

# BRÂNCUȘI

NR. 1/2016

SORANA GEORGESCU-GORJAN / ZENOVIE CÂRLUGEĂ / MATEI STÂRCEA-CRĂCIUN / CLAUDIA VOICULESCU / MAGDA BUCĂ-RĂDUȚ / LUCIAN GRUIA / IOANA DINULESCU / CONSTANTIN ZĂRNESCU / GRIGORE SMEU / ANCA CALINA GARAȘ / CRISTIAN GRECOIU / GENOVEVA POGORILOVSKI / ION POGORILOVSKI / PETRE ILIE BIRĂU/ȘTEFAN STĂICULESCU / ION POPESCU-BRĂDICENI / VLAD CIOBANU / AURELIU GOCI / SORIN LORY BULIGA / ILIE BERINDEI LAURENȚIU PUICIN / CONSTANTIN ZĂRNESCU / VIORICA RĂDUȚĂ / PAUL REZEANU/GRIGORE SMEU / PETRE CICKIRDAN / TRAIAN DIACONESCU / PAVEL FLORESCO / EMIL MOLDOVAN / OLIVER VELESCU / ION MOCIOI / MONICA M. CONDAN / MIHAI SPORIȘ / ELLEN GAMERMAN DUMITRU MĂLĂESCU-BĂLEȘTI / DUMITRU DĂNĂU / PAVEL ȘUȘARĂ / NICOLAE DRAGOȘ / IOAN N. ROȘCA/VIORICA GLIGOR/GABRIELA RUSU-PĂSĂRIN / FLOREA FIRAN / TUDOR NEDELCEA



NUMĂR ANIVERSAR CU OCAZIA ÎMPLINIRII A 140 DE ANI DE LA NAȘTEREA LUI CONSTANTIN BRÂNCUȘI.

<https://biblioteca-digitala.ro>

# BRÂNCUȘI

„Fără esența în sine, a înțelege nu este nimic”  
Constantin BRÂNCUȘI

## Cuvânt de început

Textele strânse între copertile acestei noi reviste *Brâncuși* reprezintă, dintr-o perspectivă nu numai omagială, dar și științifică, prinosul de recunoștință pe care importante personalități culturale românești îl aduc, an de an, la Târgu-Jiu, geniului brâncușian.

Punându-le laolaltă, într-o alcătuire de formă și conținut, toate aceste mărturisiri, rostite cu prilejul simpozioanelor organizate de municipalitate și Centrul Brâncuși, devin întemeietoare în raport cu misterul ce înconjoară opera marelui nostru sculptor.

Mărturisesc că nu a fost o întreprindere tocmai ușoară, cu atât mai mult cu cât, în toate aceste texte se fac și desfac lumi, opera lui Brâncuși fiind supusă unei nesfârșite interogații ce capătă, pe alocuri, o profunzime abisală.

Aș vrea să cred, însă, că și acest număr al revistei are acea consistență ideatică atât de necesară într-un context în care despre Brâncuși se spun atât de multe lucruri imaginare, într-un context în care falși corifei își asumă roluri cu mult peste capacitatea lor de cunoaștere și înțelegere, când diverși manipulatori aruncă pe piață o serie de falsuri brâncușiene, încercând prin diverse mijloace să le dea consistență și autenticitate.

Este, dacă vreți, o răspundere asumată, pe cât de necesară, pe atât de dificilă, într-o perioadă în care revistele de cultură, în general, se confruntă cu mari dificultăți financiare și cu o percepție din partea publicului diferită față de alte publicații cu un conținut îndoielnic.

În sensul acestei răspunderi ne obligă, de altfel, tradiția și memoria a doi cărturari deosebiți, Ion Pogorilovschi și Nicolae Diaconu, fondatori acestei publicații. În același timp, vrem să facem o reverență în fața tuturor acelora care prin truda lor de o viață au dat un sens cercetărilor în acest inefabil domeniu al artei, situându-se într-o bună așezare față de Brâncuși și opera sa. O parte dintre acești oameni deosebiți sunt membrii Consiliul științific ai Centrului Brâncuși, organ consultativ a cărui principală misiune este aceea de a-l face cât mai bine cunoscut și înțeles pe cel care ne-a lăsat, aici la Târgu-Jiu, o capodoperă de valoare universală – Ansamblul Monumental „Calea Eroilor”.

Vreau să cred că revista *Brâncuși* va rămâne, în continuare, un reper și o ușă deschisă pentru cei care fac cercetare fundamentală, dând prin truda lor o direcție și un sens imaginii artistice reflectată în opera celui supranumit „părintele sculpturii moderne”.

**Doru STRÎMBULESCU**



☐ **Tiparul:**

**Tipografia**  
**PROD COM SRL**  
**Târgu Jiu**

☐ **Editor:**

Centrul de Cercetare, Documentare și  
Promovare „Constantin Brâncuși” în  
colaborare cu Institutul Cultural Român  
Târgu Jiu  
B-dul C. Brâncuși, nr. 12 A  
Telefon/Fax: 0253.217.570  
E-mail: office@centrulbrancusi.ro  
www.centrulbrancusi.ro

☐ **Director:**

**Doru STRÎMBULESCU**

☐ **Concepție grafică:**

**Cătălin NEGREA**  
**Iulian SINZ**

☐ **Layout:**

**Iulian Sinz**

☐ **Lector:**

**Adina ANDRIȚOIU**

☐ **Ediție îngrijită de**

**DORU STRÎMBULESCU**

Potrivit art. 206 C.P., responsabilitatea  
juridică pentru conținutul articolului  
aparține autorului. În cazul unor agenții  
de presă și personalități citate,  
responsabilitatea juridică le aparține.



INSTITUTUL  
CULTURAL  
ROMÂN



## CAP. I GENEZA ANSAMBLULUI BRÂNCUȘIAN DE LA TÂRGU JIU

▪ Geneza ansamblului brâncușian de la Târgu-Jiu .....	3
<b>Sorana Geogescu-GORJAN</b>	
▪ Din istoricul Ansamblului sculptural târgujian .....	9
<b>Zenovie CÂRLUGEA</b>	
▪ Contribuții pe tema valorii universale a Ansamblului de la Târgu-Jiu .....	15
<b>Matei STÂRCEA-CRĂCIUN</b>	
▪ Brâncuși – memoria culturală a României .....	19
<b>Claudia VOICULESCU</b>	
▪ Universalitatea simbolurilor brâncușiene de la Târgu-Jiu .....	21
<b>Magda BUCE-RĂDUȚ</b>	
▪ <i>Coloanele</i> brâncușiene, trepte pe calea desăvârșirii .....	24
<b>Lucian GRUIA</b>	
▪ Ionel Jianu, promotor al artei brâncușiene .....	28
<b>Ioana DINULESCU</b>	
▪ Constantin Brâncuși încă inedit .....	30
<b>Constantin ZĂRNESCU</b>	
▪ Artă lui Brâncuși – dincolo de esențializări .....	35
<b>Grigore SMEU</b>	
▪ Două interpretări ale Complexului de la Târgu Jiu .....	38
<b>Anca Calina GARAȘ</b>	
▪ Anii '50: Parcul Coloanei Infinitului în pericol de a fi desființat .....	42
<b>Cristian GRECOIU</b>	
▪ Fugile lui Brâncuși .....	44
<b>Genoveva POGORIOVSCHI</b>	
▪ Noica & Brâncuși. Deschideri într-o seninătate ființei (1) .....	47
<b>Ion POGORIOVSCHI</b>	
▪ Concept și instalație în opera lui Brâncuși - Brâncuși un inițiat .....	49
<b>Petre Ilie BIRĂU</b>	
▪ Sculpturile lui Brâncuși din Târgu Jiu, minuni ale lumii .....	53
<b>Ștefan STĂICULESCU</b>	
▪ O triadă tipologică și tripticul lui Constantin Brâncuși de la Târgu-Jiu - Tăcerea, Sărutul, Infinitul .....	55
<b>Ion POPESCU-BRĂDICENI</b>	
▪ Spațiul de protecție de la Târgu Jiu – Geneza .....	58
<b>Vlad CIOBANU</b>	
▪ Încercare de codificare simbolică a complexului brâncușian de la Târgu Jiu - Geometrie și metafizică .....	62
<b>Aureliu GOCI</b>	

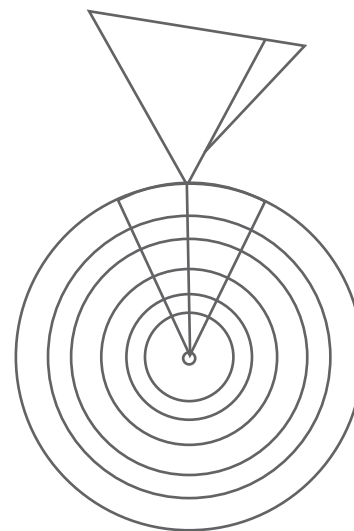
## CAP. II DE LA HOBIȚA ÎN UNIVERSALITATE – BRÂNCUȘI LA CRAIOVA

▪ Brâncuși la Craiova .....	64
<b>Sorana Geogescu-GORJAN</b>	
▪ Brâncuși: de la Hobița la Craiova .....	66
<b>Sorin Lory BULIGA</b>	
▪ Brâncuși între modestie și geniu .....	73
<b>Ștefan STĂICULESCU</b>	
▪ Dosarul BRÂNCUȘI de la Școala de Meserii din Craiova .....	75
<b>Zenovie CÂRLUGEA</b>	
▪ Brâncuși la Craiova .....	81
<b>Ilie BERINDEI</b>	
▪ Constantin Brâncuși elev la Școala de Arte și Meserii din Craiova .....	83
<b>Laurențiu PUICIN</b>	
▪ „La Craiova m-am născut a doua oară” .....	87
<b>Magda BUCE-RĂDUȚ</b>	
▪ Aflarea sinelui prin înstrăinare sau lecția lui Telemah .....	90
<b>Vlad CIOBANU</b>	
▪ Craiova în opera și aforismele lui Brâncuși .....	100
<b>Constantin ZĂRNESCU</b>	
▪ Brâncuși și figurile Intervalului .....	106
<b>Viorica RĂDUȚĂ</b>	
▪ Noica & Brâncuși. Deschideri în seninătatea ființei (2) .....	110
<b>Ion POGORIOVSCHI</b>	
▪ Date inedite și rectificări în biografia lui Brâncuși .....	111
<b>Paul REZEANU</b>	
▪ Proiect pentru <i>Fântâna lui Narcis</i> .....	114
<b>Matei STÂRCEA-CRĂCIUN</b>	
▪ O posibilă comparație: Brâncuși – Van Gogh .....	117
<b>Grigore SMEU</b>	
▪ Sculptura brâncușiană între <i>devenirea într-o devenire</i> și <i>devenirea într-o ființă</i> .....	119
<b>Lucian GRUIA</b>	
▪ Brâncuși .....	123
<b>Petre CICKIRDAN</b>	
▪ Psalmi la Masa Tăcerii .....	125
<b>Traian DIACONESCU</b>	
▪ Scenariu de cod biblic replica brâncușiană a chivotului .....	127
<b>Pavel FLORESCO</b>	
▪ Elementele unei ecuații hermeneutice insolite .....	131
<b>Emil MOLDOVAN</b>	
▪ Intenția de demolare a Coloanei Infinitului (1951) sau cum au devenit sculpturile lui Brâncuși de „inspirație folclorică” .....	133
<b>Oliver VELESCU</b>	

▪ Tema portretului la Brâncuși.....	139
<b>Monica M. CONDAN</b>	
▪ Simbolurile curgerii lui Constantin Brâncuși .....	141
<b>Mihai SPORIȘ</b>	
▪ Încercare de a-l regăsi pe Brâncuși.....	145
<b>Claudia VOICULESCU</b>	
▪ Marea controversă a expoziției “Brâncuși în New York 1913-2013” .....	147
<b>Ellen GAMERMAN</b>	
▪ Timpul și eternitatea în Opera lui Constantin Brâncuși de la Târgu -Jiu .....	149
<b>Dumitru MĂLĂESCU-BĂLEȘTI</b>	
▪ De ce „DANAIDE”? .....	150
<b>Dumitru DĂNĂU</b>	

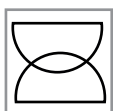
## CAP. III BRÂNCUȘI ÎN LITERATURĂ

▪ Constantin Brâncuși sau despre sculptura fără istorie.....	151
<b>Pavel ȘUȘARĂ</b>	
▪ Brâncuși în căutarea cuvântului.....	154
<b>Vlad CIOBANU</b>	
▪ Posteritatea brâncușiană și devenirile arhetipului.....	157
<b>Aureliu GOCI</b>	
▪ De la metaforele în marmură la metaforele din cuvinte.....	159
<b>Nicolae DRAGOȘ</b>	
▪ Motivul sărutului la Brâncuși și în epoca lui.....	163
<b>Ioan N. ROȘCA</b>	
▪ Genialitatea lui Brâncuși și identitarul românesc.....	165
<b>Grigore SMEU</b>	
▪ Metafizică brâncușiană în poezia lui Aurel Chirescu (1911-1996) / Mircea Eliade : «Coloana nesfârșită» și reveriile transcendenței .....	167
<b>Zenovie CÂRLUGEA</b>	
▪ Sentimentul „infinirii” românești .....	174
<b>Viorica GLIGOR</b>	
▪ Brâncuși - cioplitor și izvor de metafore.....	176
<b>Genoveva POGORILOVSKI</b>	
▪ Reprezentări ale mentalității populare în opera lui C. Brâncuși. O viziune despre lume.....	178
<b>Gabriela RUSU-PĂSĂRIN</b>	
▪ Carl Sandburg și Constantin Brâncuși / Constantin Brâncuși în viziunea lui Ilarie Voronca.....	181
<b>Sorana GEOGESCU-GORJAN</b>	
▪ Brâncuși și scriitorii români de astăzi.....	185
<b>Constantin ZĂRNESCU</b>	
▪ Blaga - Brâncuși, afinități electice.....	188
<b>Lucian GRUIA</b>	
▪ Brâncuși în literatura română.....	191
<b>Florea FIRAN</b>	



*Schița lui Brâncuși - Relativement tel que moi (RTQM)*

▪ Brâncuși și Eugen Jebeleanu .....	195
<b>Paul REZEANU</b>	
▪ Brâncuși – întâmplări anecdotice.....	197
<b>Ștefan STĂICULESCU</b>	
▪ Constantin Brâncuși și Constantin Lucaci cei mai mari sculptori ai secolului XX .....	199
<b>Petre CICKIRDAN</b>	
▪ I.D. Sîrbu despre „șlefuirea” Coloanei Infinit- ului.....	202
<b>Tudor NEDELCEA</b>	
▪ Metafora vie în opera transliterară a lui Constantin Brâncuși. Triada tipologică: Rigoare, Finețe, Umanism .....	204
<b>Ion POPESCU-BRĂDICENI</b>	
▪ Heptágono El Gahel .....	211
<b>Pavel FLORESCO</b>	
▪ Fântâna lui Brâncuși.....	215
<b>Jean BĂILEȘTEANU</b>	
▪ Eroismul lui Constantin Brâncuși, confesiune / Dezveliți tot adevărul și le spuneți tuturor.....	217
<b>Mihai SPORIȘ</b>	
▪ Brâncuși.....	224
<b>Claudia VOICULESCU</b>	
▪ Enigma și paradigma creației brâncușiene.....	225
<b>Dumitru MĂLĂESCU-BĂLEȘTI</b>	
▪ Constantin Brâncuși în scrierile diplomatului bănățean Victor Florescu (Torynopol).....	227
<b>Monica M. CONDAN</b>	
▪ Intenție și reprezentare în opera lui Brâncuși .....	230
<b>Ion MOCIOI</b>	



# CAP.I

GENEZA ANSAMBLULUI BRÂNCUȘIAN DE LA TÂRGU JIU

# GENEZA ANSAMBLULUI BRÂNCUȘIAN DE LA TÂRGU-JIU

În carnetul său de schițe, studentul Brâncuși notase: “Arta nu este o întâmplare”. Această cugetare o va ilustra prin întregul său parcurs artistic, în care nimic nu a fost întâmplător.

În 1904, tânărul de 28 de ani a plecat din țară, ajungând la Paris fără “alte mijloace decât cunoștințele înșușite” la școlile din patrie. A petrecut doi ani la Ecole Nationale des Beaux-Arts în atelierul lui Antonin Mercié, iar între 24 martie și 27 aprilie 1907 a frecventat atelierul lui Auguste Rodin de la Meudon. S-a gândit atunci – după cum îi va mărturisi inginerului Gorjan peste ani – “Ce-aș fi putut face mai mult decât Rodin și la ce bun?” S-a hotărât deci să-și croiască o cale a sa.

Venise din țară cu o adevărată zestre de înțelepciune și cult al frumosului, acumulată de milenii în locurile natale. Experiența arhaică o va reedita într-o sinteză superioară, în confluență cu noile idei și tendințe novatoare ale vremii, aducând un filon de prospețime și noutate în sculptura pe care o va revoluționa. Machetele Porții (Ph. 225, 226)

După propria-i apreciere “Drumul spre Damasc” i-a fost sculptura “Sărutul”. (Ph. 211) Manifestul său de modernitate este, fără doar și poate, o replică la “Sărutul” rodinian.

Cuplul reprezentat de Rodin se sărută cu pasiune, stând așezat pe o stâncă. Îndrăgostiții lui Brâncuși sunt stânca însăși, iar



□ Brâncuși, Sărutul (Ph.211)

îmbrățișarea lor este eternă, dincolo de timp și spațiu. Reprezentați doar de la brâu în sus, ochi în ochi, cei doi i-au sugerat lui Vlahuță “o îmbrățișare dincolo de moarte, în lumea cea fără de timp... îmbrățișarea aceea pentru veșnicie a două îngănări de făpturi omenești, ceva ca o șoaptă nedeslușită ce vine, parcă, dintr-o poveste.”

“Sărutul” din 1907, aflat în prezent la Craiova, este primul dintr-o serie de variațiuni în piatră. Și cum Brâncuși echivala arhitectura cu sculptura, lucrarea va figura în 1910 la expoziția de toamnă a

□ Rodin, Sărutul

“Tinerimii artistice” din București cu titlul “Fragment dintr-un capitel”. Sculptorul va relua ulterior tema și pe coloane, pe o “Poartă” monumentală și în “Piatra de hotar”.

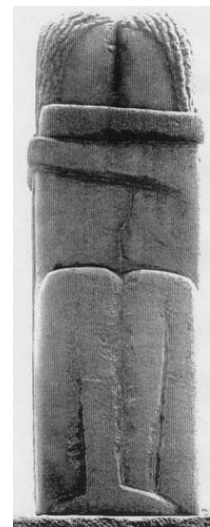
Într-o variantă realizată în 1909, cuplul va fi prezentat în întregime, sub formă de stelă. Lucrarea, plasată în decembrie 1910 în cimitirul Montparnasse, pe mormântul

unei sinucigașe din dragoste, va simboliza iubirea dincolo de moarte. (Ph. 217) Schema-tizarea celor două siluete îmbrățișate va fi folosită de artist în desene, ca o emblemă-sigiliu a sa.

Denumirea “Le Baiser” a apărut pentru prima oară în 1912, în catalogul celei de a 28-a expoziții a Societății Artiștilor Independenți din Paris.

O copie în ghips a “Sărutului” din 1907 a fost prezentă în 1913 la New York, la faimoasa “Armory Show”. Walter Pach, unul din organizatorii expoziției, o va primi apoi ca dar de nuntă din partea artistului.

În 1916, la comanda colecționarului american John Quinn, transmisă de Walter Pach, sculptorul va crea o nouă variantă, foarte geometrizată. Sculptura din piatră, cu titlul “The Kiss”, va figura în 1922 în catalogul expoziției “Contemporary French Art” de la “Sculptors’ Gallery” din New-York și va fi reprodusă în catalogul expoziției “Brancusi” de la Galeria Brummer din 1926. Lucrarea se află azi la Muzeul de Artă din Philadelphia.



□ Sărutul, Cimitirul din Montparnasse (Ph. 217)



□ Sărutul din 1916

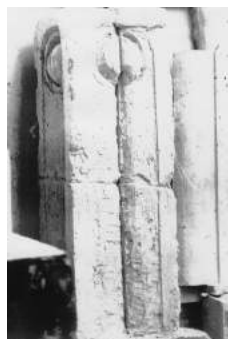


Stilizarea perechii de ochi alipiți, comprimată într-un cerc, divizat printr-o tăietură verticală va constitui o imagine pe care Brâncuși o va repeta pe trei părți ale unei mici coloane din ghips, realizată probabil în atelierul din rue du Montparnasse. (Ph. 222)

La 1 ianuarie 1916 sculptorul se mută într-un atelier înalt și spațios, în Impasse Ronsin nr 8. De o parte și de alta a ușii duble cu geamlâc va ridica două coloane înalte din gips. Pe una va inciza cercul ochilor abia schițat, cealaltă va îngloba la bază coloana menționată mai sus, devenind o adevărată "Coloană a Sărutului". Aceste coloane vor reprezenta o permanență în imaginile atelierului, pe care sculptorul îl va fotografia stăruitor. Coloana din ghips apare în nu mai puțin de 40 de fotografii realizate de artist în Impasse Ronsin nr. 8.

La 27 decembrie 1917, Brâncuși îi va trimite lui John Quinn o fotografie a unui așa-zis "grup mobil" din lemn, intitulat "Copilul în lume", reprezentând o siluetă de copil și o cupă plasată pe o eboșă de coloană. (Ph. 630) Va mai fotografia grupul și alături de "Coloana Sărutului". (Ph. 7)

Această eboșă marchează începutul seriei coloanelor din lemn, care amintesc de stâlpii de mort din cimitirele



□ Coloana Sărutului, ghips (Ph. 222)



□ Grupul mobil cu eboșă de coloană (Ph. 630)



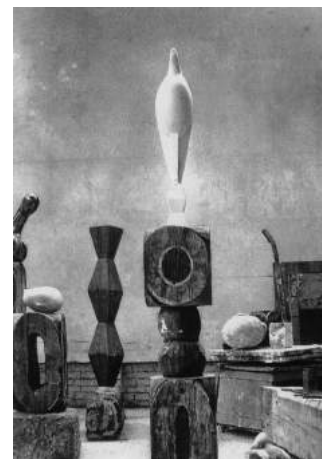
□ Grup mobil și coloană de ghips (Ph.7)

sătești din România. Spre deosebire de coloanele clasice cu bază și capitel, aceste coloane sunt formate dintr-un șir de trunchiuri de piramidă unite prin baza mare, având la capete semielemente. Brâncuși le-a numit "fără sfârșit" pentru că se pot repeta la infinit, neavând nici început, nici sfârșit.

După unele teorii, din acea eboșă ar fi rezultat o coloană mică având  $\frac{1}{2} + 2 + \frac{1}{2}$  elemente, vizibilă doar în fotografii, din care s-ar fi făcut apoi socluri. (Ph.3)

Cea mai veche "coloană fără sfârșit" existentă în prezent se află la Muzeul de Artă Modernă din New York. A fost cioplită de artist în jur de 1918 dintr-o grindă de "stejar vechi" și a fost achiziționată de John Quinn în 1922. În catalogul expoziției de la Galeria Brummer din 1926 figurează cu titlul de "Column without end" și apare într-o fotografie făcută de Brâncuși, alături de "Coloana Sărutului" din atelier. (Ph. 20). Despre coloana din stejar cu  $\frac{1}{2} + 3 + \frac{1}{2}$  elemente, Friedrich Teja Bach avea să scrie că este "sculptura cea mai radicală din istoria modernismului clasic", reprezentând saltul de la statutul de soclu la cel de sculptură.

În fotografii ale atelierului din perioada 1918-1922, Coloana Quinn este atotprezentă. Artistul a fotogra-



□ Coloană mică în atelier (Ph. 3)



□ Coloana Quinn și coloană din ghips (Ph. 20)

fiat-o atât ca soclu pentru o cupă sau o pasăre, amintind de stâlpii de cimitir cu pasărea sufletului (Ph. 469), cât și ca sculptură independentă. O vedem singură alături de coloana din ghips cu motivul ochilor abia schițat (Ph. 14) ; în altă imagine, coloana din ghips este încadrată de eboșa din lemn și de coloana Quinn (Ph.8). Coloana Quinn apare în numeroase imagini alături de "Coloana Sărutului", fie singură, fie însoțită de alte lucrări, caracterizate prin verticalitate (Ph.12).

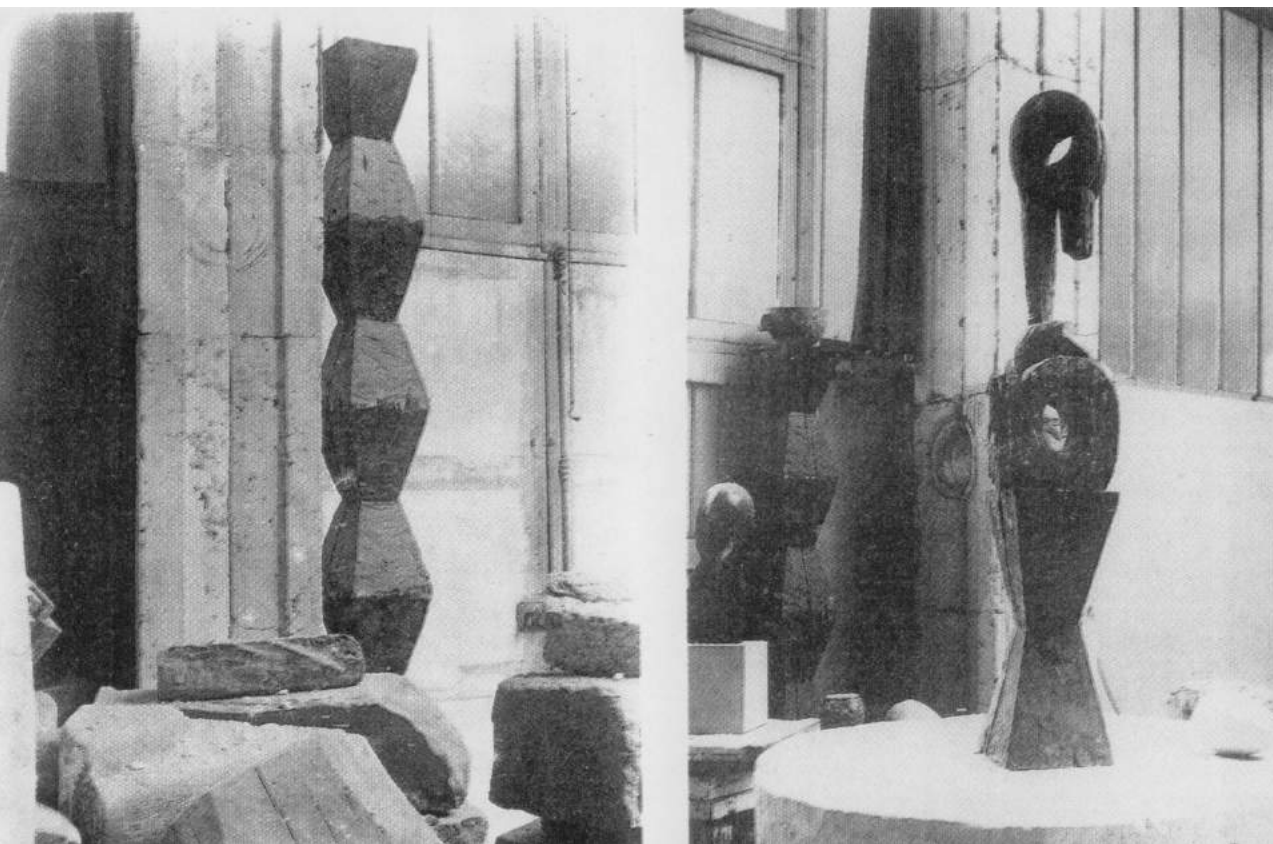
Prin 1919, imaginea cuplului îmbrățișat este schițată de Brâncuși pe un



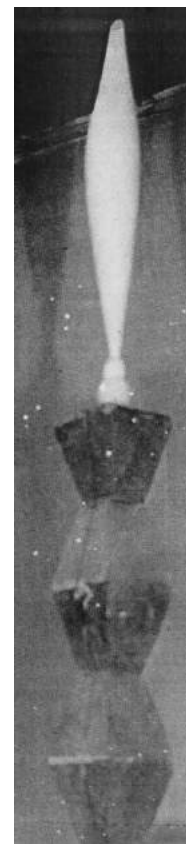
□ Coloana Quinn și eboșă de coloană (Ph. 8)



□ Coloana Quinn, coloana de ghips, Platon etc. (Ph. 12)



□ Coloana Quinn lângă coloană de ghips (Ph. 14), Masă-soclu pentru Himeră (Ph. 635)



□ Coloana Quinn cu Pasăre (Ph. 469)

pilastru din ghips (Ph. 836) și pe un medalion din piatră (Ph. 219), care figurează de asemenea în fotografiile sale. Simbolul ochilor pe "Coloana Sărutului" va apărea și în desene și guașe.

În septembrie 1920, sculptorul achiziționează o serie de grinzi vechi din clădiri demolate, precum și un uriaș șurub de teasc din lemn, care-i amintește de satul copilăriei. Așezat la loc de cinste, lângă "Coloana Sărutului", șurubul va fi un element esențial în fotografiile sale. Filetul spiralat al șurubului îl fascinează, sugerându-i o mișcare infinită. (Ph.24). După ce coloana Quinn va pleca la New York, Brâncuși se va hotărî să realizeze coloane mai înalte.

Prin 1924-25 se fotografiază în timp ce taie grinzi vechi de stejar cu fierăstrăul și barda, dând la iveală alte coloane fără sfârșit. (Ph. 719, 832)

Vederile din atelier din jurul anului 1925 evidențiază înălțimea spațiului, ritmat de coloanele din ghips, de șurubul de teasc și de două noi coloane fără sfârșit, cu  $\frac{1}{2} + 6 + \frac{1}{2}$  și  $\frac{1}{2} + 9 + \frac{1}{2}$  elemente. (Ph.58)



□ Sărutul-medalion (Ph. 219)



□ Brâncuși și Sărutul-pilastru (Ph. 836)





□ Coloana Quinn, coloană de ghips, șurub de teasc, masă (Ph. 24)



□ Brâncuși taie cu ferăstrăul o coloană (Ph. 719)



□ Două coloane fără sfârșit și șurubul de teasc în atelier (Ph. 58)

Coloana mai scundă va fi transformată în socluri de Brâncuși prin 1926, acțiune ilustrată într-o fotografie realizată de prietenul său, Edward Steichen.

Următoarele imagini ale atelierului sunt centrate în jurul unei singure coloane din stejar, așezată pe soclu din piatră și având socluri din lemn în jur. (Ph. 64). Sunt prezente de bună seamă și coloanele din ghips și șurubul. Apar și mese rotunde din ghips, de forma unor pietre de moară, încărcate cu diverse obiecte. (Ph. 66, Ph. 31, Ph. 42).

Sculptorul îi destăinuise lui Roger Vitrac că a făcut mari mese netede din grămada de ghips rămasă după ce distrusese într-un moment de furie uriașele figuri-bifteck ce alcătuiau lucrarea Trecerea Mării Roșii (1906-1907).

În fotografii ale atelierului din Impasse Ronsin 8, mesele apar fie ca socluri pentru lucrări ca Himera (Ph. 635) sau Prințesa X (Ph. 414), fie ca elemente autonome (Ph. 42).



□ Brâncuși la lucru cu barda (Ph. 832)



□ Coloană de ghips, masă cu lucrări (Ph. 31)



□ Masă cu flori (Ph. 42)



□ O coloană fără sfârșit, coloană de ghips, socluri (Ph. 64)



□ Coloană fără sfârșit, coloană de ghips, masă (Ph. 66)

În iulie 1927, atelierul din Impasse Ronsin 8 este inundat, dușumeaua se surpă și Brâncuși este nevoit să se mute. La 1 ianuarie 1928, devine oficial locatarul atelierului din Impasse Ronsin 11.

Vechile coloane din ghips dispar din imagini. Prin

anii '30 va apărea în schimb o coloană mult mai elaborată, cu capitel, stând independent în picioare. (Ph. 232). Simbolul ochilor este cioplit cu multă grijă. Lucrarea "Column of the Kiss" a fost expusă la Galeria Brummer din 1933-34, cu subtitlul "Proiect de coloană pentru Templul Iubirii". Coloana se află și azi în atelierul reconstituit la Paris.

Fotografii realizate prin 1929 prezintă un grupaj de trei coloane din lemn: bine-cunoscuta coloană de stejar din 1925 – care fusese expusă la Salon des

Tuileries în 1926 drept "colonne sans fin" – precum și alte două coloane de culoare mai deschisă,

□ Coloana Sărutului cu capitel (Ph. 232)

cioplite în plop (conform ultimelor cercetări). Una dintre ele provenea din grădina de la Voulangis a prietenului Steichen, după a cărui plecare în America fusese recuperată, tăiată și adusă în atelier. În aer liber măsurase peste 7 metri, cu  $\frac{1}{2} + 9 + \frac{1}{2}$  elemente. Acum se prezenta sub forma a două bucăți, cu  $\frac{1}{2} + 6 + \frac{1}{2}$  și, respectiv,  $\frac{1}{2} + 2 + \frac{1}{2}$  elemente, vizibile în diverse imagini. Cea de-a treia coloană se pare că a fost cioplită înainte de 1928 și avea  $\frac{1}{2} + 5 + \frac{1}{2}$  elemente.



□ Masă-soclu pentru Prințesa X (Ph. 414)

În 1932, sculptorul alcătuiește din calcar cu fosile un cămin monumental, a cărui structură o prefigurează pe cea a "Porții Sărutului", conform opiniei doamnei Marielle Tabart.

În fața acestui cămin va alinia coloanele de lemn, fotografiindu-le înaintea expedierii lor la expoziția Brummer din 1933. (Ph. 552). În catalogul expoziției figurează mențiunea "Proiect de coloane care, mărite, vor susține bolta cerească".

Ca urmare a unor discuții purtate la București în 1930 în vederea ridicării unei coloane monumentale în

□ Coloane fără sfârșit în fața căminului (Ph. 552)

capitală, sculptorul va mai realiza și o coloană voluminoasă de ghips de 6 metri, cu  $\frac{1}{2} + 4 + \frac{1}{2}$  elemente. Proiectul nu s-a finalizat și coloana din ghips s-a alăturat grupului de coloane din lemn din atelier. Cele patru coloane se află și în prezent în atelierul reconstituit la Paris.

În jur de 1934, Brâncuși va fotografia în repetate rânduri grupul coloanelor, alături de cămin și de mese tambur, care servesc de soclu pentru "Pește" sau "Leda". (Ph. 108, 112, 118). Mesele rotunde sugerează luciul de apă pentru viețuitoare acvatice.

Într-o imagine emblematică se prefigurează grupajul componentelor tripticului de la Târgu-Jiu: o masă masivă, având în față un taburet format din două trunchiuri de piramidă unite prin baza mică și în spate soclul rotund pe care plutește Peștele – simbol al



□ Coloane fără sfârșit, Pește, masă-soclu, Pasăre (Ph. 108)

apei și emblema zodiacală a sculptorului. Grupul coloanelor și căminul completează imaginea. (Ph. 128)

Sculptorul se va fotografia în acest cadru, realizându-și un autoportret emblemă. (Ph. 854). Va suprapune apoi peste propria-i figură imaginea unui trunchi uscat care dăduse miraculos vârstare (Ph. 856), ca simbol al apariției la 15 septembrie 1934 a fiului său, John Moore.



□ Coloane fără sfârșit, cămin, masă, Socrate (Ph. 112)



□ Prefigurarea Ansamblului (Ph. 128)



□ Coloane fără sfârșit, Pește, masă-soclu (Ph. 118)



La 11 februarie 1935, Brâncuși îi trimite Miliței Petrașcu acceptul său pentru comanda ridicării la Târgu-Jiu a unui monument în cinstea eroilor gorjeni, căzuți în timpul primului război mondial:

“În prezent toate lucrurile începute de atâta vreme sunt spre sfârșit și eu sunt ca un ucenic în ajunul de a deveni calfă – așa că propunerea nu putea să cadă mai bine.”

