

DESCOPERIREA BALCICULUI

Doina PĂULEANU



Revelația Balcicului se datorează lui Alexandru Satmary și comportă – după cum informează Balcica Măciucă, a cărei fabuloasă copilărie se identifică, prin tatăl primar, colecționar, suflet pereche, amfitrion dăruit și mama originară chiar din locul în cauză, cu viața urbei marine – o dată precisă: 28 noiembrie 1913¹. Claudia Millian rememorează acest eveniment în 1935: „După războiul balcanic l-a descoperit un pictor, așa cum se descifrează o pagină de istorie, pe o piatră găsită în pământ. Atunci Balcicul se ascundea în cutele de cretă ale masivurilor lui și se tolănea leneș în apele de mătase ale unui golf săpat de viață, din tumultul Mării Negre.

Cu adieri ușoare și cu un climat mediteranean, cu peisagii ierusalimice și cu oameni timizi și cumiți, Balcicul odată descoperit, devine o geografie de poezie și de culoare, în cucerirea căreia au plecat visători și artiști. După Alexandru Satmary, descoperitorul și animatorul acestei întinderi de munte și de mare, au venit aici aproape toți pictorii și scriitorii - și cu osebire cei dintâi. Răsfățat pe palete diferite, Balcicul a împrumutat o mie și unul de chipuri; a răsărit ca o sirenă din dantela apelor, ca o stea din adâncurile munților de cretă, mereu altfel, ca orice negrăită frumusețe, de basm oriental”².

Poziția unică a Balcicului năvăște la poezie și condeiele riguroase; Gh.Vâlsan, unul dintre aceștia, relatează: „Baza podișului aici este ruptă în trepte și muchii paralele cu țărmul. Creste de munți în miniatură, piramide, falii, frontoane care îți par sculptate în basoreliefuri asiriene, dau aspectul cel mai sbuciumat ce se poate închipui. Totul de o albeață strălucitoare - o adevărată simfonie în alb. Așezarea se revarsă într-o cascadă de două sute de metri înălțime, de pe sprânceana dealului până în undele mării. Dinspre larg ai impresia că dintr-o urnă de marmoră se împrăștie o grămadă de mărgăritare pe

atlasul albastru și lin al golfului. Se disting terase și o mulțime de leagăne suspendate. Șirurile de case sau de bordeie - care sunt foarte multe - se strecoară printre creste și folosesc toate pantele mai domoale și toate adăposturile.

În felul de locuire s-a păstrat un caracter atât de vădit oriental, încât te-ai crede pe țărmuri mult mai departe de gurile *Dunării scitice*³.

Emanoil Bucuța informează despre un alt moment decisiv din viața Balcicului: „Acum șapte, opt ani era altfel (față de 1931 n.n.). Regina Maria nu fusese încă dusă de pictorul Szatmary într-un popas, care trebuia să fie numai de un ceas în drum spre Caverna, dela moscheia mică din port, cu brâu colorat, prin mahalaua tătarască și prin tot orașul vechiu, până la morile Pârâului alb. Scurtul popas de-atunci ține și astăzi. Sub pașii cari au mers pe-acolo, pași albi și regali, cu amintiri scoțiene, au ieșit grădinile spânzurate de-acum, zăgăzurile împotriva Mării, fâșiile de apă curgătoare pe alei și palatul cu ferestre mari, care privesc departe”⁴.

Casa pe care și-a construit-o Satmary la Balcic era „înconjurată de o grădină primitoare plină de farmec, cu tot felul de pomi umbroși și mulți tamarizi cum nu se mai văzuse(ră) până atunci la Balcic.

Afară de grădină, cel mai reușit colț al *Vilei dintre pomi*, cum o numea Ortansa (soția pictorului și sora Ceciliei Cuțescu Storck, n. n.), era un cerdac la etaj, zugrăvit și bine întocmit arhitectonic de către însuși soțul ei. Îl asemănam unui paraclis agățat deasupra mării și era împodobit cu faianțe persane de culoare albastră”. Emanoil Bucuța este bine informat: „Ca o solie a acestui înțeleș (Balcicul oraș de artă n.n.), cele dintâi trei clădiri noi ridicate în cartierul nou al Balcicului au fost trei case de pictori: Szatmary, Cuțescu Storck și Regina Maria. Scriitorul Dunării și al Mării, Jean Bart, s-a făcut și el proprietar chiar în inima târgului. Și mai sunt și alții...”⁵

O fotografie de epocă făcută de pe terasa casei Satmary și publicată într-un ghid turistic din 1928, arată deschiderea ovală a cerdacului, coloanele simple sau în torsadă cu capiteluri scunde și decor fitomorf plat, care susțin arcade înalte în plin cintru⁶. Claudia Millian precizează în 1936: „Aici, în locul vilei persane unde locuiesc era la început o vie întinsă, plină cu pomi fructiferi, pe care nu se găsea decât un chioșc de odihnă și de păzit. Prietena mea (Ortansa, n. n.) îmi spune că întregul cartier de azi, unde se află palatul reginei, palatul Storck, vila ei - vila Satmary - vila Roman cum și tot ce s-a construit în ultimii ani, era o întregă regiune de vie. Nu erau decât potecute mici, pierdute între bolțile cu rod și toată această minunată plantație fructiferă, amestecată cu smochini și migdali, era îmbrățișată jur împrejur, de maiestuoase stânci albe, înalte ca niște parapete de cremene strălucitoare...

Era după războiul din 1913. Cel dintâi care a pornit atunci pe marginea mării, din punctul Mangaliei de-a lungul coastei, pe drumurile cretoase ale Dobrogei noi a fost pictorul Alexandru Satmary. Îndrăgostit de plein-air și însetat de locuri necunoscute, el a descoperit cele mai fantastice colțuri ale Mării Negre: Calichioi, Surtuchioi, Cavarna și Balcic. El a dus dintâiu vestea acestor minuni necunoscute, între intelectualii și pictorii țării și e primul care a ctitorit aici și căruia i se datorește fama acestor frumuseți nebănuite și a acestui refugiu de lumină și culoare care e Balcicul...

Își poate închipui cineva peisajul arhaic, de libertate și de simplă frumusețe care se desfășura, ca într-o carte de scripturi sfinte, aici, în fața unei mări de un colorit de peruzea și sub un cer intens, de un albastru adânc?"⁷

Satmary era primul artist care descindea la Balcic odată cu semnele timide ale primăverii și se instala în vila proprie din zona viilor (de fapt cartierul rezidențial, chiar palățial), pe care o îmbrăcase în ceramică albastră. „La invitația lui, actorii Gh. Storin, George Vraca, Bulfinski, Puiu Iancovescu, muzicienii Mihail Șora și Cella Delavrancea, scriitorii V. Voiculescu, Ion Pillat, Jean Bart, Ionel Teodoreanu, Adrian Maniu erau nelipsiți oaspeți în fiecare vară.

Pictorii din toate părțile țării înființaseră o colonie... Cum soseau aici, orașelul se trezea la viață. În fiecare zi, Alexandru Satmary, îmbrăcat sumar, ca pe plajele sudice, își bea cafeaua, istorisind celor din jur întâmplări dintr-un trecut bogat în aventuri"⁸: trecuse Dunărea înnot, participase la o încrucișare de spade, la numeroase partide de vânătoare și călătorii imaginare, împreună cu tatăl său pictorul și fotograful Carol Pop de Satmary (Popp de Szathmary), tovarăș cu Liszt, stătuse, copil, pe genunchii lui Eminescu, cunoscuse nenumărați artiști și capete încoronate.

Alexandru Satmary era „pregătit întru totul - cu suflet, ereditate, educație și talent”, după spusa lui Adrian Maniu, care i-a consacrat în 1935, o tulburătoare monografie - pentru marea artă, dar a vrut și a izbutit „să se piardă cu o neobișnuită măreție”. Era dotat până la virtuozitate pentru meseriile artistice, descoperirea și stăpânea cu abilitate, secrete și tehnici seculare; ar fi fost un excelent restaurator, bijutier, artist decorator, scenograf, expert, arhivar, fotograf de artă, arhitect peisagist, etc...

Dacă nu am recunoaște în evadările de la pictura de șevalet ale acestei existențe leale și bizare, cavalierești și voit obscure, decât faptul că el a stăruit zadarnic încă de acum o jumătate de veac, pentru înființarea unei școli de pictură bisericească pe tradiție, în vreuna din mănăstirile cu părăginite chilii, și

încă am înțelege cât nu a fost nimerit cu vremea lui, iar când vom adăuga că întreaga artă îi e datorare recunoștință în viitor, pentru că a restaurat cu migală de rob, minunea tâmplei dela Arnota, una din cele mai desăvârșite capodopere ale artei noastre, vom fi iertat îndepărtări rătăcitoare, ale celui ce pare că purta neconținut grija să nu întunece prin izbânzile sale, gloria părintească”⁹.

În ceea ce privește peisajele realizate de Satmary la Balcic, acestea sunt localizabile, cel mai adesea, în cartierul tătäresc, sub culmea cretoasă cu aparență de înălțime inexpugnabilă, care limitează desfășurarea în adâncime a imaginii și permite adoptarea unor tonuri apropiate, sau în cimitir - de fapt un spațiu amplu, în pantă lină, presărat cu scaieți și cu pietre de aspect megalitic între care siluete drapate par a contempla, cu tristețe resemnată, veșnicia însăși.

Se pot desluși două tipuri de abordare la acest artist a cărui operă se cere reexaminată în numele istoriei culturii și a unei juste așezări în etapa modernă a școlii naționale de artă: peisaje libere de convenții, în descendență plein-air-istă, cu recuzită specifică sau orientală - copaci, flori, căsuțe agreabil distribuite către planurile de adâncime sau stânci, mare, efecte exotice și imagini de o surprinzătoare modernitate prin utilizarea umbrelor colorate, uneori chiar complementare, dispariția valorilor, modulare și spontaneitate, structuri și transparențe. Această orientare stilistică, rezultată din analiza dealurilor de calcar albe, despovărate de vegetație ale Balcicului, care îi reamintesc lui Satmary, prin modul în care primesc și redistribuie lumina, de frescele medievale, utilizează localitatea plată și transparentă de culoare în asociație cu spațiul construit, de sorginte geometrică. Acest tip de construcție funcționează însă pentru fiecare plan în parte și nu pentru ansamblul care comprimă registre de adâncime, fără a renunța cu totul la perspectiva cantitativă. Rezultatul este o viziune apropiată, uneori în prim plan chiar cu suprafețe de curbură, etalată senin printr-o pastă spontană și fluidă, aproape rarefiată. Fiecare element figurat capătă astfel o aură, în umbra căreia reflexe surdinizate îi sporesc expresivitatea și rafinamentul. Registrul în care se înscriu operele sale de la Balcic este arareori cel de odă năvalnică: poetul-exeget amintește de ultimele tablouri neterminate, între care și câteva panorame ale mării „dintre stâncile albe, dintre stâncile stacojii, cuprinzând văzduh de joc și de valuri”; celelalte, majoritare, sunt „o destăinuire a prive-liștilor” pe care, cu siguranță, Alexandru Satmary le-a iubit.

