel estetic (din cauza subiectelor militare, de război, grupul era numit „batalion de revoluționari”) [8, p. 51]. Activitatea sa în calitate de cronicar (practica comentariu de tip cronică) îi oferă posibilitatea să îmbine cunoștințele tehnice cu cele „științifice”/istorice (în baza experienței personale), inițiind o relatare aprofundată a vieții artistice al timpului (cronici, relatări de la vernisaje, nume de artiști etc.), el manifestând o atitudine polemică față de curentele de avangardă [8, p. 58]. În acest context putem remarca că, inițial, în revista „Cuvântul liber” caracterul publicațiilor purtau un accent social-politic, iar ulterior, din anii 30, se observă un interes sporit față de aspectul național și cel pur „stilistic”. Același interes pentru tradiționalism și etnografism se întâlnește și în revista „Gândirea” [8, p. 79-83].

Făcându-și studiile la München (1908-1909) și Paris (1909-1911), Tonitza se familiarizează atât cu arta „decorativistă” a pictorilor francezi: Manet, Cezanne, Gauguin, Van

Gogh, Matisse, Daumier, Toulouse-Lotrec, (prin intermediul expozițiilor), cât și cu diversele curente artistice, precum sunt: expresionismul, cubismul, „Art-Nouveau-ul”, (profesorul său de la München – Hugo von Habermann a fost la un moment dat președintele grupării „Secession”). În anii de studenție și imediat după, Tonitza a pictat peisaje în tehnica impresionistă (*Impresii de iarnă, Case vechi pe malul Senei* ș.a.), portrete, a realizat o serie de desene satirice („Prin lume”), compoziții, și a decorat biserici din Scorțeni, Văleni (1935) ș. a.

Ecourile școlii müncheneze se resimt în creația lui N. Tonitza, îndeosebi, în grafica sa satirică (ce constituie, în viziunea sa, un sarcasm amar a condiției umane și care trebuie să îndemne la cugetare), combativă (1914-1918; în Germania activitatea militantă atinge apogeul în 1918-1922) [8, p. 56], unde artistul abordează probleme social-politice într-un limbaj plastic adecvat stării momentelor reprezentate – linie colțuroasă, frântă, dură, pensulație sumară, fețe neindividualizate (*Bolșevism, Coadă la pâine* (1919-1920), *Bolșevicul a fost atacat, Gala Galaction* (1920) ș.a.). Inițial el a fost interesat de desen și nu de culoare, fapt ce se observă în caracterul sec al lucrărilor sale. Uneori, în plan cromatic, Tonitza se rezumă la formula grafică alb-negru, care la fel are menirea de a sugera atmosfera de disperare, durere în care se află personajele. Aspectul anghiulos al imaginii din primele lucrări se datorează și influenței reproducerilor după gravuri în lemn publicate în revista „Gândirea” [8, p. 15] și „Cuvântul liber” [8, p. 53].

Ca tematică, lucrările sale din perioada de formare se axează pe probleme militante, ele combatând exploatarea, șomajul, urmările războiului (la care a paticipat personal), lumea celor umili (familii de muncitori, orfani ș. a.) – tematică de filiație expresionistă (*Femei sărace la cimitir* (1920), *Dezertorii* (1919), *La patul bolnavului, La lumina lămpii* (1919-1920) ș.a.). Prin asemenea subiecte cu tentă „emoțională” Tonitza își manifestă atitudinea sa morală și încearcă să transmită un mesaj de compasiune față de realitatea socială dramatică. O ascendență în expresionism o au și lucrările cu conotații simbolice: *Jucatorii de sah* și cele din seria „*Saltimbancilor*” (*Clovnilor*) (1926-1927), atât ca tematică, cât și ca mod de tratare. Aceste lucrări au un caracter semnificativ dublu. Spre exemplu, tabloul *Jucatorii de sah* sugerează și însăși existența umană, unde unii înving, iar alții sunt învinși, iar pânzele din seria „*clovnilor*” – stările sufletești dramatice - suferința, disperarea, durerea, oboseala, tristețea, îngrijorarea, pustiirile traiului mizer, ce se ascund sub masca sau fardul ce sunt purtate de clovni pentru a înveseli lumea. (*Pagliaccio, Clovnul cel tânăr, Femeia clovn*). Astfel, lucrările din această perioadă redau subiecte și aspecte ale unei realități dramatice sau lirice (în cazul refugiului personajelor într-o visare poetică).

Arta sa de derivație expresionistă este o artă „pesimistă”, tratată în tonalități surde, teroase, uniforme în tușe largi, brutale (*Coadă la pâine, Convoiul de prizonieri*). Prin asemenea mijloace plastice artistul încerca să redea neputința, fatalitatea, sacrificiul inutil al oamenilor disperați și totodată împăcați cu soarta, care merg permanent înainte.