Sculptorul este bucuros că va putea materializa la scară mare “lucrurile începute de atâta vreme”. Realizează mai întâi macheta unui “Templu al Dragostei” în care pe coloane, se regăsește simbolul ochilor, iar pe lintou drept friză, schema repetată a “Sărutului”-stelă. (Ph. 225-226)

După cum îi va relata sculptoriței Malvina Hoffman în 1938, comentând imaginea machetei:

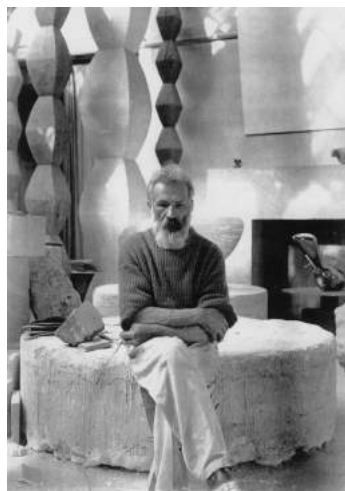
“Aceste coloane sunt rodul unor ani de căutare. La început a fost grupul celor două siluete îmbrățișate, din piatră, apoi simbolul oului, apoi gândul a evoluat până la această poartă către lumea de dincolo... iar acum voi dezvolta aceste figuri în motivul de deasupra porții.”

În apropierea podului apărat eroic de locuitorii orașului în 1916, pe malul Jiului, va ridica o masă monumentală, alcătuită din tăbliile a două versiuni anterioare, înconjurată la distanță de 12 taburete rotunde.

În sfârșit, pe un promontoriu la răsăritul orașului, va înălța o coloană monumentală din oțel și fontă. Despre această coloană va aprecia că, spre deosebire de cele din lemn, este singura care a ajuns la cer. Spre sfârșitul vieții va afirma că este lucrarea care a atins “un caracter de perfecțiune definitiv”. Pe o notiță se găsește scris de mâna lui : “Coloana fără sfârșit este asemeni unui cântec etern care ne duce cu sine în infinit, dincolo de orice durere sau bucurie factice”.

\*\*\*

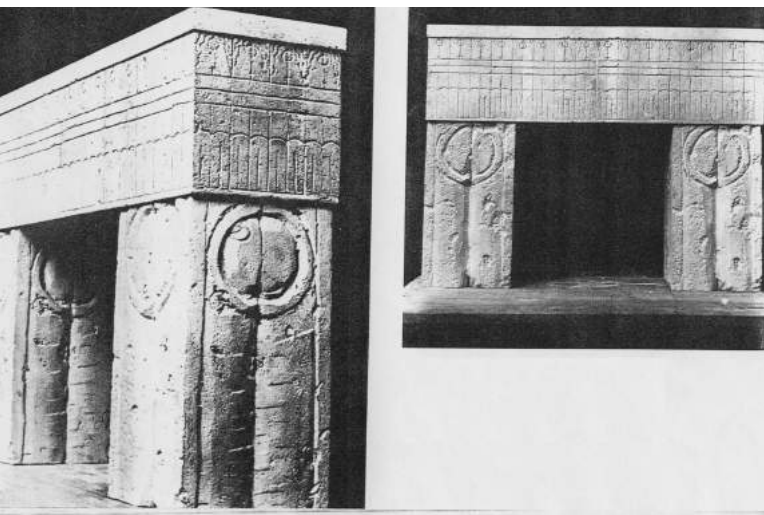
M-am străduit să arăt în cele de mai sus felul în care Brâncuși a urmărit în decursul anilor teme care s-au combinat apoi fericit în ansamblul de la Târgu-Jiu, capo- dopera vieții sale. Dintre fotografiile realizate chiar de artist am încercat să le aleg pe cele care, după părerea mea, ne ajută să-i înțelegem mai bine demersul. Dar cum tot el scria că “lucrurile de artă sunt oglinzi în care fiecare vede ceea ce îi seamănă”, interpretarea operelor rămâne în seama fiecăruia.



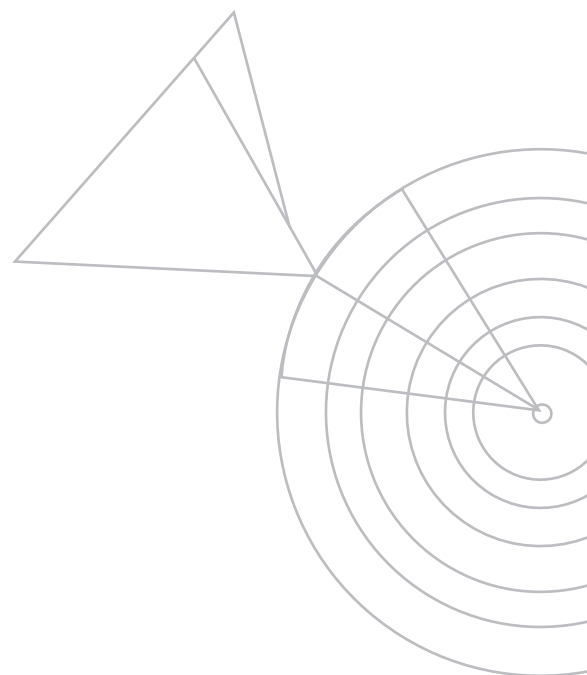
□ Autoportret emblematic  
(Ph. 854)



□ Suprapuneri simbolice  
(Ph. 856)



□ Machetele Porții (Ph. 225, 226)



**Sorana-Constanța GEORGESCU-GORJAN**

# DIN ISTORICUL ANSAMBLULUI SCULPTURAL TÂRGUJIAN

În situația financiară cu "Veniturile și cheltuielile" ocazionate de acțiunile social-culturale ale **Ligii Naționale a Femeilor Române din Gorj**, dată publicității la 15 septembrie 1935<sup>1</sup>, nu se specifică nicio sumă cu privire la plata în avans a unor materiale și lucrări privind Ansamblul sculptural brâncușian de la Târgu-Jiu, tocmai pentru faptul că, la această dată, **Arethia Tătărescu** era încă în tratative cu marele sculptor. În 1934, inginerul Ștefan Georgescu Gorjan îl vizita, la Paris, pentru a discuta, în principiu, despre realizarea tehnică a unei **Coloane** la Târgu-Jiu.

Anul următor, în 1935, Brâncuși va reveni în România pentru a discuta și a vedea la fața locului condițiile concrete ale amplasării monumentului. Inițial, Arethia Tătărescu se gândise tot la Milița Petrașcu, fosta ucenică a lui Brâncuși, care, însă, își declină competența în favoarea lui Brâncuși:

*"I-am mărturisit [Arethiei Tătărescu], chiar când mi-a făcut propunerea, că ideea mă depășește. O asemenea idee se cuvenea sugerată, spre înfăptuire, celui mai mare sculptor român de faimă universală, lui Constantin Brâncuși. I-am și scris lui Brâncuși, la Paris, iar scrisoarea lui de răspuns se află azi la Academie, printre puținele documente care ne parvin de la el."*<sup>2</sup>

În scrisoarea sa de răspuns, din 11 februarie 1935, Brâncuși se arată bucuros de propunere, dar și de a reveni în patrie, mânat de o veche nostalgie față de meleagurile natale. Îi mulțumește Doamnei Tătărescu „pentru favoarea acordată”. De fapt, încă din ianuarie 1934, vizitându-l la Paris, Ștefan Georgescu-Gorjan mărturisește a fi discutat atunci ideea realizării tehnice a **Coloanei infinitului** de la Târgu-Jiu.

Într-un interviu, Sanda Tătărescu-Negropontes precizează: „Mama a ascultat-o foarte conștiincios pe Milița, era pe-atunci deja soția primului-ministru și s-a gândit că-i va scrie la Paris acestui domn Brâncuși, care va fi foarte încântat să se reîntoarcă în țară și să lase aici o amintire în memoria locului. Ei bine, nu a fost chiar așa. Brâncuși plecase de mult și se rupsesse de țară. Trebuie să spunem lucrurile așa cum au fost, nu mai venise în țară de ani de zile [mai exact din 1930, n.n.] și a fost nevoie de o lungă corespondență pentru a-l convinge pe Brâncuși să se reîntoarcă. Și pentru că la vremea aceea mama mergea la Paris, a și stat de vorbă cu Brâncuși în mai multe rânduri în legătură cu acest proiect, convingându-l până la urmă să se reîntoarcă acasă.”<sup>3</sup>

## Domnule Primar,

In dorința de a contribui cât de mult la ridicarea orașului Tg.-Jiu și mai ales pentru a preamări memoria eroilor gorjeni cari s'au jertfit în războiul de întregire, **Liga Națională a Femeilor Gorjene** vă aduce la cunoștință că a hotărât să dăruiască orașului o **coloană** și un **portal de platră**, — opere ale marelui sculptor Brâncuș, care în chipul acesta aduce un prinos de recunoștință județului său natal.

Dorința Ligii este ca donațiunea să aibe următoarea destinație: Crearea unei străzi care va purta numele „**Calea Eroilor**”, — cale care va porni din preajma Jiului trecând prin grădina publică, pentru a merge până la actualele cazărmi. Această stradă este de mult prevăzută în planul de sistematizare a orașului; ea nu s'a putut realiza din lipsă de fonduri. Pentru plata acestor exproprieri **Liga vă pune la dispoziție suma de lei 750.000 (șapte sute cincizeci de mii)**. La începutul acestei căi se va așeza portalul sus numit, iar pe promotoriul ei lângă cazărmi, se va ridica „**Coloana recunoștinței**”, legându-se astfel amintirea locurilor pentru care au luptat eroii gorjeni, cu ideea recunoștinței fără de sfârșit, simbolizată prin coloană.

Totodată vă aducem la cunoștință că realizând mai departe gândul său, **Liga Națională a Femeilor Gorjene** a luat pe a sa răspundere construcția Bisericii Sf. Apostoli, care se află pe strada destinată Eroilor, contribuind la terminarea unor lucrări de mult părăsite și dând astfel, prin ridicarea acestui lăcaș sfânt, o strălucire mai mare recunoștinței noastre către cei cari s'au jertfit pentru noi.

Atât facturile de plată ale celor 2 monumente, clădirea bisericii, precum și suma de-



D-na Arethia Gh. Tătărescu

pusă pentru plata exproprierilor, — reprezentând valoarea de **Lei 2.200.000**, — sunt rezultate - exclusive a muncii noastre de ani de zile, complementată cu beneficiul Expoziției Muncii Noastre Românești organizată sub auspiciile Ligii.

Dania noastră fiind isvorâtă numai din simțământul de curată dragoste de țară, precizăm că atât operele de artă cât și sumele dăruite, trebuiesc să servească scopului sus arătat, **Liga Națională a Femeilor Gorjene înțelegând ca orașul Tg.-Jiu să respecte înțoldeana donațiunea în forma în care a fost făcută.**

(ss) **ARETHIE GH. TATARESCU**

Și când astfel stau lucrurile credem că este cel puțin nedelicat din partea cuiva să acuze pe distinsa donatoare, că... n'a făcut uzină de apă, că n'a făcut canalizare, că n'a făcut abator, că n'a făcut hale, etc. Domnișoara a dăruit o sumă de bani cu destinație precisă și în cadrul statutelor Ligii. Primăria a executat lucrări numai în limita sumelor donate, — și nimic mai mult.

N'a angajat nici un ban

□ Gorjanul

<sup>1</sup> „Gorjanul”, XII, nr. 37, 22 sept., p. 9.

<sup>2</sup> Paul Anghel, Brâncuși, la el acasă (itinerariu omagial), în „Scânteia”, 21 oct. 1967, p.5.

<sup>3</sup> Vasile Vasilescu, Brâncuși versus Brâncuși, Ed. Fundației „Constantin Brâncuși”, Târgu-Jiu, 2006, pp. 182-183.



Artistul venea acasă, în 1935, cu Orient-Expresul. Dintr-o scrisoare datată 9 iunie 1935, trimisă din București sculptorului la Paris, Milița Petrașcu precizează:

**„Scumpe Maestre,**

*Cu toții aici ne-am bucurat de vestea pe care ne-ai trimis-o despre venirea Matale, în vara aceasta. Dna Tătărescu te anunță că iulie și august va sta la Poiana, că vei avea mașina ei la dispoziție, pentru a merge spre a alege locul monumentului pe care le vei face acolo. Te așteptăm.*

*Cu dragoste,  
Milița”*

Artistul va fi așteptat în gara Filiași de fiica Arethiei, Sanda, o fată chipeșă de vreo 17 ani, pentru a fi dus la Poiana, unde, se pare, „era un adevărat centru politic, cu oameni politici care veneau cu treburi, era o atmosferă cu adevărat de viață politică”. Însă Brâncuși „numai om politic nu era și în plus avea o reticență pe care o avusese și de-a lungul convorbirilor cu mama când pusese la cale împreună venirea la Târgu-Jiu [...]. Ei bine, în casa și în familia Tătărescu de la Poiana, unde se făcea intens politică, Brâncuși a găsit drept stâlp de reazem pe mama mea Arethia Tătărescu, pentru că ea, cu toată dragostea infinită pe care o purta soțului ei, n-a făcut politică nici măcar o zi, dimpotrivă, așa zice că era nefericită pentru că tatăl meu era atât de absorbit și de preocupat de politică. Și mama îl susținea pe Brâncuși.”<sup>4</sup>



□ Poiana 1935

Aflăm de la fiica Arethiei Tătărescu că întâlnirea de la Poiana, dintre Brâncuși și Gheorghe Tătărescu a fost una apropiată și caldă: „Brâncuși era un oltean primit în casă de un alt oltean”, unul fiind prim-ministrul țării, iar celălalt un geniu. Deși, aparent, „nu aveau lucruri comune”, totuși cei doi „s-au înțeles”: „Sigur că mama a încercat să-i explice lui Brâncuși că l-a invitat ea, dar că Arethia Tătărescu este și președinta Ligii Femeilor Gorjene, și-atunci a mijlocit o întâlnire a doamnelor gorjene, pentru ca ele să fie puse la curent cu ceea ce Brâncuși avea să facă la Târgu-Jiu.”



□ Membre ale Ligii Femeilor Gorjene la inaugurarea monumentului eroilor Târgu-Jiu

Ascultându-l cu mare atenție, Arethia Tătărescu i-ar fi spus: „Îți dau mână liberă să faci ce vrei, să pui unde vrei monumentul, dar, totuși, eroii sunt de la Târgu-Jiu și să nu-i uităm. Monumentul să fie la Târgu-Jiu, e singurul lucru care te rog.”<sup>5</sup>

Deși doamna Tătărescu „ar fi dorit Cocosul”, amintindu-i de imaginea de pe scoarțele oltenești, Brâncuși gândea la altceva. După întâlnirea și cu reprezentantele Ligii, Brâncuși ar fi hotărât: „Voi face o Coloană. O s-o pun în Dealul Târgului, să se profileze pe spinarea munților. Acolo-i locul Coloanei, acolo-i pomenirea fără de sfârșit.”<sup>6</sup>

Întrebată de natura relațiilor dintre tatăl său, prim-ministrul Tătărescu, și Brâncuși, d-na Sanda Tătărescu Negropontes precizează, referindu-se și la o anumită atmosferă de bârfă din epocă: „Tata nu era un entuziast. O să vă spun un lucru care nu e tocmai politic. Nu știu în ce măsură tata l-a venerat pe Brâncuși. Își înțelegea însă soția [absolventă de Conservator, unde studiasse pianul și pictura, n.n.] și-i accepta tot ce realiza în domeniul artei care o pasiona atât de mult. S-au spus la vremea aceea o mulțime de lucruri urâte...”<sup>7</sup>

<sup>4</sup> Interviu cu Sanda Tătărescu-Negropontes, în: Vasile Vasiescu, op. cit., p. 184-185.

<sup>5</sup> Ibidem, p. 186.

<sup>6</sup> Ibidem, pp. 186-187.

<sup>7</sup> Ibidem, p. 190.

Deși suntem încredințați de d-na Sanda Tătărescu Negropontes că, într-o noapte a anului 1950, când a fost arestat Gheorghe Tătărescu la locuința sa din strada Polonă din București, „a fost arsă atunci întreaga arhivă a tatălui meu, biblioteca, documente de mare importanță (...), o arhivă extraordinară (...) și odată cu ea și o întreagă corespondență pe care mama o purtase cu Brâncuși”, - totuși ni s-au păstrat, în alte locuri, câteva documente foarte grăitoare pentru relația epistolară dintre Brâncuși și Arethia Tătărescu.

Astfel, în scrisoarea datată „în tren 2 septembrie 1937”, Brâncuși îl informează pe ing. Ștefan Georges-cu-Gorjan: „Eri am văzut pe D-na Tătărescu și mea spus că ferul a sosit și că ți-a trimis un cheque de 50.000 lei ca să poți începe imediat lucrurile pentru fundament și în urmă săi cei tot ce ți trebuie.” Își exprimă dorința de a vedea elementele, când sunt gata, precizând că „Dna Tătărescu ar vrea ca fonta să nu fie prea netedă.”

Iată, spre exemplu, descoperită în arhiva Brâncuși de la Paris, o ciornă nedată, scrisă într-o ortografie sui-generis, cu creionul pe trei pagini de dimensiunea A4, din care rezultă că sculptorul i-a trimis comanditarei „schiza de proiect pentru poartă” și că dorește ca portalul să fie amplasat „la o mică distanță în interiorul grădinei cu un târcol proporționat în prejur / părțile laterale/ și cu o bancă

de piatră la dreapta și la stânga (...). Vă trimit o fotografie ca să vedeți felul cum are să fie pocumpul porți pentru friza de sus, lucrez la un model pe care îl voi trimite, aproape sigur voi veni eu cu el...”<sup>8</sup>

Dintr-o altă ciornă nedată și păstrată în arhiva Brâncuși de la Paris, artistul se scuză că „n-am avut vreme să fac proiectul complet, însă peste câteva zile voi fi în fața locului cu modelle pentru cioplit piatra.”

Faptul că artistul își începea scrisoarea (mai întâi în ciornă) cu „Stimată Doamnă Prim-ministru” și sfârșea cu „Vă sărut mâinile cu omagii respectuoase” – ne confirmă relația exactă stabilită, la acea vreme, între Brâncuși și comanditara monumentului de la Târgu-Jiu.

Tot în „**arhiva Brâncuși**” se păstrează o carte de vizită fără adresă: „**Doamna Arethia Tătărescu**”.

La 21 septembrie 1937, Arethia îi trimite sculptorului o telegramă, cerând urgent dimensiunile porticului („*En-voyez d'urgence mesures des pierres du portique = Arethie Tatarescu*”). Brâncuși răspunsese telegrafic, fapt pentru care Arethia, în telegrama de la 26 septembrie 1937, îi mulțumește, spunându-i că la Petroșani lucrarea avansează (e vorba, desigur, de executarea tronsoanelor ce vor alcătui pilonul Coloanei, transportate cu camioanele pe Valea Jiului: „*Merci pour telegramme et projets attends lettre Petrosani avance – Arethie Tatarescu.*”

# INSTIINTARE

In ziua de 27 Octombrie 1938, va avea loc în orașul Târgu-Jiu comemorarea bătăliei dela Jiu. Cu această ocaziune se vor preda orașului Târgu-Jiu, de către Liga Națională a Femeilor din Gorj, de sub președinția Doamnei **ARETHIE TATARESCU**, cele două monumente: „**COLOANA RECUNOȘTINȚEI**” din parcul nou și „**PORTALUL**” din grădina publică, construite din inițiativa și din fondurile Ligei Femeilor Române.

Serbările vor avea loc sub înaltul Patronaj al Excelenței Sale Domnului Rezident Regal al Ținutului „OLT”.

## Programul festivităților este următorul:

### La orele 9 a. m.

Slinjirea Coloanei „Recunoștinței” din parcul nou din fața Cazăr-milor, iar dupe terminarea serviciului religios, se va forma un cortegiu, în ordinea următoare:

Clerul, oficialitățile, invitații, publicul, școlile și armata, care va străbate „Calea Eroilor” până la Biserica Sf. Apostoli.

Aci se va oficia un tedeum pentru pomenirea Eroilor morți.

Dupe tedeum, în aceeași ordine cortegiul continuă drumul pe Calea Eroilor, până la Portalul din grădina publică, unde va avea loc slin-jirea și cuvântările ocazionale ținute de:

Reprezentantul armatei  
Reprezentanta Ligei Femeilor Române din Gorj.  
Primarul orașului Târgu-Jiu  
Prefectul Județului Gorj

Cuvântările se vor referi la bătălia dela Jiu, la predarea și primirea monumentelor oferite de către Liga Națională a Femeilor Române din Gorj.

Dupe terminarea cuvântărilor, cortegiul se îndreaptă, prin Bule-vardul C. A. Rosetti și str. Unirea la Podul Jiului, unde deasemenea se va ține o cuvântare ocazională.

După cuvântare, cortegiul în aceeași ordine, se îndreaptă pe digul Jiului la **Mausoleul Eroinei Ecaterina Teodorescu**, unde se va depune coroana și se va oficia un serviciu religios.

Festivitățile se termină cu defilarea școlilor, societăților, pîmînt-urilor și armatei, pe Bulevardul C. A. Rosetti, în fața Portalului.

Pentru a se da fastul cuvenit, acestor importante serbări, toți ce-țățenii sunt rugați a lua parte.

Prefect,  
**Col. Șerban Leoveanu**

Primar,  
**Al. Ciocănescu**

Tip. N. Milogescu Tg.-Jiu

□ Afîșul Liga Femeilor Române din Gorj

<sup>8</sup> Brâncuși inedit, ediție de Doina Lemny și Cristian-Robert Velescu, Ed. Humanitas, 2004, pp. 413-414.

<sup>9</sup> Doina Lemny, Constantin Brâncuși, Ed. Junimea, Iași, Traducere din limba franceză de Luminița Potorac, 2005, p. 287.

<sup>10</sup> Brâncuși inedit, ed. cit., p. 415.



La 4 octombrie 1937, d-na „Arethie Tătărescu” îl înștiințează pe sculptor: „*commandée pierre Deva premier transport arrive 25 octobre Târgu-Jiu*”. Așadar, piatra fusese comandată la Deva, iar primul transport va sosi la Târgu-Jiu la 25 octombrie 1937.



□ Arethia și Gheorge Tătărescu, la sfințirea Bisericii Sf. Apostoli Petru și Pavel.

De fapt, de pe la începutul lunii iunie până pe 2 septembrie, Brâncuși se aflate în România pentru a pune la punct cu ing. Ștefan Georgescu-Gorjan detaliile tehnice ale construirii și ridicării Coloanei infinite: „*La întâlnirea cu Comitetul Ligii Naționale a Femeilor, în satul Poiana, își anunță intenția de a adăuga Poarta sărutului și Masa tăcerii*”.<sup>9</sup>

În septembrie, are loc turnarea elementelor în atelierele din Petroșani. La 27 octombrie, artistul se întoarce în România pentru a asista la montarea *Coloanei infinitei*, iar la 7 noiembrie va participa, conform invitației Arethiei Tătărescu, atât la slujba de târnosire a Bisericii „*Sfinții Apostoli Petru și Pavel*”, cât și la masa organizată de Ligă la Cercul Militar:

„*Vă rog să binevoiți a lua parte Duminică 7 Noembrie ora 1, la Masa ce va avea loc în Saloanele Cercului Militar după Sfințirea Bisericii Sfinților Apostoli.*

*Președintă,*

**Arethia Tătărescu,**

*Costumul Național Tg.-Jiu, 2 Noembrie 1937.*”<sup>10</sup>

Mult mai tehnică este corespondența din această perioadă purtată cu **Ștefan Georgescu-Gorjan**, care-l ține la curent cu „expropriile” de peste tot pentru prelungirea *Căii Eroilor*, atât pe porțiunea de la Biserică spre *Coloană*, cât și din strada Victoriei spre apa Jiului.”

La 6 septembrie 1937, Ștefan Georgescu-Gorjan îl asigură că „*am comandat cu aprobarea d-nei și d-lui Tătărescu niște sârmă de bronz*” pentru metalizare. „*Eu am*



□ La Portal

*fost ieri la Tg.-Jiu și am început fundația*” îi scrie Gorjan, asigurându-l de entuziasmul tuturor: „*E o activitate nebună!*”

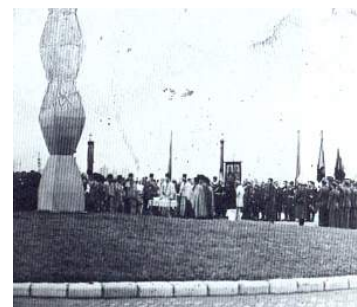
Doamna Tătărescu este mulțumită, iar de ceea ce se întâmplă la Tg.-Jiu s-a interesat și regele: „*D-na Tătărescu a fost mulțumită de mersul trebei, și mi-a spus că și Regele se interesează de povestea coloanei și că probabil va veni și la inaugurare. S-a hotărât ca aceasta să aibă loc la 1 Nov. a.c., deci va trebui să veniți în a doua jumătate a lui Octombrie.*”<sup>11</sup>

La 12 octombrie 1937, „*le pylône métallique*” era deja expediat la Târgu-Jiu, dar escavatiunile pentru fundații încă nu erau gata („*les gens de là-bas n'ont presque rien fait*”, „*ils n'ont pas été capables*”), de aceea inginerul Gorjan hotărăște să trimită acolo „*mes ouvrières*”, care „*travaillent jour et nuit*”.

În ceea ce privește metalizarea, i se comunică artistului că „*Madame TATARESCU a été d'avis d'employer le bronze*”, însă inginerul personal nu consideră metalizarea cu bronz cea mai bună soluție...

La 20 septembrie, artistul precizase printr-o telegramă trimisă inginerului Georgescu-Gorjan: „*Il faut que la metalisation soit juane. Avez-vous fondus des elements. Amicies. Brancusi.*”

Pe 27 octombrie, Brâncuși revine la Tg.-Jiu pentru a asista la montarea *Coloanei infinitei*, dar și pentru amplasarea, în primă variantă, a Mesei tăcerii (pe 15 noiembrie va pleca la Paris, pentru ca la 18 decembrie să



□ Inaugurarea Coloanei Infinitei

<sup>11</sup> Brâncuși inedit, p. 417.

se imbarce, la Genova, pe vaporul care-l va duce în India, la Bombay, în vederea ridicării la Indore a *Templului Eliberării*, rămânând aici până pe 27 ianuarie 1938, fără a se întâlni cu maharajahul.

Va reveni la Tg-Jiu, la 20 septembrie 1938, dată la care se hotărâse, inițial, inaugurarea *Ansamblului sculptural*, dar, întrucât festivitatea fusese amânată pentru 14 octombrie și, îmbolnăvindu-se (gripă și urticarie), pleacă mai întâi la București, apoi după câteva zile la Paris, pentru a nu mai reveni niciodată în țară, cu toate că în prima parte a anului 1939 va semna un contract cu Fundația pentru literatură și artă „*Regele Carol II*” pentru tipărirea unui album cu reproduceri ale operelor sale, însoțite de propriile comentarii.<sup>12</sup>



□ Inaugurare Portal - Octombrie 27, 1938



□ Imagine inaugurare Portal

<sup>12</sup> Brâncuși - inedit, ed. cit., passim.

La 3 octombrie 1938, Primăria orașului Târgu-Jiu trimite ziarului „România”, spre publicare, următoarea relatare, răsplătind public cu omagii și mulțumiri eforturile făcute de Liga Femeilor Române din Gorj, în frunte cu inimoasa ei prezidentă Arethia Tătărescu:

„Opera de înfrumusețare a orașului Tg. Jiu, oraș viteaz decorat cu Virtutea Militară de Răsboiu, bogat în fapte și pilde de eroism, cu o climă plăcută, fiind situat aproape de munții Carpați și așezat pitoresc pe malul Jiului, a trebuit să corespundă acestor virtuți și printr-o completare a lucrărilor și operelor de înfrumusețare.

Sprijinul cel mare a fost găsit în ajutorul dat de Liga Națională a Femeilor din Gorj compusă dintr-un grup de doamne stimulate de cele mai distinse sentimente de sacrificiu ale Doamnei Aretie Gh. Tătărescu, prezidenta acestei Ligi.

Liga, care urmărește prin activitatea sa numai scopul artistic, lucrând neîncetat cu tot entuziasmul pentru înviorarea artei strămoșești și scoaterea în evidență a tuturor comorilor trecutului românesc ca și a produselor artistice a țăranilor gorjeni.

În urmărirea acestui scop artistic și în dorința de a contribui cât mai mult la înfrumusețarea orașului Tg-Jiu, Liga a construit și organizat Muzeul Alexandru Ștefulescu, situat pe digul Jiului, a construit monumentul-sarcofag al Ecaterinei Teodoroiu, situat în fața Palatului Comunal, iar în ultimul timp a trasat strada Eroilor, plătind și expropriările necesare, făcând o singură alee care începe de pe digul Jiului, taie orașul în două și merge spre răsărit până în cele două cazărmi.

Pe această alee, presărată cu flori și scaune de piatră, s-a construit aproape de intrarea în grădina publică un frumos portal de piatră, ornat cu caractere naționale, care prin locul unde este așezat, marchează simbolic apropierea de locurile de vitejie ale luptelor de la Jiu.

Tot pe această alee, spre răsărit, se ridică maiestuos cea mai frumoasă biserică din Tg-Jiu, numită «Sfinții Apostoli».

Această biserică a fost terminată cu truda și munca neobosită a Doamnei Aretie Gh. Tătărescu.

Spre răsărit, în parcul cel nou, se ridică de asemenea impunătoare Coloana Eroilor, făcută din blocuri de metal, având înălțimea de 35 metri. Această coloană prezintă un caracter impresionant de nesfârșit, simbolizând recunoștința nesfârșită ce trebuie să o avem pentru cei ce s-au jertfit pentru patrie.

Executarea portalului și a coloanei Eroilor a fost încredințată marelui sculptor C. Brâncuși, care legat de județul Gorj prin naștere, fiind din comuna Peștișani Gorj,



de unde a plecat de peste 30 ani, în Franța, Anglia și America, să-și desăvârșească marele său talent, a depășit arta românească, transformând-o într-o concepțiune nouă de simbolism, de forme mistice și masivitate.

În aceste linii mari și de impunătoare proporții și în apogeul gloriei sale, marele sculptor C. Brâncuși a dăruit orașului un reflex al sufletului său, ca mărturie a concepțiunii sale înaintate.

Toate aceste monumente, ca și lucrările de înfrumusețare, sunt făcute și dăruite gratuit orașului Tg-Jiu, de către Liga Națională a Femeilor din Gorj, numai cu scopul de a contribui cât mai mult la ridicarea și înfrumusețarea orașului Tg-Jiu, dar mai ales pentru a preamări și memoria eroilor gorjeni, care s-au jertfit în războiul de întregire.

Plata acestor opere s-a făcut numai din fondurile acestei Ligi, fonduri adunate din munca de ani de zile completată cu beneficiul Expoziției Muncii Românești, organizată sub auspiciile Ligii.

Ele sunt dăruite orașului fără nici un echivalent de beneficiu, decât mulțumirea sufletească de a contribui la realizarea scopului înalt urmărit.

Pentru toate aceste sacrificii, atât Primăria, cât și orașul Tg-Jiu, aduce distinse mulțumiri Doamnei Aretie Gh. Tătărescu, cetățeană de onoare a acestui oraș, care, cu cele mai curate sentimente de patriotism, de dragoste de țară și de locurile gorjenești, a dăruit aceste opere nepieritoare orașului Tg-Jiu, rugând-o să continue opera de înfrumusețare a orașului, animată de aceleași înalte sentimente și pentru viitor." <sup>13</sup>



□ Sfințirea Coloanei

**Documentar de  
Prof. Dr. Zenovie CÂRLUGEA**

<sup>13</sup> "Curierul Primăriei Târgu-Jiu", nr. 6/2005, p. 2, document reprodus de Dan Neguleasa, din Arh. Stat., Fond Primăria Tg.-Jiu.

# CONTRIBUȚII PE TEMA VALORII UNIVERSALE A ANSAMBLULUI DE LA TÂRGU-JIU

**L**a capătul unui sfert de veac de cercetări închinat sculpturii brâncușiene ce au condus la articularea unei lecturi unitare a discursului simbolic subiacent operei maestrului, implicit a ansamblului de la Târgu Jiu – veritabil manifest artistic al acestuia – ne simțim îndemnați să medităm asupra elementelor ce îi fundamentează valoarea universală.

Ansamblul de la Târgu Jiu însumează roadele unei concepții revoluționare asupra izvoarelor, statutului și misiunii ce incumbă instituției artei, dezvoltată de Brâncuși pe parcursul întregii sale cariere. Ansamblul a fost menit să ofere, deopotrivă congenerilor și posterității ceea ce s-ar putea numi un templu al reconcilierii, adresat întregii specii umane, căci într-adevăr, discursul plastic ce-l susține trimite anume la repere universale ale ființei precum arhetipurile și materiile.

Nu întâmplător, acestei capodopere a fondatorului sculpturii moderne i se cere recunoscut statutul de a se număra, în Europa și în lume, printre cele mai importante monumente comemorative ale Primului Război Mondial.

\*

Ansamblul de la Târgu-Jiu<sup>1</sup> se cere înțeles ca tentativa hotărâtoare a lui Brâncuși de a proiecta la scara unei întregi culturi, coborând în istorie, esența esteticii hylesice<sup>2</sup>; tentativă, anume, de a desluși la nivel supraindividual poruncile pe care piatra (Masa Tăcerii, scaunele-clepsidră, Poarta sărutului) și respectiv metalul (Coloana fără sfârșit) ajung să le impregneze în spiritul uman, remodelându-l pe măsura lor. Accentuăm această aserțiune. Căci sapiența inspirată de materii, privind bunăoară regulile despre bine și rău, despre frumos și urât, nu apar niciodată mai limpede decât atunci când sunt circumscrise la scara unei întregi culturi.

\*

Lucrările pentru ansamblu, comandate de Arethia Tătărescu, se referă la Coloana recunoștinței fără sfârșit și la Portalul de piatră. Brâncuși adaugă ulterior acestor proiecte Masa Tăcerii, apoi scaunele de piatră.<sup>3</sup>

În baza acestui detaliu al genezei ansamblului, unii exegeți disting secțiunea de la Masa Tăcerii la Poarta sărutului ca entitate autonomă compozițional față de secțiunea ce con-



□ Masa Tăcerii

<sup>1</sup> Cf. M.S.-C., *Brâncuși Limbajele materiei, Studiu de hermeneutică a sculpturii abstracte*, Editura Anima, 2010, pp. 306-313.

<sup>2</sup> Pentru o analiză culturologică a hylesismului vezi capitolul despre simbolismul metalului la greci și simbolismul pietrei la romani, inclus în addenda volumului M.S.-C., *Brâncuși – simbolismul hylesic* (pp. 95-110) precum și referirile la simbolismul fierului din volumul M.S.-C., *Paul Neagu: Nouă stațiuni catalitice*, Editura Anastasia, 2003.

<sup>3</sup> Cf. Barbu Brezianu, *Ibid.*, p. 156. Scaunele rotunde și scaunele pătrate au fost comandate de sculptor atelierelor „Pietroasa” din Deva.



jugă Poarta sărutului și Coloana fără sfârșit.

Prin Masa Tăcerii<sup>4</sup> și aleea de scaune-clepsidră, sculptorul configura, în fapt, o nouă metaforă plastică, distinctă de cea imaginată inițial.

Masa Tăcerii, anume amplasată în preajma Jiului, a șuvoiului de apă unduind spre miazăzi, previne discret vizitatorul că traseul propus nu începe, în fapt, odată cu Masa. La numai câțiva pași depărtare, Jiul cheamă trecătorul să îl contemple.

Cine înțelege ansamblul ca integrat hylesic în natură, încorporând simbolic nu doar parcul ci, deopotrivă și râul, își va umple căușul mâinilor cu apa râului, să se bucure o clipă de jocul undeii, captivă în palmă.

O definire hylesică a apei de râu este de ... substanță fără început. Căci, râul se formează neștiut în inima muntelui, undeva departe de locul unde izvorăște din pământ. Iar când Jiul e efectiv acceptat de privitor ca parte componentă a compoziției, ansamblul, la un capăt, afirmă că nu are început, așa cum hylesic o probează râul, iar la celălalt capăt, că nu are sfârșit, așa cum vizibil o ilustrează Coloana fără sfârșit.

\*

Călătorul venit la Târgu-Jiu, să viziteze ansamblul, pătrunde în parc, trecând pe sub Poarta sărutului, parcurge aleea de clepsidre și se oprește la Masa Tăcerii.<sup>5</sup>

În tamburul generos al Mesei Tăcerii palpită, ireductibile, energiile aglutinante ale rocii.