H. Blazian menționează în *Adeverul literar și artistic* din 29 decembrie 1935 că retrospectiva postumă organizată în acel an, a fost „bine documen-

tată și destul de reprezentativă pentru stilul delicat, simplu și sincer al celui dintâi pictor care a portretizat Balcicul”¹⁰.

În cronologia evenimentelor legate de istoria Cadrilaterului trebuie introdus Iosif Iser, soldat în cel de-al doilea război balcanic (desfășurat vara) și drumeț civil în același an 1913; și Iser *descoperă* (cuvântul îi aparține) Dobrogea cu sentimentul revelației unice și cu certitudinea că se angajează într-un parcurs inițiativ; aceste noi teritorii devin construcții spațiale, imaginare și totuși perfect recognoscibile, opuse decorativismului, descriptivismului și calofiliei emoționate, de filon epigonic; astfel artistul impune un nou registru afectiv prin compoziții grave, eliptice de detaliu, imuabile ca și personajele dobrogene încremenite sub un soare aspru sau adâncite în ceremonialuri uitate de timp. Noutatea șocantă a subiectului trebuie raportată la „peisagiile câmpiilor și imașurilor dulceșărite de prea multă literatură”¹¹, iar succesul de breaslă și de public, la statutul lui Iser în epocă și chiar la epoca în sine. Temut pentru linia și șarja pamfletelor răspândite în presa timpului, de o vervă ucigătoare și inepuizabilă, certificată de prima expoziție personală deschisă în 1906 la Ateneu, apreciat apoi pentru voluptatea și culoarea primei perioade pariziene, Iser deconcertează și impune prin „impresia puternică a unui Orient de periferie, izolat de râpele gloduroase, de un farmec straniu... Nu atât Mamaia de atunci, nu Constanța, ci satele turcești și tătarăști, bordeiele și cârciumile pitorești în care timpul s-a oprit în loc îl desfată prin molcoma lor impasibilitate. Dialogul dintre inactivitatea visătoare a acestor oameni... și pământul uscat, biciuit și ridat de apele ploilor, pe cât de rare pe atât de puternic modificatoare ale peisajului, îi impun lui Iser renunțarea la stilul cu sugestii decorative, plat, al operelor sale din Franța și apropierea de viziunea virilă, monumentală, pe care o adoptase în acea epocă și colegul său Derain, sub influența lui Cézanne”¹².

Prieten cu Iser de o viață și pentru o viață, Ion Minulescu se referă, asemenea tuturor exegeților săi, la momentul acestei descoperiri, prin care recuzita Dobrogei sărace se impune cu vehemența picturalității concentrate; într-o viață artistică dominată de pășunism edulcorat, „acele cimitire turcești, adăpostul cadânelor văduve, al căror bocet monoton ținea isonul vântului care le umflă șalvarii multicolori”, trebuie să fi produs impresii de neșters și o emulație pe măsură, întrerupte brutal de izbucnirea războiului și responsabile apoi pentru o parte a prestigiului aproape inhibant de care pictorul chiar s-a bucurat de-a lungul întregii sale vieți.

Iser însuși relatează adeseori despre această întâlnire esențială: „Mobilizat în Dobrogea, trec acolo doctoratul meu în pictură. Dobrogea m-a format, ea mi-a dat șlefuirea, precum un diamantor cizelează piatra nestemată. Peisagiul și omul acestui ținut mă pătrund carnal, visceral, impregnându-mă cu toate trăirile lor vaste”. Figurile sale aspre, concepute arhitectonic, de o monumentalitate severă, arhetipală, de un statism vecin cu încremenirea, reprezintă modalitatea originală a pictorului de a da expresie tipului categorial, și nu personajului în sine; asimetriile, angularitatea, vehemența expresivă sau dimpotrivă, tăcerea enigmatică, își află corespondența în formele peisajului cu orizont înalt și în cromatica sobră, gravă, aproape mohorâtă. Cel care afirmă în 1924: „Cu nimic nu te poți compromite mai grav, decât cu pictura”¹³, are grijă să evite nu numai compromiterea, ci și compromisul. Al. Busuioceanu apreciază în 1932 că pictura lui Iser este „o artă intelectualizată. Liniile lui nu sunt simple transpuneri de pe natură sau notații de momente fugare. Sunt linii sintetice, în care formele apar rezumativ, însumând aspecte multiple ale obiectului în trăsături caracteristice. Prin aceasta, întreaga lui pictură se încadrează tendinței foarte moderne de reacțiune împotriva a ceea ce impresionismul numise senzația pură în artă. Viziunea lui nu e o simplă reacțiune sensorială în fața aspectelor naturii. E o contemplare ordonată, în care imaginea, analizată în elemente, e refăcută simplificat prin ce îi e caracteristic...”¹⁴

Șt. Roll este de părere în 1934, că: „De la Iser care a descoperit în tătăroaicele și cafenelele Cadrilaterului, un stil în care talentul lui s-a relevat cel mai puternic, atmosfera a fost făcută și lansată. Unul dintre cei mai mari desenatori ai noștri, el a știut să muleze în liniile lui, contururile psihologice și orientalele fizionomii ale subiecților: tătăroaice mari, așezate turcește pe șalvari, cu o voluptate lenitivă, cafenele în care turcii par încremeniți de ani în poziții de completă nonșalanță. Fumează în haosul de timp liber ce-l au, cu fețele nestrăbătute de nici o preocupare. Mai consumă gloria trecută a unui imperialism care le-a lăsat moștenire o tradiție de dominatori. Chiar cei săraci, care mai dețin tabietul și sunt în virtutea inerției, rentierii unei beatitudini postume, digeră laurii neamului lor năvălitor și stăpân de odinioară.

De atunci, după Turtucaia și Balcicul a fost năpădit de pictori. Aici puteți veni să luați talent cu ghiotura. Ori unde te-ai întoarce, natura îți se oferă – pictează-mă! – cu cele mai teribile priveliști. O sinuozitate de linii, o atmosferă ca un vitraliu... fântânile de piatră, casele pitorești, pridvoarele cu geamlâcuri zăbrelite pentru cadânele tabu, tătăroaice cu cobilița ducând apă,

geografii caligrafice, maldăre de estetică, de motive și teme plastice, de revelații – până într-acolo că Balcicul s-a identificat material cu pictura... De aceia în fiecare colț vei găsi câte un reprezentant al lavalierii, scrutând cu penelul un peisaj, reproducând geometria ondulată a dealurilor, aspectele mirifice ale panoramelor”¹⁵. Chiar dacă acest tip de abordare va fi abandonat după 1920 (cu posibile reveniri), în favoarea unei gravități hieratice, a unei volumetrii expresive și apoi, a unor volume tandre, cu linii cursive, chiar lascive în cazul unora dintre numeroasele *odalisce* pe care le pictează cu certitudinea succesului de public, primul contact cu acest ținut a declanșat o transformare esențială atât pentru destinul său artistic, cât și pentru persistența și recurența motivului. Marin Ionescu-Râmniceanu opinează în acest sens că Dobrogea a devenit „nu numai principalul subiect al creațiilor sale, dar și unicul fel de a înțelege și prețui artistic viața omului de oriunde și de orice fel”¹⁶.

Și Ipolit Strâmbu[lescu] face parte din pleiada „descoperitorilor” Dobrogei; aventura sa, datată 1913, are drept consecință imediată apariția peisajului între genurile predilecte (chiar populat cu figuri), un spor de veridicitate, dar și deschiderea operei către sugestiile impresionismului practicat în mediul münchenez al studiilor sale. Societarii *Tinerimii Artistice*, între care se numără și pictorul în cauză, mulți ani secretarul acesteia sunt, de altfel, responsabili pentru apariția în pictura românească a unui prim impresionism, antebelic, mai apropiat prin simbolism, de impresionismul literar. Călin Dan avansează într-un asemenea context, «concluzia paradoxală a unui impresionism hibrid, construit pe principiile unei „reacții idealiste” la tezele implicit realiste ale impresionismului». Cu viziune „literar-sentimentală” construită pe datele idilismului grigorescian, larg răspândit și apreciat în epocă, Strâmbu accede prin plein-airismul la care îl îndeamnă peisajul fastuos al Balcicului, către încorporarea unor soluții de tip impresionist. Și chiar dacă Max Liebermann consideră asemenea orientare ca parte integrantă a unui „naturalism plein airist”, mai adecvat spiritului german decât impresionismul¹⁷, francez prin excelență, îndepărtarea de simbolism are tocmai asemenea cauze. Renunțarea la sursele artificiale de ecleraj și adoptarea luminii naturale, suprimarea culorii locale și a umbrelor închise, libertatea tușei, adoptarea unei cromatice fluide și luminoase sunt, în câteva dintre reușitele pictorului, pledoarii menite să schimbe percepția generală asupra acestui creator prea repede uitat sau prea ușor minimalizat. Spre deosebire de alți pictori, care revin la Balcicul-sursă de constante reverii, cu o periodicitate

onorantă, Ipolit Strâmbu, după ce își susține participarea la expoziția *Tinerimii Artistice* din 1915 cu un număr impresionant de peisaje dobrogene (jumătate din 57 predate), se îndepărtează după război de această direcție conceptuală și tematică¹⁸. O asemenea atitudine deconcertantă trebuie pusă în legătură cu orizontul de așteptare al contemporanilor, doritori de imagini idilice, de scene de gen sau interioare tandre, cu coeficient înalt de dificultate și virtuozitate tehnică, de naturi moarte cu flori savant luminate, dar și cu o îndelungată activitate didactică, pentru care Baia Mare oferă, cu începere din 1919, condiții mai avantajoase pentru practica studentească de vară.