Treptat, creația sa se modifică atât în plan tematic, cât și artistico-plastic. Plasticianul tot mai mult acordă atenție chipurilor de copii, cu universul lor interior foarte bogat (*Fetiță în câmp de flori, Cina copiilor* (1940), *Mama cu copil* ș.a.). N. Tonitza a reprezentat copii în diferite ipostaze: sănătoși, bolnavi, nostalgici, jucându-se, citind, pozând sau antrenați în anumite activități (*Fetiță citind, Copil în roșu citind, Noapte bună* (1920), *Oarba* ș.a.). Artistul încearcă o interpretare psihologică a chipurilor de copii văzuți în puritatea firească a vârstei. Pentru aceasta el recurge la redarea expresivă a câtorva elemente semnificative - ochii, buzele

(celelalte trăsături rămânând vagi și sumare), și la tratarea coloristică a elementelor compoziționale, cu accent pe suprafețele decorative ale fundalului; aspecte ce relevă parcă dialogul dintre lumea interioară și cea exterioară a personajelor.

Se cunoaște că, în redarea psihologiei stării lăuntrice a ființei, cu atât mai mult a copilului, ochii au o însemnătate deosebită. În acest context, artistul descoperă un procedeu nemaîntâlnit în pictură. El nu pictează ochii detaliat, ci îi punctează sumar cu pete de culoare (brună, albastră sau neagră), uneori schițează și o parte a albului ochiului împreună cu irisul, astfel obținând o privire mai pătrunzătoare, mai curioasă, caracteristică vârstei copilăriei (*Nineta, Cap de fetiță* (1926), *Fetiță olandeză*). Buzele sunt doar sugerate ca niște detalii ne semnificative, artistul voind parcă să le subordoneze privirii, pentru a obține expresivitatea necesară (*Cu fundă albastră, Cap de tătăroaică, Fetiță cu pisică* etc.).

Gingășia, suavitatea, proștețimea chipurilor fragede și candidă ale fetițelor, Tonitza o accentuează cu ajutorul unui colorit delicat în tonuri vii, intense ale fundalului sau a câtorva elemente cu efect pictural (pălării, baticuri, eșarfe etc.), ce reliefează puternic trăsăturile chipurilor (*Trei frați* (1920), *Fetița pădurarului* (1924-1926), *Katiușa lipoveanca* (1926) ș.a.). Astfel, fundalul decorativ nu se reprezintă ca un element neutru în compoziție, ci ajută la descrierea analitică a ei. În general, pentru creația următoare a lui Tonitza este specific expresivitatea și decorativismul coloritului.

Faptul ca plasticianul acordă în această serie de lucrări, cu valoare de simbol, un rol deosebit decorului (hainele modelate cu buline și buburuze multicolore, frumos ritmate), ce formează un arabesc decorativ cu iz oriental, se poate datora și inspirației matissiene, a carei cromatică o vedea în 1926, „zburând în arabescuri neașteptate și îndemnuri surprinzătoare” [3, p. 21]. Dar „legătura cromatică” a lui Tonitza cu Ștefan Luchian este mult mai vastă, decât cu cea a lui Matisse, atât din cauza că la început (în 1914), pictorul român nu l-a înțeles pe artistul francez, calificându-i arta „decadentă”, cât și din cauza că între ambii pictori români există o înrudire mult mai profundă, și anume prin arta populară, vădită în cromatică (tonalități de ocru, galben, Terra di Sienna, nuanțe aurii). Tonitza scrie despre Șt. Luchian, ca este „cel mai rafinat colorist din neamul nostru”, și „unul dintre marii simfoniști ai culorii din Europa” [3, p. 23].

Pe lângă portretele de copii reprezentate când pe fundaluri neutre, când decorative și tratate uneori într-o manieră orientalizată (faza japoneză (anii' 20-30), cu simplificări puternice de paletă, aproape până la monocromie (gri-roz, alb perlat), cu desen în arabesc, fondal decorativ, litere de influență japoneză, personaje fragile ca din porțelan), (*Muza pamfletarului* (1931), *ciclul de păpuși* (1925-1927), *Japoneză* ș.a.), N. Tonitza pictează și nuduri, peisaje, personaje din rândul populației turcești și tătărești din Dobrogea, flori (cu precădere în a doua parte a vieții) ș. a. (*Nud pe fondal decorativ* (1927), *Nud în fotoliu* (1932), *Vedere din București, În mahala (Hanul), Cimitir turcesc - Mangalia, Grădina din Văleni* (1926), *Curte cu rufe - Mangalia, Bujori pe fondal decorativ, Vas cu flori și umbrelă* ș.a.).

În genul portretistic, N. Tonitza încearcă să redea starea psihologică a personajului, el considerând că: „portretul nu este o reproducere mecanică și fidelă a portretizatului, ci... opera unui artist, psiholog, a unui detectiv și chirurg” [7, p. 12]. Portretele sale relevă o notă de mister, nostalgie, îngândurare (portrete feminine, tătăroaice, *Muncitoare*) sau suferință (*Portretul lui Gala Galaction*). Genul nudului denotă afinități cu creația lui Tizian, Giorgione, Ingres, iar uneori, cu siluetele alungite ale lui A. Modigliani și P. Picasso (*În iatac* (1933), *Nud culcat, Nud văzut din spate* ș.a.).