Iată, scaunele așezate roată împrejurul tamburului, asemeni unei cununi de asteroizi gravitând în jurul unei stele. Te poți așeza pe scaune, dar Masa rămâne prea departe pentru a înlesni, de pildă, plăcerea unui prânz. Recunoști spiritul ludic al artistului în această invitație mută adresată privitorului de a lua loc la Masa Tăcerii ca și cum ar ședea la o masă obișnuită. Este o experiență necesară, un prag de cunoaștere.

Ajung doar câteva clipe de tihnă petrecute pe unul dintre scaunele rotunde, în proximitatea, deopotrivă caldă și distantă a Mesei Tăcerii. Te ridici, curând, cu sentimentul culpabil de a fi comis o inadvertență. Scaunele, realizezi, nu sunt făcute să șezi pe ele, recuză orice statut utilitar, induc un hiatus între trăirea la modul prezent și trăirea la modul poetic.<sup>6</sup>

\*

Pentru artistul crescut la Hobița, comanda Ligii Femeilor Gorjene, omagiul pe care acestea țineau să îl aducă morților lor – soți, fii, frați sau părinți, în imensa lor majori-

tate oameni simpli, lipsiți de educație, al căror ultim gând, în clipa supremă, va fi fost speranța în mila divină –, pentru artistul crescut în lumea de credințe ale satului, comanda monumentului întru cinstirea eroilor, implica gestul de elementară pietate, al recursului la un limbaj simplu, deplin inteligibil, deopotrivă celor căzuți precum și familiilor acestora.

Se cuvine amintit aici stăruitorul efort datorat generațiilor anterioare de brâncușologi de a racorda imaginarul brâncușian, cu deosebire cel propus prin ansamblul de la Târgu-Jiu, la primordialul agrest al culturii românești. Cităm, în intenția de a le omagia meritul, câteva nume de cărturari, dintr-o listă greu de cuprins: Petre Pandrea, Petru Comarnescu, V.G. Paleolog, Ionel Jianu, Adrian Petringenaru, Tretie Paleolog sau, mai recent, Nina Stănculescu și Ion Pogorilovski.

Exegeza etnocentrică a mizat frecvent pe fațeta singulară, originală a folclorului românesc ca sursă de inspirație a creației brâncușiene. Dar țărănismul lui Brâncuși este convingător, deopotrivă pentru privitorul român sau de aiurea, anume fiindcă artistul îl folosește pentru a se proclama cetățean al lumii.

În fapt, civilizația rurală își revendică concomitent două temelii axiologice – una păgână, alta creștină –, iar sculptorul își face un merit din a le revela profunzimii confluente.

Desigur, în urbea provincială a Târgu-Jiului, la fel ca și în cimitirul din Buzău, omagiul novator al artei moderne nu își găsea rostul decât întemeiat pe respect pentru tradiții.<sup>7</sup>



□ Casa muzeală Băncuși de la Hobița

<sup>5</sup> Asupra titlului acestei lucrări

<sup>6</sup> Conform relatării lui I. Alexandrescu, consemnată de Barbu Brezianu, Brâncuși „a stabilit depărtarea scaunelor de tăblia Mesei Tăcerii, care nu trebuie să fie atinsă de genunchiul celui așezat. În acest scop, cu o sfoară legată de o piatră, sculptorul a măsurat distanțele, instalându-l pe pietrar pe fiecare scaun”. (Barbu Brezianu, *Ibid.*, p. 171)

<sup>7</sup> Altfel spus, arta modernă nu deține la Târgu-Jiu, în 1938 – nici, deopotrivă în 2008, când publicăm aceste rânduri – un statut cultural îndeajuns de bine consolidat pentru a-și revendica rolul de solist principal într-un proiect comportând dimensiuni psihologice excepționale, cum era cazul comenzii pentru ansamblu. Brâncuși, chiar protejat de lauriile recunoașterii internaționale, nu își putea permite să solicite, cum s-a argumentat, deplasarea bisericii Petru și Pavel din axa

\*

Prin 1907, pe când concepea tripticul Rugăciunii, închinat Evei, Brâncuși modela în gips și grupul colosal, Trecerea Mării Roșii, inspirat, deopotrivă, din legende ale Vechiului Testament.

Compoziția urma curând a fi distrusă, dar fragmentele-i de gips servesc la construcția primei Mese, lucrare de vocație aparent umilă – suport de lucrări –, păstrată de artist decenii la rând, în spațiul atelierului, ca prezență oportună.

Surprinde cum, treizeci de ani mai târziu, la Târgu-Jiu, motivul Mesei revine brusc în prim planul atenției, și nu oricum, ci articulat la capodopera creației brâncușiene.

Căci Porții sărutului, ca avatar tardiv al Sărutului, i se adaugă, astfel, în cadrul ansamblului, o lucrare, Masa Tăcerii, a cărei geneză conceptuală trimite, fie doar și cronologic, tot la anul de debut al creației mature.

Oricât de hazardată, ipoteza că proiectul nerealizat, Trecerea Mării Roșii, a continuat să ocupe mintea artistului, inspirând Masa Tăcerii, se cere cercetată. Conotațiilor etnografice ale lucrării li s-ar putea adăuga astfel valențe de simbolism biblic.

\*

Uimitoare, aspra poezie a legendelor veterotestamentare când evocă eliberarea evreilor din robia egipteană, trecerea Mării Roșii și peregrinarea, timp de patruzeci de ani, prin pustia Sinai, în căutarea țării Canaan.

Cum să-ți închipui, azi, un popor întreg, nu doar o armată de oșteni, rătăcind, decenii în șir, în pustiu, printre dune sterpe de nisip? Cum să-ți închipui, însoțindu-i pe bărbați, mulțimea nesfârșită a femeilor, copiilor, bătrânilor, hrăniți doar cu roua cerului, miraculos preschimbată pentru ei, la fiecare răsărit de soare, în pâine? Cum să-ți imaginezi înaintând, nu într-o direcție anume, ci cu ochii pironiți spre un nor, care îi călăuzea ziua, iar la lăsarea nopții se preschimba în stâlp de foc?<sup>8</sup>

Brâncuși va fi ținut să redepene firul poveștii, dar în așa fel încât să dea impresia că o rostește pentru întâia oară. Și nu întâmplător, căci, în fapt, digresiunea sa viza prezentul, mai curând decât trecutul.

Se poate specula despre proiectul nerealizat, Trecerea Mării Roșii, că, aidoma oricărei compoziții majore brâncușiene, urma să dezvolte o „formă-cheie, care să rezume cu putere ideea subiectului”.<sup>9</sup>

I-ar fi fost suficient artistului să mediteze la versetele veterotestamentare cele mai pregnante unde se evocă ieșirea evreilor din Egipt. În fapt, textul biblic este relativ

scurt, iar momentele de răscruce din firul legendei se lasă identificate fără dificultate:

*Tu ridică-ți toiagul, poruncește Yahve profetului Moise, întinde-ți mâna spre mare, și despică-o; și copiii lui Israel vor trece prin mijlocul mării ca pe uscat.*

*Moise și-a întins mâna spre mare. Și Domnul a pus marea în mișcare printr-un vânt dinspre răsărit, care a suflat cu putere toată noaptea; el a uscat marea, și apele s-au despărțit în două.*

*Copiii lui Israel au trecut prin mijlocul mării ca pe uscat, și apele stăteau ca un zid la dreapta și la stânga lor.*

Exodul, 14. 16, 21, 22.

În lectura sculptorului, apele strânse „zid”, străjuind calea deschisă în mijlocul mării, va fi dobândit semnificația unei insolite metamorfoze materiale (hylesice). Când suprafeței de apă i se substituie poteca lucie de nisip, când frământării incontinente a masei de lichid cuprinse în hăul mării i se substituie neclintirea rece a două ziduri cristaline, tema proiectatei compoziții privește metamorfozarea apei în piatră, altfel spus, împietrirea apei.

Dar legenda traversării pustiei Sinai mai oferă, în plus, și un alt scenariu, perfect antitetic celui amintit mai sus, unde se vorbește despre prefacere miraculoasă, nu a apei în piatră, ci... a pietrei în apă.

Iar episodului ce narează această legendă, Biblia îi rezervă o însemnătate fără egal:

*Toată adunarea copiilor lui Israel a ajuns în pustia Tin, în luna întâi (...)*

*Adunarea n-avea apă. Și s-au răsculat împotriva lui Moise și împotriva lui Aaron.*

*...Moise și Aaron au plecat de la adunare și s-au dus la ușa cortului întâlnirii. Au căzut cu fața la pământ, și li s-a arătat slava Domnului.*

*Domnul a vorbit lui Moise și a zis: Ia toiagul și cheamă adunarea, tu și fratele tău Aaron. Să vorbiți stâncii acesteia în fața lor, și ea va da apă. Să le scoți astfel apă din stâncă, și să adapi adunarea și vitele lor.*

*Moise și Aaron au chemat adunarea înaintea stâncii. Și Moise le-a zis: Ascultați răvrătiților! Vom putea noi oare să scoatem apă din stânca aceasta?*

*Apoi Moise a ridicat mâna, și a lovit stânca de două ori cu toiagul. Și a ieșit apă din belșug, așa încât a băut și adunarea și au băut și vitele.*

Numeri, 20. 1-2,6-8,10-11

ansamblului, pentru a nu „stânjeni” omagiul adus de arta modernă memoriei celor dispăruți. O astfel de solicitare l-ar fi expus imediat ridicolului și oprobiului public. Căci pentru familiile îndoliate, arta modernă nu avea autoritatea morală de a suplanta tradițiile locului.

<sup>8</sup> Condensăm în câteva rânduri coordonatele de fantastic ale legendei.

<sup>9</sup> Sirianu Vintilă Ursu, *Ibid.*, cf. nota 204.

<sup>10</sup> Cf. Exod 17.7, Numeri, 20.13.

<sup>11</sup> O ipoteză greu acceptabilă, vehiculată de unii exegeți privitor la cele câteva denumiri date lucrării „Masa flămânzilor” (Ștefan Georgescu-Gorjan), „Masa

Între etapele traversării pustiei Sinai, nici una nu depășește în dramatism episodul din pustia Țin, lângă Muntele Horebului, locul denumit Meriba<sup>10</sup> sau Masa.

Cu ochii pierduți în defilarea spinărilor aride de piatră, Moise, alesul lui Yahve, se îndoise atunci în adâncul inimii, pentru prima oară, de puterea Creatorului. Cum să scoți apă în plin deșert și să sature un norod de mai bine de jumătate de milion de suflete?

Infinitul, pentru el, tăcuse o clipă la... Masa. Și nu doar pentru a-l încerca, ci, mai mult, pentru a da posterității, dincolo de fantasticul uneori exorbitant al precedentelor miracole, proba chintesențială a posibilităților sale.

În transformarea pietrei în apă, înfăptuită la Masa, se conțin, ca într-o sumă, toate transgresiile firii operate de divin pentru a-și atrage luarea aminte a muritorilor.

\*

Cele douăsprezece triburi ale lui Israel, strânse împrejurul Stâncii, precum oile împrejurul ciobanului... Depărtarea din care urcă spre noi legendele biblice invită la lectură poetică. Pentru a-i învăța să deprindă voia «Stâncii» (apelațiune metaforică a divinului în Biblie) – de aceea îi va fi scos Yahve pe evrei afară din Egipt. Doar așa puteau deveni, doar ei, printre toate neamurile, turma aleasă de A-Toate-Făcător.

Trebuiau să fie mânați departe de imaginile înșelătoare ale bogățiilor și îndestulărilor trecătoare, trebuiau să uite farmecul Nilului, răcoarea grădinilor și parfumul florilor, să disprețuiască puterea oamenilor și să o nesocotească pe cea a idolilor.

Căci acolo, în inima deșertului, departe de lume, avea să se celebreze o nuntă. Magică, așa cum nu stă în mintea omului să o închipuie. După treizeci și opt de ani, toată suflarea ieșită din Egipt se stinge – primește îmbrățișarea nisipurilor. Toți păcătuiseră, toți trebuiau să moară. Dar cu prețul acelei nuntiri, din pruncii născuți în pustie se va încheia un nou popor.

Astfel, Masa... Tăcerii<sup>11</sup>, înconjurată de cele douăsprezece scaune, evocă, prin antonomază, o etapă, într-un parcurs inițiat. La Masa<sup>12</sup>, artistul pare a aminti privitorului, e o fântână cu apă vrăjită, din care, dacă bei, ajungi să auzi tăcerea: infinitul tăcerii sau... tăcerea (pietrei) ca infinit.

\*

Oprim aici excursul consacrat Ansamblului pentru a adăuga câteva concluzii.

Conform unei tradiții vechi de cel puțin două milenii și jumătate, sculptura fusese definită drept limbaj al formelor. Al o reconcepe, așa cum Brâncuși se angajează să o facă, drept limbaj la materiilor – în cazul de față, limbaj al apei, limbaj al pietrei – conduce implicit la a centra creația plastică pe exploatarea resurselor de semnificare ale materiilor, ca denominator comun pancronic și universal al valorilor culturale.

Este vorba, în planul creației artistice, de o mutație axiologică de maximă amplitudine, căci, se cere remarcat, opoziția materie vs. formă privește nivelul primar, gradul zero al transformărilor.

Semnificativ, în civilizațiile rurale se dezvoltă mai ales cunoștințele legate de calitățile imuabile ale materiilor, pe câtă vreme civilizațiile urbane privilegiază precumpănitor universul formelor, diversificându-l luxuriant. A face pace între cunoașterea lăsată moștenire civilizației umane de modul de viață rural și cea revendicată de modul de viață urban, a face pace între gândirea simbolică și gândirea rațională, a face pace, arătând că în modernitate se deschide calea de a armoniza marile complementarități ale civilizației umane, iată miza enormă a căutărilor lui Brâncuși, așa cum se găsesc exprimate în registrul monumental, cu titlu de manifest artistic, în cadrul ansamblului de la Târgu Jiu.

O Coloană fără sfârșit de înălțimea zgârie-norilor americani (proiect brâncușian nerealizat) – o punere în prezență a culmilor artei și tehnicii, dar într-un sens o punere în prezență a unor embleme esențialmente revendicate de spațiul rural și, pe de altă parte, de spațiul urban – ar fi pus în deplină lumină miza acestei căutări de neasemuită cutezanță cât privește aventura spiritului uman.

Cade în sarcina istoriei artei, în rând cu filosofia culturii, să poziționeze simbolizarea prin materii sau, cum am propus încă din 1992, simbolismul hylesic, între marile curente artistice ale veacului XX.

**Dr. Matei STÎRCEA-CRĂCIUN**  
**Institutul de Antropologie Francisc Rainer**

apostolilor” (C. Antonovici) etc. (cf. Barbu Brezianu, *Brâncuși în România*, Ed. All, 1998, p. 170, n. 4.) privește o presupusă ezitare a sculptorului legată de titlul *Masa tăcerii* (denumire certificată de Ionel Jianu ca auzită de la Brâncuși în 1938). Este mai plauzibil ca artistul să fi sugerat anume mai multe variante de titlu pentru a ușura șansele exegezei de a circumscrie simbolismul compoziției, unde, în fapt vocabula cardinală și neechivocă rămâne „Masa”.

<sup>12</sup> Dacă simbolismul Mesei Tăcerii comportă o trimitere, prin antonomază, la legenda veterotestamentară presupusă a se fi desfășurat în pustia Sinai, la locul numit Masa, s-ar cere poate dedusă necesitatea de a completa titlul lucrării în limbi străine prin un titlu lămuritor. De ex. *Massa du Silence* (*Table du Silence*)



# BRÂNCUȘI – MEMORIA CULTURALĂ A ROMÂNIEI

**F**ără îndoială, Brâncuși s-a impus de la bun început ca o conștiință artistică novatoare, deși el s-a întors la esențele primordiale mânat de o luciditate creatoare în care exista o lume întoarsă în și spre sine. Astfel că opera lui Brâncuși – absolut originală – a uluit de la bun început ducându-i-se vestea mai înainte ca înțelegerea adevăratelor ei dimensiuni să se fi produs printre contemporani.

Puterea creatoare a lui Brâncuși stă în spirit. La el zborul e fusiform, ținând parcă imensitatea de dincolo de cer. Și mărturisește chiar el: „N-am căutat de-a lungul întregii mele vieți decât să redau esența zborului. Zborul, ce fericire!”

În comunicarea mea, doresc să aduc câteva considerații, poate inedite pentru unii, despre Constantin Brâncuși (19 febr. 1876, Gorj-16 martie 1957, Paris), „noul Adam”, cum l-a numit contemporanul său, Thomas Mann (6 iunie 1875, Lübeck, Germania - 12 aug. 1955, Zürich, Elveția).

De fapt, sunt niște speculații pe care îmi permit a le face pe marginea unor paragrafe din monumentalul roman, de peste 2000 pagini, al lui Petru Dumitriu și intitulat „Cronică de familie”. Aici se găsesc niște referințe exacte la momentul în care Brâncuși (în roman Bârlea) lucra la Ansamblul monumental târgujian în anii 1937-1938. Petru Dumitriu lasă cititorului posibilități speculative asupra unor personaje din cartea sa, deși orice referire la o persoană istorică nu este certă, elementele de identificare fiind astfel greu de stabilit. Dar obsesia cheilor este foarte tentantă. Și... mă voi lăsa pe firul speculațiilor. Nu este greu de decodificat ceea ce este evident: Bârlea din roman este sigur Brâncuși. Petru Dumitriu chiar l-a văzut pe Brâncuși la Tg.-Jiu pe când acesta cioplea în piatră Masa Tăcerii și Poarta Sărutului. Autorul Cronicii de familie avea, în anii '37-'38, 17 ani și absolvea un liceu din oraș.

Certamente l-a văzut. A fost printre mulții care veneau să-l vadă pe Brâncuși ciopliind nemurirea pe pământul baștinii sale.

Și îmi place să mă las încă pe firul speculațiilor imaginative și să cred cu adevărat că au venit la Tg.-Jiu să vadă miracolul brâncușian, în automobilul lor cu numărul de înmatriculare 1, prințesa scriitoare Martha Bibescu și soțul ei, prințul George-Valentin Bibescu, împreună cu alți prieteni care făceau parte din aristocrația românească de sânge. Așadar, cred că doamna Elisa Vogoride-Ipsilanti din roman este însăși Martha Bibescu. Voi cita paragrafele din roman în care autorul pune în gura ei și a prietenilor ei, judecări de valoare asupra lucrărilor brâncușiene de la Tg.-Jiu. Și acestea sunt nu numai juste și pertinente dar au valoare de document inestimabil deoarece sunt scrise înainte de 1957, an în care romanul apărea în România în primă ediție. În România care, doar cu câțiva ani mai înainte, refuzase donația pe care marele Brâncuși vroia să i-o facă.

Lată fragmentele din roman: ... ajunseră la N ... și în grădina publică, unde, printre mării, magnificii, stufoșii, străvechii copaci, la două răscruci de alei, găsiră cele două monumente. Unul era o masă de piatră albă, rotundă, cilindrică, cu un șanț pe mijlocul laturii, împrejur erau 12 scaune tot de piatră albă, reproducând masa la un diametru mult mai mic, o înălțime egală, și cu același șanț, care pe ele le făcea asemănătoare cu anumite pahare demodate pentru mâncat ouă fierte: două jumătăți de ovoid puse vârf în vârf.

Doamna Vogoride, mândră, cu capul sus, într-o rochie de vară de la Patou, cu umbreluța sub braț, explica vorbind pe nas, cu un aer dezinvolt și superior:

- E Cina cea de Taină. Simțiți simetria misterioasă, cercul infinit și oarecum gravitațional, nu? Al celor douăsprezece prezențe împrejurul masei centrale, solare? Nu-i așa?

- Da, sigur, spunea Șerban. E o imagine magică, rituală, hieratică, liturgică.



□ Gabriel Cărciumaru - Masa Tăcerii

- Da, evident, zicea și dl. Dabija. (...).

- E un om mare, țăranoiul ăsta de Bârlea, spunea și Elvira, care nu pricepea nimic și i se părea că masa și cele 12 ouare sunt o prostie.

Dar îi era frică să nu pară insensibilă și proastă teribilei Elisa, atât de cultivată și de artistă și care scrisese chiar și o carte de poezii în stilul lui Mallarmé. Se uita la Șerban care vorbea surescitat, cum i se întâmpla din ce în ce mai des în vremea din urmă, și nu se putea ști dacă e serios sau glumește.

- Este evident simbolismul subteran al operei, care e filiat de ezoterismul rosacrucian: masa aceasta este în fond a Agapei în sensul primordial al cuvântului: este comuniunea IUBI-RII, și scaunele nu sunt lipsite de aluzii la forțele generațiunii, de altminteri, făcute cu o supremă discreție și decență de preot al misterelor, simbolismul creștin se întâlnește aici cu ritualul cultului enigmatic al Cibelei și cu anumite prescripții devirilizante făcute slujitorilor zeiței: mereu scaunele; cât despre masă, are ponderea, masivitatea, plinătatea imaginii universului la cei vechi și la poporul nostru din a cărui cosmologie s-a inspirat Bârlea, care, de altfel, e stăpânit de ea, elle le hante, effectivement. (...).

- Coloana Infinită, spunea Șerban Romanò apropiindu-se, vesel, exaltat de vinul pe care-l băuse fără măsură la masă, – Coloana Nemuririi, sau a oricărui infinit: succesiunea de elemente ritmice, de pulsații devenite materie, isprăvite cu potirul deschis înspre nemărginire; cea mai pură și simplă abstracție creată de acest mare, acest unic maestru.

- Bună ziua, domnule Bârlea. Uitați-vă la piatra asta, care devine imaterială, inexistentă, simplu pretext pentru această formă iluminată de sensuri simbolice și magice; ceea ce nu însemnează ignorarea scientismului matematic al vremii noastre, căci infinitul se înseamnă cu un 8 culcat, dar culcat sau în picioare, acest semn algebric, pe care-l datorăm străvechii științe a

Indiei, este schema de bază de care nu se depărtează decât foarte puțin imaginea creată de prietenul nostru. Nu-i așa, domnule Bârlea?

Artistul se uită la el de jos în sus (era foarte mărunț) cu un ochi mic și negru și lucios din tufa de păr, sprâncene și barbă, de sub pălăria informă, verzuie, pleoștită pe cap. Avea colțurile ochilor încrețite, și se încrețiră și mai mult, într-un abia vizibil zâmbet viclean și ironic:

- Nu știu, zise el. Eu nu-mi explic lucrările, ca Picasso, care ține conferințe. Eu vă dau o enigmă: descurcați-vă.

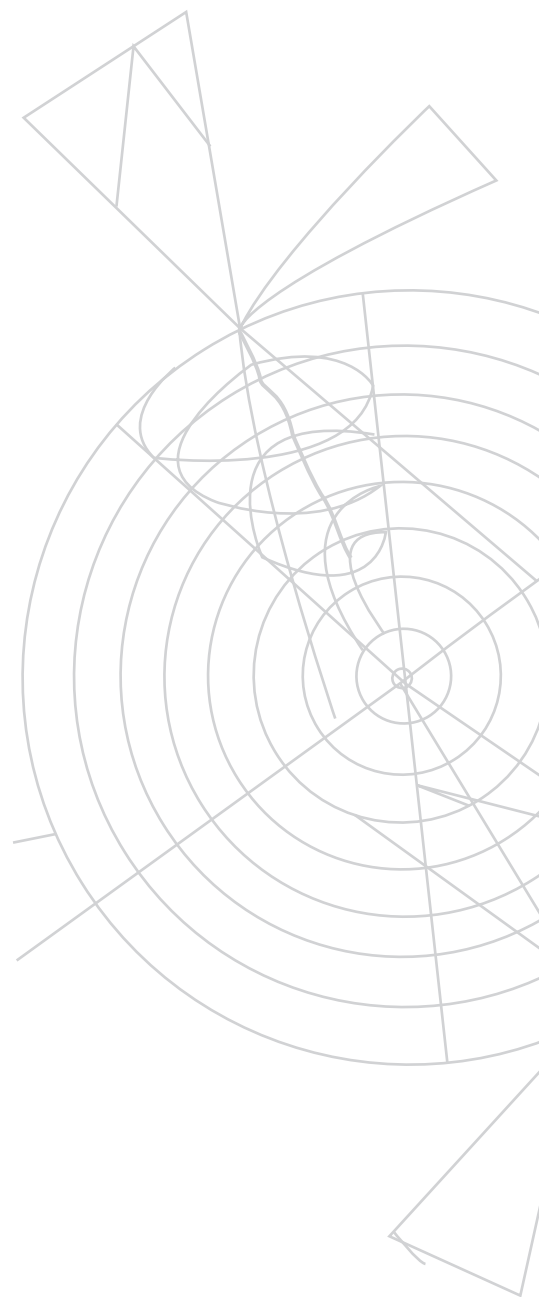
- Vous, n'êtes pas bête, răspunse Șerban cu un surâs destul de rece; sculptorul îi aruncă încă o privire, de data asta atentă, pătrunzătoare, din micile sale bile de păcură.

- Non, pas du tout. Et vous? Zise el, și se-ntoarse iar să se uite la coloană, ghebos, parcă ascuns sub pălăria lui imundă. (...)

Marele sculptor rămase singur, să se uite la coloană, dintr-alt unghi; refuzase, mârâit, să ia ceaiul cu cucoanele.

Am încercat să decodific și celelalte personaje din dialogul de mai sus: Elvira, Dabija și Șerban Romanò. Se pot face multe supoziții... Dar în hățișul acestora nu m-am mai putut aventura. Sunt mulțumită că am descoperit-o, în doamna Vogoride, pe Martha Bibescu, și vreau să cred că sigur despre ea e vorba. Deși ea n-a trecut pragul atelierului parizian al lui Brâncuși niciodată. Dar în multele ei drumuri e posibil ca unul să-l fi făcut la Tg.-Jiu. Se făcuse multă vâlvă despre acest moment al venirii lui Brâncuși la Târgu-Jiu pentru a ridica Ansamblul de pe Calea Eroilor... Astfel că totul pare să se fi întâmplat cu adevărat: pentru aristocrații aceia era ceva de bon ton să facă o călătorie la Tg.-Jiu pentru a vedea ceva inedit... Vestea celebrității lui Brâncuși le ajunsese la urechi... Și apoi, pentru aducerea lui Brâncuși la Tg.-Jiu se implicaseră persoane cu nume din politica țării. Și se știe că atât Martha cât și soțul ei, prințul George-Valentin Bibescu se învârtteau în cercurile politice din

țară și din capitalele europene. Măcar și numai din acest motiv ei nu puteau – logic –, lipsi de la un eveniment care nu interesa doar o mică comunitate locală. Așadar... „lăsați sârmanul să greșească”(Shakespeare) și „îi voi ruga pe cititorii acestei lucrări a mea să binevoiască a lua în înțelesul cel bun tot ceea ce am scris aici”. (Seniorul de Joinville, Memorii).



**Claudia VOICULESCU**

# UNIVERSALITATEA SIMBOLURILOR BRÂNCUȘIENE DE LA TÂRGU-JIU

**D**acă acolo sus, în înălțimile zborului spre nemurirea fără de sfârșit, l-am întreba pe Constantin Brâncuși unde îl putem întâlni, probabil ne-ar răspunde: În toată lumea voastră, de iubitori ai creației mele, dar în primul rând acasă, la Târgu-Jiu – orașul unde maestrul a lăsat esența viziunii sale artistice, mesajul și recunoștința pentru patria și eroii neamului, pentru harul și destinul său.

Monumentele de la Târgu-Jiu sunt repere universale pentru creația lui Brâncuși, cu elemente simbolice, care se regăsesc în multe din ciclurile sale tematice: linia frântă, romboidală a coloanei, motivul sărutului, succesiunea ascendentă a formelor unghiulare sau elegant arcuite a scaunelor sau discul solar al mesei. Brâncuși e universal, îl întâlnim de la Târgu-Jiu la Paris dar și în cele mai importante muzee de artă modernă din Statele Unite, Canada, Brazilia, Australia, India, Italia sau Elveția și în numeroase colecții particulare din întreaga lume.

ART INSTITUTE din CHICAGO este printre cele mai vizitate muzee de artă ale Statelor Unite, deținând una



□ Intrarea la Muzeul de Artă - Art Institute din Chicago, USA, sept. 2013

din cele mai mari colecții de artă modernă din lume. Pe peretele de la intrarea în noul pavilion, construit pentru Arta Modernă și Contemporană, se poate citi: "Cu o sută de ani în urmă, în 1913, Art Institute a fost gazda celei mai importante expoziții a secolului al XX-lea, EXPOZIȚIA INTERNAȚIONALĂ DE ARTĂ MODERNĂ, prezentând publicului american lucrările celor mai radicali artiști europeni ai perioadei - alături de contemporanii lor progresiști americani, schimbând estetica ambientului și percepția artistică pentru restul secolului. Art Institute a fost singurul muzeu din Statele Unite care a găzduit această expoziție, atrăgând un număr record de vizitatori, inspirând muzeul și orașul Chicago să devină patria modernismului și a noului, lucrările

din galeriile muzeului reprezentând decadele care au revoluționat arta modernă europeană în prima jumătate a secolului al XX-lea. Toate transformările din această perioadă relevă permanența schimbării timpurilor și implicarea artiștilor în viața socială."

Acest spațiu explicativ se continuă de-a lungul holului principal cu 13 imagini ale momentelor definitorii din evoluția artei moderne începând cu anul 1900 până în 1949, fiecare text fiind ilustrat cu imaginea celei mai reprezentative opere de artă. Imaginea anului de referință 1920 îi este dedicată lui Constantin Brâncuși - fiind singura imagine care reprezintă și persoana artistului - fotografia sculptorului în atelierul din Paris, cu elemente ale Coloanei fără sfârșit: "Constantin Brâncuși provoacă scandal în Paris. Începând din anul 1907 el a vorbit despre sculptura tradițională punând în evidență forma esențială și integrarea sculpturii cu baza ei. Studioul său a devenit un loc de experimentare, mulți artiști tineri, adepți ai noii tendințe "installation art" preocupați de relația dintre lucrarea indivi- duală și modul de prezentare, s-au documentat și au experimentat prin fotografii realizate în atelierul artistului."



1920

Constantin Brâncusi provokes scandal in Paris. Since 1907 he has questioned the traditions of sculpture by emphasizing essential form and integrating a sculpture with its base. His studio will become a site of experimentation: much like a contemporary installation artist, he focuses on the relationships between individual works and documenting their arrangement in photographs.

□ Panoul momentului 1920 la intrarea în Galeria de Artă Modernă dedicat lui Constantin Brâncuși

Art Institute din Chicago deține numeroase lucrări ale lui Brâncuși: sculpturi, unele cu soclurile propuse și realizate chiar de artist, schițe, desene, însemnări. Noua Galerie "European Modern Art" are în expunere permanentă șapte sculpturi din perioade diferite de creație, reorganizate ca prezentare. L-am întâlnit pentru prima oară pe Brâncuși în Chicago cu mulți ani în urmă, "Pasărea de aur" "Golden Bird", considerată cea mai reprezentativă pentru artist și pentru arta modernă, era expusă în mijlocul uneia din cele mai mari săli, pe fundal fiind tablouri de mari dimensiuni, ale pictorilor Henri Matisse și Pablo Picasso - două dintre "numele sacre" ale picturii moderne europene.

Am regăsit sculpturile lui Brâncuși, în această vară a anului centenar 2013, prezentate într-o nouă viziune, dispuse în mai multe săli, unele în vitrine transparente, cu titlul și explicația "CONSTANTIN BRÂNCUȘI, French, born România, 1876-1957".

"SUFFERING", 1907, Bronze- cunoscut în România cu numele "Supliciul", bronz, 29cm.





□ Sala Brâncuși cu motivele și simbolurile brâncușiene de la Târgu Jiu

"WISDOM" - 1908, Limestone - cunoscută și sub denumirea de "Figura antică", piatră, 56,51 cm, o "cumințenia a pământului" creată în aceeași perioadă cu sculptura cu același nume de la Muzeul Național de Artă din București, tradusă de americani "Înțelepciunea".

"SLEEPING MUSE" - 1910, Bronze - "Muza adormită", bronz, 28 cm. Textul explicativ de pe vitrina de sticlă este: "După ce a ajuns în Paris din România, în 1904, Constantin Brâncuși a respins reprezentările teatrale și narative ale sculpturii lui Auguste Rodin. În loc de a modela în argilă și inspirându-se mai puțin din arta occidentală, el începe să cioplească direct în piatră - materialul ales pentru prima versiune a "Muzei adormite". Reducând și simplificând formele, Brâncuși le toarnă în metal, cu un finisaj accentuat, devenind forme moderne arhetipale".

"TWO PENGUINS" - 1911-14, Marble - cunoscută în România cu același titlu "Doi pinguini", 1914, marmură albă, 54cm.

Una din cele mai frumoase săli expoziționale cu ferestre imense deschise spre Millennium Park, pe malul Lacului Michigan, cu imaginea dominată de "zgârie norii" orașului, este "Sala Brâncuși". Muzeografi spun că "aici este spiritul lui Brâncuși de la el de acasă, din România, sunt formele și motivele Ansamblului de la Târgu-Jiu", pe acest criteriu fiind organizată expunerea lucrărilor, ca un omagiu adus sculptorului român. Istoricii de artă americani

au subliniat faptul că, îndepărtându-se de curentele artistice contemporane, Constantin Brâncuși își realiza sculpturile combinând diferite materiale pentru o singură lucrare, simplificând forma pentru a ajunge la caracteristic, la esența și importanța acordată soclului, care face parte integrantă din lucrare. Cele trei sculpturi expuse în Sala Brâncuși sunt așezate, așa cum a decis Brâncuși, pe soclul special gândit pentru fiecare, cu forme și simboluri regăsite în sculpturile de la Târgu-Jiu.

"GOLDEN BIRD" - 1919/20 (base 1922), Bronze, stone, and wood - cunoscută în România sub numele "Pasărea de aur", 1919, bronz lustruit, 96,52 cm. Soclul din piatră și lemn, 94,14 cm." Dintre multele variante ale aceleiași teme- în seria de Păsări ale lui Brâncuși, Pasărea de aur rezumă întrebările sale despre forma esențială, continuând și simplificând primul său concept al zborului, al păsării în văzduh, prin schimbări subtile ale proporțiilor, suprafeței și a materialelor. Pentru lucrările în bronz, artistul explorează capacitatea excepțională a materialului de a fi lustruit și strălucitor, sugerând mișcarea prin lumina reflectată pe forma și conturul lucrării.

"Golden Bird"- Pasărea de aur - a fost expusă și achiziționată în anul 1927 de Arts Club din Chicago. În prezent este un simbol puternic al colecției de la Art Institute pentru începuturile artei moderne" se spune în textul explicativ din expoziție. Soclul este format din trei

module, făcând trimitere la COLOANA FĂRĂ SFÂRȘIT de la Târgu-Jiu.

"LEDA" - c.1920, marble on concrete base, în România cunoscută sub același nume, "Leda", 1921, marmură, 66/48,26cm. "Constantin Brâncuși consideră materialul ca având propria sa viață, încercând să descopere forma pe care acesta o ascunde în interiorul său. Tema mitologică a Ledei este o metamorfozare a materialului pentru sculptură - marmura, pentru a transforma schimbarea lui Zeus în lebăda care o seduce pe frumoasa Leda. "Eu nu îmi imaginez un bărbat transformat în lebădă, imposibil, dar o femeie, da, în întregime", explica sculptorul. Brâncuși este un vizionar al formei care recreează forma, născând o nouă existență, susținută, în ansamblul sculptural expus, de baza circulară a suportului, model pe care sculptorul a început să îl proiecteze din anul 1916 și să îl folosească - cu diverse mărimi, pentru diferite lucrări" este textul explicativ din muzeu. "Leda" este expusă pe o "MASĂ A TĂCERII" din piatră, o masă a sacrificiului, o masă a ofrandelor.

"WHITE NEGRESS II"- 1928, White marble, black marble, stone, and wood, "Negresa Albă II", marmură albă, 48,26cm, expusă pe un soclu supraînălțat cu trei volume

rale piatră și lemn într-o abordare modernă, abstractizând formele, greutatea lucrării echilibrând delicatețea luminii. După anul 1950 începe să își grupeze lucrările în "instalații", atent orchestrate și compuse după criterii estetice".