Ion Theodorescu-Sion este mobilizat ca ofițer pentru campania din 1913 și înțelege cu acest prilej originalitatea și actualitatea - pentru pictură, desen și discurs teoretic - a acestui spațiu mediteranean și primitiv deopotrivă, a acestei lumi statice, prăfoase și strălucitoare, care poate ademeni către construcții solide prin aspect scenografic, către reverii cromatice de-o clipă, dar și către vederi repetabile ale locului, cu recuzită exotică obligatorie. O conferință susținută în 1931 de pictor la Universitatea liberă *Coasta de Argint* (fundatăie asupra căreia vom reveni ulterior pe larg) și publicată în ziarul local *Crainicul*, este demonstrativă în acest sens: „Am căutat să profit câteva săptămâni de vacanță, în liniștea priveliștilor și a plajei de aici, fără să bănuiesc măcar că aici voi avea plăcerea de a ține o conferință, în deosebi cu un subiect atât de obișnuit cum e Balcicul. S-a vorbit, s-a zugrăvit și s-a scris atât de mult despre Coasta de Argint și în special de[spre] acest orașel, încât la insistența prietenului meu vechi, diriguitor al acestei Universități și admirator al acestui minunat ținut de coastă, dl Octavian Moșescu, am consimțit, nu însă fără oarecare grijă, de a vorbi din nou de aceste locuri (pe scurt, cred că le cunoașteți și deci ar fi o repetare nu tocmai agreabilă).

Cu toate acestea, sezoniștii se perindă anual și artiștii în special găesc aici - în îndepărtatul colț de țară - un loc pe țărmul mării, plin de un rar pitoresc. Vă rog să notați însă, că între pitoresc și pictural este o mare deosebire (asupra căreia a atras atenția și Theodor Pallady, n.n.), așa că nu tot ce e plăcut ochiului poate fi interpretat în arte și cu deosebire, în cele plastice. E știut că subiectul nu are nimic comun cu interpretarea și e destul de regretabil, că în marea lor majoritate, îndrăgostiții Balcicului au scăpat din vedere că numai aceasta poate fi temelia oricărei opere de artă și în uitarea lor, au înlocuit-o printr-o copie servilă care, ori când nu e decât surogatul artei. S-a talmăcit și răstălmăcit în vorbe și în culoare, sincer și din spirit de imitație,

această Rivieră a noastră, încât a făcut pe mulți să creadă că totul aici este îmbibat de atâta lumină și culoare, cât nu poate să cuprindă paleta celor mai svăpăiați pictori - ca și cum paleta ar fi motivul de creație a minunilor coloristice.

Dați-mi voe să vă fac o mărturisire care cred că este în același timp și în asentimentul Dvs. Dintre toate priveliștile pe care le cunosc în țara noastră, Balcicul e cel mai puțin colorat, griu de cenușă și cenușiu de alb cretos peste tot. Pretutindeni volume confuze, planuri tremurătoare, șterse. Delacroix spunea că vrăjmașul cel mai mare al pictorului este griul, după cum menirea artei, a frumosului prin ea, este de a transforma totul în mai bun, mai frumos și cum frumusețea nu poate fi chenărită într-o regulă generală, câte opere trăitoare prin secole nu se pot naște din emotivitatea ce o răsfrânge cel mai mic și mai umil colțișor de lume - Balcicul - cu miros pătruns de plante marine dogorâte de arșița unui soare meridional, cu un cer senin ce învâluie ca o clopotniță uriașă catastrofalul cenușiu și spre care se înalță cotidian, ca fumul străvechilor altare, praful din belșug, transparent și argintat din străzile cu aparență de paragină, înzăgăzuite de bătrânețea săracă a locuințelor, printre care parfumul iasomiei... și busuiocului se contopesc în aroma străruitoare a lipsei de canalizare.

Se zice că în vremurile de demult, odată, voluminosul zeu Bachus pusese stăpânire pe acest ținut și că muritorii, din dragoste și teamă, botezaseră această așezare cu numele de Dionysopolis. Emblemă a tot stăpânitorului zeu, tronând spre marea fericire a locuitorilor, făcea ca viața și priveliștile de toate zilele să capete culoarea trandafirie, dublând luminile astrale și potecutele în calea fericitorilor supuși. Pe aceste vremuri se spune că erau pe aici flori și joc și cânt - se bea din revărsat în revărsat de zori, dar azi, cenușiu, prăfuit, bătrânul Balcic s-a gârbovit și mic și de nimic. Biet derviș oploșit în povârniș, cu dealuri frumoase, alb-cenușiu - în Riviera noastră de o frumusețe de basm (cum ne spune atât de entuziast un profesor geograf, încât e de ajuns să stai aici două-trei zile, că realitatea e atât de apropiată de vis, încât mă întreb dacă, la anumite ore, n-am dori cu toții ca visul să se transforme în realitate)...

Românul nu este un popor de mare, ci de câmpie, de codri și de munți, iar basmele și legendele noastre din timpuri, fără dată, ca și poezia populară, au izvorât din orizontul de întinderi șesoase, din ascunzișul umbrat al codrilor, din răcoare și înălțimile majestuoase ale munților. La noi s-au scris și s-au zugrăvit puține pagini despre mare. Privită din punct de vedere pictural, marea

în sine nu reprezintă suficient imbold, decât atunci când e sbuciumată de înfricoșătorul tumult al valurilor, în calm imens orizontala devine un monstru, nu însă într-un decor de teatru sau de cinema. Din acest punct de vedere Balcicul cu împrejurimile sale, prezintă un interes deosebit, un oarecare izvor pictural, culise cu profunzimi halucinante, povârnișuri de catastrofă. Iar în nopțile de August cu lună plină, Balcicul capătă înfăptuiri de basm și de sub iașmacul cupolei astrale, Biblia coboară - reînvie - statică, eternă. Atunci - în lumina rece a lunei pe risipa de stropi de argint și aur, din infinit, la țärm - singurătatea închipuirei capătă ființă. Cineva se îndepărtează, umblând pe ape”¹⁹.

Descoperit și restituit în cheie personală de toți pictorii români, de la marii la micii maeștri, de la cei consacrați în epocă sau de posteritate, de la cei omiși atunci și aflați acum în plin proces de recuperare, de cei onești și neglijați (pe care doar interesul documentar îi mai poate rememora), sau pur și simplu de diletanți, nu toți uitați, Balcicul reprezintă pentru pictura românească sudul ei strălucitor, îndelung căutat, dar și un spațiu de pelerinaj, «ca expresie sui generis a cultului „plecării”, al „evaziunii” care, începând cu entuziasmul pentru formele primitive de viață îi aduseseră pe Émil Bernard și Gauguin în Bretania...²⁰»

În pictura modernă, atât de legată de peisaj, „există asemenea locuri din care vraja luminii și a culorilor izbutește să facă mari izvoare de creație”, afirmă Al. Busuioceanu în articolul intitulat *De la Grigorescu la pictorii Balcicului*. „Barbizon, malurile Senei, Honfleur, Cassis sunt locuri care înseamnă pictura în plin aer, pictura impresionistă, sau și mai scurt, pictura. Pentru arta românească Balcicul nu e mai puțin. El este pictura noastră modernă, școala colorismului nou...cei dintâi artiști care l-au cunoscut în 1913, coborâseră pe albele lui drumuri în haină militară. Orașelul turcesc ascuns între râpe, răsfirat între maluri înalte, rotunjite ca niște spinări de cămilă și ridicând minarete ascuțite la marginea golfului pe care dansau caice, le-a apărut ca un colț uitat de Orient romantic, adormit din vremuri trecute pe această coastă argintie și neatins încă de lumea din afară. La picioarele falezelor albe, marea se întindea în sclipiri de azur, care veneau să se stingă încet la țärmul arcuit. Soarele poleia zarea și făcea strălucitoare coasta pe care orașelul se ridica în terase. Case albe, trandafirii, galbene, albastrii, se arătau unele deasupra altora, cu streșini de olane trase peste geamlâcuri și cu pridvoare închise de zăbrele împletite. Câte o geamie răsărea dintre salcâmi, cu un minaret subțire încins de un foișor colorat ca un turban. Câte un acoperiș boltit de baie turcească sau câte o curte de han clădită numai din scări și

pridvoare de lemn, ca la caravanseriurile Orientului. Iar pe străzile tăcute care urcau și coborau în piața orașelului umbrită de salcâmi, la cișmele sau în cafenelele turcești din port, o lume colorată se mișca fără grabă, cu turbane, cu șalvari, cu feregele, înflorind și mai mult decorul și amintind de țarmuri înSORITE asiaticE sau egeene.

Cu acest chip de exotism romantic, cu minarete și geamii, cu turci și turcoaiCe a intrat întâi Balcicul în pictura românească. În desenele și acuarelele lui Iser de prin 1913, orașelul proaspăt descoperit venea să surprindă cu farmecul său de Orient inedit, care trimitea cu gândul la pictura lui Delacroix sau la orientaliștii de altădată.

Balcicul nu era însă numai lume turcească și țarm înflorit de Orient. Era și o revărsare de lumină strălucitoare, multicoloră și schimbătoare, care făcea din ele o vedere fără pereche și un izvor de încântare nesfârșită pentru ochiul ademenit de peisaje înSORITE. Curând, țarmul scaldat de mare, falezele înalte strălucind de reverberații, amestecul de culori al caselor și al formelor orașului au apărut în pânzele pictorilor noștri, atrași rând pe rând și reținuți de frumusețea nouă a acestui colț îndepărtat de lume. Printre cei dintâi, Petrașcu a încercat să-i prindă chipul în intense culori arzătoare, în care senzualitatea nababă a paletEi artistului se întâlnea firesc cu acest neașteptat miraj de Orient. Impresionismul apoi, proaspăt încă în pictura românească, căutându-și până atunci inspirația pe alte meleaguri... se întorcea acum către țarmul mării noastre, încercându-și paleta de jocurile de lumină și culoare ale Balcicului...

Rând pe rând, aproape toți artiștii... aveau să treacă prin aceste locuri și să se reîntoarcă neîncetat, reluând fiecare cu altă paletă și cu altă viziune priveliștile înSORITE și pline de culoare ale țarmului minunat.

Balcicul a ajuns astfel în acești ultimi douăzeci de ani ca un fel de școală fără seamăn a picturii românești. Experiențele noi ale artei, de la impresionismul pătruns în pictura noastră acum două decenii și până la colorismul sau căutările pentru o artă sintetică din vremea din urmă, totul a fost încercat sau realizat în acest peisaj ajuns familiar picturii românești. Descoperirea lui a însemnat părăsirea locului comun grigorescian și întoarcerea în pictura noastră a unor teme noi, inepuizabile, asupra cărora și-au putut face încercarea toate formulele de artă și toate temperamentele. Marea, lumina, formele capricioase ale naturii, coloritul oriental s-au găsit adunate într-un singur loc pentru a ispiti îndelung pictura noastră...