În peisajele sale pictate după memorie sau schițe sunt înfățișate imagini ce reprezintă „chipul specific” al unei regiuni concrete cu case albe, grădini, curți, minarete singurate, sol arid etc. (*Acoperișuri la Balcic, Case la Balcic, Stradă la Balcic* ș.a.) După anii '20-'30, în creația sa, tot mai des, apare motivul vacanței unde predomină pitorescul, motivul mării, soarele, litoralul, stațiunile balneare fiind subiectele lui preferate (motive vehiculate frecvent în beletristica și arta europeană la începutul anilor '20) [8, p. 21]. Tonitza în peisajele dobrogene, poetizează diversele forme fantastice ale stâncilor și coastelor litoralului, scaldându-le într-o lumină vie, „de aur” (*Liniște eternă*). Artistul recurge la tratarea monumentală a motivelor, deși, uneori redă vederi panoramice ale mării în procedeul „zbor de pasăre”, înălțând linia orizontului și recurgând la planuri succesive ale peisajului (*Iarnă la București, Poarta lui Osman, Case în Mangalia, Coastă dobrogeană, Casa dascălului* ș.a.).

În scopul tratării spațiului în profunzime, N. Tonitza elimină diferențierea tonală sau cromatică, și îl redă cu ajutorul conturului dintre suprafețele plane (*Curtea hanului, Cafenea din Mangalia, Curtea unui vânzător de zaharicale* ș.a.). În așa fel, artistul renunță la modelarea volumului și a perspectivei în favoarea efectului decorativ, obținut prin tratarea plată, uniformă a culorii (*Femeie în interior*). Omul din peisajele dobrogene apare ca un element decorativ, ca o pată uniformă, dar care are menirea de a accentua relația natură-om. Deși figurile umane apar, pe fondalul reliefului măreț deseori, ca niște siluete suple aplecate, asemeni unor năluci, ele trebuie să exprime raportul existențial al omului în lume (*Balcic, Zi tristă la Balcic* ș.a.). Peisajele lui N. Tonitza, deseori în compoziție deschisă, cu motivul tăiat de cadrul ramei, redau mișcarea naturii, continuitatea vieții prin diverse motive ce sugerează ideea ascensiunii (scări, drumuri, linii în diagonală, pante ale reliefului, elemente de racursiuri, crengi contorsionate etc.). Sub aspect plastic, peisajele lui Tonitza relevă ecouri cezanniene sau postimpresioniste și foviste (*Uliță de târg provincial, Peisaj de iarnă bucureștean* (1931), *Golgota, Toamna* ș.a.).

În lucrările sale, N. Tonitza dă dovadă de un perfect simț al echilibrului. El prin ordinea formelor și culorilor în spațiu centrează atenția spre nucleul optic. De exemplu, dacă compoziția prin masa unei forme se deplasează spre dreapta, artistul utilizează un accent cromatic în stânga, iar uneori, ca accent folosește chiar propria semnătură, pe care o trasează în tușă groasă și o plasează în locul potrivit pentru echilibrarea lucrării (*Irina, Turc, Nina în verde* ș.a.).

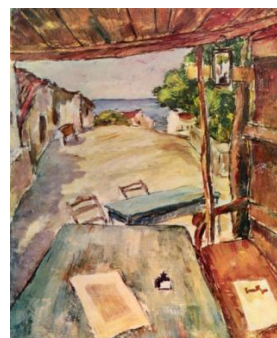
Nicolae Tonitza se clasifică printre pictorii români ca un virtuos al culorii, care a știut să exploreze resursele expresive ale culorii locale, ale tonului în ton (cu precădere a tonalităților de ocră). Pentru el culoarea trebuie să trezească anumite emoții, sentimente, idei, ea trebuie să „plângă”, să exprime „un tremur sufletesc”.



Coadă la pâine



Pagliaccio



Cafenea din Mangalia



Fetița pădurarului



Catiușa lipoveanca



Nud în iatac

BIBLIOGRAFIE

1. BARBOSA O. *Dicționarul artiștilor români contemporani*. București: Meridiane, 1976.
2. BREZIANU B., *Nicolae Tonitza*. București: Ed. Academiei Republicii Socialiste România, 1967.
3. BREZIANU B., *Nicolae Tonitza*. București: Meridiane, 1986.
4. DRĂGUȚ V., FLOREA V. *Pictura românească în imagini. 1111 reproduceri*. București: Meridiane, 1985.
5. FLOREA V. *Pictura românească modernă și contemporană*. București: Meridiane, 1985.
6. CIUCĂ V., *Pe urmele lui Nicolae Tonitza*. București: Ed. Sport – turism, 1964.
7. COMARNESCU P., *Nicolae Tonitza*. București: Meridiane, 1962.
8. PAVEL A. *Pictura românească interbelică. Un capitol de artă europeană*. București: Meridiane, 1996. 142 p. ISBN 973-33-0268-6.
9. ȘORBAN R. *Nicolae Tonitza. Scrieri despre artă*. București: Meridiane, 1965.