Se cuvine remarcată atenția acordată de specialiști, cunoașterea și prețuirea pentru monumentele de la Târgu-Jiu, această "Sală Brâncuși" de la Art Institute din Chicago fiind un semn de respect și recunoaștere adus lui Constantin Brâncuși și orașului Târgu-Jiu, pe care artistul l-a ales, cu 75 de ani în urmă, să îi ducă în eternitate mesajul și simbolurile creației sale artistice - devenite repere universale ale artei moderne.



□ Leda

din marmură neagră, piatră și lemn, ultimul element având profilul de pe ALEEA SCAUNELOR din Ansamblul de la Târgu-Jiu. Despre această lucrare textul explicativ menționează "Constantin Brâncuși nu recreează forma naturală, concentrându-și atenția spre relația dintre opera de artă și lumină. Atelierul lui este locul experimentelor, el combinând și recombinaând părțile componente ale lucrărilor expuse sau reorganizând ansamblul creat. Întreaga lucrare "Negresa Albă II" reunește materiale natu-

**MAGDA BUCE-RĂDUȚ**  
Chicago, septembrie 2013



# COLOANELE BRÂNCUȘIENE, TREPTE PE CALEA DESĂVÂRȘIRII

Brâncuși a realizat unele sculpturi fără variante, replici, etc. Semn că a reușit să surprindă ideea subiectului/ sufletul în totalitate, fără a fi nevoie să mai revină asupra formei și să o mai modifice (fiind aproape desăvârșite, întrucât sculptorul considera că: „Dar operele nu ajung niciodată la o desăvârșire completă, pentru că însăși materia nu este desăvârșită.”

Există însă teme seriale, versiunile fiind ușor modificate mereu, semn că ele reprezintă trepte ale desăvârșirii. De exemplu, *Păsările mâiestre* cuprind 7 variante, iar cele în *văzduh*, 11, tot mai alungite în elanul înălțării aerodinamice (temă analizată de Aghata Tacha Spear în magistrala lucrare *Păsările lui Brâncuși*<sup>1</sup> în care a realizat și o planșă sinoptică deosebit de sugestivă pentru comparația versiunilor). *Domnișoarele Pogany* cuprind și ele 6 variante, în care coafura devine tot mai geometrică, ajungând la o cascadă superbă, iar ochii se deschid tot mai mult spre reverie.

Vom cerceta treptele desăvârșirii în cazul *Coloanelor fără sfârșit*, având în vedere că la 27 octombrie 2013 se aniversează 75 de ani de la inaugurarea Ansamblului monumental de la Târgu-Jiu. Vom folosi în demersul nostru câteva observații ale Doinei Lemny (cercetător la Muzeul de Artă Modernă din Paris, Atelierul Brâncuși), din volumul-album *BRÂNCUȘI artistul care transgresează toate hotarele*.<sup>2</sup>

Autoarea albumului precizează că e dificil de stabilit cronologia Coloanelor brâncușiene, începând cu prima, alcătuită din 3 module întregi + ½ soclu + ½ vârf (lemn stejar; 203,2 x 25,4 x 24,5 cm; 1916 -1917) și până la *Coloana fără sfârșit* (fontă alămită, romboedre pe ax de oțel; 29350 x 90 x 90 cm; 1937-1938; Târgu-Jiu). Se mai știe cu precizie că în anul 1925 Brâncuși a terminat o *Coloană* cu 9 module întregi plus cele două jumătăți de la bază și vârf și că în anul 1926 a realizat și montat în grădina fotografului Edward Steichen (din apropierea Parisului) tot o *Coloană* cu 9 module întregi plus cele două jumătăți aferente. În 1927, artistul fotograf plecând în America, grădina a fost dezafectată și sculptorul a tăiat lucrarea în două bucăți, transportându-le în atelierul său. Observațiile sunt suficiente pentru interpretarea noastră.

## Semnificația Coloanelor

Modelul Coloanelor brâncușiene îl constituie stâlpii de pridvor ai caselor țărănești tradiționale, care simbolizau stâlpii de susținere ai cerului (casa reprezenta universal în care tavanul simboliza cerul susținut de coloanele casei). În anumite locuri, pe dealuri, existau în vechime, astfel de stâlpi fără capitel, înalți de câțiva metri, amplasați în natură, care simbolizau stâlpii cerului (axis mundi). În cimitirele arhaice, la capul mortului se plantau brazi funerari sau se amplasau stâlpi funerari, de înălțime umană, care susțineau pasărea sufletului. Constantin Zărnescu (Aforismele și textele lui Brâncuși)<sup>3</sup> susține că bradul funerar se lega de stâlpul de pridvor cu crengile în jos, iar cel de nuntă, cu crengile în sus. Dacă am suprapune cei doi brazi, între crengile acestora s-ar forma un spațiu romboedric, asemănător celui al Coloanelor brâncușiene.

Putem concluziona că în satul tradițional românesc, întâlnim coloanele de pridvor care simbolizau coloanele de susținere ale cerului și stâlpii funerari care susțineau pasărea sufletului. La Brâncuși toate aceste semnificații se împletesc.

## Evoluția motivului Coloanelor /treptele desăvârșirii

Prima Coloană brâncușiană datează din perioada 1916-1917 și cuprinde 3 module întregi, precum și cele două jumătăți aferente, trimițând direct, prin mărime, la stâlpul de casă țărănească. Înălțimea de 203,2 cm nu era destul de monumentală pentru semnificația pe care o dorea artistul. A realizat atunci, în 1925, o *Coloană* mai înaltă, cu 9 module întregi și două jumătăți, devenind acum mai aptă pentru a simboliza un stâlp al cerului. Dar stâlpul cerului, cu adevărat monumental nu putea fi în atelier ci amplasat în natură. Ocazia s-a ivit când fotograful american, Edward Steichen i-a cerut să-i amenajeze grădina. Aici a amplasat Brâncuși, între arbori și flori, Coloana sa de 9 module întregi și două semimodule și 7 m înălțime, reprezentând un stâlp al cerului mirific. Era un pas important pentru realizarea Coloanei uriașe metalice (29,35 m, cu 15 elemente întregi și două jumătăți) din cadrul Ansamblului monumental de la Târgu-Jiu, realizat de inginerul Ștefan Georgescu-Gorjan, după concepția, supravegherea și cu ajutorul modelului de turnătorie sculptat de artist în lemn de tei) în perioada 1937-1938. Comanda a venit în anul 1935 prin Liga Femeilor

<sup>1</sup> Aghata Tacha Spear – *Păsările lui Brâncuși*

<sup>2</sup> Doinei Lemny – *Brâncuși, artistul care transgresează toate hotarele* (Ed. Noi Media Print, București 2012)

<sup>3</sup> Constantin Zărnescu - *Aforismele și textele lui Brâncuși* (Ed. Scrisul Românesc, Craiova, 1980)

<sup>4</sup> Vlad Ciobanu - *Regele lumii și ansamblul (incinta sacră) de la Târgu-Jiu - în Pași pe nisipul eternității* (Ed. Ed. Fundației Constantin Brâncuși, Târgu-Jiu,

Gorjene, condusă de Aretia Tătărescu (după ce Milița Pătrașcu, fosta sa elevă, declinase oferta în favoarea lui Brâncuși) în care se cerea realizarea unui monument dedicat eroismului ostașilor gorjeni căzuți în primul război mondial în luptele pentru apărarea orașului.

### Versiunea desăvârșită

Tema monumentului fiind elogiarea sacrificiului ostașilor gorjeni pe câmpul de luptă, *Coloana fără sfârșit* devine și *Coloana recunoștinței* comunității. Prin ansamblul monumental de la Târgu-Jiu, Brâncuși a imaginat un întreg scenariu comemorativ. Semnificația principală ar fi scenariul înmormântării, cu praznicul de pomenire de la *Masa tăcerii*, popasuri pe *Aleea scaunelor* din parcul orașului, trecerea pe sub *Poarta sărutului*, simbolizând nunta postumă a defunctului (tinerii ostași murind îndeobște necăsătoriți) și înălțarea sufletelor la cer pe *Coloana fără de sfârșit*. S-au scris multe cărți și sute de eseuri dedicate semnificațiilor Coloanei părintelui sculpturii moderne.

Sculptorul și profesorul Vlad Ciobanu<sup>4</sup> sugerează două interpretări creștine ale *Ansamblului monumental de la Târgu-Jiu*:

a) traseul de la *Masă la Coloană* reprezintă spada Arhanghelului Mihail (*Poarta* + băncile = garda, *Aleea scaunelor* + *Masa tăcerii* = mânerul, *Calea eroilor* = lama) iar *Coloana* este lancea Sfântului Gheorghe;

b) Ansamblul sugerează o biserică deschisă (în care *Masa tăcerii* = pronaosul, *Aleea scaunelor* = naosul împărțit cu locuri de odihnă pe partea stângă pentru femei iar pe dreapta pentru bărbați, *Poarta sărutului* = catapeteasma iar *Coloana infinită* = altarul).

Grid Modorcea<sup>5</sup> transcrie următoarea interpretare a *Ansamblului* pe care măicuțele de la mănăstirea Polovragi o comunică turiștilor: *Masa tăcerii* = Iisus cu apostolii, *Poarta sărutului* = Gura Raiului, iar *Coloana* = Scara lui Iacob la cer.

Pentru Neculai Hilohi<sup>6</sup> *Coloana* reprezintă fumul jertfei pentru eroii patriei care se ridică drept spre cer, fiind acceptat de Dumnezeu.



□ Brâncuși filmând montarea celui de-al doilea element al Coloanei

1997)

<sup>5</sup> Grid Modorcea - *Chivotul lui Brâncuși* - în *Pași pe nisipul eternității* (Ed. Ed. Fundației Constantin Brâncuși, Târgu-Jiu, 1997)

<sup>6</sup> Neculai Hilohi - *Axis mundi și simbolistica religioasă la Constantin Brâncuși* - în *Pași pe nisipul eternității* (Ed. Ed. Fundației Constantin Brâncuși, Târgu-Jiu, 1997)



Pe noi ne interesează conotațiile *Coloanei* pentru a vedea cum întruchipează forma brâncușiană ideile pe care dorea să le transmită. *Coloana* reprezintă în concluzie: stâlp al cerului, stâlp funerar, scară a sufletului la cer, contopirea cu divinitatea. Prin forma de stâlp de cerdac se simbolizează primele două semnificații, prin alternanța romboedrelor este satisfăcută cerința de scară iar prin alămirea modulelor, contopirea sufletului individual cu cel al Tatălui.

*Ansamblului monumental de la Târgu-Jiu* i s-au mai adus și alte interpretări mai surprinzătoare.

Adăugând Biserica Sfinții Apostoli Petru și Pavel și Masa ultimă (alcătuită din piesele rămase de la asamblarea Mesei tăcerii și care a fost amplasată acolo nu de sculptor ci de un grădinar, astăzi fiind transportat și remontată în curtea casei Bălănescu, unde a locuit Brâncuși în timpul cât a lucrat și supravegheat lucrările de la Târgu-Jiu), Constantin Noica identifică cele 5 monumente ale ansamblului astfel completat, cu momentele constitutive ale oricărei legende - semnificația particulară în cazul nostru fiind aceea a întemeierii unei localități românești<sup>5</sup>.

Constantin Zărnescu (în cartea menționată deja) desprinde semnificația ansamblului tot din tradiția românească, potrivit căreia soarta bărbatului tânăr, falnic și puternic ca bradul (*Coloana*) îl poartă spre femeia predestinată (care-l așteaptă la *Poarta sărutului*), apoi, după cununie (treccrea pe sub *Poartă*), el devine "stâlpul casei/familiei", muncindu-și cu hărnicie gospodăria, sprijinindu-și cu demnitate soția pe drumul greu al vieții, la bătrânețe familia odihnindu-se senină la *Masa tăcerii*.

Același autor este primul care imaginează parcurgerea dinamică a traseului de către însăși ființele sculpturii brâncușiene, *Adam pornește de la Coloană spre Poartă, unde o întâlnește pe Eva*, iar după nuntă o ridică pe umerii săi puternici, continuându-și viața împreună până la extincția simbolizată de *Masa tăcerii* (inițial sculpturile au fost create independent, *Eva* în 1916, *Adam* în 1917, asamblarea lor columnară, *Adam și Eva*, realizându-se în anul 1922).

Pentru Cristian Robert-Velescu<sup>7</sup> Ansamblul reprezintă treptele inițierii în misterele eleusine. Dacă se parcurge traseul de la *Coloană la Masă*, reprezintă spicul de



□ Echipa de montaj la descărcarea materialelor

<sup>7</sup> Cristian Robert-Velescu – *Brâncuși inițiatul* (Ed. Tineretului și Sportului, București, 1993)

<sup>8</sup> Lidia Bârsan și Vasile Stratulat - *Lacrima Brâncuși* (Ed. Kogaion, București)

<sup>9</sup> Ștefan Georgescu-Gorjan – *Am lucrat cu Brâncuși* (București, 2004)

grâu (simbol falic totodată) și inițierea sacerdotală, cea mai înaltă, *Poarta sărutului* reprezintă "Poarta Cerului" prin care sufletele ostașilor morți în primul război mondial pe malurile Jiului se îndreaptă spre stadiul superior al eroului; iar *Masa tăcerii* corespunde inițierii holistice, prin care sufletul inițiatului se eliberează de cercul genezei, contopindu-se pentru veșnicie cu absolutul. Același exeget mai atribuie *Coloanei* și următoarele semnificații:

- expresia totală a universului, realizată prin supraetajarea a 8 module reprezentând grafia monosilabei sacre OM, care simbolizează corespondența Pământ - Corp, Atmosferă - Psihic, Cer - Principii;

- simbolul androginității, din moment ce include în conotațiile ei *Dubla caritidă*, care reunește masculinul cu femininul, principii care trimit indubitabil (oare?) la Jachin și Boaz - coloanele ce străjuiau intrarea în templul lui Solomon, din moment ce Brâncuși medita la realizarea *Templului eliberării* pornind de la *Coloana fără sfârșit* care încorporează totodată și *Coloana sărutului*.

Lidia Bârsan și Vasile Stratulat, în urma unor măsurători radiestezice, atribuie următoarele interpretări exagerate/inadecvate *Ansamblului monumental de la Târgu-Jiu și anume*<sup>8</sup>:

- a) Emițător de microunde (*Masa* = sursa, *Aleea scaunelor* = tun electronic, *Poarta* = modulator, Biserica = amplificator, *Coloana* = antenă, *Masa ultimă* = reflector);

- b) Efigia întregului univers (*Masa* = Creatorul și scaunele = sufletul omului care se hrănește din cel al Tatălui/zodii, *Poarta* = simbolul Divinității la nivelul vibratoriu al sferei, care ne conduce la Poarta împărăției, *Coloana* = materia devenită spirit);

- c) Bustul unui om culcat privind cerul, monumentele și aleile reprezentând chakrele (*Coloana* = muladhara, sursa focului sacru - trezirea șarpelui Kundalini).

În cartea lui Ștefan Georgescu-Gorjan – *Am lucrat cu Brâncuși* (2004)<sup>9</sup> inginerul constructor al *Coloanei fără sfârșit* de la Târgu-Jiu, mărturisește că Brâncuși a urmărit în realizarea acesteia două aspecte, denumite de inginer - **legea armoniei plastice și raportul de suplețe**.

Primul privește dimensiunile modulului (raportul direct proporțional de 1, 2 și 4 dintre latura pătratului bazei mici, latura pătratului bazei mari și înălțimea sa), al doilea, raportul dintre înălțimea coloanei și latura bazei mici și se justifică prin calculele de rezistența materialelor. Aceste raporturi exprimă numărul de aur, adică desăvârșirea. De aceea Coloana reprezintă și o întruchipare a divinității.

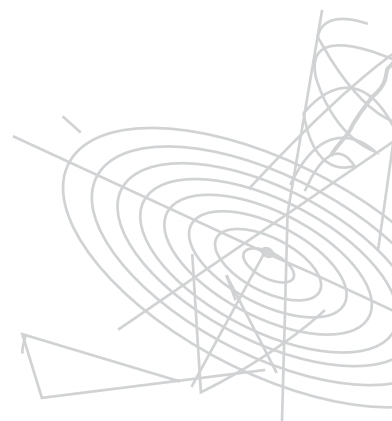
Dar iată ce mărturisește Brâncuși despre sculptura sa: „Nici nu vă puteți da încă seama de ceea ce vă las Eu. Căutarea primitivului în artele plastice se îngemănează cu o căutare a Simplității.

Pentru ca acea *Coloană fără sfârșit* să se poată înălța spre ceruri, trebuia să fie jertfit cineva. Daedalus, după ce a construit Labyrinthul, încercând să evadeze din el, a inventat aripile, iar fiul său Icarus s-a prăbușit. Am dat din nou peste Labyrinth pe când mă străduiam să-mi închid *Păsările măiestre* sub bolta unui templu indian, nemaîntelegând cum să ademenesc peste ele, lumina. Amintindu-mi de *Coloana fără sfârșit* din România și de astrele care se roteau deasupra ei, chemându-i zborul, am renunțat, în concepția mea, la bolta de marmură, care trebuia să copleșască *Măiestrele*... Aceste opere, ca să poată să se înalțe, implorau o libertate deplină; și atunci, am avut revelația cum să evadez din Labyrinth...

M-am sacrificat întotdeauna pe mine însumi. Mi-am lăsat dalta și ciocanul – și am șlefuit materia cu propriile-mi mâini. Mi-am lăsat sculpturile să se joace cu cerul și cu oamenii, dovedind lumii că este posibilă o sculptură a focului. Libere – ele erau mereu altfel iubite de oameni, ele însele mereu altfel iubind.”

Cu alte cuvinte, Brâncuși a realizat o sculptură în aer liber, de monumentalitate megalitică și care să descătușeze sufletele oamenilor în revelația contopirii cu universul.

După realizarea acestei coloane, Brâncuși nu a mai dorit altă coloană monumentală, a visat însă, după vizitele sale în America, zgârie-nori de forma coloanelor sale de 200-400 m înălțime. Dar asta constituie o altă poveste.



Lucian GRUIA

# IONEL JIANU, PROMOTOR AL ARTEI BRÂNCUȘIENE

În luna octombrie a acestui an se vor rotunji șapte decenii de la inaugurarea (în 1938) a Ansamblului Brâncușian de la Tg-Jiu, prilej potrivit, credem, pentru a ne reaminti împreună prin rândurile ce urmează de unul dintre cei trei români care i-au recunoscut genialitatea hobițeanului și au scris despre el studii esențiale: Petru Comarnescu, Mircea Eliade și Ionel Jianu (în ordine alfabetică). Cu ocazia primului Colocviu Internațional Brâncuși de la București, din octombrie 1967, la un deceniu de la trecerea în eternitate a artistului, Petru Comarnescu primea 10 exemplare ale volumului *Temoignages sur l'oeuvre de Brancusi*, volum tipărit la Editura ARTED de la Paris, editură înființată de Ionel Jianu, prin mari sacrificii personale, tocmai pentru a promova în Franța și în lume opera lui Brâncuși. Volumul, reeditat la Tg-Jiu, în 2001, la editura Fundației Constantin Brâncuși, prin grija mult regretatului scriitor și editor Nicolae Diaconu, conține trei studii fundamentale asupra operei gorjeanului: **Brâncuși și mitologiile** de Mircea Eliade, **Confluente în creația lui Brâncuși - Elemente de folclor și de stil popular în procesul înnoitor al sculpturii mondiale** de Petru Comarnescu și **Tradiție și universalitate în arta lui Brâncuși** de Ionel Jianu. Dar nu asupra acestui volum de dimensiuni materiale absolut modeste, dar de o importanță covârșitoare în exegeza brâncușiană, ne vom focaliza atenția în cele ce urmează, ci asupra importanței lui **Ionel Jianu** în promovarea personalității și artei brâncușiene în Franța și în lume.

Criticul și istoricul de artă Ionel Jianu aparține generației de aur a culturii românești, așa cum a fost numită generația deceniului III din veacul XX, din ea făcând parte și alte nume sonore ale culturii noastre și, implicit, ale culturii universale: Petru Comarnescu, apreciat ca șef al generației de congenerii săi, Mircea Eliade, Mircea Vulcănescu, Constantin Noica etc.

Redactor la Editura de Stat pentru Literatură și Artă și la Meridiane vreme de 11 ani, Ionel Jianu a inițiat prima colecție de artă românească, editând în timpul activității sale în cadrul celor două prestigioase instituții, 200 de volume. Plecarea sa din țară, în anul 1961, are la origine hărțuiala la care era supus de către criticul acreditat al regimului comunist, George Oprescu. A fost înlăturat de la editură, de asemeni din funcția de profesor la Institutul de Arte Plastice Nicolae Grigorescu din București, i s-au interzis emisiunile de la radio și televiziune și chiar semnătura pe propriile sale cărți.

Salvarea de sub călcâiul cazon al regimului de inspirație bolșevică i-a venit prin grija fratelui său mai mare care se afla deja stabilit în străinătate și care l-a răscumpărat de la oficialitățile române. *Am părăsit țara cu o sfârșiere cumplită. Am ars, de pildă, toată corespondența pe care o avusesem cu prietenii mei, pentru că nu o puteam lăsa altora, pentru că era primejdios pe vremea aceea să ai*



□ Ionel Jianu

*corespondență cu Mircea Eliade sau cu Noica, care se afla în închisoare mărturisește Ionel Jianu însuși, într-un interviu acordat Mihaelei Cristea, la Paris, în noiembrie 1990, cu doi ani înainte de stingere. Cele 10.000 de volume din biblioteca personală și cele 100 de tablouri au fost dăruite în bună parte prietenilor sau vândute. Și mai mărturisește Ionel Jianu: Eu nu am plecat din țară*

*definitiv. Eu am plecat din țară cu gândul să slujesc cultura românească, așa cum am slujit-o 56 de ani, astfel încât prima sa faptă de cultură pe meleagurile Franței a fost realizarea unui album monografic Brâncuși. A propus spre publicare lucrarea la nu mai puțin de nouă editori. Era, de fapt, primul catalog științific al operei lui Brâncuși, realizarea acestuia solicitând un efort imens, o corespondență extraordinară cu muzeele și colecționarii din SUA, istoricul de artă reușind, printr-un efort aproape supraomnesc, să identifice existența a 245 de lucrări ale lui Brâncuși. În fața refuzului editorilor francezi, Ionel Jianu a luat hotărârea eroică de a face singur o editură, ARTED. În ciuda sfaturilor îngrijorate ale amicilor, a scepticismului acestora, a pornit-o, după propria-i mărturisire, nebunește la drum: Dar trebuie să fie o fărâma de nebunie în tot ceea ce faci atunci când vrei să faci lucruri care sunt neobișnuite.*

Într-o deplină ignorare a legilor pieții de carte franceze, Ionel Jianu și-a îndreptat pașii către Rouen pentru a revedea celebra catedrală. Se vede că drumul i-a fost vegheat din înalturi, așa încât a descoperit, în timpul acestei călătorii, firma tipografiei **Imprimerie Rouennaise**. S-a înțeles imediat cu directorul, au stabilit termenii contractului și, timp de două săptămâni, istoricul de artă a supravegheat tiparul la fiecare coală. S-a lucrat intens, în două schimburi, primul între orele 6.00 și 14.00, al doilea, de la 14.00 la 22.00. Strădania, devotamentul său nemăsurat pentru operele lui Constantin Brâncuși au fost răsplătite pe măsură: cartea a avut ecou în 88 de țări, unde a fost difuzată, bogata corespondență desfășurată în jurul ei fiind apoi inclusă de critic în volumul **Ionel Jianu și opera lui - un om, o viață, un destin** (American Romanian Academy of Arts and Sciences, Los Angeles, 1990). Se regăsesc acolo aprecierile venite din Italia, Franța, America, Brazilia, Canada, Argentina, Australia, Israel etc.

Surpriză majoră pentru Ionel Jianu, într-o bună zi i se telefonează de la Librăria Sainte Beuve, solicitându-i-se 12 exemplare. De fapt, chiar ambasada română la Paris ceruse cele 12 exemplare pentru a fi trimise în țară, la CC al PCR, în timp ce patru exemplare expediate de autorul însuși unor prieteni din țară, printre aceștia Petru Comarnescu, n-au ajuns niciodată la destinatari. Cartea și pledoaria pe care Ionel Jianu o susține în cuprinsul ei, aceea că **Brâncuși**



O luna mai târziu, în noiembrie 1938, Ionel Jianu publica în **Jurnalul doamnei**, un interviu intitulat **Brâncuși - o lecție de artă, o lecție de viață** în care afirma cu peremptorii argumente că sculptorul român este unul dintre cei mai mari artiști ai lumii. Noaptea de taină din octombrie a celor trei este relatată și de Petru Comarnescu în jurnalul său. Cu acel prilej, Brâncuși le-a dat celor doi un teanc de fotografii care i-au servit lui Ionel Jianu la susținerea unui curs de două ore în fața studenților săi. Curs a cărui primă oră a fost consacrată prezentării excepționalei creații a marelui artist, iar cea de-a doua proiecției operelor lui Brâncuși. Cursul lui Ionel Jianu despre Brâncuși a stârnit reacția negativă a oficialităților comuniste și a slujitorilor lor, astfel încât eminentul istoric și critic de artă a fost chemat la CC în 1958, aspru criticat și acuzat că promovează prin cursurile sale de istorie a artei românești, o linie străină de linia partidului. Este momentul în care începe hărțuiala demonică împotriva lui Ionel Jianu, suita nefastă de întâmplări ce succedă acestui eveniment izgonindu-l pe critic din țară în 1961.

<https://biblioteca-digitala.ro>

# CONSTANTIN BRÂNCUȘI

## ÎNCĂ INEDIT



□ Brancusi în fața Atelierului său, 1952

Într-un număr din revista „Les lettres françaises”, din 13 septembrie 1967, Paris, cel ce fusese numit „cel mai tânăr continuator, după război, al avangardei române”, poetul Isidore Isou (născut la Botoșani), în articolul *Entre la Roumanie et le Monde*, a afirmat: „La ce bun, oare, să sfărâmăm munții, spre a crea apoi, din stâncile lor, numai cadavre-bifteack-uri?... se citează că ar fi susținut, adeseori, Constantin Brâncuși”. Inițiator al unui nou curent internațional, al *Lettrismului*, la intersecția cuvântului cu o nouă civilizație, aceea a *Imaginii*,

Isidor Isou nu auzise acest aforism direct de la Brâncuși, ci îl considera, repetându-l și citându-l el însuși, o culminație a ideilor sculptorului revoluționar, referitoare la Academism.

Cu prilejul interviului pe care i l-am luat lui V.G. Paleolog, în revista „Tribuna” (și continuându-l în „Ramuri”), nr. 11, 1979; și respectiv: nr. 12, 1979), fusesem informat că bătrânul aristocrat craiovean, văzuse, în 1972, la Paris, într-o ladă păstrată de familia Istrati-Dumitrescu, *pagini întregi*, rămase de la sculptor (și scrise de *mâna* sculptorului), pe care n-a avut voie să le copieze. Și în vreme ce moștenirea artistică, lăsată de Brâncuși – *Atelierele sale*, au trecut prin mai multe mutări și restaurări, până să ajungă la Centrul Național „Georges Pompidou”, scrierile lui Brâncuși (și alte texte, decât Aforismele, anume: **BRÂNCUȘI INEDIT**) au apărut, în românește, ediție tipărită la „Humanitas”, cu concursul Consiliului Județean Gorj, în anul 2004, îngrijite de dna DOINA LEMNY; iar un alt însemnat număr de pagini inedite, scrise de Brâncuși în limba franceză, au fost tipărite, în lăuntru ediției românești, fără a fi traduse. Alte texte (tot *inedite*), scoase din enorma publicistică, din ziarele americane, referitoare la Procesul Păsării măiastre (1926-1928), au fost publicate, în engleză, de dna Anna Chave – „*Constantin Brancusi*”, ed. „Yale University Press, New Have and London, 1993.

Așadar, se cunoștea existență a trei surse ale gândirii brâncușiene, încă din anii '70: *Brâncuși – „Aforisme (Propos)”*; publicate de el, personal, în cataloagele unor expoziții, sau în reviste de avangardă; *Aforisme*, reținute de la Brâncuși, pe cale orală, și fixate de diverse personalități (aproape toți fiind poeți: de la Ezra Pound, la Eugenio Montale!).

Și *Brâncuși – autor de texte scrise (manuscrite)*, publicate de d-na Doina Lemny, în *Brâncuși inedit*, dar și în

*Dation Brancusi (designes et archives)*, Paris, 2002. Aceste însemnări *manuscrite – o revoluție!* –, aparțin (și) altor genuri literare (decât *preceptul-cugetarea-aforismul*); și anume: 30 de poeme și mini-poeme, numite „dadaiste”; apoi, parabole, fabule, istorisiri, lamentații (după romantismul european și francez; dar și după bocetul românesc); scurte proze, file de jurnal, scrisori către iubite; „jocuri expresive” (calcuri lingvistice), unele dificil traducibile, epigrame; *Portretul literar al unui poet*; un scenariu de film; parabola *Arborelui rupt din rădăcini*; o profeție: „Omenirea – în 2054”; alte poeme și aforisme, legende etc.

„Poet al pietrei”, al epifaniei și luminii „materialelor”, Constantin Brâncuși a fost, constant, chiar dacă... *secret și discret, un autor de expresie scrisă: franceză și română, pe care l-am tratat, cu o extremă statornicie, nu doar ca scriitor (și) critic, ci și ca filolog, de formație, istoric literar și istoric de artă, traducător, restaurator.*

C. Brâncuși, artistul revoluționar, a trăit și creat, în lăuntru unei *civilizații universale a cuvântului scris și tipărit*: Civilizația franceză. *Restaurarea* (un concept important), *Aforismelor și textelor sale* – scrise și rămase inedite, pregătind ediția noastră a VII-a, s-a păstrat de un interes permanent, întemeietor, vreme de aproape 4 decenii – „un nou impuls, în *Brâncușilogie*”, cum a afirmat regretatul Ionel Jianu, în 1981, cu referire la ediția-princeps, de la Craiova – „orașul în care artistul s-a născut pentru a doua oară”.

Acolo, în acea ediție, am afirmat: „îi oferim cititorului un excepțional *document*, însă și o *operă de artă frumoasă*, adică o *operă literară*”. Nu uscăciune și sterilitate, *docentă*, a cercetării, ci „*plaisir du text*”, așa cum spunea un prieten al românilor și ultimului avangardist, *lettristul* Isidor Isou: criticul și eseistul Roland Barthes, care a folosit acest concept, încă din cursurile pe care le-a ținut, la București, după 1949, citându-l, discret, din pricina vremurilor, pe Brâncuși și pe Tristan Tzara.

De la George Uscătescu și Eugen Simion, apoi Florea Firan, cel ce a tipărit ediția a VI-a a *Aforismelor*, până la mai tinerii intelectuali și esești gorjeni, profesorii Zenovie Cărlugea și Dan R. Abrudan, *Aforismele și textele lui Brâncuși*, „se constituie într-o carte vie, cu un destin longeviv, punând în circulație publică structura etică și estetică a geniului brâncușian mai mult chiar decât sculptura sa – cea care necesită un ochi avizat și profund. Această carte revine, prin reeditări, în atenția tuturor generațiilor, pentru o mai nuanțată înțelegere a *operei și personalității sale*” (Din „*Brâncuși azi*” – București, 2000).

*À bon lecteur (et entendeur), SALUT!...*

Constantin ZĂRNESCU



## (FRAGMENTE)

\*

Cu ideea de artă ne vom găsi, încontinuu, la ABC!... Și nu o vom putea învăța, niciodată, decât *prin ea însăși!*... Și, încă, de o vom învăța prin alții, vom produce lucruri învățate; iar pe de altă parte, vom face forme și idei – *sterile, ce nu pot naște copii!*... (Scris pe dosul unei invitații, primită de la P. Picasso, pentru expoziția sa de pictură și desene, din cadrul *Galeriilor de artă contemporană „Renou et Colle”*; și datată „februarie-martie, 1936, Paris”.)

*Conștiința* rămâne o infimă parte, izbucnind, la vedere, a *subconștientului* nostru.

Fiecare *meserie* ni se descoperă, însă, prin intermediul propriului său limbaj, fără nici un fel de artificiu. Însă, noi trebuie să ne întoarcem, neconținut, în jurul lucrurilor (*opere-lor*), asemenea acelor *fluturi*, împrejurul unui glob luminos!...

\*

*Arta* rămâne creația lucrurilor pe care nu le cunoaștem!... Exactitatea este măsura lucrurilor, ce ne sunt cunoscute.

Ne gândim, neconținut, să susținem ceea ce știam deja că există. Ceea ce putem noi înțelege. Și să stabilim, pe urmă, o anumită ierarhie a valorilor. Însă, a vedea în depărtare este un lucru. Dar acel lucru, văzut acolo, la capăt, va ajunge să devină cu totul altceva. Artele lunecă, glisează, poate, și grație falsei istorii, pe care încercăm să le-o atribuim! Precum și greșitei direcții pe care suntem tentați să le-o impunem.

**VIAȚA ESTE ARTA!...  
ARTĂ E FOCULI!...**

\*

Am simțit că sunt atins de neant.

\*

Și, de-acum, cel mai mare *calvar* al meu a fost urcat!...

\*

Nu există lucruri mai rele, decât să îi ai pe dușmani aproape!

*Gloria* este, poate, cu mult mai rea, chiar și decât e ciurma, pentru aceia pe care ea îi atinge!

lubește cu putere, însă nu te atașa de nimic,

Orice dig se rupe, în fața celui care are destin!...

\*

Plastică – lucru pipăibil!...

Estetică – visare!...

Artă, astăzi, imitațiuni și masturbări – universale!...

Cea mai mare minune – să ajungi să fii la mila orbilor!...

Morala – ascensor al *Echilibrului*.

În afară de *artiști*, în plastică, *esteți* și *femeile* sunt cei ce au devenit promotori a totu și toate.

*Explicabilul* rămâne *comprehensibil*. Iar *incomprehensibilul* – *inexplicabil!*...

\*

Există două chipuri de simplitate: una, care îi este soră *ignoranței*; iar cealaltă, care îi este soră *intelenței* („*complexitatea rezolvată*”). Sora *ignoranței* rămâne, însă, *prostia*, în sine, în aceeași vreme – în toate gradele și în ipostazele ei.

*Ignoranța* e cea mai dificilă dintre *Femei!*...

\*

Cea mai mare glorie a unei tinere este de a fi considerată, de către ceilalți, *cea mai frumoasă!* Iar aceea a unui bărbat, de a fi puternic și semeț.

Femeile bune au, de multe ori, *vieți triste*.

Viețile triste produc, foarte adeseori, *femei minunate!*...

**ÎNVĂȚĂM DOAR DE LA  
FEMEI!...**

\*

Cea dintâi îndatorire este aceea de a rămâne *onești*, față de noi înșine.

Cu cât lucrurile sunt mai dificil de împăcat, cu atât mai grandios pot coexista ele, în frumusețea lor.

*Camaraderia* rămâne *echilibrul desăvârșit* al respectului reciproc.

\*

*[Povestea omului cu barba lungă]*

O știi, cumva?... Într-o anume seară la cină, cineva l-a întrebat pe bărbatul acela: cum doarme el, cu barba sa?... Deasupra plapumei?... Sau, cumva, pe sub plapumă?...

Omul acela, însă, nu se gândise, niciodată, ce anume făcea el, cu barba lui. Și, atunci, când a ajuns acasă, a fost ispitit, pe dată, să afle!... În nici un fel, însă, nu se hotărâ. Să stea, totuși, cu barba deasupra?... Sau, să o țină ascunsă, pe sub plapumă?...

Se simțea năucit, stingherit, de amândouă, chipurile.

Și, abia atunci, s-a decis, s-a hotărât – *să și-o taie!*...

\*

Nu trebuie să căutăm în sculptură doar *naivitatea*. Fiindcă nu este naivitate ceea ce observăm noi, în artele așa-numite *primitive*; ci o forță, un efort și chiar mai mult – o *voință*, care ne apare uriașă, măreață, năvalnică. *Naivitatea* este doar aparență. Este acea putere, care se înalță, țâșnește, din noi înșine, fără să fie schimbată de nimic și care ne traversează, *prin nimic*. Este natura însăși a *Frumosului*, pe care ni-l sugerează o *plantă*, care se înalță și care crește, prin chiar soarta și chemarea ei firească!...