Atât de mult și de felurit nici un maestru nu ar fi putut da artei românești. Balcicul a fost într-adevăr ca o școală ideală, în care fiecare și-a putut găsi inspirația și încercarea propriei personalități”²¹.

Dealtfel, așa cum remarca și Theodorescu-Sion, Dobrogea nu a inspirat sau determinat în școala națională de artă, drept specie a genului peisagistic, marina. Acest spațiu a generat însă o pictură sau grafică a țărmului incendiat de soare de pe care este privită marea sau care, nostalgic, este privit, țărm a cărui linie de orizont înalt o constituie marea. Dezlănțuirile valorilor amenințătoare în număr par sau impar nu i-au atras pe creatorii români, a căror nevoie de armonie și stabilitate a împietrit fluiditatea mării în seninătatea solară a luminii.

Lucrările cu subiect dobrogean realizate de Ion Theodorescu Sion la începuturile creației sale au vehemență concentrată, relief linear, colorit artificial și contrastant; concepute monumental, lucrările reușesc să evite atât asonanțele, cât și excesul decorativ. Indiferent de căutările sale în domeniul specificului național, copios împărtășite de contemporani și redată în compoziții grave, aproape solemne, nu numai printr-o recuzită adecvată, ci și prin preluarea unor elemente din postimpresionism și avangardă, în peisajele dobrogene Sion se reîntoarce, așa cum remarcă în 1924 Oscar Walter Cisek într-o cronică din *Gândirea*, „la asprimea dârză a pământului, fără a uita de vibrațiile culorii în soare sau sub influența atmosferei”. Sinceritatea acestor peisaje, eliberate de autocenzura orgolioasă, este cuceritoare.

Dacă primele peisaje confirmă, în formularea Ioanei Vlasiu, sensul atribuit atunci „conceptului de decorativ, înțeles ca antidot al reprezentării mimetice, ca și pentru încercările destul de eteroclite de înnoire a imaginii... La începutul secolului, decorativul era o categorie estetică definitorie pentru modernitate, frecvent discutată în scrierile pictorilor și artiștilor. Sub influența Jugendstil-ului, interesul pentru decorativ impregnează efectiv ambianța artistică românească”²². Alexandru Busuioceanu caracterizează succint și exact (în revista *Gândirea* din 3 martie 1935), această etapă a începuturilor: „Pictura sa, stilizată și încheiată în conture tari, care dau în fotografie aproape impresia unor intarsii în lemn, era pe atunci decorativă. Artistul folosea motive simple pentru a izola un element armonios din natură sau pentru a sublinia numai un capriciu vizual”. Printr-un simplu element al figurației - obiect sau figură umană, „artistul căuta întotdeauna un element de accentuare ritmică, ce ajungea esențial, constituind preocuparea sa principală”. Dacă în unele lucrări, acesta are un aspect general fov prin cromatică,

arabesc, abrevierea planurilor de adâncime, ecleraj nocturn, există alte peisaje în care cenzura geometrică impune un tip diferit de abordare sau lectură. Într-o evoluție care nu-și reprimă gesturile de frondă, voința de înnoire (uneori în dauna coerenței și consistenței) și un efort lăudabil, dar cu efect discutabil, de a da expresie personală, „specificului național”, Theodorescu-Sion parcurge prin anii '30 o etapă în care obiectele figurate își regăsesc volumetria, consistența spațială, impunându-se cu vehemența luminii concentrate. Evoluția sa, deși greu previzibilă, se îndreaptă, așa cum remarca același critic, spre „regiunea muzicală a picturii. Arta sa grațioasă și elegantă gravitează în lumea armoniilor. Folosindu-se de materia concretă a paletelor, ea se exprimă într-un limbaj melodic... Motivul său pictural este un motiv muzical. El constă dintr-o ritmică a liniilor și a culorilor, în care o analiză amănunțită ar putea stabili tonalități, modulații, acorduri. Realitatea stă înaintea artistului numai supunându-se acestor exigențe”²³.

Gheorghe Petrașcu a „așternut pe pânză, tăcut și solitar, cu meticulozitate de meșter orfevru, culorile pe care le-a obligat să devină prețioase și catifelate. A înfiripat țesături de lumină, a dat întunericului străluciri adânci, l-a smălțuit cu pietre nestemate, i-a creat puterea fascinantă a unor obsesii” scrie în 1972, sub vraja picturii sale, Corneliu Baba²⁴. Întâlnirea dintre acest artist, „mare oriunde”, după opinia lui René Huyghe²⁵ și ținutul dobrogean, cu incandescențele sale cromatice, cu drama panoramelor sterpe și pustiite de soare, nu i-a schimbat către amiază ora desfășurării imaginilor, nu i-a luminat în mod vădit paleta și nici nu a dus la abandonul penumbrelor. Deși avea vocația călătoriilor, ele nu produc modificări substanțiale ale viziunii sau paletelor sale, căci înainte de a fi peisaje din Balcic – țărnișuri privite de personaje feminine dispuse cu fața spre mare și spatele către privitor, case, Veneția – palate, puntea cu trei arce, biserici, Toledo – portul Alcantara sau Târgoviște – clopotnița, ele sunt operele marelui orfevru, care transformă substanța însăși a picturii într-o horbotă strălucitoare. Șirato a intuit și exprimat acest lucru încă din 1919: „un tablou de Petrașcu, dacă ni l-am putea închipui fără subiect, nu și-ar pierde interesul și valoarea pur picturală care ar rămâne intactă din cauza chiagului pictural care e admirabil; toate culorile se țin, se leagă”²⁶.

La Balcic, neobositul călător a lucrat în 1913, 1915, 1916, 1918, 1920, 1921, 1923, 1925, 1926, 1927, 1929, 1930. Între timp, prezența în expozițiile naționale și internaționale – Irina Fortunescu indică aproape 100 de participări, îi atrage laude, premii, distincții, consacrarea. Lucrări realizate la

Balcic sunt oferite spre vizionare încă din 1914, la 30 martie, în expoziția societății *Tinerimea artistică*, al cărei membru fondator a fost cu începere din 3 decembrie 1901.

Lionello Venturi îi remarcă în 1937 lucrările la *Expoziția internațională de la Paris*, în pavilionul românesc: „Petrașcu nu se pierde ci se concentrează. A pune stăpânire pe realitate este pentru el un lucru natural, spontan, ca și cum n-ar fi nici posibilă, nici îngăduită închipuirea unor lucruri nevăzute. Din operele sale nu rezultă să fi îngăduit vreodată imaginației sale de a merge dincolo de real. Și-a concentrat deci închipuirea înlăuntrul realului... S-a dus, e drept, să capete motive la Balcic, la Veneția, la Toledo. Și la Toledo a găsit un pod, care l-a făcut să viseze. Dar e o excepție care confirmă regula. El își îngrădește și își constrânge imaginația pentru a interpreta realul. Și cu cât realitatea e mai apropiată și mai obișnuită, cu atât mai bine pentru arta sa... Petrașcu are prea multă dorință de a adânci, de a pipăi, de a poseda, pentru a face impresionism. El vrea să-și impună sie însuși evidența obiectelor sale pictate, nu e niciodată obosit de a stărui asupra energiei cu care prezintă motivele. Iar în această stăruință este o curăție de meșteșugar priceput, o conștiință morală, un simț al datoriei, care constituiesc farmecul său cu totul particular...”²⁷

În ciclul marinelor, care debutează odată cu descoperirea Balcicului, limbajul plastic se încadrează în evoluția generală a stilului. Contraste puternice de lumini focalizate și de umbre, intervenția culorii locale, materialitatea vehementă a elementelor telurice, cu ecrane pe una dintre laturile tabloului și modul aproape miraculos în care substanța acvatică se identifică doar prin fluentă, nu și prin absența densității, individualizează asemenea opere încă de la începuturi și le conferă coerență în evoluție exemplară. În timp, „procesul de limpezire și înseninare se vedește treptat, pe măsură ce anii trec”, remarcă Ionel Jianu. „Marea e văzută tot cu un ochi de pictor... Variațiile nesfârșite de albastru, de la cobalt până la azur, nuanțele schimbătoare de verde, albul dantelat al spumei valurilor, reflexele brune, cenușii, roșii, toate sunt un prilej minunat de desfășurare a unei game coloristice neobișnuit de îmbelșugate. Pentru pictor, e o desfătare, o beție a culorilor deslănțuite”²⁸. Această paletă exuberantă, debordantă, se constituie în straturi diamantine și se articulează pe structuri compoziționale de o rigoare și simplitate remarcabile. Și dacă, așa cum observă pertinent George Oprescu în epocă, marinele sunt printre primele lucrări care îl consacră, ele sunt remarcate atât pentru motiv, cât și pentru măiestria execuției. În economia imaginii, țărnel ocupă un rol impor-

tant: unul sau mai multe personaje, de obicei feminine, uneori așezate, văzute de obicei din spate sau din profil, cu vestimentație vaporosă, pălărie cu voal, eventual umbrelă transparentă de soare, ocupă în plan un loc amplu, central, iradiant. În jurul personajului, căruia o pată de culoare intensă îi marchează un element sau detaliu vestimentar, reflexele sclipesc, umbrele se insinuează misterios, țărmul, marea și cerul își etalează ponderea, regimul luministic și pe cel perspectival. Există marine în care bărcilor și nu oamenilor le sunt distribuite asemenea spații și roluri, după cum uneori marea este privită de pe țărmul înalt, în panoramă cuprinzătoare, dar cu ecrane și culise ferm conturate și delimitate, sub asaltul tușelor de o nesfârșită varietate. Casele și străzile pitorescului oraș balnear sunt supuse, la rândul lor, analizelor optice – și numim astfel a doua direcție tematică pe care a generat-o Balcicul – impunându-se prin picturalitate concentrată, reflexe și lumini purtate, cer sudic smălțuit cu nori.