\*

Celui care nu găsește *cheia*, eu nu i-o pot oferi!... *Arta modernă* rămâne menirea de a înainta pe propriile-ți picioare. Pretinsa reînnoire nu este decât o lipsă de finalitate, de scop. *Artiștii* se joacă, spre a se putea regăsi pe ei înșiși.

Descopăr, ca finitudine a *învățăturilor* mele, clipa prăbușirii acelei *Piramide fatale*; a demolării ei.



\*

Arta nu este *minciună* (convenție, ficțiune), ci e adevăr absolut. Astfel gândind, omenirea coboară, aproape în fiecare zi, cu un grad, mai jos. Iar eu însumi, căutând - cercetând, venind și de mai jos, sunt în măsură, iată, să vă spun toate acestea.

Din depărtare, *vedem* muntele. Ajungând *acolo*, însă, ne rătăcim și ne pierdem!...

Notă: O altă variantă, imediat: „Din depărtare, putem vedea *muntele*. Ajungând, însă, acolo, nu-l mai putem zări pe... *Brâncuși!*...”

\*

Toți cei care propovăduim noutăți, inovații, cădem înlăuntrul lor! Chiar dacă le înțelegem cu desăvârșire!... Zăresc *zeități, făpturi ale pădurilor* de foșnete, iar eu încă nu am fost căutat și găsit!... Acea *muză* numai a mea, cu suvițe aurii, va reuși ea, oare, să mă zărească?... S-o văd și eu?...

PĂRINTELE NOSTRU E SOARELE!... *Muma noastră – ȚĂRÂNĂ!*...

\*

Spre a concepe, a produce o operă de artă cu caracter spontan, este necesară mult mai multă trudă, decât pentru a duce, la bun sfârșit, lucruri dinainte învățate, știute, căsnitel!...

Ceea ce noi *facem* – noi *îndrăznim* să facem!

Și absolut nimeni nu ar trebui să se amestece!...

\*

În mine locuiește un *monstru*, care capătă toate înfățișările și formele. Însă, care se face, de îndată, nevăzut!

*Himera* (această sculptură-pasăre, în lemn), din tinerețe, sunt *eu!*...

\*

(Un gând pe zi de la Dodoica-Doda-Dodona):

Plecat de cel mai de jos!

Însă, ajuns, iată, cel mai sus!...

POEZIA!... Dacă vom privi poezia *ad literam*, ea nu va mai reprezenta nimic!...

Că știm un lucru este *ceva*; însă, că noi *suntem, fiindăm*, înseamnă cu totul *altceva!*...

\*

(Broaște și vioara)

Lacul, cu spuma lui de broaște tocmai secase, atunci, într-o albastră aură, aparentă. Și încă se mai zăreau, pe el, puzderii de ouă, neguroase; și o *vioară* – plutind spre cealaltă parte a lui... (*cuvinte șterse*) O *vioară*, da, înveșmântându-se de un anume *aer*; și de un anume ecou – al *disperării!*...

\*

Precum mama (*cuvânt șters, eliminat*) se dedică într-o a-și calma micuțul său prunc, care țipă, tot astfel, râvnesc eu, iată, ca să sting flacăra, ce îmi pârlăjește inima. Muream de sete, în deșertul de la capătul disperării mele!... Și am zărit, apoi, o oază, cu o *fântână miraculoasă*. (Altă variantă, în josul paginii: „... în deșertul de la *capătul disperării*. Și am găsit, mai pe urmă, un *izvor*, o *oază* etc.).

Însă, apa, *undele* ei îmi păreau *otrăvite*.

\*

Apa fântânii a țâșnit și a năvălit, peste mine!...

Din depărtare, muntele, stâncile fântânii se zăresc *fermecătoare*; când ne apropiem, însă, de ele, ne rătăcim și ne pierdem, în miraje, încât, iată, *nu le mai vedem!*...

\*

*Arborele* a luat foc! Iar cele 1899 de albinuțe, care i-au traversat flăcările, s-au prăbușit, scumite.

(Notă: Frază atașată de Constantin Brâncuși unui plic poștal: „*Dest. Paul Dermée et M. Seuphor; Rev. «Esprit nouveau», Paris*”. *Nedatat.*)

\*

*Etica* rămâne religia *Frumosului!*...

*Frumosul* însuși este armonia diverselor lucruri contrarii.

E G K C L C S L E Q U I S T ! . . . Și, iată că, astfel, urmărind ideile, fiecare scop ajunge să fie egal cu sine însuși, oricum! Și oriunde s-ar afla el!...

\*

... De când s-au inventat artiștii, *Artele* au fugit!...

*Dada* nu este altceva, decât *ideea de Dada!*...

Restul este *sclavie!*... Sau, este... *sculptură!*...

\*

[Despre *existență* și *esență*, în *avangarde*, amintindu-mi-l pe *Urmuz*.]

(*Existența*) ne apare precum o *pâlnie!*... Începem călătoria prin pâlnie, dinspre partea cea mai largă a ei!... Apoi, intrăm, penetrăm, pătrundem – în *mijloc*, cu diverse lucruri (sic!), care constituie însăși *esența vieții noastre!*...

Trebuie să intrăm, *acolo* și să pătrundem, prin și spre partea cea mai strâmtă a pâlniei.

Spre a putea ieși, *afară*, înspre *esență!*...

\*

(*Poem*)

Moartea este greva generală!...  
Vă expediez, iată, o fotografie,  
Cu trei *vederi*, suprapuse, înspre port.  
Ca și gândurile și pietrele,  
Sunt o *rugăciune*.  
(Cinci cuvinte *țâiate*).  
Rămurile sunt pentru *căsătorire*.  
Iar florile, pentru *Fericire*.  
*Sunt, este (în original, în românește);*

Tra-la-la!... Tra-la-la!... Tra-la-la!...  
 Vă trimit, vă expediez, iată,  
 Trei fotografii suprapuse.  
 Ca gândurile.  
 Pietrele sunt *rugăciuni*  
 Florile sunt ale *Fericirii*.  
 Ramurile sunt pentru ideea căsă-  
 toririi  
*Este (în original în românește).*  
 Tra-la-la!... Tra-la-la!... Tra-la-la!...  
 Lemnul bucuriilor!...  
*Chilipirul spinilor!...*  
 Trei fotografii, iată, suprapuse, vă  
 expediez,  
 Precum gândurile  
 Pietrele sunt pentru *rugăciune*.  
 Florile, de *Fericire* și *căsătorire*.  
 Ramurile, mariajul *chilipirurilor*  
 Și al *spinilor!*  
 (Poem scris, cu creionul, apoi, în  
 partea a doua, fixat în cerneală  
 neagră, pe un carton, italian, pliat de  
 trei ori.)

\*

[*Portret literar*, semnat de  
 un poet:]

Imaginați-vă că îl vizitați pe  
 un *poet*; și că îl rugați să vă scrie  
*portretul*. Iar acel poet vă urmărește,  
 întreg timpul, de dimineață și până  
 seara! Și că el vă vede, începând  
 din zori, trezindu-vă și având ceară  
 în urechi. În sfârșit, că aveți ochii  
 lipiți și pieile obrazilor vă atârna,  
 precum niște pânze înmuiate. Pe  
 urmă, imaginați-vă că mergeți să  
 faceți pipi, ori tare, ori slab!...

Și că, intrând în baie,  
 Poetul vă vede ca pe un om  
 de paie!...

Și mai având și o burtă  
 umflată

Și gelatinoasă  
 Și că, ieșind, de acolo  
 Veți arăta ca un cap de vițel,  
 gras,

Și cu ceva tare, în nas!...

\*

[*Poem fără punctuație*]  
 Socrate Crist Oreste  
 Verther  
 Fasolele Fasoleală  
 Secile Uscatele  
 Și care ucid vacile  
 [Expresiile, cuvintele, au

fost fixate, așternute – separate, cu  
 goluri, între ele, cu o tentă *plastică*,  
 pe o filă ruptă, de caiet, mic, italian.]

\*

[*O strofă criptică*]  
 Deschideți porțile ciurilor  
 Și ale tuturor flagelurilor  
 Spre a putea elibera pământul  
 De mizeria lumilor –  
 Omenirea – râie a pământului!...  
 („*La galle de la terre*”)!...

\*

(Poem abscons)  
 A B A B (Aba!... Ava!...) (Ahab!...)  
 13 alb 5 alb + 8  
 10 bleu o ... + 10. o.  
 30 roșu 7 ... + 23  
 7 galben ... + 7 ... o.  
 3 verde 2 ... + 1  
 1 negru 1 ... + 1  
 (Expresii, „calcul”, grafiate,  
 laconic, asemenea unui *poem*  
*dadaist*, „*ri(t)mate*”, pe o pagină  
 îngălbenită, de carnet italian, mic).

\* (O narațiune „bizară”):

Într-o zi, tocmai mi se întâmplase o  
 istorioară  
 Amuzantă,  
 Cu un *gogol (hohol)*, care  
 Mi se plânsese  
 Că ar fi fost *persecutat!*...  
 Și eu i-am spus că greșelile  
 Nu-i aparțin altcuiva, decât lui însuși.  
 Iar, pentru a-i demonstra toate  
 aceste lucruri  
 I-am arătat *peria*  
 Pe care el și-o folosea  
 Pentru a-și curăța *jobenul!*...

\*

(Un poem-rețetă)  
 Parapliuri („*parasoles*”), oneste,  
 Se deschid, chinuite,  
 Între puitori (*punători*) –  
 Pe partea din spate  
 A genunchiului  
 Boului rece  
 (La ceașcă!...)  
 Sustinatorul rămâne cârlionțat  
 Pe gogoși, fierte, în apă!...  
 (Înveșmântate-Concorde)!...  
 Jousente!...  
 Variate, toate!...

\*

(*Dodona-Dodoica*):  
 Cea care a plecat de cel mai de  
 jos!...  
 Și, iată, care a ajuns cel mai sus!...  
 Să muncești, să trudești, să istovești  
 Fără de oprire!...  
 Să îți cauți, iată, și să îți găsești, în  
 cele din urmă, *fericirea* –  
 Atât a ta, cât și a celorlalți!...  
 Iubire!... Glorie!... Arginți?!...  
 (Cuvinte tăiate, șterse).  
 Și, iată, să nu poți să le păstrezi!...

.....  
 Într-o disperare extremă,  
 Un anume disc, o melodie, pe  
 carbon,  
 La fonograf,  
 Îți poate revela ecoul unei mici  
 umanități  
 Vai, reale,  
 Care se duce, pierde, se pierde –  
 Demult *împiedicată*, într-o trăi  
 De către *civilizație!*...

\*

Această sculptură, în stejar: *Spiritul*  
*lui Budha (Regele Regilor)*, nu este  
 niciodată terminată!  
 Atelierul meu (din Paris) reprezintă  
 cel dintâi laborator al *Frumosului în*  
*sine*.  
*Frumosul* se naște, precum o plan-  
 etă și, apoi, înflorește și crește,  
 conform cu *propriul său destin*.  
 Nimeni nu-mi va putea contempla și  
 înțelege, singur, *Atelierul meu!*...

\*

O *Pasăre măiastră* – uriașă,  
 asemenea statuii *Libertății*, de la  
 New York, așezată, într-una din  
 piețele publice ale capitalei  
 (București), ar putea să vă vesteas-  
 că, la distanțe mărețe, țările cerului  
 și bucuria sufletului, descătușat de  
 materie!...

\*

[*Despre taina operelor de*  
*artă*]:  
 Întrucât, în clipa cea mai de pe  
 urmă, în care, poate, fiind înțelese –  
 clipa aceea, ei bine, taina  
 – *VA RĂMÂNE, PENTRU ETERNI-*  
*TATE!*...

\*

Omenirea noastră s-a tot stafidit, în propriul ei suc, pe care și l-a pregătit singură, oho, îndelung! Și, conștient, sau poate că, inconștient, ea ar râvni să iasă, să sară, de-acolo!...

Sunt lucruri văzute și nevăzute; și încă, altele, revizuite ori revăzute; sau, încă, nezărite și nerevăzute; și totul este sortit și, din nou și iarăși și iarăși, sortit; și noi ne ostenim și trudim, în toată vremea – și în toate vremurile – oh, îndelung trudim!... Istovim, îndurăm, răbdăm, ostenim și ne martirizăm!...

**ȘI NE MARTIRIZĂM!...**

\*

Visul meu a fost, întotdeauna, și a rămas *acela de a peregrina* – spre a *cânta*, dispărând asemenea unui *aed*; și răspândind acel *cântec* și *acea bucurie!*...

*Lumea rămâne o Piramidă!...*

Oh!... Unde ești tu, Soare al primăverilor mele pierdute?...

De-acuma, plec în lume

Norocul să îmi caut!...

Și de-o fi să îl găsesc

Mă voi întoarce, iarăși, *să vă povestesc!*...

\*

*Eroismul* rămâne un act de iubire!...

*Columnnele mele nesfârșite?*

... Am sculptat, în cariera mea, mai multe *coloane!*... Însă, doar una (cea din Patrie, de la Tg. Jiu) a reușit să se înalțe, spre ceruri!... Și, nici pe aceasta nu trebuia să o construiesc prea înaltă. Pentru că, iată, dacă aş fi edificat-o prea înaltă, v-ar fi trimis cu gândul la *Turnul Babel!*...

A trebuit să înalț *Columna mea*, de-o asemenea *manieră* („*certaine taille*”), încât să devină *infinită*, rămânând însă... *finită, în spațiu!*...

**COLOANA NESFÂRȘITĂ** – a fost drumul meu, spre bunul Dumnezeu!...

\*

Francezii spun: cine învinge, fără pericol, triumfă *fără glorie!*

\*

Nu știți ce vă las eu, aici!...\*

(\* Variantă a *aforismului* 169, din edițiile precedente, cunoscute. Vezi și: *Nu știți, ceea ce vă las, vouă, aici!*... – *versiunea Sterescu*, prieten al lui Constantin Brâncuși, care locuia la *nr. 9, pe Calea Eroilor*, în Tg. Jiu; și împreună cu care sculptorul se plimba, seara, obosit, după lucru.)

\*

(*Constantin Brancusi par lui-même:*)

Orice s-ar spune – și oricum s-ar conchide, opera lui Constantin Brâncuși va rămâne, în fața vremurilor viitoare, singurul pivot solid (singura „*Piatră de hotar*”).

Sculptura lui Constantin Brâncuși nu va fi socotită o expresie locală, ci *expresia* (acest cuvânt din urmă, este *tăiat*, estompat, cu o cerneală neagră, fină, adăugându-se *alt* cuvânt:) *esență* – a celei mai înalte expresii a *purității universale*.

Sculptura lui Constantin Brâncuși va rămâne, de-a lungul veacurilor, singurul *obstacol* (fundament, bornă de frontieră, temei), peste care *nu se va putea trece!*...

# ARTA LUI BRÂNCUȘI - DINCOLO DE ESENȚIALIZĂRI

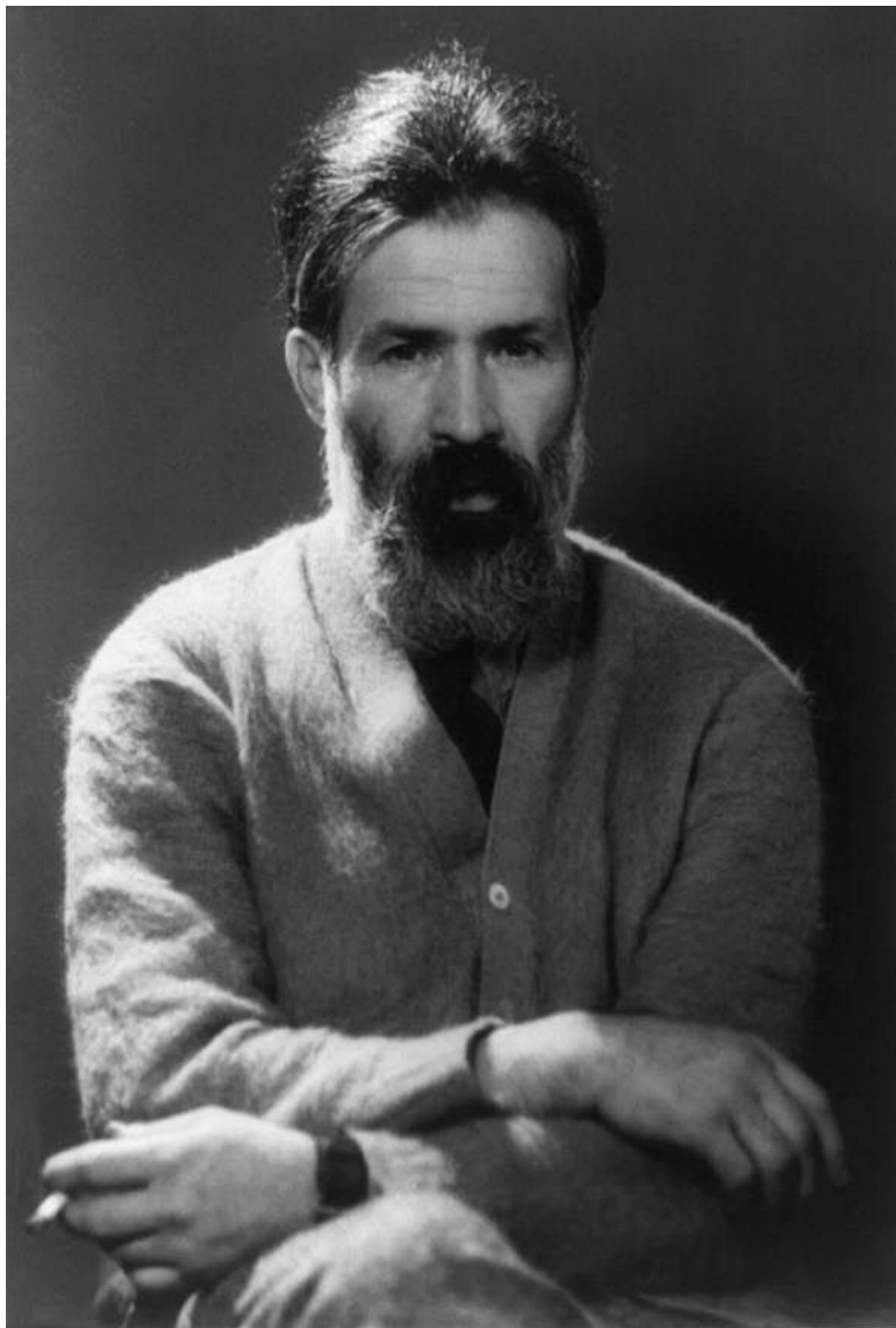
**D**espre „esențializare” în sculptura brâncușiană, s-a scris și s-a vorbit la nesfârșit. Cu originale demonstrații în majoritatea comentariilor și analizelor, brâncușologilor specializați. Dar, după decenii de insistență analitică, constantă, ipostaza și termenul însuși, al „esențializării”, rămânând desigur, fundamentale, pentru arta lui Brâncuși, au devenit, aproape banale prin repetabilitate.

Și ce să mai fie, dincolo de esențializare? În el însuși, conceptul esențializare reprezintă – fără cine știe ce eforturi de percepere și înțelegere – o limită. Ce mai poate exista dincolo de o determinare limită?

În cazul sculpturii brâncușiene, singurul de acest tip din istoria universală a artelor plastice, cred că avem de a face cu un gen de dublă esențializare. Adică, cu un gen de metaesențializare, care – în fapt – se metamorfozează în puritate metafizică.

Înainte de a merge mai departe cu demonstrația, prin exemplificări din creația artistului, să ne oprim, oricât de schematic, asupra conceptului metafizică, fiindcă adeseori el a fost invocat necorespunzător, într-o percepere neadecvată, doar așa, pentru rezonanța lui misterioasă și pentru ștaiful său emblematic.

Metafizica a fost percepută adesea ca un absolut al tatonării filosofice de sus în jos. O astfel de tatonare, încât nu puțini – chiar și dintre profesioniști ai filosofiei – au atribuit, până la urmă, metafizicii doar susul, ignorând josul. A fost neglijată, adică, relația dintre jos și sus, dintre experiența palpabilă și existența, mai mult sau mai puțin misterioasă, de dincolo de aceasta, dintre „apropierea” vizibilă și „depărtarea” clocotind de invizibile conotații. Drama istorică a metafizicii – căci gândirea metafizică a trăit o dramă – a fost generată tocmai de eroarea împingerii în umbră a amin-



□ Constantin Brâncuși 1876-1957- Everett



titei relații, filosofia în cauză fiind excesiv înțeleasă ca un ce integral evanescent, ca un sunet orgolios, suficient sieși, care n-ar avea obligația să se raporteze la nici un fel de experiență concretă. Dintr-o astfel de perspectivă, de unde metafizica nu mai rămânea decât cu nesfârșita mobilitate a unui „sus” încifrat, intrabil, „impracticabil” – ca să ne exprimăm, astfel – respectiva filosofie a început să primească lovituri. Ca, de pildă, către sfârșitul secolului al XIX-lea, când un eșalon pozitivist, foarte activ, a atacat, cu accente disprețuitoare, clasică metafizică germană și chiar pe cea a antichității elene, atribuindu-li-se păcatul – s-a zis – „de moarte”, de a fi stăruit prea mult în canoanele unui „sus”, care n-ar fi știut deloc să privească în „jos”. Din timp în timp, variate asalturi și emancipări ale gândirii pozitiviste au tot anatemizat filosofia metafizică, ținând să o desființeze. Numai că, metafizica a dovedit mereu o imprevizibilă tenacitate, reintrând neîncetat în scenă, bătând lumea pe umăr și zâmbind iertător, dar și nițel sarcastic. Iar astăzi, pozitivisme dintre cele mai sofisticate și pretențioase se adapă copios chiar din gândirea metafizică, revalorificând-o cu aplomb.

Cum ar putea fi motivată această biruință a metafizicii asupra loviturilor îndreptate împotriva sa și revenirile ei spectaculoase în scenă?

Sumar spus, două sunt motivațiile principale: prima dintre acestea o constituie adevărul fundamental – formulat de Kant – că a gândi în termenii unei filosofii metafizice stă în natura umană. Iar a doua motivație rezidă în faptul că metafizica, conștientă de specificitatea sa, și-a făcut, până la urmă, singură dreptate. În acest sens, vreau să spun că metafizica autentică nu s-a lăsat intimidată de anatemizări, de înjurături, ci a perseverat în a se înțelege pe sine ca o immanentă relație între jos și sus, între experiență și o existență de dincolo de aceasta, construibilă prin gândire. Și când, câte un gânditor modern a insistat, fără timorări, în a

demonstra că metafizica reprezintă tocmai o astfel de relație, respectiva filosofie a avut cu atât mai mult de câștigat. În gândirea filosofică românească cel care a demonstrat cel mai limpede și mai adecvat funcționalitatea metafizicii ca relație, a fost Lucian Blaga, ideile sale având ecou în filosofia europeană contemporană.

Ce spune Blaga?

Citez: „Metafizica nu urmărește necondiționat lărgirea experienței ca atare – ea aspiră la încadrarea experienței într-o viziune mai largă decât ea. O viziune metafizică, privită sub unghiul experienței, e produsul unei libertăți constructive” (Censura transcendentă. Încercare metafizică, Cartea Românească, București, 1934, pag. 13). Blaga a înțeles și practicat metafizica, nu prin așezarea acesteia, în chip iremediabil, cu spatele către experiență, ci printr-o depășire a experienței, prin libertate constructivă a spiritului. Depășind o înțelegere rutinieră a metafizicii, ca opoziție a acesteia față de experiență, filosofia lui Blaga nu retează posibila și necesara relație dintre cele două, ci le distanțează în sensul capacității spiritului de a instaura liber o experiență de un alt tip, conceptualizând constructiv, așa fel, încât relativa „îngustime” a experienței palpabile, de sub ochi, să fie depășită. Astăzi, în plin asalt tehnologic și informațional asupra spiritului, profesioniștii ai filosofiei de pe mai multe meridiane reiterează funcționalitatea metafizicii lui Blaga. Diferența între a înțelege metafizica drept îndepărtare radicală de experiența palpabilă, cu spatele la ea și îndepărtarea de experiență, dar cu fața către aceasta, este considerabilă.

Întorcându-ne la Brâncuși, acel „dincolo de esențializări” – de care vorbeam – reprezintă, în fapt, o depășire a unei experiențe concrete prin libertatea constructivă a spiritului. Originalitatea semnificațiilor metafizice din sculptura lui Brâncuși, constă nu atât în esențializarea, în ea însăși, împinsă, adeseori, până în pânzele albe, cât în relația dintre concentrarea maximă a

unei experiențe și libertatea constructivă a spiritului, întoarsă cu fața către această maximă concentrare a experienței.

Fără îndoială, semnificațiile metafizice din arta brâncușiană nu sunt rezultatul vreunei influențe a filosofiei lui Blaga. Opiniile lui Blaga – pe care le-am citat – au fost exprimate în 1934. Or, până atunci, sculptura lui Brâncuși exprimase, deja, din plin, semnificații metafizice, în sensul celor spuse mai sus. Între sensurile metafizicii din arta brâncușiană, și concepția blagiană, nu este decât o fericită potrivire ideatică, dar nu de-a dreptul cauzală.

În general, nu cred că sunt tocmai convingătoare strădaniile unor comentatori cu privire la „profunzimea și abundența” unor lecturi, pur teoretice, ale lui Brâncuși. După opinia mea, această chestiune plutește, deocamdată, în nesiguranță, aproape în ceață. Îndrăznesc să spun că Brâncuși a avut o cultură teoretică nu prea extinsă și cam sumară. Izvoarele ce l-au influențat pe Brâncuși în creația sa artistică sunt de cu totul alt tip, decât teoreticul pur. Dacă era să se dea-n vânt după teorii filosofice, Brâncuși n-ar fi plecat din patria mămă, fiindcă le afla și aici, din plin. Nițel nefericit, Brâncuși a plecat pe alte meridiane, fiindcă nu teoreticul l-a tentat, în primul rând, ci cu totul altceva. Încât, nu mi se pare adecvat să se facă, insistent, „teoria chibritului”, pe spinarea zisei „amplori și profunzimi”, a culturii teoretice brâncușiene, căutând-o cu lumânarea. E aproape pierdere de timp să amintim adevărul, cu totul elementar, că „teoreticul” nu naște, nu fabrică, artiști. Teoreticul poate cizela talentul, îl poate rafina și nuanța. Însă, imanenta dumnezeire din talentul, ori din geniul unui creator este de altă natură, decât teoreticul, fie el oricât de profund și elevat.

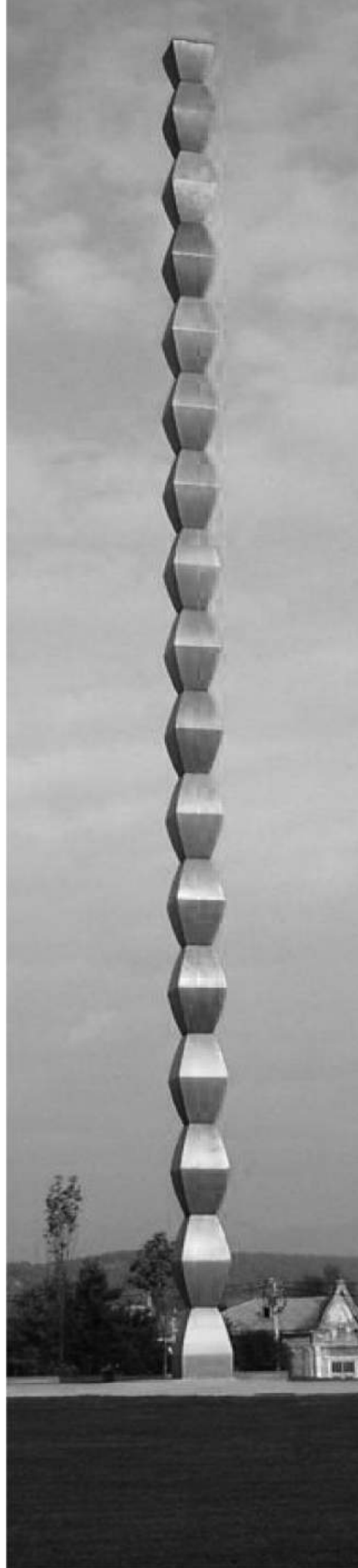
Trecând la câteva exemplificări, privind rezonanțele metafizice din sculptura lui Brâncuși, mi se pare că cele mai expresive, din acest punct de vedere, sunt variantele Păsării în zbor, începând cu anul 1919, până prin 1941. Cu o

insistență tulburătoare, pe care geniul brâncușian a trăit-o, artistul părea să meargă până în pânzele albe cu modelarea de variante ale unei păsări în zbor. De ce? În definitiv, oricare dintre aceste variante exprimă o esențializare superlativă a zborului. Însă, Brâncuși a fost – cred – tentat, obsesiv, de o maximalizare subiacentă, absolută, a relației dintre o realitate, o experiență palpabilă și libertatea constructivității spiritului. Până când esențializarea zborului se metamorfozează, tacit, într-o rezonanță metafizică.

Să mai dăm un exemplu, în chestiune, la urma urmei cel mai vizibil și cel mai la îndemână. Cel al Coloanei infinite. Nu este nevoie de cine știe ce efort de gândire specializat, pentru a accepta din capul locului, că termenul însuși, infinit, vibrează, la scenă deschisă, în tonalitate metafizică.

Și în acest caz, sculptorul a fost obsedat de variante. Până să ajungă la înfăptuirea capodoperei din Târgu-Jiu, artistul a creat – cum să zicem ? – un gen de „minicoloane”, prin grădinile altora și de mai multe ori în ipostaza de postamente ale altor sculpturi, de cu totul alte sensuri. Ca și cum Brâncuși ar fi fost intens obsedat, în secret, de rezonanța metafizică a infinitului. Cum, în sine, infinitul nu reprezintă o experiență palpabilă comună, banală, de fiecare zi și la îndemâna oricui, a fost nevoie de un spirit creator, genial, care să fie capabil a exprima relația dintre o posibilă realitate (experiență), rarism și relativ palpabilă, și libertatea unei constructivități, pur spirituală, foarte departe dusă. Din punct de vedere „tehnic”, soluția a fost îmbinările în unghi, repetabile la nesfârșit, din segmentele Coloanei. Astfel, încât, prin acest tip de genială „monotonie” a repetabilului, să se nască o rezonanță metafizică.

Îmbinarea unghiulară, însă altfel întoarsă, o aflăm ritmată și în Cocoșul. Cu excepția vârfului ca o săgeată, gata să spargă văzduhul, întregul Cocoș este doar o creastă, o ritmicitate a unor îmbinări unghi-



□ Coloana Infinită

lare. Care, în final, pare să trâmbițeze nu numai ceasul, într-o tradițională bătătură țărănească, ci să „poarte” în invizibilul său cioc năzdrăvan, și o miraculoasă rezonanță metafizică.

Nu poate fi ocolită întrebarea: de unde obsesia lui Brâncuși pentru metafizic? Repet afirmația – pe care am făcut-o mai sus – că nu este vorba de inspirații teoretice, din filosofia metafizică. Și, atunci ? Fie și riscând, îndrăznesc să spun că spiritul lui Brâncuși a fost animat constant și pe tăcute, de un acut instinct al metafizicului. E posibil așa ceva ? La un geniu de talia lui Brâncuși, da. E posibil.



**Grigore SMEU**

# DOUĂ INTERPRETĂRI ALE COMPLEXULUI DE LA TÂRGU JIU

Iubirea este o temă preferată în opera lui Brâncuși. El a găsit persoane și imagini esențiale, susceptibile să incite procesul creator. În universul lui Brâncuși totul se naște din iubire. Femeilor văzute cu ochii minții, idealizate cu dor, le redă corpul de slavă. Femeile din viața lui Brâncuși i-au fost muze, prietene ori amante. Pe unele le-a învăluit cu privirea cât i-au pozat și poate șlefuirea până la luminozitate solară a fost un act de împlinire a dragostei.

Brâncuși a fost mereu tandru cu femeile și adulat de acestea. Era curtenitor, le acorda atenție deosebită, le explica despre artă în general și despre sculptura sa în special. „Nu căutați formule obscure, sau mistere. Căci ceea ce vă dăruiesc eu este bucurie curată...” Despre legăturile sale amoroase păstra o totală discreție.

Așa cum Isus a făcut primele minuni prin femei, tot așa pentru Brâncuși, femeile au jucat un rol important în viața socială. Mai ales Otilia Cosmutza care în 1905 îl prezintă lui Rodin. În 1907 îl prezintă Baronesei Renée Franchon, căreia îi face portretul – *Baroana* în 1908 și o serie de *Muze adormite*, în care se vede clar că s-a desprins total de stilul lui Rodin și este considerat sculptorul Parisului de avangardă.

În seria de cinci bronzuri *Muze adormite* se subliniază armonia chipului feminin. Eliminând umerii și gâtul, așează capul pe orizontală, reduce trăsăturile care ar putea evoca un portret anume, trece de la simplificare spre abstracție în versiuni de ovoide.

În 1910 tot Otilia Cosmutza o aduce în atelierul lui Brâncuși pe pictorița Margit Pogany, de care Brâncuși se îndrăgostește.



□ Domnișoara Pogany



□ Muza adormită

În cele 6 versiuni după *Domnișoara Pogany*, ochii femeii se deschid tot mai mult spre reverie, iubire tandră. Când nu o mai vede, din ochii bulbucați îi rămâne amintirea muchiilor arcuite ale sprâncenelor, și mâinile comprimate într-o singură formă. În ultimile busturi, cocul spiralat se desface într-o cascadă de bucle care conferă o eleganță ritmată. Accentuează prin aplecarea capului poziția introvertită, de meditație și reverie, dragoste neîmpărtășită.

Brâncuși surprinde în opera lui ipostazele iubirii. Iubirea admirativă în *Muze*, păstrând totuși distanța, iubirea tandră, neîmpărtășită în *Domnișoara Pogany*, iubirea dorită în *Principesa X*, iubirea împlinită în *Adam și Eva*.

În multiplele versiuni după *Domnișoara Pogany* se remarcă un riguros proces de simplificare.

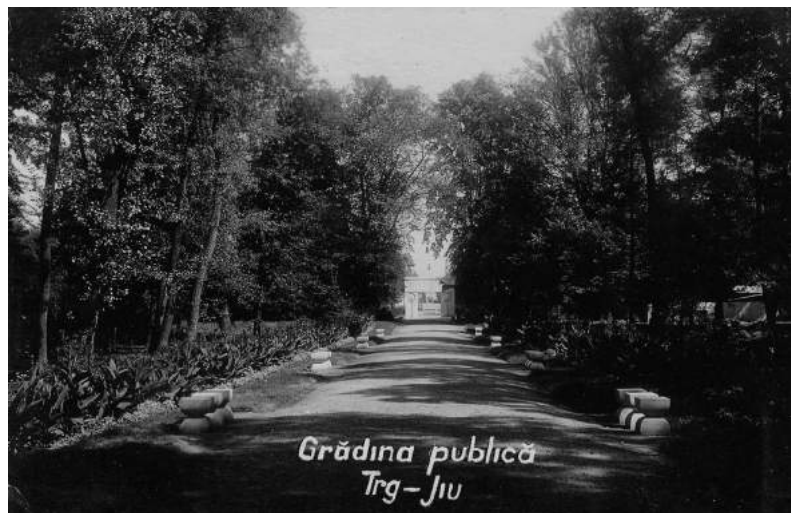
*Domnișoara Pogany* a fost zeița mamă a sculpturii abstracte.

Brâncuși a eliminat orice detaliu fiziologic, ajungând la metamorfozarea unei singure forme plastice – ovoidul sau oul primordial.

Prin mângâieri, artistul a șlefuit ovoidul până când de pe suprafața acestuia a țâșnit lumina reflectată, sfințind volumele cu o aură.

Tot prin femei Brâncuși a realizat complexul de la Târgu-Jiu: *Coloana fără sfârșit*, *Masa tăcerii* și *Poarta sărutului*.

Construirea complexului a fost inițiativa Ligii Naționale a Femeilor Române din Gorj având ca președintă pe doamna



□ Grădina publică Târgu-Jiu

<sup>1</sup> Sanda Miller – Constantin Brancusi, Editura Reaktion Books Ltd, 2010

<sup>2</sup> Doina Lemny - BRÂNCUȘI Artistul care transgresează toate hotarele, Editura Noi, 2012

<sup>3</sup> Lucian Gruia – BRÂNCUȘI Repere și interferențe, Editura România Press, 2001



Tătărescu, soția Prim-ministrului României, care în 1934, propune un monument în onoarea eroilor căzuți în primul război mondial pentru apărarea orașului Târgu Jiu.