„Fusesem la Balcic odată, înainte de război, în grabă” relatează regina Maria în volumul *Țara mea*, apărut la Iași în 1917. „Într-o arzătoare zi de vară am venit într-un orașel locuit aproape numai de Turci. Împărțiam bani mărunți între săraci și cei fără sprijin și mă purtam de ici colo. Era acum rândul poporației musulmane; de aceia cercetam locurile cele mai nenorocite, cu mâinile pline de bani...M-am găsit înconjurată de un roi de femei aprinse în haine ciudate, ciripind o limbă neînțeleasă mie. Îmi ziceau: Sultană și fiecare-și simțea nevoia de a mă pipăi; puneau degetele pe hainele mele, mă atingeau pe spate, ba o bahadârcă bătrână m-a apucat de bărbie. Mă duceau din colibă-n colibă, din curte-n curte. M-am găsit despărțită de tovarășii mei, rătăcind într-o lume pe care n-o mai cunoscusem până atunci. Mă târau cu ele printr-un labirint de mici colibe, clădite din lut, de grădini ridicol de mici, de ogrăgioare dosite, făcându-mă să intru în locuințele lor, să pun mâna pe copiii lor, să mă așez pe scaunele lor. Ca un stol de cioare se certau și se băteau după mine, punându-mi întrebări, copleșindu-mă cu bune urări, la care nu puteam răspunde decât cu o mișcare din umeri și cu zâmbete.

Femeile musulmane mai sărace nu sunt de fapt voalate. Ele poartă largi nădrași de bumbac și peste dânșii un fel de mantie pe care și-o tot țin supt nas. Croiala acestor mantii le dă acea linie indescritibilă, așa de plăcută ochiului și care aparține numai răsăritului. Și culorile ce aleg ele sunt totdeauna armonioase; afară de aceasta, ele sunt în concordanță cu împrejurimea lor de soare și praf. Femeile acestea poartă ciudate culori albastrușterse și *mauve* - chiar și negrul hainelor lor nu e cu adevărat negru, ci a luat

nuanțe ruginii, care se amestecă plăcut cu mediul în floarea noroiului în care locuiesc. Când se îmbracă pentru drumuri mai lungi, portul lor e în de obște negru, cu o pânză albă ca zăpada pe capetele lor, așa fel înfășurată încât ascunde toată fața afară de ochi. Nespuse de pitoresce și de tainice sunt aceste întunecate figuri când vin către tine, atingând ușor păreții și purtând în de obște un băț greu în mâini; este în ele ceva biblic, ceva care duce pe om îndărăt spre vremuri foarte depărtate”²⁹.

Redescoperirea acestor locuri are loc «în octombrie 1924, în tovărășia fiului meu Nicolae. Făceam Dobrogea în automobil - călătorie de descoperiri - după cum făcusem alte drumuri împreună, când era băiat mic la Iași și mă plimba în mașina lui, Bébé Peugeot, peste colinele Iașilor. Râzând, îmi spusese: „Ca să-ți găsești drumul pe câmpiile Dobrogei trebuie să întrebuițezi compasul, ca pe mare”.

După multe peripeții în toamna aceia uscată, sosirăm la Balcic. Cu toate că zilele se scurtau, era cald ca-n toiul verii, soarele aurind totul. Doi prieteni - pictori, entuziaști admiratori ai Balcicului, ne arătară fiecare colț pitoresc și, fără să ținem seamă de căldură, praf și pietrele colțuroase ale drumurilor, am urcat și coborât dintr-un cartier într-altul, admirând băile turcești, aruncând priviri în colibecele tătarești, vizitând câte-va gospodării de seamă ale turcilor, gustând dulceață de trandafiri într-o casă bulgărească.

Nicolae și cu mine eram din ce în ce mai încântați și mulțumirea noastră nu cunoscumărgine când începurăm să ne cățărăm pe coasta mării, unde o serie de căsuțe de piatră păreau să păzească viile ce coborau aproape până pe plajă.

Uitând de oboseală ne grăbeam, atrași de un loc care-mi părea de departe o oază verde, care se rostogolea până-n mare. Aici coasta era tăiată de o adâncitură strâmtă, pe fundul căreia o cascadă vorbăreată se prelungea în valuri spumoase de râu. Sălci și plop crescuseră în grupuri umbroase pe deasupra acestei ape, iar de-a-valma niște mori vechi turcești, ne mai pomenit de atrăgătoare, se cățarau pe coastă. Late, joase, cu acoperișurile trecând peste ziduri și făcute din țigla cilindrică, caracteristică acestei regiuni, cu roțile lor uriașe, schimbând în fum alb apa ce se rostogolea zgomotos în ele, n-ar putea fi închipuită construcție mai pitorească. Dincolo de mori, deasupra unui dărăpănat zid de piatră, un fel de terasă pe care creștea vița de vie; la câțiva pași mai departe, o a doua terasă mai strâmbă și mai scurtă, în capătul căreia se înalță un gigantic plop, aplecat peste apă, irezistibil atras - parcă de cântecul mării.

Rămăsei împietrită.

Acest colț era fermecător! Și avusei senzația stranie de a-l fi căutat toată viața și de a-l fi găsit în sfârșit. Un loc de vis, păzit de acest bătrân, bătrân copac. Mă așezai în umbra lui și mă uitai și eu în apă, cum probabil privea și el de mai bine de un secol. Tăcui mult timp. Farmecul acelei frumuseți pătrundea din ce în ce mai adânc în inima mea. Apoi întorcându-mă către Nicolae spusei: Oh! Nicky, locul acesta trebuie să fie al Meu! Simt că m-am întors la ceva care mi-a aparținut întotdeauna.

Și într-adevăr, acest loc de vis deveni al meu.

Pe el am construit o casă albă, modestă, cu acoperișul plat, în armonie cu atmosfera orientală dimprejur. Și am numit-o *Tenha-Juvah*, ceea ce înseamnă pe turcește: *Cuibul singuratec*»³⁰. Pentru regină este refugiul ideal, locul iubit cu patimă, care îi reamintea, în variantă orientală, Malta copilăriei sale: „Aici vin când sunt obosită, ca să mă îmbrozătesc cu vlagă, când viața mi se pare grea...³¹” În articolul *Casele mele de vis* publicat în revista *Boabe de grâu* din aprilie 1930, cu referire la vilele, palatele sau castelele de la Copăceni, Scroviștea, Bran, București-Cotroceni, Sinaia-Pelișor și Mamaia, Regina Maria reia aceste idei, mărturisind: „...am avut ca o simțire că locul acesta ori mă așteptase de totdeauna pe mine ori că eu trăisem totdeauna în așteptarea lui. Nu mi se părea că aș fi venit aici pentru întâia oară.

Copacul acela bătrân atârna peste marea albastră ca peruzeaua, din vârful unui perete în ruină, sub care curgea un izvor cu apă limpede de munte! Locul îmi era într-un fel aproape, avea ceva înrudit cu adevărata temelie a ființei mele, aici era pace, frumusețe, Mare și apă proaspătă... Făceam parte din loc și locul făcea parte din mine”³².

Palatul regal, de fapt vila - reședință estivală a reginei, centrul unui întins domeniu desfășurat de la țărm pe povârnișul dealului, este alcătuit dintr-o altă serie de clădiri și din grădini fastuoase, realmente suspendate deasupra mării. Emanoil Bucuța, exegetul entuziast al Balcului, descrie „Plopul aplecat peste luciul șoptitor și morile încovoiate sub olane roșii au fost începutul... Locul îngust ca o firidă de femeie clasică a Mării, a început să fie săpat după planurile unui pictor, făcut pentru acest rost arhitect. Dar mai presus de orice, după arătările chiar ale castelanei. Ziduri puternice de cetate s-au înălțat și, peste ele, odăile cu tavan jos pline de aerul sărat și de lumina verde-albastră, turnul visat întâiu altfel și apoi ascuțit în glugă de minaret, ca să se potrivească parcă dorinței musulmanilor de aici, care-i zic Reginei Maria, Sultana, și mai ales prisperle cu troițe bizantine, scaune de

piatră venețiene, stâlpi diamantini și ulcioare și vase mari de flori, clasice. Întreg peretele malului înalt de 30 și de 40 de metri a fost căptușit cu piatra roșie a locului, cu scări și ganguri, pridvoare și colțuri de privire, având arcul orizontului înaintea, schimbat cu fiecare pas mai sus. De pe ele cad în perdele colorate curmeele și agățătoarele, menite să facă din tot acest deal o singură grădină atârnată.

Din Aprilie până în Octombrie târziu, trecerea soarelui și a lunilor se înseamnă în parcul palatului tot cu alte flori, dela bujorii grei numai o flacăra și crinii înalți de bunavestire, până la gherghinele și tufănelele piloase. Apele cascadelor abătute pe jgheaburi meșteșugite, plimbă prin mijlocul aleelor, sau varsă pe-alocuri, din țevi ca niște fluere, sau întind în iezere liniștite o răcoare și o înviorare într-adevăr de palate arabe... Porțile răsăritului trebuie să fie pe undeva pe-aproape”³³.

De fapt - și astfel reintroducem în circuitul public o informație uitată până la apariția albumului nostru, pictorul a fost Alexandru Satmary, care a făcut, după sugestiile reginei, desenele, iar arhitectul s-a numit E. Guneș³⁴; a rezultat de aici o clădire eclectică, dar fermecătoare, înnobilită de vecinătatea apei, strălucitoare în lumină grație pereților de un alb imaculat, loc de convergență perspectivală pe linia unduitoare a golfului ce dă să se închidă. Recuzita folosită - pentru că este vorba de un spectacol teatral cu scenografie savantă și durabilă, utilizează în primul rând decorul natural, cu contraste de culoare și lumină - marea și izvoarele cu cascade naturale (care au dat în vechime primul nume al așezării, Cruni), ecranul strălucitor al zidurilor văruite, roșul țiglelor, ocrul prăfuit al pietrei și verdele vegetației, cu accentele încântătoare ale corolelor de floare; citatul oriental este adoptat cu un firesc desăvârșit, formele, extrase din utilitatea lor seculară fiind transformate în accesorii decorative - minaretul, moara, cupola, zidul orb. Nici tradiția arhitecturii țărănești nu este neglijată, astfel încât cerdacul joacă un rol expresiv dintre cele mai importante; în fine, forme inspirate vag din arhitectura religioasă românească sau chiar obiecte de cult - candelă și icoane, sunt utilizate în interioare încărcate prin care aerul circulă, ce-i drept liber, dar cu oarecare dificultate;

Dacă unele persoane din înalta societate a epocii, precum prințesa Ana Maria Calimachi, sunt de părere că interioarele Mariei amintesc în același timp „de o biserică și de o baie turcească”³⁵, regina descrie palatul Tenha Juvah în cuvinte potrivite temperamentului: „O casă albă, trainică, simplă ca linie, cu înfățișare turcească, o casă la care catul al doilea avea să fie ieșit

peste cel de jos. O casă cu acoperiș turtit și cu picioarele aproape în Mare, o casă împresurată de prispe de piatră găurite de canale înguste cu apă curgătoare, prispe care treptat, treptat să fie schimbate într-un rai de flori.

Și așa casa aceasta de vis se făcea adevărată. Era să fie numai o toană de artist, un lanț subțire de care puteam să scap cu o cheltuială de puține zile. Dar iubirea locului creștea și tot creștea, odată cu gândul zugrăvirii viului meu chip potrivit întocmai împrejurimilor, care era prea ispititor pentruca artistul din mine să se poată împotrivi. Nu era vorba numai de aducerea aici a ceva care să fi avut ființă în altă parte, ci de creație, de plămădirea pietrei, pământului, apei, copacului și florii într-un desăvârșit întreg...

A mai fost și acesta cu Balcicul - a fost întoarcerea mea la Mare, întoarcerea la întâia mea dragoste. Născută pe o insulă, în sufletul meu trăia un dor străfund și veșnic de Mare...³⁶

Preferințele Reginei Maria se îndreaptă, potrivit propriei păreri, către „odăi boltite, albe, cu tavanuri joase, cu stâlpi bătrânești de piatră și cu acel ceva fără nume, deasupra, care a ajuns *stilul meu*”, de fapt un fermecător talmeș-balmeș de citate din epoci și stiluri aparent ireconciliabile, pe care le unește voința de creație a celei pe care Hannah Pakula, un exeget iubitor și bine informat, o numește, caracterizând-o convingător, „ultima romantică”³⁷.

Se poate vorbi de un stil *regina Maria*, afirmă un distins istoric: „un stil de viață, un stil vestimentar și chiar un stil artistic în sensul propriu al termenului. Maria a combinat în România o formă specifică de *art nouveau*, îmbinând, într-o manieră foarte personală, elemente decorative celtice, bizantine și românești, scăldate în auriiu, ca în bisericile rusești. Poate să placă sau nu, dar nota de originalitate e certă”³⁸.

Pe domeniul de la Balcic se mai construiesc în timp vilele *Mavi Dalga*, *Casa Suitei - Sabur Jevi* (aceasta din urmă pe platoul Talian Baglar) *Elise*, o serie de pavilioane - *al Intendentului*, *Ciuperca*, *Studioul Principesei Ileana* (Ileana era a Balcicului și Balcicul era al Ilenei), *Isbânda* (cu sală de cinematograf), *Casa Grădinarului*, *Poarta*, *Cara-Dalga*, *Clădirea corpului de gardă*, capela *Stella Maris*, căsuța lângă biserică, cele cinci mori adaptate pentru a deveni dependințe, elemente de arhitectură peisagistică, gândite, repartizate și adaptate reliefului pe o suprafață de 24,480 hectare³⁹.

Ca loc de rugăciune, regina și-a construit o capelă de numai 34 metri pătrați, desenată simplu de arhitectul Roghabihab - *Stella Maris* - într-o viziune de filieră bizantină, al cărei interior a fost pictat în 1930 de Anastase Demian și Tache Papadriandafil. Descrierea este făcută de autoare în stilul-

caracteristic: „Stella Maris - cea mai mică biserică din țară; un smerit altar ortodox pe care eu, protestanta, l-am clădit, pentru că Stella Maris îmi stă înaintea ca un simbol al vieții mele; un altar ridicat unei mărturisiri de credință care nu-i a mea, într-o țară unde am fost odată străină și pe care mi-am însușit-o prin bucuria, suferința, lucrul, care m-au legat de ea, cu fiecare an, mereu mai mult.

Stella Maris: o clădire puțintică de piatră nelucrată. Se găsește pe o prispă cu privirea peste Mare; valurile îi cântă cântecele lor; la poale cresc flori, ca un dar și aproape clocotește un izvor cu apă limpede cum e cleștarul, din care însetatul poate bea...”⁴⁰

Inovațiile iconografice și stilistice dau măsura impetuozității regale, a amintirilor și a convingerilor mărturisite privind prezența lui Dumnezeu „în Fire, în frumusețe, în artă, în iubire, în iubirea față de toți oamenii”; culorile sunt vii, așternute pe suprafețe mari, personajele gesticulează cu grație manieristă, siluetele prelungi își datorează expresivitatea, liniei sinuoase. Aspectul feminin, aproape dansant al ansamblului se datorează arabescului cu valori contrapunctice; absența volumetriei nu înseamnă respect față de canoane, ci decorativism a toate stăpânitor. În calitate de ctitor, pe peretele vestic, în mare costum de ceremonie, „Regina Maria ni se arată ca o înaltă suverană bizantină. Pictorul a îmbrăcat-o în mantaua grea de zibelină și a apăsat-o sub coroana de aur și pietre scumpe. În mână are bisericuța în miniatură pe care a zidit-o. De cealaltă parte a porților e principesa Ileana, cu o corabie plină de vânt în mână ca o sfântă fecioară a marinarilor. Totul e făcut ca s-o îndepărteze de viață și s-o închidă în neiertătoare atribute, regină, mamă și femee proiectată în simbol și în veșnicie”⁴¹.

Tâmpla este din „pământ ars și bogată în podoabă, un amestec desăvârșit de aur stins, aur roșu, verde și cafeniu. A fost încheiată la loc din bucăți de sculptură rară, furate de nelegiuite mâini din biserici distruse în Asia Mică și pe care am avut norocul să le scap din ungherele cele mai posomorâte ale Sтамbulului. Acum ele sunt așezate din nou la loc de cinste și cele două icoane mari ale Mântuitorului și Maicii Lui, izvoarele oricărei măririi, dau o ultimă trăsătură de farmec Stelei Mării...”⁴²

Regina era iubită la Balcic; i se spunea Sultana, se plimba prin oraș în voie, fără suită sau gărzi, de obicei în compania Ilenei și căuta să-i ajute pe nevoiași; dispariția suveranei a impresionat întreaga populație locală.

Dacă semenii ei încoronați „ascund adesea sub timide purtări de burghezi modești, niște suflete complicate, capricioase și înțepenite în

orgoliu”, opinează scriitorul și diplomatul Paul Morand, Maria care „își poartă simplitatea în inimă și fastul pe veșminte”, a dispus prin testamentul redactat la Balcic în ziua de 29 iunie 1933, ca după moarte inima să îi fie depusă „în caseta de aur dăruită de femeile române la sosirea Ei în țară”⁴³, la capela *Stella Maris* din Balcic: „Cu trupul voi odihni la Curtea de Argeș lângă iubitul meu soț Regele Ferdinand, dar doresc ca *inima mea* să fie așezată sub lespezile bisericeii ce am clădit-o...Vreau să odihnesc acolo în mijlocul frumuseților făurite de mine, în mijlocul florilor ce le-am sădit. Și cum acolo se găsește *inima mea* eu nu vreau să fie un loc de jale, ci din potrivă de pace și de farmec cum a fost când eram în viață”. Această ultimă dorință, izvorâtă din iubirea pe care Maria a purtat-o acestui spațiu miraculos, exprimă, condensată, ardoarea întregii generații de artiști care a transformat acest tărâm în unica și adevărata *cale regală* a picturii românești.

Terasele castelului ordonează vegetația și izvoarele râpei cu platou înalt constituie axele orizontale ale unei desfășurări spațiale orchestrată magistral, în manieră engleză; cu un aer de artificialitate specific reginei, acestea poartă în general, ca și grădinile, numele unor membri sau apropiați ai familiei: Principesa Ileana, reginele Maria și Elisabeta, Regele Alexandru, Principele Tomislav, Mignon, Nicolae, Sandro, Mihai, Petru Dușan, Helena, George, România Mare, respectiv Ducky (Marea Ducesă Kiril, sora reginei, după moartea căreia, în 1936, Maria vine la Balcic și crează o grădină în amintirea ei), Mircea, Allah, Cara Dalga, regii Ferdinand și Carol, Mignon, Nicolae, Sandro, Mihai, Petru Dușan, Helena, George, Jeannin și Fântâna de Argint; în desfășurarea lor intervin savant coloane și colonade, fântâni, chiupuri, ghivece, sculpturi în rondo și basorelief, cruci, troițe, jilțul reginei, bănci, ziduri, scări, într-o deconcertantă varietate de forme și materiale: piatră, marmură, ceramică neglazurată sau faianță policromă, metal; proveniența acestora, ca și a colecției regale în general, nu era mai puțin spectaculoasă: bazaruri din Orient, daruri primite din Occident, descoperiri întâmplătoare care îi erau degrabă anunțate, vânzări de obiecte desfășurate oriunde, dar cunoscute la timp.

„Linia teraselor îmi mulțumea simțul meu artistic, precum o făcea și așezarea florilor, potrivite după culoare și mărime. Orice mers de trepte era gândit și bine pus, iar apa curgătoare nu se risipea în nici-un loc, ci șopotea de la o înălțime la alta, lăsând o părere încântată de răcoare și de belșug. Colonada de umbră, la care i-am dat nume *Suliman Leic*, adică *Apele Păcii*, avea minunate proporții și se ridica peste prispe ca o mănăstire; orice parte a

grădinii văzută dintre stâlpii ei tăiați aspru se schimba într-un tablou rar, cu fundal de Mare strălucitoare”, mărturisește regina în 1930, dând denumire locală colonadei căreia i se mai spunea și *Loja romană*.

Descrieri de epocă încearcă să redea impresiile produse în această adevărată „dictatură a florilor”, de revărsarea barocă a grădinilor suspendate: „Ghirlande de purpură, lujeri, flori mici și multicolore petrecute pe sub arcade împodobesc deopotrivă portaluri și vase romane adunate de pe tot cuprinsul Dobrogei; scări de piatră se pierd în boschete...peste tot numai flori, iar pe o latură regulată a parcului, de o parte și de alta a amforelor și a vaselor romane înșiruite pe alee, se răsfășă la soare pajiști cu zinnia, cu lalele înalte, din cele mai exotice, în mijlocul cărora predomină culoarea violetului cardinal. În tot locul împrăștiate cu bogăție, asfodele, iris, pummila, bujori sălbatici și toată flora horticolă a Orientului”⁴⁴.

Comparată de poetul Radu Boureanu cu „un prețios sigiliu”, aplicat la Balcic, mării românești, această „așezare domnească” îl îndeamnă la o „laudă a locului ales și sfințit cu ctitoria ridicată acolo”; sufletului „Reginei apuse... crinii Maicii Domnului, înalți și albi, pe terase, [aidoma unor] pâlcuri de serafimi și heruvimi, svonesc în pâlniile albe ca niște trâmbițe vegetale, un trist și parfumat *miserere*”⁴⁵.