Sculptorița Milița Petrașcu, o fostă elevă a lui Brâncuși, este propusă să execute proiectul. Ea începe cu un sarcofag în stil clasic, dedicat eroinei Ecaterina Teodoroiu.

La sugestia doamnei Tătărescu, Milița Petrașcu îi scrie lui Brâncuși despre proiect.

„Nu vă pot spune cât de încântat sunt să pot face acest proiect pentru țara mea”, răspunde el, mulțumindu-i doamnei Tătărescu pentru acel privilegiu.

Brâncuși vine în România în 25 iulie 1937, luându-și colaborator pe tânărul arhitect Ștefan Georgescu Gorjan - fiul fostului prieten Ion – pentru executarea proiectului care este inaugurat pe 27 octombrie 1938.

## Drumul iubirii

În interpretarea mea personală, Ansamblul monumental de la Târgu-Jiu sugerează *Drumul iubirii*. O viziune a iubirii fără de moarte...

Aleea parcului e loc de plimbare unde tinerii se întâlnesc, și adeseori își aleg partenerii de viață. La întâlnirea cu dragostea cred că devin nemuritori și hotărâsc să nu se mai despartă. Părinții fetei se întâlnesc cu părinții băiatului la *Masa tăcerii*, pentru a consimți legătura lor prin logodnă.



□ Masa Tăcerii

## Masa tăcerii

Toate evenimentele terestre se desfășoară în jurul acestui altar solar, masa. Roată, horă, masă fără colțuri, rotundă să indice egalitatea, apropierea între oameni.

Cele douăsprezece scaune clepsidrice puse în jurul mesei, Brâncuși le gândise perechi, pentru cupluri. OM înseamnă bărbat și femeie împreună, bărbatul reprezintă cerul și femeia pământul. Scaunele perechi adună cuplurile: mire-mireasă, naș-nașă, socru mare-soacră mare, socru mic-soacră mică...

Cuplul contribuie la înmulțirea lumii, precum cuplurile primordiale ale călor descendenți au populat întregul univers.

Perechea continuă pilda muncii primitive de la părinți, să-și întemeieze gospodărie separată, să-și pună stâlpul casei lor, precum și obligația de a nu-și păta obrazul. Scaunele în jurul *Mesei tăcerii* au fost puse echidistant, până la urmă, ținând cont că majoritatea eroilor căzuți în război nu erau căsătoriți.

*Grupurile de câte trei scaune pătrate*, așezate între masă și poartă, repartizate în cinci grupuri de o parte și de alta a *Aleii*, pot fi locuri de întâlnire a tinerilor logodiți, care nu au casă și preferă să se vadă pe un loc neutru, să se cunoască. Stând de vorbă se contopesc în profunzimile sufletului, își fac vise pentru viitor.

## Poarta sărutului

Brâncuși a ridicat monumente ale dragostei efemere, *Sărutul* și *Poarta sărutului*.

Sărutul înglobează cele mai frumoase sentimente.

Sărutul tandru pentru copii și de recunoștință pentru părinții, sărutul furat din dorința de a atinge pe cel drag, sărutul prietenesc, sărutul de consimțire a unei relații, sărutul pătimaș, de contopire a cuplului monolitic, prin motivul ochilor alipiți, eternizând iubirea.

Pe fețele fiecărui stâlp din poartă se regăsește simbolul sărutului, două jumătăți ale unui cerc, iar arhitrava are încrustat acest simbol, ca un fel de filigran.

Așa cum se spune, pentru îndrăgostiții plini de dorințe „sărutul e o beție profundă, pe care nu ți-o poate da nici o băutură”.

Băiatul cu dor vine seara la poarta fetei pentru un sărut furat sau o înlănțuire de săruturi, cum sunt motivele de pe arhitrava *Porții sărutului*, o horă a sărutului, a atâtor îndrăgostiți anonimi care s-au iubit vreodată pe lume înainte de a o părăsi. Prin motivul ființelor îmbrățișate se transmite mesajul iubirii eterne.



□ Poarta sărutului

Mirele vine la poarta miresei, apoi, împreună, intră solemn pe poarta bisericii, cea ce înseamnă intrarea în noua viață de cuplu, în rânduiala căsătoriei.

Îndrăgostiții se abandonează, fuzionează, alcătuind același cerc prin simbolul verighetelor schimbate la ceremonia matrimonială. După această clipă nu mai sunt existențe separate.

Din iubirea perechii de îndrăgostiți se revelează misterul fecundității, prin forma ovoidală organică, pură și blândă, ovulul, pântecul mamei, capul uman.

## Coloana fără sfârșit

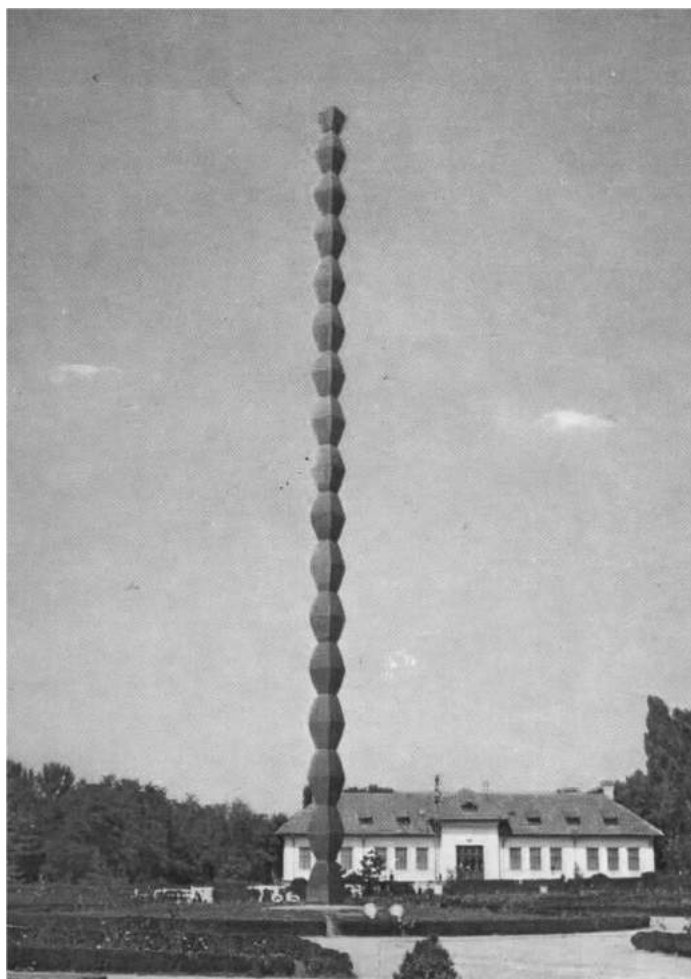
Semnificații posibile în Drumul Iubirii:

- Metamorfoza formei pure, ovoidale include în conotațiile ei Dubla cariatidă, care reunește masculinul cu femininul;
- *Coloana fără sfârșit* reprezintă treptele desăvârșirii relației, templul dragostei;
- Succesiunea generațiilor, înlănțuirea ADN-ului;
- Stâlp de cerdac, dorința fiecărui cuplu de a avea cuibul său;
- Alternanța romboedrelor, treptele desăvârșirii sufletelor, scara la cer în contopirea cu absolutul;
- Elan transcendent, șirag de mătânii;
- Succesiunea încarnărilor, vieților oamenilor.

## Autobiografia sculpturală

În opinia mea, *Complexul de la Târgu-Jiu* evocă sculptural biografia lui Brâncuși.

Soarta unui bărbat tânăr care pleacă în *lume* să împlinească un destin și ca fiul rătăcitor revine la dreapta credință, la marea creație, la regăsirea de sine.



□ *Coloana fără sfârșit*

## Masa tăcerii

Posibile conotații în viața lui Brâncuși:

- Întâlnirea cu marii creatori ai avangardei pariziene, punctul inițial al creației;
- Centru iradiant al propriei conștiințe;
- Spontaneitatea lui e cuprinsă într-un proces de intelectualizare, dar matricea originală rămâne.

*Grupurile de trei scaune* amplasate între masă și poartă pot reprezenta modul de lucru al artistului, alternând lungi meditații asupra subiectului sculptural, cu perioade de muncă extrem de concentrată. În momentele lui de relaxare sau naturalitate, totul se întâmplă firesc, la timpul potrivit, întâlniri cu persoane dragi.

„În sufletul meu nu a fost niciodată loc pentru invidie, nici pentru ură, ci numai pentru acea bucurie pe care o poți culege de oriunde și oricând.”

## Poarta sărutului

Prin acest monument sculptural, se vede că, prin geniul său artistic, Brâncuși, a atins *pragul* de sus al creației.

Tinzând spre desăvârșire, s-a împlinit în creație, a parcurs secole întregi de evoluție, sărind în viitor, sacrificat pe altarul artei.

Brâncuși a creat în universul său o poartă de trecere din lumea aparenței spre lumea esenței, *Poarta Sărutului*.

În fotografia *Brâncuși în poarta atelierului*, el pare împăcat cu sine, senin în fața morții eliberatoare, așteptând trecerea prin Poarta lumilor, ieșind din vremelnicie și urcând la cer pe stâlpul funerar reprezentat de *Coloana fără sfârșit*, axa lumii desprinsă din rostul stâlpilor de pridvor.

## Coloana fără sfârșit

Posibile semnificații:

- Căutarea permanentă a perfecțiunii în artă și înălțarea spirituală continuă a sufletului;
- „Eu am făcut piatra să cânte”;
- Cea mai înaltă treaptă a creației prin supraetajarea ovoidului, reprezentând spațiul mioritic verticalizat;
- Originalitatea lui Brâncuși constă în ridicarea motivelor naționale țărănești la sensuri universale prin imagini eterne.
- „Eu am fost un *prince-paysan*”;
- Comuniunea om – cosmos. „Artistul trebuie să știe să scoată la suprafață ființa din interiorul materiei și să fie unealta care dă la iveală însăși esența sa cosmică”, spunea Brâncuși;
- Comunicarea celor două lumi, efemeră și eternă, contopirea sufletului individual cu spiritul absolut, prin trimiterea mitică la axa lumii;
- Flacăra ultimă eliberatoare, ieșirea din vremelnicie pe scara la cer ce sugerează nesfârșirea;

- A dorit desăvârșirea, transmițând posterității un mesaj luminos, al unei religii universale firești;  
- *Coloana fără sfârșit* i-a dat lui Brâncuși mândria legitimă de a fi capabil să realizeze o construcție de asemenea anvergură.

\*\*\*

Brâncuși a fost preocupat de integrarea sculpturilor sale în aer liber, să nu fie sufocate, să fie în peisaj, o prelungire a tainei lumii, în armonie cu totul.

„Contemplați lucrările mele până când le vedeți. Cei aproape de Dumnezeu le-au văzut”.



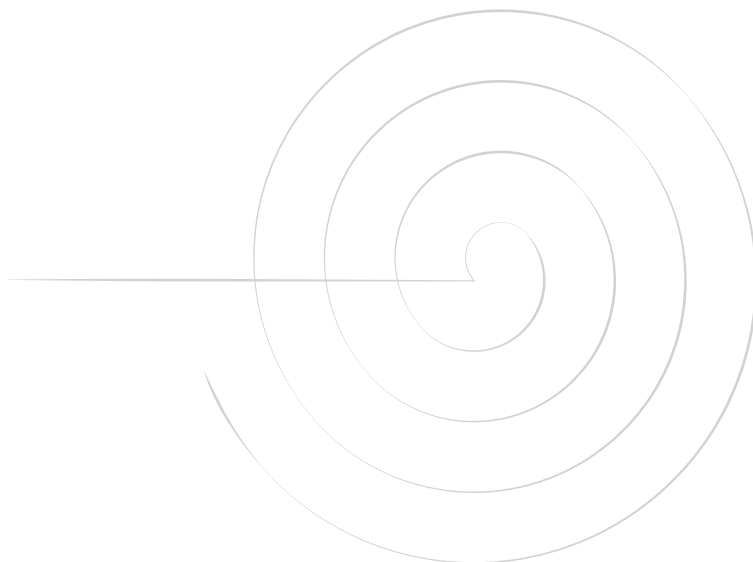
## OMAGIU LUI BRÂNCUȘI

Cu har urni din înțepenire piatra  
din globuri fără margini,  
să ia forme ce dormeau în sine.  
Explodă duhul pietrei în ou,  
zvâcnire de pasăre spre veșnicie.

El avu cheia să trezească  
vibrațiile lemnului pe verticală.  
Împingând spre limite extreme  
Coloana Speranțelor o legă de stele.  
Prin pipăitul pur supuse bronzul  
în chip de fecioară vrăjită de strălucire.

Trecu prin atâtea blocuri de piatră,  
tăindu-și drum spre interiorul timpului.  
Fu o expediție a bucuriei,  
scoțând lucrurile din măsura firii  
spre perfecta simplitate.  
A învins piatra și eternitatea,  
el a fost piatra cea mai tare.

Sufletul lui doarme în sublimele forme.



**Ana Calina GARAȘ**  
**din volumul Broderii în Vid - 2005**



# ANII '50: PARCUL COLOANEI INFINITULUI ÎN PERICOL DE A FI DESFIINȚAT

Instaurarea comunismului în România a însemnat materializarea unui proiect utopic, de construire a unei societăți perfecte, cea socialistă, care, în final, a eșuat lamentabil. Obsesia noilor lideri „de partid și de stat”, majoritatea cu doar 4 clase absolvite, a fost de a șterge din memoria colectivă și de a distruge orice urmă a regimului anterior „burghezo-moșieresc”.

Statui, busturi și alte monumente artistice de o valoare inestimabilă au fost demolate în acest efort de rescriere a istoriei în toate orașele României și înlocuite cu creațiile proletcultismului de inspirație sovietică. În acest elan al demolării și al distrugerii se înscrie și inițiativa autorităților comuniste din Tg. Jiu de desființare a parcului și implicit a Coloanei Infinitului.

Inaugurat în anul 1938, parcul nu a fost întreținut corespunzător, fiind depozitat de gardul de lemn și arbori, ulterior a fost transformat, în anii războiului, în teren de sport și instrucție. La degradarea parcului a contribuit și faptul că în apropiere se ținea târgul săptămânal, devenind, cu timpul, un izlaz plin de gropi și gunoaie.

La data de 30 octombrie 1952 Sfatul Popular al orașului Târgu Jiu înaintează Regiunii Craiova proiectul parcelării terenului din zona Coloanei Infinitului. Sfatul Popular Regional restituie proiectul pentru a fi completat, deoarece memoriul justificativ „este prea scurt”... nu arată nimic despre studiul geotehnic al terenului și... lipsește avizul institutului ce întocmește planul de sistematizare a orașului<sup>1</sup>. Sfatul Popular al orașului Târgu Jiu reface proiectul și

îl înaintează spre aprobare la 19 decembrie 1952. La data de 6 aprilie 1952 Sfatul Popular Regional restituie 2 exemplare din proiectul înaintat și copia după avizul negativ al Comitetului de Stat pentru Arhitectură și Construcții, care nu aproba parcelarea terenului din jurul Coloanei Infinitului deoarece:

- „1. Terenul propus pentru parcelare este actualmente ocupat de o grădină publică;
2. Accesul din oraș la parcelare se face prin traversarea la nivel a liniei ferate Târgu Jiu Petroșani;
3. În interiorul orașului există cartale întinse aproape neclădite, folosite în scop agricol, ele sunt mai indicate pentru folosirea în scop de locuințe;
4. Fostul institut de proiectare a construcției, care se ocupă de

sistematizarea orașului, a făcut Sfatului Popular propuneri de care nu s-a ținut seama.”<sup>2</sup>

La 9 iulie 1953, Sfatul Popular al orașului Târgu Jiu înaintează din nou documentația la C.S.A.C. București, care la data de 18 iulie 1953 răspunde că își menține avizul negativ:

„Terenul propus pentru parcelare, situat între str. Tudor Vladimirescu, Vasile Roaită și șoseaua națională nr. 23... este necorespunzător... Constatăm că, deși prin adresa menționată mai sus v-am recomandat să studiați amplasarea acestor locuințe pe cartele neclădite din interiorul orașului, azi folosite în scop agricol, nu v-ați conformat, iar planul de parcelare și documentația înaintate sunt aproape identice cu cele trimise anterior.”<sup>3</sup> Fără a ține seama de aceste ordine, Sfatul



□ Parcelarea terenului din zona Coloanei Infinitului

<sup>1</sup> Serviciul Județean Gorj al Arhivelor Naționale, fond „Sfatul Popular al Raionului Târgu Jiu”, dosar 2/1958, fila 107.

<sup>2</sup> Ibidem, fila 106.

Popular Tg. Jiu înaintează o documentație Consiliului de Miniștri prin care obține exproprierea parcului prin Decretul nr. 51/1955. Parcul urma să fie împărțit în loturi de casă, atribuite, ca o compensație, cetățenilor care deținuseră proprietăți la sud de Baza Tubulară și fuseseră expropriați. Din fericire, aceste planuri nu s-au materializat, prin ordinul nr. 15414 din 1 noiembrie 1956, C.S.A.C. oprește construirea de locuințe în parcul Coloanei Infinitului, singura casă construită, cea a lui Voicu Ion urmând să fie demolată.

Mai mult, Sfatul Popular al Raionului Târgu Jiu instituie o comisie pentru a stabili abaterile săvârșite de lăncu Drăghici, președintele Sfatului Popular al orașului Târgu Jiu, Popeangă Petre, secretar, Aristică Negomireanu, șeful Secției Gospodărie Comunală Grigore Șarapatin, planificator și ing. Grinea Ion. În „Nota explicativă” înaintată acestei comisii, lăncu Drăghici încearcă să se disculpe, sub motivul că la acea dată nu mai exista „nici un parc în jurul Coloanei Infinitului și pur și simplu un teren maidan plin de gropi și islaz. Deci Sfatul Popular al orașului Târgu Jiu nu a desființat un parc... ci un maidan întrucât parcul a fost distrus înainte de 1944.”<sup>4</sup> La întrebarea comisiei: „Ce v-a determinat de a ridica din jurul Coloanei Infinitului bordurile de ciment și ce destinație le-ați dat?” tov. Drăghici aruncă vina pe fosta conducere a orașului, care în anul 1951 ar fi ridicat bordurile și pavelele din jurul Coloanei Infinitului pentru a fi întrebuintate la pavarea bulevardului „Ilie Pintilie”, deoarece...începuseră a fi furate de diverși cetățeni”<sup>5</sup>.

La întrebarea de ce nu a amenajat parcul, în urma dispozițiilor primite în 1953 de la Comitetul de Stat pentru Arhitectură și Construcții și a tolerat „...a se confecționa cărămizi și a staționa familiile nomazilor zile întregi, contribuind cu caii ce-

posedau la degradarea terenului”<sup>6</sup>, răspunsul edilului șef este că ordinele C.S.A.C. nu amintesc nimic despre refacerea parcului „ci numai după 4 august 1956 odată cu preluarea schiței de sistematizare de către Secția Arhitectură și Sistematizare Craiova s-a cunoscut că trebuie refăcut acest parc. Cum se vor crea posibilități financiare în cadrul bugetului se va trece la refacerea parcului Coloanei Infinitului”<sup>7</sup>. Lipsa banilor, veșnica scuză a autorităților din toate timpurile și de toate nuanțele politice, este principalul motiv invocat de edilul orașului pentru starea proastă în care ajunsese parcul.

Nu știm dacă tov. Drăghici a fost sancționat în vreun fel pentru neglijența, ignoranța și incompetența de care a dat dovadă, nu putem decât să respirăm ușurați că dorința sa de a înlocui parcul cu un cartier de locuințe nu s-a îndeplinit și astăzi putem să ne bucurăm de un parc modern în jurul unei capodopere, care în curând se va regăsi pe lista monumentelor UNESCO. Un document ilustrativ pentru incompetența și dezinteresul autorităților comuniste îl reprezintă petiția adresată Președinției Consiliului de Miniștri de cetățeanul Dumitru P. Vasile, în etate de 42 de ani, de profesie șofer auto, în care se plângea de starea deplorabilă în care ajunsese orașul Tg. Jiu, inclusiv parcul Coloanei: (...) În fața Fabricii de Confecții a fost un parc frumos ca de 10 ha între șoseaua națională și str. Tudor Vladimirescu, acest parc l-au făcut primarii burgheziei în 1939, iar tovarășii noștri din 1948 până acum care conduc orașul l-au distrus, lăsând țișani laeți să taie copacii din parc, care acum este un teren pustiu, pășunat, chiar funcționari ai statului ca inginerul Negomireanu au dus acasă din parc lemne de foc (...)

Aici există în mijlocul parcului un monument artistic coloana eternă făcută de artistul Brâncuși cu un rând de piatră (...) acest parc și rândul de piatră l-a distrus și l-a lăsat în paragină **pe motiv că era făcut de burghezie**, apoi a dat voie la nomazi să staționeze aici și ca să distrugă orice urmă de parc, a cedat terenul lui Groza și la alți ca schimb, Groza a încasat mii de lei pentru plăți de casă și acum sfatul după ce a stricat totul și a încurcat lumea, voia să oprească oamenii să nu construiască că ia venit poftă să facă iar parc. Această zăpăceală și neglijență poate avea la bază gheșefturi cu bani și combinații urâte că **orice președinte de sfat cât de puțină cultură ar avea nu putea să lase să se distrugă un bun obștesc cum a fost parcul eroilor**.

Cerem ca parcul să fie refăcut imediat și cerem ca vinovații care au condus orașul Tg. Jiu din 1948 până azi să fie trimiși în judecată pentru distrugere de bunuri publice prin neglijență și rea voință. Cerem la conducere un alt membru de partid **dacă nu se poate fără partid**, dar să aibă grijă de curățenia și buna gospodărie a orașului.”<sup>8</sup>

Anii '50 ai secolului trecut au rămas în istoria României ca „deceniul greu”, perioadă în care a fost distrusă elita politică, intelectuală și economică a țării și a fost instaurat un regim totalitar, străin de sufletul și aspirațiile poporului român. Din fericire pentru orașul Tg. Jiu și locuitorii săi, Coloana Infinitului a supraviețuit și a devenit un simbol al orașului și un motiv de mândrie pentru toți românii.

Cristian GRECOIU

<sup>3</sup> Ibidem, fila 109.

<sup>4</sup> Ibidem, fila 102.

<sup>5</sup> Ibidem, fila 103.

<sup>6</sup> Ibidem, fila 101.

<sup>7</sup> Ibidem, fila 103.

<sup>8</sup> Ibidem, fila 88.

# FUGILE LUI BRÂNCUȘI

Astfel am mai putea percepe Coloana, fără a eluda multele interpretări propuse de exegeți, după cum, tot atât de bine, i-am spune și peregrinarea artistului către *sinele* său *oarecum*.

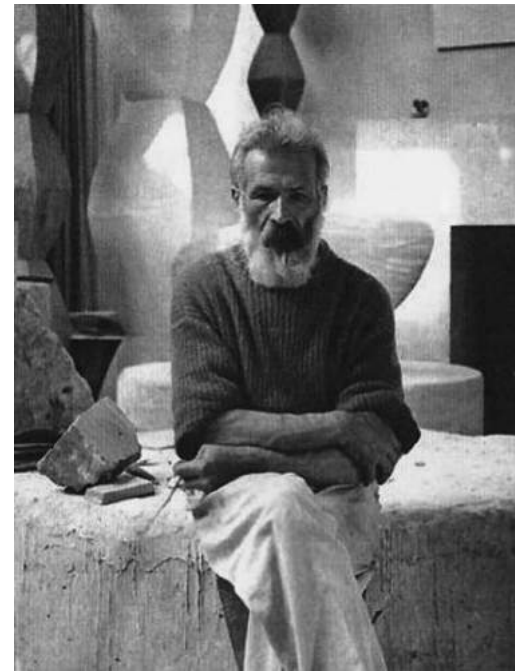
Într-o manieră silogistică indusă și de rigoarea simetriilor brâncușiene, încercăm aici o interpretare a *Coloanei fără sfârșit* prin recursul la biografia artistului, cu impact firesc și major de altfel asupra operei.\* Vom identifica astfel unele elemente de maximă saturație existențială, recurente în călătoria artistului prin lume. Noica le-ar fi spus *devinerea într-o ființă*. Repetatele fugi, desprinderi din ambient, consemnate și de Brâncuși în textele inedite (Brâncuși inedit, Humanitas 2004), desene criptice precum „Piramida fatală”, „Sinea mea oarecum”, repetarea unor structuri numerice, pot fi invocate în susținerea ipotezei că prin pulsivitatea spre infinit a *Coloanei* se exprimă, indirect, și laborioasa *sinergizare* a artistului, până la totala regăsire, apoi din nou abandon către *marea călătorie*.

În lucrările de specialitate se fac diferențieri între individ, privit ca persoană, și individualitate, ori *individuație* cum ar spune Jung, personalitate cu o conștiință de sine bine definită. Sinele, diferit de eu - un ins printre alții, se împlinește treptat, pe măsura cristalizării personalității în contact cu experiențele vieții. Psihologii vorbesc în acest sens despre self, despre trebuința de împlinire a sinelui (Abraham Maslow), despre conceptul de *proprium* ca sinteză a personalității și emergențelor ei creatoare (G.W.Allport). La noi în țară, în cadrul psihologiei transpersonale, *sinergiza-*

rea este privită ca un proces laborios, menit să transforme în final persoana în personalitate (Ion Mânzat, Ovidiu Brazdău). Drumul de la eu la sine (înțeles ca eu superior, supra-personal), acel îndelung travaliu al individului până la trăirea deplină a arhetipului totalității, numit de Jung *individuație*, este finalizat prin realizarea de sine. „Individuație înseamnă: a deveni o ființă individuală, iar în măsura în care prin individualitate înțelegem unicitatea noastră cea mai intimă, ultimă și necomparabilă, înseamnă a deveni propriul sine” (Aniela Jaffe, p. 408). Edinger, un discipol al lui Jung, merge mai departe și distinge trei etape în dezvoltarea identității: „1Eul identificat cu Sinele (la naștere și în prima copilărie); 2Eul înstrăinat de Sine (în perioada creșterii și adolescenței); 3 Eul reunit cu Sine (la vârsta adultă)” (conf. M. Palmer, p. 198). În această ultimă etapă a sineizării filosoful Paul Ricoeur semnalează apariția unui comportament specific, numit *seconde naivete* (a doua inocență), „altfel spus un fel de <<copilărie spirituală>>, care reactualizează o atitudine tipic infantilă, constând dintr-o încredințare totală în mâinile <<Altuia>>, cu care avem o relație de iubire”(idem).

Urmărind acest proces pe traseul vieții lui Constantin Brâncuși, vom rămâne uimiți de caracterul lui emblematic, atât de asemănător cu avatarurile altor mari creatori din cultura noastră. Dar să-l privim mai de aproape, „până om vedea”, așa cum chiar el ne îndeamnă.

Perfecetele simetrii brâncușiene impun parcă, printr-o logică internă a rigorii, ca orice demers în analiză să fie structurat geometric. Interpretarea se instituie spontan în



□ Constantin Brâncuși

momentul privirii unei opere, dictată de fondul apercipitiv al subiectului și de situarea lui într-un registru al expectației: contemplativ, analitic, empatic ș.a.m.d. Vom încerca deci, *more geometricum*, o interpretare spontană a ceea ce exegeții lui Brâncuși au numit testamentul său spiritual. Este vorba despre *Coloană*.

-----  
\* Idei pe aceeași temă am susținut într-o comunicare și în februarie 2005 la Tg. Jiu, Simpozionul „Brâncuși inedit.”

Teoremă: În capodopera lui Brâncuși, *Coloana fără sfârșit*, putem vedea, între alte sensuri majore, o exprimare sublimată a etapelor parcurse de artist în efortul de împlinire a *sinelui*.

1 G.W.Allport, *Structura și dezvoltarea personalității*, Buc. ,Ed. Didactică și Pedagogică, 1991

2 Alexandru Buican, *Brâncuși, o biografie*, Ed. Artemis, Buc. 2007

3 *La dation Brancusi* Centre Pompidou, Paris, 2003

4 Pascale Ionata, *Il cielo nella mente*, Roma, Ed. Citta Nuova, 2003



Demonstrație:

Ținem seama de: 1. Viața lui Brâncuși, relatată de biografi, prieteni, cunoscuți.

2. Elemente furnizate chiar de Brâncuși, așa cum ni se prezintă în autobiografii, scrisori, note, desene, cuprinse în diverse documente.

3. Proiecte și variante ale *Coloanei*.

Pe baza acestor surse vom proceda mai întâi la identificarea elementului de maximă saturație existențială, care se repetă pe traseul propus. Cheia o aflăm chiar la Brâncuși, mergând alături de el, prin labirint. Acest element liminal, sau moment apogetic, sau zvâcnet anarhic, este exteriorizat prin smulgerile din ambient, prin fugile repetate, începute de timpuriu. Între alți comentatori, Alexandru Buican în competența monografie consacrată sculptorului, insistă pe larg asupra acestor desprinderi timpurii din ambientul vetrei natale. O primă fugă, de numai o zi, la Târgu-Jiu, când Brâncuși era doar în clasa a III-a (Alexandru Buican, p. 35), este urmată de alta la 11 ani, apoi la 13 ani, pentru mai mult timp la Craiova, pentru ca mai apoi să-l aflăm plecând la Viena, București și, în final, mult comentatul drum spre Paris. Ca număr, dacă le luăm pe rând, aceste fugi sau plecări pe așezate s-ar centra în jurul cifrei șase. Brâncuși însuși, în scurte începuturi de autobiografie, consemnează fugile-desprinderi despre care vorbim. Însemnările lui, uneori în franceză, alteori în română, ori chiar amestecându-le spontan, ne-au parvenit prin publicarea lor târzie în vol. „Brâncuși inedit”, îngrijit de Doina Lemny și Robert Velescu. Spicuim câteva: „...la vârsta de 11 ani a fugit din frumosul ținut și după trei zile și trei nopți de mers pe jos pentru că nu avea tren și nu avea bani pentru a găsi un oraș.... Ziua mergea și noaptea târziu urca în copaci pentru a nu fi mâncat de lupi, la capătul unei zile a

găsit un oraș mult mai mare ca primul și a găsit un meșter, de îndată ce a intrat pe la barieră, dar a doua zi a plecat, pentru că buticul era prea mic - el a găsit un altul mai mare, apoi un altul și un altul....

” Schimbarea se repetă de șase ori („Brâncuși inedit”, pg. 56-57). La pagina următoare întâlnim, într-un amestec de franceză și română, chiar precizarea în detaliu a ascunzișurilor fugarului: „...(- 1886 premiere fug martie aprilie 1887 moscu) 1889 Doitescu) 1890- 1891 Troceanu Crayova- 1892 Petre niclescu 1893 Zamfirescu 1894 Slatina București Pitești Șerbănescu și retur a Craiova Zamfirescu trei luni – înscris la școala arte și meserii din Craiova....”ș.a.m.d. În alt loc prima fugă mai e numită și prima escapadă. Primul sevrăj, am adăuga noi, în limbaj psihologic, înțelegând prin asta întregul cortegiu de servituți și frustrări antrenate de suprimarea brutală a unui mod de viață cât de cât confortabil. Într-o schiță de autoportret este reluat episodul primei plecări, cu precizarea: „...cuttoreă țara timp de 6 ani fără să dea de veste”. („Brâncuși inedit” p.43; a se observa repetiția acestui număr).

În aceeași sursă („Brâncuși inedit”, p. 47) întâlnim încercări de versificare, ori poate cântec sau bocet pe tema înstrăinării, a primei afirmări sinergetice (ne permitem o așezare a textului pe strofe):

„Dar când fui puțin mai mare[ ]

la vale îmi veni dorul [ ] de plecare”

și mai departe:

„Ciracilor mei

„Dea sorții urgie

de voi me despart

de acum mă duc în lume

norocul sem caut

Și de o fi vreodată

cumva se găsesc

moi întoarce era

se ve povestesc.”

S-a ținut de cuvânt peste cincizeci de ani. Dar să nu anticipăm. După această introducere oarecum anecdotică dar nu întâmplătoare, pașii demonstrației ne conduc și spre alte elemente din biografia lui Brâncuși, semnificative pentru tema propusă. Din relatările unor apropiați ai sculptorului aflăm că Brâncuși folosea motivul triunghiului (element din desenul criptic „Sinea mea oarecum”) ca pe un însemn nobiliar, blazon ori talisman, în paralel cu „Sărutul”, și-l desena pe cărți poștale ori scrisori expediate prietenilor, întocmai precum pita goreicii foloseau „triunghiul triplu sau pentagrama, ca semn secret după care se recunoșteau între ei, în limba lor simbolică Hygeia” (Ina Klein, p. 44).

Desenul mult comentat, „Sinea mea oarecum” (Eu, cu aproximație, mai mult sau mai puțin eu, într-o interpretare liberă), care te duce cu gândul la „triunghiul cel mai frumos”, al lui Timaios, din dialogurile lui Platon (Opere, vol. VII, p. 170), este datat cu aproximație în jurul anilor 1936. „Eu, relativ cel care sunt”. O continuă pulsione. O desprindere, am zice, o rupere din ambientul mandalei, așa cum de timpuriu, prin fugile repetate, s-a autodefinit. Un zbor de fluturi, ori duh, ori pasăre-n cruce. Motiv care apare foarte clar în simetriile Coloanei, privită frontal. Spre ilustrare, o fotografie a Coloanei dinainte de restaurare (poate din 1967 ), ar fi mai eficientă.

Această engramă, susținută și de alte desene, (fig. 3, 4), publicate în „Dațiunea Brâncuși”, nelăsând la o parte „Piramida fatală”, și chiar completările scrise ale lui Brâncuși pe marginea ei, ne invită să privim, iar și iar, terminalul Coloanei: „O cupă”, spune Milița Petrașcu. E vorba, desigur, de aceeași continuă pulsione a creatorului, tendința de a se degaja de sine.

„Se degager de soi meme”

5 Aniela Jafee, C.G.Jung-Amintiri, vise, reflecții, Buc., Ed. Humanitas, 1996

6 Ionel Jianu, Brâncuși, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 2003

7 Ina Klein, Brâncuși: Natur, Struktur, Skulptur, Architektur, Cologne, Walter Konig, 1944

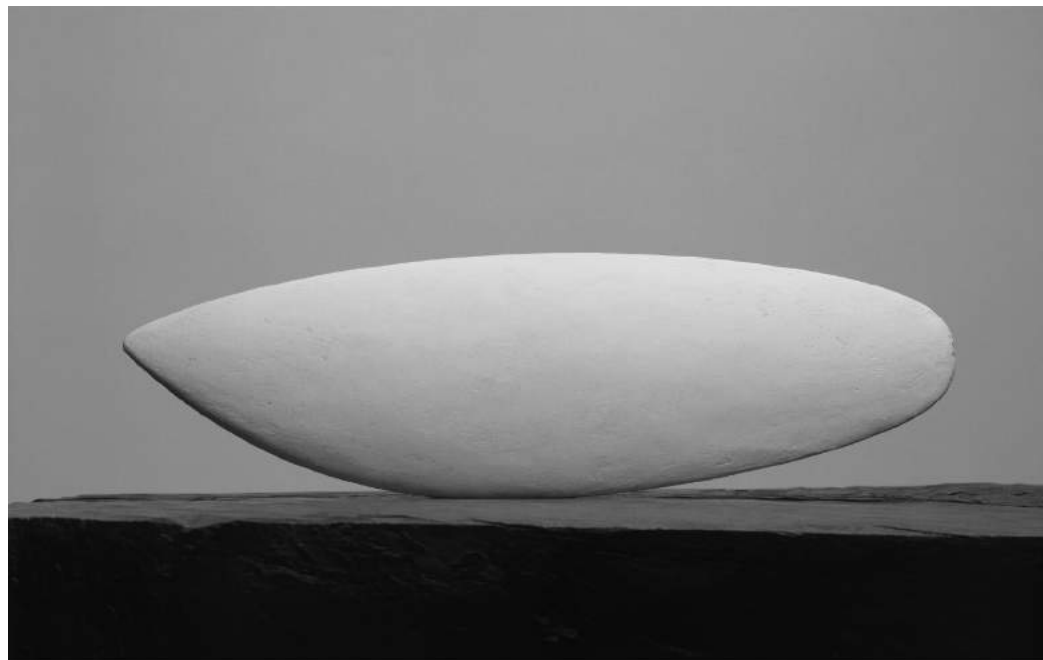
8 Doina Lemny, Cristian-Robert Velescu, Brâncuși inedit, Buc., Ed. Humanitas, 2004

Treție Paleolog spune mai bine: „Cercurile și centrul mandalei sunt interpretate ca planuri ale conștiinței, în care artistul se joacă mereu gata să-și ia zborul”. (De vorbă cu Brâncuși”, p. 11).