Cecilia Cuțescu Storck (1879 - 1969) își declară în tomul autobiografic *Fresca unei vieți*, iubirea fără sațiu față de mare, contractată la Constanța încă din copilărie. Întâmplarea face ca Ortansa și Alexandru Satmary să-i deturneze atenția și intențiile către priveliștile grandioase ale Coastei de Argint. În locul numit Șeitlic și aflat atunci în afara Balcicului, într-o «seară plină de mister, Ortansa mă conduse să văd fostul chioșc turcesc numit pe atunci Vila Elena, care fusese cumpărat de o Româncă înaintea războiului.

Am ajuns acolo la ora când se îngână ziua cu noaptea.

Marea se legăna agale târând cu ea dantele albe. Din depărtări, țipete prelungi de pescăruși spintecau tăcerile, iar eu punând piciorul pe mica terasă care domina apele, am simțit că acel loc îmi era predestinat, că acolo voi fi fericită cu ai mei.

Scrisei numai decât soțului meu: „...Închipuie-ți casa e așezată pe o înălțime a *Coastei de Argint*, având întreg golful Balcic la picioare, mărginit în stânga, cu maluri în amfiteatru presărate cu căsuțe de sidex sub acoperișuri ca mărgeanul, pe fondul argintiu al dealurilor răsărite capricios din toanele pământului dobrogean și care continuă în spirală până se pierd în zare.

În dreapta noastră (acolo unde va fi amplasat palatul regal, n.n.), se înșiră alte cortine de maluri în culori ideale de albastru deschis și trandafiriu, înaintând și retrăgându-se din apă în zigzaguri, până în sfârșit, se învâluie în ceață la Ecrene și mai departe în Bulgaria la Varna și Euxinograd... Pretutindeni o natură paradiziacă în care vom trăi fericiți...”⁴⁶

Vila familiei Storck de la Balcic folosește doar o parte din pavilionul turcesc și anume odaia joasă de la parter și logia corespunzătoare de la etaj. „Îmi făceam planurile clădirilor în ritmul valurilor”, mărturisește exaltat Cecilia Cuțescu Storck, pentru care imobilul și terasele constituie o operă de artă complexă, mărturisitoare de intime elanuri. Vila are mai multe etape de zidire, în relație strânsă cu câștigurile proprietarei: prima modifică pavilionul Elena, transformându-l în ceea ce Frederic Storck însuși va numi „foișorul voevodal”, alcătuit dintr-o odaie joasă, cu plafon de lemn „după moda turcească” și utilități multiple (chiar și atelier) la parter și logia cu trei arcade de la etaj⁴⁷; a doua mărește spațiul pe lățime și permite evoluții în adâncime; astfel apare la parter, odaia de mâncare - ca element de simetrie - într-un stil mănăstiresc, cu pereții vâruți și cu deschidere spre est, pentru a urmări spectacolul grandios al răsăritului de soare: „...o imensă fereastră așezată în lățime, în fața căreia, dela o masă italienească înconjurată de scaune în același stil, se putea vedea întreaga priveliște a golului cu coastele lui de argint.

Prin ferestrele fațadei se vedea marea, iar privind de pe băncile din zid, se putea cuprinde de-a lungul unei zile, răsăritul soarelui dela Caliacra, până la apusul lui la Ecrene...Dar originalitatea acestui mare salon o fac arcadele care îl despart în două, rămânând totuși o singură încăpere. Arcade sprijinindu-se pe coloane, asemănându-se unei catapetesme deschise, frumos proporționate, ca aceea din biserica St.Marco din Veneția, dela care mă inspirasem” (orice asemănare este întâmplătoare, n.n.). Ca obiecte tridimensionale, vom aminti cu regrete retrospective, „un grup arhaic *Iubirea*”, de Constantin Brâncuși, dar și un sfânt Sebastian în mărime naturală, din lemn sculptat și colorat, operă bretonă de la Morlais, a cărei expresivitate poate fi doar presupusă printr-o melancolică anamneză; alt dormitor apare ca un nou corp de clădire, cu cupola „întreruptă cu goluri în forme rotunde sau pătrate astupate cu geamuri, după moda orientală, prin care nopțile, stelele ne priveau dormind”; mai târziu, și în prelungirea odăii de mese, Cecilia Cuțescu Storck își va construi atelierul, „în stil medieval”, cu tavan de bârne și candelabre (pseudo) bizantine; spre deosebire de restul adăugirilor, studioul de creație al pictoriței beneficiază de plan desenat, de ziduri din piatră

neobișnuit de groase și de motive decorative cioplite cu îndemânare: „Atelierul din Balcic era gata. Se integra în măreția mării ca și casa în întregime prin sobrietatea și simplitatea lui lapidară, care îi dădeau o expresie și o demnitate rară. Atmosfera lui era prielnică momentelor de înălțare... Ceiace caracterizează casa din Balcic, mai cu seamă după ce a luat forma ei definitivă, este tocmai această armonizare cu natura, prin materialele grăitoare de eternitate întrebuințate la clădirea ei cum e piatra, prin echilibrarea proporțiilor, ceea ce înseamnă armonie divină și prin neprofanarea interiorului cu ornamentări inutile...

Atelierul din Balcic era aproape ca și cel din București, plin de strădania muncii, căci acolo am făcut atâtea tablouri, enluminurile unui pergament trimis de către Consiliul Național al femeilor Române, Institutului de Istorie și Arte din Roma și, tot aici am lucrat cartoanele mari pentru fresca dela Academia Comercială⁴⁸”.

La etaj marea logie (situată în continuarea celei inițiale), înzestrată cu un bazin de piatră în mijloc, ocupă întregul nivel; vederea panoramică asupra mării este magnifică, iar sculpturile realizate în marmură și bronz de Fritz Storck asigură o notă de solemnitate senină în întregii structuri. În această logie stăteau amfitrionii și musafirii vrăjiți de priveliște; regina sosea uneori împreună cu principesa Ileana la ceai: „se așezau în scaunele largi de stejar și plecându-se peste parapet printre arcadele boltite pe coloane, își dăruiau privirile albastre în brațele largului de aceeași culoare”.

În ultimul an - și artista se referă, desigur, la schimbările politice prin care România pierdea Balcicul - Cecilia Cuțescu Storck a pictat în tempera pereții logiei mari (cea mică era deja colorată în roșu pompeian), cu „figuri animând peisagii ideale, în care nu lipsesc corăbiile ce poposesc în porturi cu ziduri drepte și neobișnuit de înalte oprindu-se brusc în mare, cu drumuri prăpăstioase și fecioare în rugăciune desprinzând lumini din straturile cerului. Pe dealuri ascuțite, alergau în sus și în jos călăreții în mantale fluturânde, ca în icoanele bizantine...”.

Grădina vilei, cu rol esențial în economia ansamblului, este organizată pe cinci terase din piatră brută care fixează terenul în pantă, dominat de un nuc secular; uneori este folosită chiar și tehnica tradițională a „zidului uscat”, fără ciment drept liant; în nișele zidurilor masive, nefățuite, reliefuri de teracotă sau marmură, stabilesc centre ordonate de interes vizual; terasa de la nivelul țărmlui precum și ultima de pe înălțime sunt marcate prin coloane din piatră de Caverna: „Când mă apropiam de pe mare în barcă, blocul sin-

guratec apărea misterios și pitit printre mărețele coloane din curtea albă de jos, cu capitellurile sculptate în stil romanic, care la rândul lor se profilau și ele peste cele cinci terase, ce formau bazele solide ale casei.

Folosind mână de lucru autohtonă (echipa necalificată a lui Memet), proprietara a avut nenumărate necazuri: unele ziduri de terasă s-au prăbușit după prima iarnă, iar altele după doi ani. În 1929 este refăcută în manieră monumentală, scara de la intrarea spre mare; aceasta debutează printr-un „bloc de marmură veche grecească împodobit cu foi de acant, pe care îl găsisese în săpături adânci un negustor de grâne și ni-l dăruise”. Lucrările continuă și în anul 1931 prin amenajarea „pergolei pe coloane” la capătul din dreapta al proprietății, dincolo de care se desfășoară somptuos, proprietatea reginei Maria⁴⁹.

Octavian Moșescu, avocat, jurnalist, scriitor, colecționar, primar al Balcicului (pe care l-a iubit și regretat apoi cu un dor fără sațiu) în două rânduri (1931 - 1932 și 1939 - 1940), descrie elocvent această grădină: „Poteca îngustă, pavată cu dale de piatră, șerpuia de la țărmul mării, printre tufișuri de smochini și brazi pitici, până sus pe colină, unde se înălța salonul... Când urcai treptele, la fiecare pas te întâmpinau statuete alegorice din bronz și marmură, toate opera amfitrionului sculptor care te primea întotdeauna bucuros de oaspeți.

Și eu am fost acolo între prietenii comuni, scriitori și pictori, actori și muzicieni și mi-am desfășurat privirile cu imaginea golfului tivit de azurul orizontului. Salonul Storck, cum era numit de toți, cu un parter răcoros, cu firi-de cu fragmente de tanagre, îți oferea o scară în spirală pe care ajungeai într-o logie deschisă spre marea ispititoare. Aici, banchete sculptate te invitau să te odihnești și să ascuți murmurul apelor unei fântâni orientale așezată între basoreliefuri și jețuri cu brațe primitoare... Pretutindeni se oficia cultul artei”⁵⁰.

Cecilia Cuțescu Storck a fost legată pasional de Balcic timp de două decenii: îl descoperă în vara anului 1921 și îl părăsește pentru totdeauna, după cum ea însăși mărturisește, într-o toamnă a anului 1940, când „inima mea s-a frânt”⁵¹. Este o perioadă de maturitate fizică și artistică, în care frumusețea strălucitoare a Balcicului a avut rolul de a diminua schematizarea sau, dimpotrivă, alunecarea excesivă către simbolism, decorativism sau idealizare a artei sale eclectice.

Practic necunoscut pictorilor, poezilor, reginei, curții, proiectanților de case sau arhitecților peisagiști, Balcicul este *descoperit* în perioada postbelică

de fiecare creator în parte și impus pasional și pasionant „pe harta artistică a țării și a lumii” deoarece, în formularea fericită a lui Nicolae Tonitza, ei, artiștii, „l-au căutat pretutindeni pe parcursul planetei”. Descoperirea Balcicului se încarcă de conotații emoționale și prin uitarea impusă. Cedarea Cadrilaterului în 1940 și interdicțiile care urmează după 1948 - Balcicul trebuia să dispară până și din titlurile tablourilor numite o lungă perioadă doar *peisaj dobrogean* - nu reușesc să îl și extragă din istoria artei românești sau din imaginarul colectiv.

Note:

1. Balcica Măciucă, *Balcic*, Editura Universală, București, 2001, p. 42.
2. Claudia Millian, *Plimbări prin Caliacra*, în Cuvântul liber, II, nr. 43, București, 1935, p. 7.
3. Gh. Vâlsan, *Coasta de Argint a României*, Tipografia Carageale, București, 1930, p. 11.
4. Cecilia Cuțescu Storck, *Fresca unei vieți*, Editura Bucovina, I. E. Toronțiu, București, 1943, p. 352.
5. Emanoil Bucuța, *Orașe și locuri în arta românească. Balcic*, Colecția Apollo, Craiova, 1931, p. 8.
6. Gh. Mugur, *Două orașe, Mangalia și Balcic*, din colecția *Lumea Turistică*, București, 1928, p. 12.
7. Claudia Millian, *Balcicul de odinioară*, în Cuvântul liber, III, nr. 40, 8 august 1936, p. 5.
8. Octavian Moșescu, *Din jurnalul unui colecționar*, Editura Litera, București, 1974, p. 11.
9. Adrian Maniu, *Pictorul Alexandru Satmary*, Monitorul Oficiului și Imprimeriile Statului, Imprimeria Națională, București, 1935, pp. 8 - 11.
10. H. Blazian, *Anul artistic*, în *Adeverul literar și artistic*, XV, nr. 786, 29 decembrie 1835, p. 5.
11. M. Grindea, *Iser și Dobrogea*, în Cuvântul liber, I, nr. 4, București, 1 decembrie 1934, p. 7.
12. Radu Ionescu, *Iosif Iser*, în revista *Arta*, XVIII, nr. 12, București, 1981, p. 18.
13. V. Russu-Șirianu, *De vorbă cu Iser*, în *Flacăra*, VIII, nr. 5, 2 februarie 1923, p. 95.
14. Al. Busuioceanu, *Iser*, colecția Apollo, Editura Ramuri, Craiova, 1932, pp. 8 - 9.
15. Ștefan Roll, *Balcic*, în Cuvântul liber, I, nr. 36, 14 iulie 1934, p. 8.
16. Apud Petre Oprea, *Opera lui Iosif Iser în Muzeul Național de Artă*, în *Revista Muzeelor*, IV, nr. 2, 1967, p. 132.
17. Călin Dan, *Jean Al. Steriadi*, Editura Meridiane, București, 1988, p. 44.
18. Petre Oprea, *Ipolit Strâmbulescu, artist și profesor*, în *Studii și Cercetări de Istoria Artei*, X, nr.1, Editura Academiei, București, 1963, p. 243.
19. Ion Theodorescu-Sion, *Câteva considerațiuni artistice despre Balcic*, în *Crainicul*, I, nr. 4, Balcic, 12 aprilie 1931, p. 2.
20. Ioana Vlasiu, *Anii '20. Tradiția și pictura românească*, Editura Meridiane, București, 2000, p. 61.
21. Al. Busuioceanu, *Scrieri despre artă*, Editura Meridiane, București, 1980, pp. 89 - 92.
22. Ioana Vlasiu, *op. cit.*, pp. 60 - 61.

23. Al. Busuioceanu, *Theodorescu-Sion*, în *Gândirea*, nr. 3, Cluj, 3 martie 1935, p. 163.
24. Catalogul expoziției Gheorghe Petrașcu, Muzeul Național de Artă, București 1972, p. 5.
25. K. H. Zambaccian, *G. Petrașcu*, Editura Cartea Românească, București, 1945, p. 27.
26. Francisc Șirato, *Încercări critice*, Editura Meridiane, București, 1967, p. 168.
27. Lionello Venturi, *Întâlnire cu Petrașcu*, în *Gândirea*, XVII, nr. 5, mai 1938, pp. 231 - 232.
28. Ionel Jianu, *Gheorghe Petrașcu*, Fundația Regele Mihai I, București, 1945, p. 54.
29. Regina Maria a României, *Țara mea*, traducere din englezește de N. Iorga, partea I, Imprimeria Statului, Iași, 1917, pp. 13 - 14.
30. Regina Maria, *Cum am ajuns la Tenha Juvah*, în *Analele Dobrogei*, VIII, Institutul de Arte Grafice și Editura Glasul Bucovinei, Cernăuți, 1927, pp. 1 - 4.
31. Regina Maria a României, *idem*.
32. Regina Maria, *Casele mele de vis*, în revista *Boabe de grâu*, I, nr. 2, București, aprilie 1930, pp. 68 - 71.
33. Emanoil Bucuța, *Balcicul*, în *Ziarul Științelor și al Călătoriilor*, XXXVIII, nr. 27, 3 iulie 1934, p. 267 - 268.
34. Doina Păuleanu, *Balcicul în pictura românească*, Editura Arc 2000, București, 2003.
35. Hannah Pakula, *Ultima romantică. Viața Reginei Maria a României*, Editura Lider, București, 2003, p. 174.
36. Regina Maria, *idem*.
37. Hannah Pakula, *idem*.
38. Lucian Boia, *România, țară de frontieră a Europei*, Editura Humanitas, București, 2000, p. 220.
39. A. N. I. C., fond nr. 836, dosar nr. 44/1930, f. 79, planul nr. 2.
40. Regina Maria, *Stella Maris, cea mai mică biserică din țară*, în *Boabe de grâu*, I, nr. 9, noiembrie 1930, p. 515.
41. Regina Maria, în *Boabe de grâu*, II, nr. 5, mai 1931, p. 284.
42. Țara în fotografii, în *Boabe de grâu*, I, nr. 10, decembrie 1931, p. 622.
43. Din testamentul lăsat de M. S. Regina Maria, *Cele trei Crișuri*, XIX, Oradea, iulie-august 1938, p. 141.
44. Regina Maria, *idem*.
45. Radu Boureanu, *Marea Noastră, în România* - Revista Oficiului Național de Turism, III, nr. 7, iulie 1938, pp. 13 - 14.
46. Cecilia Cuțescu Storck, *idem*, p. 337.
47. *Ibidem*, p. 362.
48. *Ibidem*, pp. 349 - 373.
49. *Ibidem*, pp. 355 - 376.
50. Octavian Moșescu, *op. cit.*, pp. 18 - 19.
51. Cecilia Cuțescu Storck, *idem*, p. 379.

THE DISCOVERY OF BALCIC

Balcic, an old marine settlement with Mediterranean looks and brightness, luminous colors and mostly oriental population, integrated within Romanian borders after the Balkan Wars, has been discovered as a fine art show by the painter Alexandru Satmary at November 28th 1913. This very important approach for the Romanian modern art has been set forth by Iosif Iser and Ion Theodorescu Sion, who have been seduced by this drowsy, almost forgotten world, although both artists participated at the war hostilities. Gheorghe Petrașcu and Ipolit Strâmbu(lescu) have had at the same time the revelation of the "paintogenity" of this places, which both represented in their own plastic vision. Queen Mary has also spent time at Balcic being drawn there by the sea, which she loved since childhood. The diversity of approaches has one thing in common: the revelation of the south, of the light, of color and of a certain oriental exoticism, thus being the beginning of the free painters' colony at the Black Sea, which was to become an important iconographical source between the two World Wars.

Our paper refers only to those painters, whom we owe recognition for the early Balcic revelation, and who evoke both the vineyard houses (the ancient name of the settlement was Dionysopolis) - Alexandru Satmary, Cecilia Cuțescu Storck, and the unique atmosphere of these summer resort.

Queen Mary comes back to Balcic after World War I, falls in love with these places and builds the royal palace, the gardens and the domain. Famous artists and architects have brought to life the queen's own ideas and suggestions.

In 1940 Balcic falls within Bulgarian borders, Romanian authorities and population are forced to leave. External causes compelled oblivion of this fortunate stage of Romanian art history. This makes it necessary to deepen the studies concerning this period in order to understand and overcome all its implications.

Alexandru
Satmary
(1870 - 1933)
*Casă la mar-
ginea mării,*
Muzeul
Național de
Artă al
României



Alexandru Satmary (1870 - 1933)
Cimitir turcesc, Muzeul Național de Artă al României



Iosif Iser (1881 - 1958)
Peisaj, Muzeul de Artă
Constanța

Iosif Iser (1881 - 1958)
Tătăroaice, Muzeul
de Artă Constanța





Iosif Iser (1881 - 1958)

Familie de tătari, Complexul Muzeal Național Moldova, Iași

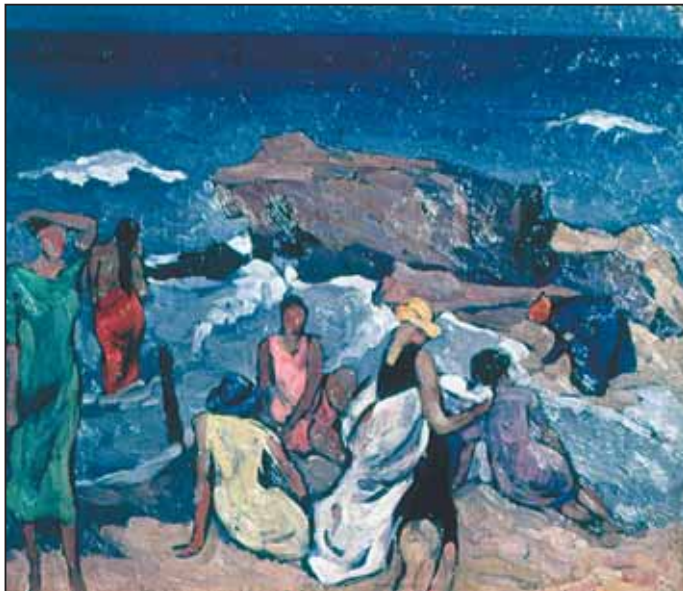


Iosif Iser
(1881 -
1958)

Odaliscă,
Complexul
Muzeal
Național
Moldova,
Iași



Ipolit Strâmbulescu (1871 - 1934)
În grădină, Muzeul de Artă Constanța



Ion Theodorescu-Sion (1882 - 1939)
Femei pe plajă,
Muzeul de Artă
Constanța

Ion Theodorescu-
Sion (1882 - 1939)
Balcic, Muzeul
Național de Artă
Brukenthal Sibiu



Cecilia Cuțescu Storck (1879 - 1969)
Balcic, Muzeul Național de Artă al României