Acest „autoportret spiritual”, cum a fost numit desenul, „Sinele”, cu alte cuvinte, proiectat în fațetele de o simetrie prolifică ale *Coloanei*, ni se deschide acum ca o carte: prin suprapunerea circulară a motivului rezultă cei 15 moduli întregi ai *Coloanei*. De ce 15? Atât cuprindea gândul, pentru ca el „să biruie”.

„O procesiune”, spune Jianu despre Ansamblul închinat eroilor. În tradiția înmormântării procesiunea funerară are ca punct final îngroparea unei cruci, spre răsărit, la capul decedatului. *Coloana*, punctul final al procesiunii, nu-i o sinteză, o înălțare de cruci? Câte?  $15 \times 4 = 60$ . 60 de cruci, adică numărul înzecit al desprinderilor, detașărilor de sine; numărul fugilor hoinarului decantate aici prin amplificare cu 10; numărul distanțelor în timp care-l separă pe artist de moarte. „Ce definește oare civilizația noastră? se întreba Brâncuși. Viteza. ... Viteza nu este altceva decât măsura timpului de care ai nevoie pentru a parcurge o distanță.... Și uneori este vorba de distanța care ne separă de moarte... opera de artă trebuie să exprime tocmai ceea ce nu se spune morții”. (Ionel Jianu, p.18). 1936 este data aproximativă și pentru unele dintre desenele comentate, dar și anul când Brâncuși regândea proiectul *Coloanei* după ce a mers anume la Tg. Jiu spre a decide locul de amplasare ( conf. Ștefan Georgescu Gorjan, p.65 ) și a ales „Târgul fânului”, ambient ce se regăsește, de altfel, și în desenul „Piramida fatală”. Totodată este anul când Brâncuși împingea în carul timpului ce i s-a dat ultimul din cei 60 de ani ai săi de atunci. Simplă coincidență?

Resurrecție numerică întâmplătoare? Prea se repetă. Odiseea, drumul spre infinit al *Coloanei*, ne poate sugera, așadar, și laborioasa sinergizare a artistului, până la totala regăsire și din nou abandon pe falezele infinitului. „Cea mai mare fericire constă în întâlnirea dintre esența ființei noastre cu esența eternă” (Brâncuși inedit”, p. 40).



Genoveva POGORILOVSKI

9 Abraham Maslow, *Motivație și personalitate*, Buc., Ed. Trei, 2008

10 Ion Mânzat, Ovidiu Brazdău, *Conștiința multidimensională*, Buc., Ed. Psyche, 2004

11 Treție Paleolog, *De vorbă cu Brâncuși*, Buc. Ed. Sport-turism, 1976

12 Platon, *Opere*, Vol. VII, Buc. Ed. Științifică, 1993

# NOICA & BRÂNCUȘI. DESCHIDERI ÎNTRU SENINĂTATEA FIINȚEI

## „Masa tăcerii”

*Îndemn la tăcere, ca prima treaptă inițiativă în Ansamblu. Masa tăcerii prin Neagoe Basarab și Noica. Scară la cer. Brâncuși: A fi aproape de Dumnezeu = a vedea (Uitați-vă până veți vedea)*

„Neagoe arată fiului său care sunt treptele desăvârșirii: «Cea mai întâi de toate este *tăcerea*, iar tăcerea face oprire, oprirea face umilință și plângere, iar plângerea face frică, și frica face smerenie, smerenia face socoteală de cele ce vor să fie, iar acea socoteală face dragoste, și dragostea face sufletele să vorbească cu îngerii. Atuncea va pricepe omul că nu este departe de Dumnezeu”.

Să adâncim, puțin, locul acesta. La început este tăcere. Așa pornește orice tehnică de viață spirituală, fie că e religioasă ori filosofică. Cuvântul de suprafață trebuie să se stingă, spre a lăsa loc glasului adânc al esențelor”. (vezi și mai departe, interpretarea lui Noica, *Pagini despre sufletul românesc*, p. 16. v.p. 68 urm. 69)

## Ansamblul „Masa tăcerii” - „Coloană”

Citatul din Neagoe, Noica îl va caracteriza la p. 63: „Nu e o adevărată scară la cer?” De „scara către cer de pe peretele nordic al bisericii” de la Sucevița, Noica amintește la p. 42.

*Masa tăcerii*: strămutare a pietrelor din timpul viu în *timpul mut*.

Noica, într-o pagină cu titlul Din «*timpul mut*», unde îl evocă pe Blaga și poezia acestuia

«În noapte undeva mai e  
ce s-a mutat, ce s-a pierdut  
din timpul viu în timpul mut» -  
scrie:

„Ce este timpul mut? [...] E timpul *petrecerii nepe-trecute*, al curgerii care stă pe loc. Era timpul satului, al pădurilor, al boicotului istoriei, sau al basmului, era timpul proto-istoriei și al chipurilor de argilă arse, așa cum era chipul izvorului din Lancrăm”.

Și Noica încheie: „A tradus, a tălmăcit, a tălmăcit. A *făcut viu un timp mut*”.

Brâncuși a făcut *Masa tăcerii* ...

Noica, *Istoricitate și eternitate*, p. 170-171.

*Noica despre Masa Tăcerii. Tăcere și istorie. Boicotul istoriei Multiplicitatea înțelesurilor atribuite formei. Ion Pogorilovschi:*

E o problemă: Masa tăcerii evocă istoria, ne adâncește în timp sau e boicot al istoriei, al temporalității însăși ?

Masa Marii Tăceri („în care se varsă totul”) și Marea Trecere...

(p. 76) „Cel mai adevărat infinitiv lung cel care acoperă pământul întreg și viețile oamenilor laolaltă, după cum se întinde peste țăriile cerului: e tăcerea. Dintre tăceri, Brâncuși a ales-o pe cea mai adâncă, mai grăitoare decât toate, tăcerea omului, și-a sculptat-o. A tăcea – tăcere, ce lung infinitiv! Vreo mie și ceva de ani se făcuse el neauzit aici («boicotul istoriei» spunea cineva), în lumea în care avea să se desprindă, cu stâlpi de pridvoare și cu vorbe cu tot, Brâncuși”.

(p. 77) „Masa tăcerii”: „E o cloșcă cu pui [...] ori un gând cu faptele lui; ori este Unu și Multiplu...”

Noica, *Creație și frumos în rostirea românească*.

## Referiri la Coloană

Asocierea numelui unui filosof, de lucrarea sa principală, ori de un *concept specific*, emblematic.

Asocierea numelui *Brâncuși de Coloana fără sfârșit*, de *ideea acestei Coloane* la Rădulescu Motru: „personalismul energetic”(volum și concept)

La Noica: „devenirea într-o ființă”: volum și concept emblematic

O gândire originală se comunică în mod necesar prin noi termeni.

„În mod curent, asociem numelui unui filosof atât titlul lucrării fundamentale, cât și un concept specific. Așa sunt ideea platonice, cogitoul cartezian, monada leibniziană, Ideea absolută hegeliană, ființa heideggeriană, iar în planul românesc, ondulațiunea universală a lui Conta, personalismul energetic al lui Rădulescu-Motru sau devenirea într-o ființă a lui Noica”.

Marin Diaconu, *Istoria limbajului filosofic românesc*, p. 118

Semnificativ este că dacă raportăm conceptele gânditorilor străini la ideea *Coloanei*, relația e mai puțin fecundă euristic, decât dacă raportăm la Coloană ideea ondulațiunii universale (s-a făcut această apropiere – Ghidaneanu), ideea personalismului energetic, sau a devenirii într-o ființă. Cauza: apartenența de aceeași matrice stilistică.

Notă: după unii ovoidalul ar fi tema caracteristică brâncușiană. În acest caz însuși Rădulescu Motru asociază „personalismul energetic” cuoul brâncușian.

*Coloana*

*Brâncuși își încheie mesajul propunând un Ax (Coloana) Rădăcini*



Nevoia de țâșnile lumii, corddines mundi, Coloana cerului. Centrarea în existență – alienarea ca aruncare în lume. Sentimentul românesc al ființei este axializare, drum spre centru. Cale a sufletelor, mare trecere.

- „celebrul manifest al „Crinului alb”, publicat (nu întâmplător) tocmai în „Gândirea”, în 1927, ...” un program de Renaștere ce recomandă „... reîntoarcerea spre trecut pentru a descoperi rădăcinile străbune și a rezolva dezaxarea...”

„Mircea Eliade se declară interesat de «trăire, asimilare și creștere», de unde importanța «solilocviilor» ca metodă de cunoaștere și a „Jurnalului” cu tip de redactare a experienței cunoscătoare (mergând până la „Jurnalul hermeneutic”, o specie pe care o voi cultiva ... jurnale ca cel al lui C. Noica...

„Trăirea ca funcție a personalității...”

(v. Ilie Bădescu, Noologia, 158)

Trezirea motivului *axis mundi* din somnul folcloric, la Brâncuși. Cuvinte populare trezite la filosofie de Noica.

„Trăirile axiale” (Ilie Bădescu, Noologia, p. 705) Noica, „Generația Labiș”. Înălțarea metafizică a lui *întru* (p. 706)

*Brâncuși – columnarul* se explică prin revenirea sentimentului cosmic „geografia axială a lumii” /p. 706)

„Centrul”, ca spațiu consacrat, de identitate cosmică a omului (p. 707)

Ilie Bădescu vorbește de „configurații de viață sufletească” (modele, paradigme, cadre, categorii etc.) în care se sintetizează latențele difuze. Calitatea lor cea dintâi este puterea de a provoca *aderări spontane* ale oamenilor. Ele stârnesc la scară de intensitate sporită latențele difuze sau adormite din om. Așa se explică fenomenul „trezirii” din somnul folcloric. Ceva poate „dormita” lungă vreme înlăuntrul creației folclorice. Motivul *axis mundi*, spre pildă, „s-a odihnit” în „somnul folcloric” [Mircea Eliade] în stâlpul de la pridvorul casei țărănești (...) Când din negura de vremi s-a ivit geniul unui mare sculptor precum Brâncuși ... (vezi) Complexul br. de la Tg. Jiu este, într-un fel, țâșnirea sau trezirea acestor latențe difuze care „s-au odihnit”.

„Coloana fără sfârșit” – expresie a „limitației care nu limitează”?

În vol. „Tratat de ontologie” (partea a II-a a „Devenirii întru ființă”) Noica optează mai mult pentru Hegel, decât pentru Kant, pe care nu poate să-l uite însă nici de data aceasta (cel puțin în privința «limitației care nu limitează» = categorie de inspirație kantiană)

Alexandru Surdu, *Vocații filosofice românești*, p. 91

„Noica resimte (...) nevoia de rescriere a Logicii lui Hegel. Cu toate acestea, el apelează tot la Kant identificând devenirea cu «limitația care nu limitează» (p. 92)

*Coloana. „30 clepsidre suprapuse”* ca 30 de „vămi” sau „strungi”

De ce 30 ar fi fost idealul de coloană? Poate o explicație ar fi în cele 30 de trepte (cuvinte ascetice) ale lui Ioan Scărarul.

Vezi în Noica, sumarul la „Scara prea cuviosului Părintelui nostru Ioan, Igumenul Muntelui Sinai”

v. *Jurnalul de idei*, p. 364

*Noica: comparație între creația artistică antică și cea emanată din creștinism. Prima excede în finitudine, a doua din sugestia infinitului.*

„Dar cum să pui mai jos arta născută din aceeași unică legendă christică și apoi prelungită în profanitate, față de arta mitologiei grecești? Și să uiți muzica? Sau mai ales să uiți arta adâncă a icoanei și *sugestiei infinite, față de sculpturalul grec rămas în finitudinea lui?*”

Noica, *Jurnal de idei*, p. 267

Vezi potrivire cu spusele lui Brâncuși consemnate de M.M.

*Unda – categorie filosofică propusă de Noica la sfârșitul volumului său „27 trepte ale realului” (p. 115)*

*Coloana fără sfârșit* ar putea exemplifica ideea sa de undă (v. interpretări apropiate ale Coloanei făcute de Noica) (p. 117)

Unda: „E ceea ce se distribuie – fără să se împartă; e concentrația în expansiuni; este ființa în devenire; este Unu și Multiplu laolaltă; este fel de-a fi și a nu fi, geneză și extincțiune; transmisiune de altceva care nu e decât transmisiune de sine; e vehicul cu drum cu tot.” (p. 117)



# CONCEPT ȘI INSTALAȚIE ÎN OPERA LUI BRÂNCUȘI

## Brâncuși un inițiat

„Instalația este o modalitate de exprimare în arta vizuală contemporană, în care se utilizează diverse materiale dispuse în spațiul tridimensional, pentru a oferi spectatorului o experiență particulară inedită în circumstanțe determinate. Instalația nu este limitată la spațiul unei galerii, ci se poate manifesta prin combinarea diverselor medii de exprimare în orice spațiu public sau privat.”

Aceasta este definiția pe care o găsim pe Wikipedia, pentru termenul de instalație în artă.

Ideea de instalație în artă se consideră că a apărut în anii '30 odată cu lucrările lui Marcel Duchamp și Kurt Schwitters, realizate pe fondul mișcării dadaiste.

Recitind însă recent monografia dedicată lui Brâncuși de Ionel Jianu (Editura științifică și enciclopedică, București, 1983), am înțeles că artistul hobițean a inițiat conștient acest gen în artă înaintea acestora.

Voi argumenta această constatare începând în primul rând cu faptul că Brâncuși, deși a folosit în opera sa motive populare românești sau orientale străvechi, a gândit și a creat cea mai mare parte a vieții (53 de ani) în Franța, la Paris, creuzetul în care clocoteau cele mai avangardiste idei, inima artei, deci era la zi cu toate demersurile artistice care precedau dezvoltarea artei contemporane.

Una dintre mișcărilor avangardiste desfășurate în Paris, la apariția căreia Brâncuși a asistat, sau într-un fel a luat parte (prin semnarea, împreună cu Marcel Duchamp, Man Ray, Jean Cocteau, Eric Satie și alți artiști, a manifestului împotriva lui Breton), a fost dadaismul. Ionel Jianu descrie „relația” lui Brâncuși cu acest curent astfel: „Mișcarea Dada, lansată în 1916 la cabaretul Voltaire din Zurich de un grup de tineri artiști și scriitori, printre care se aflau și doi români - Tristan Tzara și Marcel Iancu - folosea ca armă de luptă scandalul cu orice preț.”(...)

„Brâncuși avea mulți prieteni printre dadaști, începând cu Marcel Duchamp și sfârșind cu Man Ray, Ezra Pound, Tristan Tzara, Picabia, Mina Loy, Arthur Cravan, pe care adesea îi ospăta în atelierul său din Impasse Ronsin.

A fost o perioadă de exuberanță în care Brâncuși a participat mai mult ca spectator pentru a se amuza.

Desigur că nu putea fi de acord cu Marcel Duchamp, care pune niște mustați pe o reproducere a Giocondei lui Leonardo da Vinci și o expunea ca operă de

artă sau care declara că „arta e o absurditate și arta e o escrocherie.”

Dar Brâncuși considera asemenea declarații ca niște bravade, ca niște sfidări menite să scandalizeze lumea și acesta era scopul urmărit de dadaști.”<sup>1</sup>

Esențial în toate acestea este faptul că Brâncuși era în temă cu marile frământări artistice, deși după cum conchide autorul l-ar fi lăsat „rece”: „Participarea la spectacolele dadaiste se înscrie în acest capitol al petrecerilor”, care n-au avut nici o influență asupra muncii creatoare a lui Brâncuși.”<sup>2</sup>

Spirit iscoditor, profund intuitiv cum era, Brâncuși își dădea seama (poate chiar și numai intuitiv) că-i devansase pe dadaști.

## Conceptul artistic al ansamblului monumental de la Târgu Jiu

Ionel Jianu ne semnalează faptul că în momentul în care Brâncuși era invitat să realizeze un monument al eroilor în România, el avea conceput deja un astfel de proiect: „Brâncuși se gândea de multă vreme să ridice un monument în cinstea eroilor români căzuți în primul război mondial”. Prima lui *Coloană fără sfârșit* datează din 1918, când pacea nu se încheiase.

Într-un articol intitulat „De vorbă cu Const. Brâncuși”, publicat în „Facla” din 13 octombrie 1930, Lucian Boz scria: „Ne povestește cu ce drag ar vrea să sculpteze ceva pentru România. Încă de pe acum opt ani e vorba să lucrez un monument al eroilor pentru satul meu natal din Gorj. Există două comitete care nici până acum n-au căzut de acord.”

Iată deci clar consemnate într-un document incontestabil, apărut în toamna anului 1930, dorința lui Brâncuși „de a sculpta ceva pentru România” și data începerii tratativelor în 1922, adică „cu opt ani” în urmă.

Ce s-a întâmplat în cei 15 ani care au trecut din 1922 până în 1937, când au început lucrările pentru ansamblul monumental din Târgu Jiu?

Brâncuși era împotriva lucrului pripit. Primise, în tinerețe, de la Rodin sfatul de a nu lucra prea repede și de atunci lăsa vremea să-i pârguiască rodul muncii. Lucra la mai multe sculpturi deodată și relua mereu aceleași teme

<sup>1</sup> Ionel Jianu Brâncuși, București, Editura științifică și enciclopedică, 1983, p. 81.

<sup>2</sup> Idem, p. 83

căutând să le îmbunătățească, să le realizeze în alt material, în urmărirea unei perfecțiuni de care sufletul său era însetat.”(...)

„Făcea schițe pentru Coloana sărutului, relua același motiv pe socluri sau cioplea în mai multe versiuni *Coloana fără sfârșit*. În mintea lui se plămădea încetul cu încetul de-a lungul anilor, viziunea monumentului eroilor. De aceea când, în 1935, Militza Petrașcu, fosta lui ucenică i-a transmis invitația Aretiei Tătărescu, Președinta Ligii Naționale a Femeilor Gorjene, de a executa un monument al eroilor la Târgu Jiu, el era gata: știa ce trebuie să facă.”<sup>3</sup>

Brâncuși se gândea deci din anii '20 (sau poate mai dinainte) la un concept-instalație alcătuit dintr-un ansamblu de, elemente naturale, elemente arhitecturale, elemente tehnice și sculpturi, proiect pe care l-a realizat în 1938 la Târgu Jiu.

### Metamorfoza spirituală, fizică și metafizică a conceptului

Misterul creației sale nu s-a elucidat însă nici în urma acestei materializări, pentru că tot Ionel Jianu ne atrage atenția asupra altui fapt semnificativ: „...ansamblul reunește trei arte: sculptura, arhitectura și urbanistica și poate fi considerat ca cel mai reușit monument din lumea întreagă consacrat morților din primul război mondial.

Povestea lui e foarte ciudată. Inaugurat în octombrie 1938, el a fost trecut sub tăcere timp de peste un sfert de veac. Nici un critic de artă străin nu l-a văzut până în 1964 și nimeni n-a scris nimic despre el în tot acest răstimp.

Brâncuși a vorbit despre *Coloana fără sfârșit* și despre *Poarta sărutului* ca opere separate, de sine stătătoare, dar n-a mai pomenit niciodată nimic despre ansamblul de la Târgu Jiu.”(...)

„Mai mult încă, atât David Lewis, cât și C. Ghiedion-Welcker publică în cărțile lor aceeași fotografie a Mesei tăcerii, care le-a fost dată de Brâncuși, sub două titluri: primul „Masă, scaune, poartă, 1937, Târgu Jiu” și al doilea „Masă de piatră și scaune, parc cu Poarta sărutului, 1937, Târgu Jiu, Carpați”.

De ce Brâncuși nu le-a comunicat titlul lucrării *Masa tăcerii*?

Aceasta nu este nici pomenită, nici reprodușă în cartea lui Zervos, la care participă 25 de istorici, critici de artă, sculptori, pictori și directori de muzee.

Toți acești autori au stat de vorbă cu Brâncuși, l-au ascultat povestindu-și viața cu peripețiile ei, și-au însemnat cu grijă aforismele lui, au înregistrat comentariile

asupra sculpturilor sale, i-au cucerit și încrederea și prietenia și totuși n-au izbutit să afle nimic de la el despre ansamblul comemorativ de la Târgu Jiu.

Cum se explică acest vâl al uitării pe care în mod intenționat Brâncuși l-a lăsat să cadă asupra capodoperei sale? (...)

„V.G. Paleolog a fost unul dintre rarii critici de artă români care au văzut ansamblul de la Târgu Jiu înainte de 1964. Nici eu, la rândul meu, n-am arătat cum se cuvine importanța și semnificația acestui ansamblu monumental în monografia mea apărută în luna mai 1963. Văzusem în 1953 *Coloana fără sfârșit*, *Poarta sărutului* și *Masa tăcerii* în cursul unei călătorii prin țară, făcută pentru a culege fotografii pentru Editura de Stat pentru literatură și artă, dar nu-mi dădusem seama de corelația lor, neștiind că alcătuiau un monument al morților din primul război mondial.”<sup>4</sup>

Un răspuns la întrebarea lui Ionel Jianu îl aflăm realizând o paralelă între Brâncuși și un alt deschizător de drumuri în artă contemporan cu el, Picasso.

Acesta realiza în anul 1907 prima variantă a unei picturi pe care inițial a denumit-o „Bordelul din Avignon”, iar ulterior „Bordelul filosofic”. În decursul a câteva luni face peste 300 de variante, cea finală, terminată în același an este prezentată în atelier câtorva prieteni între care Derain, Matisse și Georges Braque. Cu toate că Braque consideră la început maniera acestei lucrări ca fiind forțată, în curând va adopta el însuși acest stil și va lucra alături și în paralel cu Picasso la edificarea noului curent denumit cubism. Compoziția va fi ținută de către Picasso ascunsă de privirile publicului larg 9 ani, până când o va expune pentru prima oară la expoziția intitulată „Arta modernă în Franța”, organizată de către Andre Salmon la Paris în anul 1916. Titlul „Domnișoarele din Avignon” a fost „născocit de Salmon”, cu ocazia acestei expoziții și nu i-a plăcut niciodată lui Picasso.<sup>5</sup>

Oare în acest răstimp de 9 ani i-a fost frică lui Picasso de oprobiul publicului sau al criticilor pe care i-a înfruntat de atâtea ori? Cu neputință, însă geniul său intuitiv îi spunea că vremea acestei capodopere încă nu venise.

Același lucru este valabil pentru ansamblul lui Brâncuși de la Târgu Jiu, artistul știa că este nevoie de timp pentru ca publicul și criticii să se obișnuiască, să înțeleagă această manieră, pentru a contempla și cuprinde la adevărata ei valoare această capodoperă, cum de asemenea știa că ea va fi complectată și se va dezvolta în timp, de aceea rostise celebrele cuvinte: „Nici nu știți ce vă las eu aici”. El doar deschidea un drum în artă: acela al instalației artistice.

<sup>3</sup> Idem, op. cit., p. 136.

<sup>4</sup> Ibidem, op.cit. p. 132-135.

<sup>5</sup> Apud Francesco Galluzzi, Picasso, București, Adevărul Holding, 2009, trad. Cameleon, p.48.



Pentru a mă apropia mai mult de semnificațiile ansamblului de la Târgu Jiu voi porni de la anumite date determinate de unii dintre oamenii de artă care au cercetat metamorfoza acestei opere și nu încerc să caut răspunsuri categorice, dar doresc să las câteva premise, la care am ajuns prin cercetările proprii, fie că ele își vor primi confirmarea, sau nu.

În descrierea ansamblului mă voi raporta la aceeași monografie „Brâncuși” în care Ionel Jianu scrie: „Ansamblul monumental de la Târgu Jiu, care-și află adevărata imagine în această viziune întregită, exprimă sentimentul cosmic al lui Brâncuși manifestat prin reunirea celor patru elemente fundamentale ale lumii: apa - punerea de la râul Jiu; pământul - aleea din grădina publică, *Masa tăcerii*, încorporată pământului și *Calea Eroilor*; focul - flacăra iubirii care asigură triumful asupra morții în *Poarta sărutului*; aerul - avântul *Coloanei fără sfârșit* care escaladează văzduhul în drumul către cer.” (...)

„Ansamblul monumental pornește de la apa Jiului. Apa curgătoare a râului a fost dintotdeauna un simbol al fluidității vieții. Iată deci un monument închinat morților care începe cu o afirmare a vieții!”<sup>6</sup>

Chiar în această descriere succintă avem (și dacă luăm în considerare doar includerea apei Jiului în ansamblu) prezentarea unei instalații care exprimă triumful vieții. Criticul merge însă mai departe cu aceste considerații și constată: „Nu poate fi lipsit de semnificație faptul că între *Poarta sărutului* și *Coloana fără sfârșit*, plasate pe aceeași axă, se desfășoară pe mai bine de un kilometru *Calea Eroilor* - un fel de *Via Sacra* cum a numit-o V.G. Paleolog - care duce de la un capăt la celălalt al orașului.”<sup>7</sup>

Undeva la mijlocul acestei axe se află Biserica „Sfinții Apostoli Petru și Pavel”, integrată de sculptor în instalația sa, în favoarea acestei afirmații existând două argumente majore: primul și cel mai important este faptul că Brâncuși iubea Biserica pe care a slujit-o ca diacon și cantor atât în țară cât și în Franța și a primit întotdeauna sprijin în momentele grele de la Biserică, al doilea fiind faptul că nu există mărturii elocvente despre vre-o dorință a artistului de a strămuta această biserică, ba din contră ea este perfect încadrată, situată cu intrarea și altarul pe axa instalației lui Brâncuși, semn că acesta a folosit-o pentru a stabili în funcție de poziția ei cele două radiate coaxiale, la capetele cărora a instalat *Masa tăcerii*, respectiv *Coloana fără sfârșit*.

„De ce a despărțit Brâncuși cele două monumente din grădina publică de al treilea, lăsând o distanță atât de mare între ele?”

Aici apare geniul urbanistic al lui Brâncuși, care a vrut să integreze întregul oraș al Târgu Jiului în cinstirea eroilor săi gorjeni. În același timp el a mărit considerabil amploarea monumentului său și i-a adâncit valoarea simbolică.”<sup>8</sup>

Este identificată aici o altă posibilă viziune a lui Brâncuși în care ansamblul monumentelor sale ar reprezenta câteva repere (jaloane ale iubirii într-o dăinuiește viața), iar orașul ar fi instalația aflată într-o perpetuă dinamică și care se dezvoltă în interiorul acestor repere. În acest context se poate integra chiar și linia ferată care intersectează *Calea Eroilor* undeva aproape de Coloană, avându-se în vedere că Blaga spune în unul din versurile sale: „Vei ajunge-n Veșnicie, dacă nu te fură trenul.” Îmi amintesc de unii edili care la un moment dat căutau soluții pentru asigurarea traversării căii ferate fără pericol (printr-un pasaj subteran ori pod suspendat) ceea ce cu siguranță Brâncuși n-ar fi dorit.

## Epilog cu înfinire și masa ultimă

Un element important și controversat în ansamblul instalației lui Brâncuși de la Târgu Jiu este „cea de-a doua masă”. Ea apare în monografia lui Ionel Jianu: „O a doua masă a fost plasată după *Coloana fără sfârșit*. Se pare că ea nu fusese prevăzută în planul inițial și că reprezintă o primă versiune a *Mesei tăcerii*, refuzată de Brâncuși, pentru că dimensiunile ei nu corespundeau cu cele indicate de proiectul său.”<sup>9</sup>

„A doua masă”, sau *Masa ultimă*, este inclusă în ansamblul instalației de la Târgu Jiu fără nici o urmă de îndoială de către Constantin Noica: „Dacă integrezi în ansamblul monumentelor - cum pare limpede că a făcut artistul însuși - biserica Sf. Apostoli, așezată în mijlocul străzii Eroilor, în așa fel încât până ce treci de ea nu poți vedea Coloana; dacă, pe de altă parte, adaugi la ansamblu o nouă masă de piatră de astădată fără scaune, așezată poate de Brâncuși, sau sub sugestia lui, dincolo de Coloană, atunci întreg ansamblul este alcătuit din cinci monumente care reprezintă tot atâtea trepte într-o desfășurare de gând. Ele sunt, începând de la malul Jiului și desfășurându-se perpendicular pe râu, de dincoace până dincolo de oraș, următoarele:

1. Masa tăcerii
2. Poarta (Orașul)
3. Biserica Sf. Apostoli (Orașul)
4. Coloana fără sfârșit
5. Masa ultimă

Acest ansamblu, așadar, vrea să spună ceva.”<sup>10</sup>

<sup>6</sup> Ionel Jianu, op. cit., p. 141, 144.

<sup>7</sup> Idem, p. 141.

<sup>8</sup> Ibidem, p. 141.

<sup>9</sup> Idem, Ionel Jianu, op. cit. p. 135.

<sup>10</sup> Constantin Noica Cuvânt împreună despre rostirea românească, București, Editura Eminescu, 1987, p. 67.

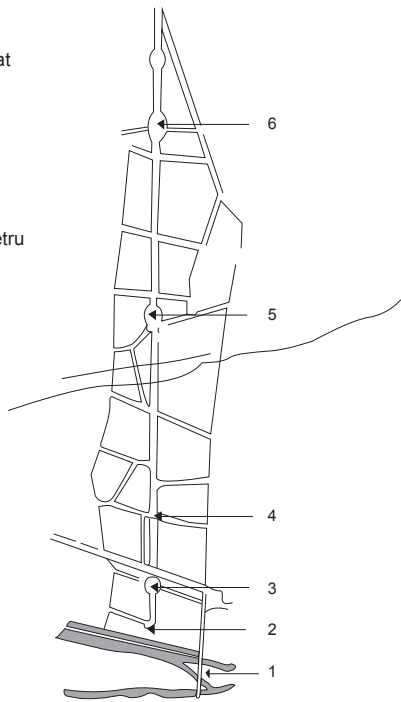
Această Masă ultimă, realizată din cele două tăblii mai mici, care constituiseră inițial picioarele celor două mese, a fost amplasată dincolo de Coloană mai târziu, se spune că la cererea personală a grădinarului Jacob Esperschildt, dar nu aş putea crede că acesta (mai ales fiind considerat un profesionist în amenajarea ambientală) s-ar fi apucat să facă modificări în opera lui Brâncuși fără ştirea acestuia, sau a autorităţilor, ori ar fi putut considera că acesta nu a ştiut ce face. Greu de crezut. Apoi pentru acest lucru de asemenea trebuiau nişte avize şi nişte cheltuieli cu transportul, chiar minime fiind, totuşi acest lucru nu putea fi făcut doar la cererea grădinarului, iar dacă s-a mai implicat altcineva, poate cunoştea dorinţa artistului. Cert este că mult mai târziu cineva s-a sesizat şi a găsit de cuviinţă ca ea să fie scoasă. Greu de spus cine a avut mai multă dreptate, cine a instalat-o sau cine a scos-o, sau care a fost adevăratul motiv.

Curios este faptul că această Masă ultimă, deşi apare clar într-o schiţă comunicată de V. G. Paleolog, ea este totuşi ignorată de Ionel Jianu, care publică această schiţă:

Luând în considerare faptul că Ionel Jianu relevă în cartea sa o bună cunoaştere a Evangheliilor de către Brâncuşi (ipoteză ce poate fi susţinută şi numai luând în considerare participarea sa activă la slujbele religioase),

PLANUL ANSAMBLULUI  
MONUMENTAL  
DE LA TÂRGU JIU, comunicat  
de V.G. Paleolog şi Tretie  
Paleolog

1. Rîul Jiu;
2. Masa Tăcerii;
3. Poarta sărutului;
4. Calea Eroilor;
5. Biserica Sfinţii Apostoli Petru şi Pavel;
6. Coloana fără sfârşit.



□ Planul ansamblului monumental de la Târgu-Jiu

Prof. Petru Ilie BIRĂU

#### BIBLIOGRAFIE:

- Jianu, Ionel, Brâncuşi, Bucureşti, Editura ştiinţifică şi enciclopedică, 1983;  
Deac, Mircea, Brâncuşi, Bucureşti, Editura Meridiane, 1966;  
Noica, Constantin, Cuvânt împreună despre rostirea românească, Bucureşti, Editura Eminescu, 1987;  
Paleolog, V.G., A doua carte despre Brâncuşi, Craiova, Editura Ramuri, 1944;  
Paleolog, V.G., Tineretea lui Brâncuşi, Ediţia a 2-a, Craiova, Editura Scrisul Românesc, 2004;  
Mocioi, Ion, Estetica operei lui Brâncuşi, Ed. a 2-a, rev., Târgu-Jiu, Editura Spicon, 2002.  
Daba, Dumitru, Brâncuşi, Timişoara, Editura de Vest, 1995.

prin integrarea apei Jiului în ansamblul instalaţiei ca element primordial în Creaţie („...odinioară erau ceruri şi un pământ scos prin Cuvântul lui Dumnezeu din apă şi cu ajutorul apei...” 2 Petru, 3, 5), atunci trebuie să admitem faptul că sculptorul cunoştea şi versetele Biblice referitoare la „Prânzul din Împărăţia Cerurilor”: „Ferice de acela care va prânzi în Împărăţia lui Dumnezeu” (Luca, 14, 15) şi putem să luăm în considerare şi Masa ultimă semnalată de Noica, ca masa pentru Prânzul din Ceruri, din Înfinire, la care nu mai este nevoie de scaune, acolo starea umană fiind una asemănătoare îngerilor. Incluziunea Mesei ultime în ansamblu poate fi susţinută şi de raţionamentul măsurilor din compunerea instalaţiei, raportarea la ea determinând poziţionarea Bisericii „Sfinţii Apostoli” undeva aproape de mijlocul distanţei dintre Jiu şi Coloană, ca o inevitabilă cumpănă între moarte şi viaţă.

Îmbinând cele două versiuni, a lui V.G. Paleolog şi a lui Noica avem următoarea alcătuire a instalaţiei-ansamblu:

- 1) Râul Jiu
- 2) Masa tăcerii
- 3) Poarta sărutului (Oraşul)
- 4) Calea Eroilor
- 5) Biserica Sf. Apostoli (Oraşul)
- 6) Coloana fără sfârşit
- 7) Masa ultimă

Astfel am ajuns şi la cifra 7, considerată cifra perfecţiunii, perfecţiune pe care Brâncuşi a îndrăgit-o atât de mult.

Concluzia la care am ajuns este că artistul a realizat la Târgu-Jiu o instalaţie a cărei dinamică a iniţiat-o el însuşi în anii 1937 şi 1938, prin adăugarea succesivă a unor elemente, sau integrarea altora, pornind de la două, *Coloana* şi *Poarta*, stabilind un concept al unei axe, pe o alee existentă, de-a lungul căreia şi-a desfăşurat simbolurile, pe care a lărgit-o, trecând-o apoi dincolo de consacrarea iniţială de monument al eroilor căzuţi în cel de-al doilea război mondial, inaugurând simbolul universal al vieţii, morţii şi învierii şi intuind cu genialitate dezvoltarea organică a instalaţiei, în funcţie de extinderea oraşului, întâia urbe pe care o cunoscuse, în care adăstase cu ani în urmă, în copilărie, la prima fugă de acasă, oraş pe care îl considera al lui şi care nu va putea fi niciodată scos din capodopera lui Brâncuşi.

# SCULPTURILE LUI BRÂNCUȘI DIN TÂRGU JIU, MINUNI ALE LUMII

Așa cum ar fi normal să avem un moment de reculegere și o tresărire a spiritului, când pomenim de Dumnezeu, de Isus Cristos și Fecioara Maria, tot așa ar fi firesc să avem o revelație și când vorbim de sculptorul Constantin Brâncuși și de opera sa. Dacă nu de toată opera sa în ansamblu, măcar de cea din Târgu Jiu, compusă din Masa Tăcerii, Aleea Scaunelor, Poarta Sărutului și Coloana Infinită.

Eu, de câte ori privesc Ansamblul Sculptural de la Târgu Jiu, sunt cuprins de aceeași trăire ca a poetului lord George Byron (1788 – 1824) atunci când bea vinul, din respect pentru acest soare lichiefiat, se scula în picioare, iar poetul și dramaturgul Friedrich Schiller (1759 – 1805), nu bea vin niciodată decât când era îmbrăcat în frac, gesturi firești gândindu-ne la binefacerile vinului, de ce n-am avea și noi respect și cinstitoare când vorbim despre Brâncuși și opera sa.

Revenind la trăirile ce mi le-a declanșat, de-a lungul anilor, Ansamblul Sculptural din Târgu Jiu, e normal și sincer să mărturisesc că prima informație am primit-o în anul 1963, de la inspectorul școlar Găvănescu Gheorghe, pe vremea când eram tânăr profesor de română în comuna Mărculești, într-un Bărăgan plin de ciulini, ca în romanul lui Panait Istrati. Inspectorul auzind că sunt gorjean, el făcând liceul la Târgu Jiu, prima întrebare ce mi-a pus-o a fost: știi operele lui Brâncuși din Târgu Jiu și ce se mai aude de ele? I-am mărturisit sincer că habar n-am. Atunci el mi-a făcut o scurtă prezentare a lor și mi-a spus cum se distrau ei, ca elevi, stând cu picioarele pe Masa Tăcerii și făcând un concurs pe care nu pot să-l reproduc. Matur fiind acum, avea muștrări de conștiință și-și condamnă dascălii care niciodată nu i-au dus, poate în orele de dirigenție, ca să vadă și să li se explice, măcar sumar, despre importanța acestor sculpturi. Să nu

uităm, Brâncuși și opera sa în acea perioadă erau puși la „a nu se aminti și pomeni de el și sculpturile sale”.

Primul meu dascăl în brâncușologie a fost Ion Mocioi, omul care și-a dedicat și-și dedică, în continuare, toată viața lui Brâncuși. Apoi au venit pe rând brâncușologul și scriitorul C-tin Zărnescu, de care mă țin la țărnuțu vieții o prietenie de zeci de ani, apoi cărțile și multele articole ce le-am studiat și, tiptil-tiptil, mi s-a născut și mie pasiunea pentru opera și omul Stea Polară a sculpturii moderne.

Ansamblul sculptural de la Târgu Jiu, după părerea mea, are o cheie cu care poți să-i descifrezi misterele. Dacă poți și dacă încerci! Dar sunt multe chei, cam câte sute, dacă nu mii de aprecieri, studii și cărți care s-au scris despre ele. Fiecare cu cheia sa, pentru că așa este normal la operele de geniu, sunt multe și diverse interpretări. Chiar sculptorul în persoană are aprecieri, poate cele mai de luat în seamă, despre acest ansamblu. N-am să le enumăr, deoarece ele se găsesc în cărțile de brâncușologie și-n multe alte studii.

După mine **Masa Tăcerii** își merită cu prisosință denumirea de Masă a Tăcerii, o masă a reculegerii. Știu, unii i-au zis că ar simboliza Cina cea de Taină, chiar sculptorul la bătrânețe zice că „... Masa Tăcerii este o altă, o nouă *Cină cea de Taină*...”.

Grija, teama de necunoscut, întâlnirea ce simțea că o va avea în curând cu Divinitatea l-a apropiat și pe el, mai mult ca oricând, de Cristos.

Să ne reamintim că acest Ansamblu a fost sculptat și construit în anii 1937 – 1938, în memoria ostașilor români căzuți la datorie în timpul Primului Război Mondial, din 1916 -1918.

Păi când știi că-ți pleacă fiul, fiii sau soțul pe front, masa la care

stai când mănânci împreună cu familia, masa de despărțire, poate ultima pentru cel care pleacă, cum se poate numi decât Masa Tăcerii?! Are cineva chef de vorbe inutile, de taclale, de glume? Toți mesenii sunt cuprinși de un singur sentiment, sentimentul tăcerii, al apăsării necunoscutului ce va urma pentru ruda și aproapele său. Cine are răbdare și ascultă revelația ce se ascunde în această Masă a Tăcerii, poate constata că, la anumite ore, dar numai în zile astrale, ea se rotește, măcinând Timpul. În nopțile liniștite, când steaua Alcor, din constelația Ursei Mari, își aruncă o rază în jurul Mesei, lipiți-vă cu evlavie urechea de masă și veți auzi cum Timpul curge prin ea către întâlnirea cu eternitatea.

Revelionul dintre anii 1984 – 1985 l-am petrecut la Stațiunea pomicolă a nașului meu, ing. Ion Tomescu, avându-i invitați de onoare pe scriitorul Marin Sorescu și pe Tudor Gheorghe, împreună cu soțiile. Înainte de a pleca spre locul de întâmpinare a Anului Nou, am dat o raită pe la Masa Tăcerii, afară fiind o iarnă ca-n pastelul *luna* al lui Vasile Alecsandri. Zăpada de pe Masa Tăcerii și scaunele din jurul ei era atinsă numai de razele unei Luni în creștere. Am petrecut câteva minute, fiecare cu murmurul gândurilor noastre, apoi ne-am întors către apartament. Marin Sorescu mi-a cerut o carte de-a sa și a scris următorul autograf: „Teodorei și lui Ștefan Stăiculescu care mi-au prilejuit întâlnirea cu un Brâncuși de zăpadă”, iar apoi, dintr-o suflare, a scris în continuare poezia **Ninge**:

„Ninge pe-un scaun de Brâncuși  
S-așază fulgii ca-ntr-o palmă,  
Deschide infinitul uș  
Spre-o curgere ca visul, calmă  
Mușchi alb, ce nu arată nordul  
Sărută Poarta, auster,



Coloana-și urcă-n cer fiordul  
Ritmând un țărnam al nostru-n cer  
Ca un țărnam ce nu mai ară  
și e pierdut în băătăură  
Mă rog de piatra lui de moară  
Să-mi macine ninsoarea pură:  
S-o ia-n căuș de suflet, fiul,  
Să-și spel-o lacrimă – și Jiul.  
Târgu Jiu, 31 decembrie 1984.”  
Scaunele din jurul mesei de ce n-ar  
fi chiar mesenii în care timpul  
lucrează ca într-o clepsidră astrală?

**Aleea Scaunelor**, aliniate  
simetric în grupe de câte 3, în număr  
de 15, de o parte de alta a aleii ce  
face legătura între Masă și Poartă,  
au dat naștere la nu știu câte chei de  
descifrare a misterului ce se  
ascunde în simbolistica lor. Unele  
chei au și ruginit, dar altele încă mai  
încearcă, ca-așa-i la operele de  
geniu.

Eu, închizând ochii, văd în  
aceste scaune mulțimea de oameni  
ce au ieșit în stradă ca să vadă și să  
conducă cu privirea ostașii ce  
pleacă pe front. Unii din curiozitate,  
alții din dragoste firească de-aș mai  
vedea o dată aproapele ce pleacă  
pe front.

De ce sunt câte 3, de ce  
sunt 15 de o parte și 15 de alta a  
aleii, este misterul cu care a plecat  
sculptorul la întâlnirea cu Scaunul și  
Masa Domnului.

**Poarta Sărutului** este Arcul  
de Triumf pe sub care trec ostașii și  
când pleacă pe front și ostașii care  
se mai întorc de pe front. Ea este  
compusă din coloanele Templului  
Sărutului la care sculptorul a gândit  
și muncit peste 30 de ani, după  
propria-i mărturisire, purtându-l  
constant gândul spre eternizarea  
unei Porți... a unei Porți prin care să  
se poată trece în nemurire, dar și-n  
uitare. Când treceți pe sub această  
Poartă stați locului un minut, cu ochii  
închiși, neapărat cu fața spre răsărit,  
gândindu-vă la moșii și strămoșii  
voștri și lăsați-vă cuprinși de nostal-  
gia sărutului primordial.

**Coloana Infinită** care, de  
curând, spre mândria noastră a  
gorjenilor, a fost aleasă ca Simbol  
Național reprezentativ pentru  
ROMÂNIA, ascunde cele mai multe  
taine, unele dezlegate, chiar de  
sculptor, unele în curs de lămurire a  
simbolurilor ce iradiază din ea. Ani  
de zile m-am tot gândit ce mistere  
ascunde în ea, am citit păreri  
multor critici și brâncușiologi cu  
state de serviciu neîntrerupte la  
constelația Stelei Polare Brâncuși,  
am studiat și cele 7 criterii de apre-  
ciere pentru Coloană, făcute de  
însuși sculptorul, ca să pot să-mi fac  
și eu propria mea părere. O apre-  
ciere a sculptorului, când afirmă:  
„Coloana fără sfârșit este negarea  
Labirintului”, te duce într-o mare  
răspântie de interpretări, cu drumuri  
și poteci ca într-un labirint.

Cu cât studiezi mai multe  
păreri, cu atât îți dai seama că te afli  
într-o infinitate de interpretări. Unele  
chiar fac legătura și cu Divinitatea,  
atunci când se ia în calcul înălțimea  
Coloanei, care este de 29 de metri și  
33 de centimetri, apreciind că acei

33 de centimetri ar avea legătură cu  
vârsta la care a murit Isus Cristos,  
adică la 33 de ani. E, de aici mi-a  
venit ideea de a merge spre  
Coloană, de la o distanță de circa 33  
de metri, ațintit cu privire numai pe  
un segment al romboidului, adică pe  
o jumătate, acolo unde constăți că  
aceea jumătate reprezintă un trunchi  
de con mai alungit, ca și cum ar fi un  
capac de tron, și m-am apropiat  
ușor-ușor de Coloană. Atunci am  
avut revelația și pentru o clipă am  
văzut cum Coloana este compusă  
dintr-o multitudine de tronuri  
suprapuse, unele peste altele.  
Tocmai de aceea i se mai zice și  
Coloana Recunoștinței, bineînțeles  
față de eroii neamului.

Să ne lăsăm îndemnați de  
sfatul sculptorului care a zis: „Du-te!  
îmbrățișează Columna Infinită cu  
palmele mâinilor deschise. Apoi,  
înălțându-ți ochii, privește-o și vei  
cunoaște, astfel, întru adevăr, sinele  
cerului.” Dacă faci acest lucru în  
singurătate, simți în acele clipe cum  
Coloana Infinită face o legătură  
celestă între om și Dumnezeu.



**Ștefan I. STĂICULESCU**

# O TRIADĂ TIPOLOGICĂ ȘI TRIPTICUL LUI CONSTANTIN BRÂNCUȘI DE LA TÂRGU-JIU

## Tăcerea, Sărutul, Infinitul

**H**ermeneutica este metoda care te obligă pe tine, cercetătorul, să te întorci mereu la lucrările prime. Ca atare, Brâncuși, și numai el însuși, își descrie cel mai exact propria figură creatoare. Una care echivalează frumosul cu echitatea absolută, arta cu bucuria primordială de a face, contemplarea cu vederea dincolo de forme. Dar ce a văzut, el, vizionarul, dincolo de ele? Transformarea calitativă. Timpul METAMORFOZAT în spațiu. Sfârșitul domniei cantitativului<sup>1</sup>. Noua relație dintre substanță și esență<sup>2</sup>, citez: „trebuie să te hrănești cu esența, ca să înțelegi valoarea artei”, dată de procesul de transsubstanțiere, atât de caracteristic transmodernismului actual, pe care, eu îl promovez de vreun deceniu în România. Legea/principiul transpoziției transferă imaginea în idee. În noul context, în opera brâncușiană amplasată la Târgu-Jiu, o trilogie monumental-spirituală, ideo-

spatiul dobândește un fel de a patra dimensiune: timpul imaginar, timpul restaurării stării primordiale, al întoarcerii în centrul lumii, care se manifestă exterior la cele două extremități ale ciclului, sub formele respective ale „Paradisului terestru” și „Ierusalimului ceresc”, cu arborele axial ridicându-se atât în mijlocul unuia, cât și în miezul celuilalt: Coloana infinitului; în restul intervalului, cu alte cuvinte chiar pe parcursul ciclului, acest centru este dimpotrivă ascuns și tăcut. Lumea trebuie, în acest interval, să parcurgă tot ciclul manifestării sale corporale; o singură dată, viața omului cunoaște o ieșire din criptic în fanic a acestui centru sacru: este ritualul și eposul iubirii; astfel moartea nu-l atinge în esența sa, ceea ce-l face să fie, propriu-zis, deja transpoziționat în sălașul nemuririi. Acesta e mesajul Porții Sărutului consecutiv celui al Mesei Tăcerii.



□ Coloana fără sfârșit



□ Poarta Sărutului

<sup>1</sup> René Guénon, *Domnia cantității și semnele vremurilor*, Traducere de Florin Mihăescu și Dan Stanca, Editura Humanitas, București, 1995, pp.15-19;

<sup>2</sup> Constantin Zărnescu, *Aforismele lui Brâncuși*, editurile Zalmoxis și R.Fapta transilvăneană, secțiunea Despre artă, pp.92 și următoarele;

<sup>3</sup> Roland Barthes, *Plăcerea textului*, traducere de Marian Papahagi, postfață de Ion Pop, Editura Echinox, Cluj, 1994, pp.18-19

<sup>4</sup> Paul Valéry, *Poezii. Dialoguri. Poetică și estetică*, ediție îngrijită și prefăcută de Ștefan Aug.Doinaș; traduceri de Ștefan Aug.Doinaș, Alina Ledeanu și Marius Ghica, Editura Univers, București, 1989, pp.660-666 (Noțiunea generală a artei);



□ Masa Tăcerii

Figura de creator plastic arhitectural a lui Brâncuși se bazează totuși în primul rând pe conceptul de plăcere: „plăcerea cu care lucrează artistul este însăși inima artei sale”<sup>2</sup>, adică pe „colaborarea intimă între artist și materialele folosite, precum și pasiunea care unește bucuria meseriașului – cu elanul vizionarului”, care îl duc pe rând la esențializare, la „forma ideii în sine”. Citez iarăși: „Simplitatea formei, echilibrul precis și matematic, arhitectura trebuie să le prețuim, tot atât de mult, cât și materialele. Hedonismul acestora este ultima mea preocupare, în acest sens”<sup>2</sup>. Acest hedonism brâncușian are însă conotații superioare desfătății; una ar fi plăcerea oedipiană de a dezgoli, de a ști, de a cunoaște originea și sfârșitul; o alta ar fi tmeza, care opune ceea ce este util cunoașterii secretului artei și ceea ce îi este inutil<sup>3</sup>. Binomul util-inutil devine în expresia artistică brâncușiană darea la iveală a înseși esenței cosmice a materiei, în fondul căreia sculptura există deja ca dată/înfățișată; artistul trebuie să o scoată la lumină, eliminând acel material de prisos care o acoperă. În lumina alétheiei/eleutheriei.

De altfel, în hedonismul profund al oricărei culturi – mai ales în al celei române – se află însemințată o contradicție vie, a unui subiect despicat între consistența eului său atopic și utopic și căderea din eternitate, între inutilitatea artei sale de ins, „neproductiv” – am în vedere definiția valéryană că cea mai manifestă caracteristică a operei de artă este inutilitatea<sup>4</sup>, ceea ce vrea să însemne gratuitate estetică opusă tendențiosismului, autonomia artei opusă determinismului social<sup>5</sup>, și economia colectivă; Brâncuși a redus-o, a transcens-o admirabil într-o nouă unitate și mă întreb, acum, în virtutea unei opinii a lui Roland Barthes, dacă o mare operă de plăcere este oare părtaşă la aceeași economie ca și piramidele Egiptului; căci inutilitatea însăși a trilogiei brâncușiene este cea care e utilă, prin revelarea

unei alte frumuseți, aceea a sufletului omenesc: „trupul omenesc este frumos numai în măsura în care oglindește sufletul”. Pentru a-i defini opera lui Brâncuși, Ezra Pound a apelat la logica eternei frumuseți, aparținătoare tuturor epocilor: „Eu am căutat mereu naturalul, frumosul primar și direct, nemijlocit și etern”, se confesa geniul hobițean unui amic. Această logică brâncușiană reprezintă în simultan „geometrie și bucurie pură”<sup>6</sup>, „căutare ontologică a ființei și a lucrurilor”, dispariție a contradicției dintre realitate și abstracțiune care este însăși definirea avangardei europene și resorbția binomului util-inutil în transestetic.

Meritul uriaș al artisticității/esteticității brâncușiene<sup>7</sup> este de a fi propus două teze doctrinare și de a fi mizat în absolut pe ele: rezolvarea crizei lumii moderne în ceea ce privește sciziunea dintre Orient și Occident și aplanarea virtualei conflictualități dintre regimul autografic și regimul alografic al artei (vezi „Poarta Sărutului”), pe căi realmente revoluționare (reunite în tripticul de la Târgu-Jiu).

În consens cu filosofia lui Blaga, Brâncuși descoperă terțul inclus dintre cele două gândiri și sensibilități. Ideea plastică, a dinamicii în sine, conjugă indestructibil perfecțiunea estetică cu plenitudinea etică în produse simultan autografice și alografice (vezi cele 25 desene ale sale, expuse în 1976 la Muzeul Național de Artă Modernă parizian) instituite în artă plastică, prin reducere alografică, ca obiecte ideale/idealități, ale căror proprietăți de imanență și de manifestare apelează la intuiția unică dar și la sinonimi a conotațiilor. (Exemplific prin seria Meselor: Masa înfometaților de spirit, Masa omeniei, Masa amintirii și în sfârșit Masa tăcerii, în realizarea definitivă și monumental-arhitectonică a faimoasei Mese rotunde. În cazul acestora din urmă nu avem de-a face numai cu o prezență, într-un obiect central, cu puii lui, cu multiplul lui, cu organizarea lui,

<sup>5</sup> Grigore Smeu, *Istoria esteticii românești*, vol. I, Editura Academiei Române, București, 2008, pp. 108-143;

<sup>6</sup> George Uscătescu, *Brâncuși și arta secolului*, Editura Meridiane, Biblioteca de artă (400), pp. 39-70;

<sup>7</sup> Gérard Genette, *Opera artei vol. I. Imanență și transcendență*, traducere și prefață de Mugur Constantin, editura Univers, București, 1999, pp. 5-22;

<sup>8</sup> Constantin Noica, *Sentimentul românesc al ființei*, editura Eminescu, București, 1978, pp. 191-196;

<sup>9</sup> William Empson, *Șapte tipuri de ambiguitate*, traducere, prefață și note de Ileana Verzea, editura Univers, București, 1981



ci și cu o absență valorizantă; căci – comentează Noica<sup>8</sup> – Masa cu scaunele din jurul ei mai așteaptă ceva ori au fost tocmai părăsite de ceva, ca atomul ionizat prin pierderea unui electron. Numărătoarea, adică unitate și multiplicitate, naștere de ființe vii, adică prefigurarea de viață, gândire rațională, adică deschidere dintr-un gând a unui evantaiu de gânduri – totul se înscrie nu în schema, ci în concretul acestei Mese a Tăcerii, care este în definitiv și una a Vorbirii, cum este atât una a Morții cât și una a Vieții. Sinonimia, ambiguitatea adică, – iar William Empson a identificat vreo șapte tipuri<sup>9</sup> și toate îl pot interpreta pe Brâncuși – se repetă programat hermeneutic, și în cazul Coloanei infinite: Coloana Infinitului, Coloana fără sfârșit, Coloana Recunoștinței, fiind, în traducere semiotico-retorică una a devenirii întru ființă și a ființei întru devenire, a împăcării lui Parmenide (preotul ființei) cu Heraclit (profetul devenirii) a contopirii dintre imposibil și familiar, dintre basm și realitate, a redării infinitului în finit, zborului în fixitate și, în materia inertă, a identității într-o pluralitate care să nu fie repetiție<sup>8</sup>.

Reluând ipoteza enunțată de René Guénon, încheie eseostudiul de față prin a-l înscrie pe Constantin Brâncuși în grupul artiștilor totali, deopotrivă tradiționali (adică orien-

tali) și moderni (adică occidentali)<sup>10</sup>, deopotrivă spirituali și pragmatici. Căci, incontestabil, Brâncuși a pledat, prin triada tipologică târgujană (tăcerea-sărutul-infinitul) pentru reîmperecherea Occidentului care nu trebuie să-l mai elimine pe Dumnezeu din ecuație, căci Domnul nu e mort, rostindu-i iarăși numele etern, cu Orientul, ambele accente axiologice având drept punct comun infinitul. Și, europeanul, și indul, sunt în fond posedați de același orizont infinit. Ei îl exploatează însă după procedee contrare și în sensuri inverse. În arta europeană – se pronunță Lucian Blaga – cadrul inițial respiră deschis, într-un larg orizont, rarefiat la infinit; în arta indică, același cadru inițial vibrează lăuntric, într-un orizont de-o maximă densitate<sup>11</sup>.

Astfel Brâncuși a fost/este/va fi cel care a depășit metafizica prin trinomul religiozitate/filozofie/artă<sup>12</sup>, prin concentrarea sa – chiar pe planul conținutului operei – asupra timpului și a modului de experimentare a temporalității dincolo de linearitatea ei pretins naturală, anticipând o nouă paradigmă: transmodernitatea. Aceea în care omul e complet, metaaic, noologic, iar artistul: holonic, sacrificial, triontic. Dar despre acest dublu trial epitet – cu altă ocazie.



**Ion POPESCU-BRĂDICENI**

<sup>8</sup> René Guénon. *Criza lumii moderne*, traducere de Anca Manolescu, prefață de Florin Mihăescu și Anca Manolescu, editura Humanitas, București, 2008, pp.47-60;

<sup>11</sup> Lucian Blaga. *Trilogia culturii*, Editura pentru Literatură Universală, București, 1969, pp.71-81.

<sup>12</sup> Sorin Lory Buliga, *Brâncuși: religiozitate, filozofie și artă*, editura Universitaria, Craiova, 2008, in integrum.

# SPAȚIUL DE PROTECȚIE DE LA TÂRGU JIU – GENEZĂ

Din punctul meu de vedere, poate cel mai onest început de carte, sună astfel: „Nu știu alții cum sunt, dar eu, când mă gândesc la locul nașterii mele, la casa părintească din Humulești, la stâlpul hornului unde lega mama o sfară cu motocei la capăt, de crăpau mâțele jucându-se cu ei, la prichiciul vetrei cel humuit, de care mă țineam când începusem a merge copăcel, la cuptorul pe care mă ascundeam când ne jucam noi, băieții, de-a mijoarca, și la alte jocuri și jucării pline de hazul și farmecul copilăresc, parcă-mi saltă și acum inima de bucurie.” (Ion Creangă - „Amintiri din copilărie”; începutul capitoului al II-lea). Parafrazând binecunoscuta formulare „Ozana cea frumos curgătoare”, putem formula „Bistrița cea frumos curgătoare”. De ce n-ar putea începe astfel relatarea „lungului șir de miracole” care a fost viața lui Constantin Brâncuși!?... În fond, atmosfera în care a copilărit Creangă este cât se poate de asemănătoare cu cea a Hobiței!... Aceeași mamă cu mulți copii, năpădită de griji, dorindu-și feciorul preot, aceleași uimiri ca forme de descoperire a lumii,... Dar, cum să faci asta? Ce știm despre acest „șir de miracole”? Câteva documente - foarte puține, câteva mărturii, făcute la zeci de ani după, oricum indirecte, multe pauze, traduse în deducții logice și ipoteze. Și, cu cât ipoteza ori deducția este formulată de un nume prestigios, cu atât are șansa de a dobândi calitate de argument. Sunt ele suficiente pentru a ne mișca orientat și cu sentimentul, senzația (nu pot să scriu înțelegerea!) acestui spațiu inanalizabil al căii miraculoase?! Poveștile ar putea fi, poate singura cale, singura modalitate, singura cheie de intrare cuviincioasă în acest spațiu. Orice forțare creează inconfortabilul sentiment al pătrunderii cu șperaclul. În fond, povestea, asemenea universului sculptural brâncușian, este o cale de pătrundere în spațiul infinitival al lumii pe cale de a se alcătui. Nu odată s-a afirmat despre creația lui Constantin Brâncuși, în partea ei reprezentativă, de maturitate, în special „Tripticul de la Târgu Jiu” că este încărcată de sugestii ale cosmogoniei.

Iar noi, noi cei de acum, cu ce instrumente operăm, care sunt căile neforțate de acces, prin care uși pătrundem în acest ritual cosmogonic?! Creangă însuși, se simte înstrăinat și, prin formularea „dar, când mă gândesc”, se referă la perioada amintirilor ca la un fericit „illo tempore”. Brâncuși își retrospectează viața din același unghi atunci când afirma împlinit nostalgic, „viața mea n-a fost decât un lung șir de miracole”. O mare bucurie și totodată, o înstrăinare uimită pare că înflorează aceasta afirmație. Nu credem a greși foarte mult dacă spunem că există foarte multe lucruri comune între personajul Ion Creangă și personajul Constantin Brâncuși. Între intelectualii Iașului de sfârșit de secol XIX, franțuși ori germanizați, Creangă exprima același insolit, același exotism, același famec frust, același primitivism rafinat precum mai târziu, în prima parte a secolului următor, între artiștii și intelectualii

parizieni, Brâncuși. Acest fapt venea din contactul direct cu rădăcinile și, prin ele, cu „illo tempore”

Îmi amintesc finalul unui film despre o expediție către Polul Nord, cu Max von Sidow în rolul principal. După ce dirijabilul se prăbușește, în încercarea de a se salva, rând pe rând, toți colegii de expediție pier, lasându-l pe eroul principal singur în imensul pustiu înghețat. În final, camera se ridică sugerând însingurarea și neînsemnătatea lui în acea imensitate albă și înghețată. În timp ce camera se ridică, el se privește exclamând mut „în fond, cât vede omul din el însuși?!...” Nu suntem noi, pentru noi înșine un nesfârșit prilej de uimiri, surprize, descoperiri, uneori revelații,... poate în egală măsură cu lumea din jur?!... Dacă da, acesta e semnul că știm puțin despre noi înșine.

1. La început a făcut Dumnezeu cerul și pământul.
2. Și pământul era netocmit și gol. Întuneric era deasupra adâncului și Duhul lui Dumnezeu se purta pe deasupra apelor.
3. Și a zis Dumnezeu: *Să fie lumina!* și a fost lumina.
4. Și a văzut Dumnezeu că este bună lumina, și a despărțit Dumnezeu lumina de întuneric.
5. Lumina a numit-o Dumnezeu ziua, iar întunericul l-a numit noapte. Și a fost seară și a fost dimineață: ziua întâii” (FACEREA. Întâia carte a lui Moise; Cap. I - Facerea lumii)

Nu este greu de observat că ni se spune ce a făcut Dumnezeu iar nu cum și, mai ales, de ce și din ce. Am putea deduce cu destulă îndreptățire ca resursele miracolului sunt insondabile, că încercarea de a-l cântări în palmă pentru a „urla că este”, de a-l examina cu lupa, este faăă noimă. Măsurarea inefabilului cu șublerul, ruleta și echerul documentelor nu poate fi decât premiza unei înstrăinări de obiectul căutării, unui eșec în concluzionarea demersului. Vreau să spun prin aceasta, că am întâlnit mult prea des (și nu mă refer numai la cercetările efectuate asupra creației brâncușiene) situații în care în loc să se adecveze instrumentarul la obiectul cercetării, este siluit obiectul cercetării pentru a justifica metodologia. Și, în majoritatea cazurilor, acest fapt se sprijină cu o scrupulozitate lipsită de orice intuiție pe documente. Un exces de speculativitate, un mod arbitrar de articulare a reperelor, o utilizare parțială (mai mult decât, inevitabil, subiectivă) a început de o vreme să se insinueze în „cercetările” ce au ca obiect creația marelui hobișan. Desigur, sunt consecințele fascinației pe care o exercita asupra noastră livrescul.

În același timp, poate fi întâlnită, o categorie de „vizionari” elucubranți care ignoră documentele și mărturiile, evaporându-se în „viziuni” fanteziste sau chiar elucubrante. Sunt tot mai mulți cei care cred că procesul gândirii nu există fără cuvânt. Nu-și pot imagina că un discurs plastic, o viziune plastică nu poate fi alcătuită și nu poate fi percepută

fără ajutorul cuvântului, așa cum se întâmplă cu muzica. Ori, una dintre reușitele importante ale creației brâncușiene este reprezentata de denarativizarea și deliteraturizarea sculpturii. Desigur, cuvântul este necesar în transmiterea, în împărtășirea impresiilor și, poate chiar a emoțiilor. Dar, știm cu toții, ceva rămâne netradus în cuvânt, este neconvertibil și, poate că tocmai acest ceva este esențial în actul de comunicare, de empatizare cu sculptura lui Brâncuși mai ales. Cu atât mai mult cu cât tipul de ofertă prin natură cât se poate de diferită a discursului plastic, este cât se poate de altfel față de discursul literar. Imaginea oferită de cuvânt, chiar dacă, în cazurile fericite, pornește și își păstrează pe tot parcursul viziunea întregului, prin caracterul succesiv nu va reuși să exprime ceea ce-și dorește și ce și-a propus. Imaginea se oferă simultan, ochiul percepend dintr-odată întregul și părțile componente cu detalii cu tot. Încercarea de a „traduce” într-un discurs literar imaginea unei sculpturi (sau a oricărui obiect) va fi marcată de caracterul succesiv al discursului literar. O înstrăinare a comentariului de obiectul comentat pare de neevitat.

Prin urmare, este practic imposibil, în aceste condiții, să ai și să exprimi cu ajutorul cuvintelor, o viziune a întregului proces prin care s-a născut acest triptic brâncușian. „Unde vei găsi cuvântul ce exprima adevărul?”, exclama exasperat Eminescu. Putem, cu ajutorul documentelor și mărturiilor credibile să identificăm elemente genetice, repere ale Genezei, dar nu mai mult. În ce ordine așezam cele câteva repere, acele puține puncte de certitudine, cu ce le coroboram pentru a ne apropia de adevăr, de a umple cu conținut acest cuvânt - GENEZA.

Pe de altă parte, așa cum rădăcinile unui pom capătă înțelesul deplin prin relaționarea cu întregul, trunchiul, coroana, inclusiv cu fructele și frunzele lui, tot astfel și elementele susceptibile să fi contribuit la nașterea acestei viziuni brâncușiene, trebuie să fie raportate la ceea ce transmite acest ansamblu în întregul lui, la rostul pentru care a fost ridicat. Numai așa este posibil că aceste repere susceptibile să fie etape în alcătuirea ansamblului, să-și afle confirmarea. Ipoteza are șanse de supraviețuire prin adecvarea metodelor și prin confirmarea oferită de concluzie. Ori, în ultima perioadă, exegetica operei brâncușiene pare în mod aproape exclusiv, preocupată de premisele acesteia (este adevărat, au apărut o serie importantă de documente, confiscate până acum!). N-ar trebui oare, să încercăm abordarea acestei creații din aceeași perspectivă și cu aceleași mijloace cu care se încearcă lecturarea ansamblurilor arhitecturale/sculpturale aztece, egiptene, mayașe, proxim-orientale, cu care capodoperele de la Târgu Jiu sunt atât de înrudite? Fetișizarea documentului și a livrescului riscă să ne pună în situația celui care nu vede pădurea din cauza copacului. În mod imperios trebuie schimbat ceva, trebuie căutată soluția prin care documentul își păstrează importanța de reper pentru viziunea interpretativă!... Mai simplu, cauza presupusă trebuie să fie confirmată de efect, principiul de manifestare.

Dacă la cei șaptezecisicinci de ani de existență discutăm despre geneza viziunii cuprinsă în acest ansamblu monumental, în mod firesc, se naște întrebarea

asupra momentului în care vom încerca să vedem, să înțelegem, să formulăm ceva despre rostul edificării lui, să spunem la ce slujește și la care mijloace specifice apelează. Admir cu toată puterea mai vechii exegeți ai operei brâncușiene. Un anumit echilibru între intuiție vizionară și analiza documentelor, între descifrarea semnificației măturiei și documentului, pe de o parte și încercarea de decriptare a mesajului. Prudența cu care s-au implicat, a creat o bază temeinică pentru cei care au urmat. Vasile Georgescu Paleolog, Petru Comarnescu, Ionel Jianu, Ion Frunzetti, Dan Grigorescu, Marcel Mihailovici, Stefan Georgescu Gorjan, Adrian Petringenaru, Sergiu Al. George, Dan Grigorescu, Ion Mocioi, Ion Pogorilovschi, Mircea Eliade, Constantin Noica, Nina Stănculescu,... urmați de Sorana Georgescu Gorjan, Doina Lemny, Matei Stârcea-Crăciun, Cristian-Robert Velescu,... străduitori, sacerdoți ai creației brâncușiene, fără de care nu poate fi gândit fenomenul receptării artei brâncușiene. Dar, unde sunt tinerii, aerul proaspăt și înviorător?!... Poate lor le rămâne șansa de a se preocupa de semnificații... Fundamentul edificiului este asigurat de acești predecesori. Până atunci ei trebuie provocați, invitați și stimulați.

Semnificativ este faptul că Brâncuși însuși a refuzat să furnizeze indicii asupra semnificațiilor sculpturilor sale. Poate că este sugestivă declarația sculptorului Ion Vlad despre faptul de a oferi repere despre intențiile artistice: „Ai cere unui sculptor să-și explice opera e ca și cum ai cere unui măr să-și divulge păcatul originar pe care fructele sale îl ascund. Eu mă simt mai degrabă ca mediator, ca instrument util în mâinile cuiva, care se află în mine sau în altă parte, iar acesta mă obliga zi și noapte să gândesc și să regândesc materia, nelăsându-mi nici o clipă de răgaz. De fapt eu cred că sunt discipolul Naturii, predestinat să-l copiez pe Dumnezeu. (...) Creștin încarnat de legende simțuri păgâne... născut pe malurile Dunării, vedeam cum dispăreau valurile și apăreau altele la orizont.”

Asta este ! Sub presiunea vocației, preluând încărcătura strămoșească trecută prin alambicul cunoașterii dobândite (școli, ucenicii, lecturi, întâlniri din cercurile intelectuale și artistice românești, pariziene și americane, călătoriile), supusă temperaturii sale de ardere, premisele au fost distilate în eterii subtili transmiși către înalt, dând astfel seama de calitatea și nivelul pe care, uneori, umanitatea le atinge. În fond, el este punctul de trecere, gâtul clepsidrei prin care, în ambele sensuri, Josul și Înaltul își transmit mesajele, este reminiscența, poate, a perioadei în care actul de comunicare artistică era cosubstanțial cu actul sacerdotal.





Constantin Brâncuși s-a născut la Hobița, într-o perioadă în care satul românesc mai era încă un spațiu ritualic în care libertățile erau bine cumpănite de datorii percepute ca fiind forme de comunicare cu Divinitatea. Satul era încă un loc cu un ridicat grad de autonomie, în care totul se petrecea sub semnul orăduiei. Se păstrează fotografii cu mama sa, frații săi, sora sa și ale altor consăteni, îmbrăcați în straiile specifice zonei și satului. Iată ce ne spune, în stilul-i inconfundabil, V.G. Paleolog despre perioada copilăriei lui Brâncuși: „În acest vuiet de istorie nescrisă, cu impreviziuni de basm și de legendă,... cu iernile grele și verile tot așa, cu cremeni, cu bușteni și uneori cu fiare care, deși înfricoșate de om, tot mai răpeau ziua în amiaza mare o văcușoara ori un vițel - de oi nici măcar nu mai pomeneau - de prăpăstii fără fund sau de ziduri drepte până-n cer, în acest mediu al vieții pieptișe și eroice de munte și-a petrecut prima tinerețe Costache Brâncuși." Să ne amintim întâmplarea cu mortul înghețat în prisma casei; descântecul pentru scos apa din urechi, care, nu-i așa, seamănă izbitor cu cel folosit de Nică al lui Ștefan a Petrei în aceeași situație; de îmbolnăvirea de vărsat de vânt deși cu toată "păzirea... zilelor bubatului în 4 și 5 noiembrie" de către Maria, mama sa, el tot s-a îmbolnăvit. Tratamentul a constatat în „laptele bine covăsit, aproape brânzit de acru,... descântarea răcănelului și fierurile rădăcinii de pelin." (V.G. Paleolog) Încă de copil a auzit că tatălui (pe fond de boala) a i s-a făcut ritului de schimbare a numelui din Nicolae în Radu; a participat, fie și de pe margine la botezul copiilor mai mici (chiar al fraților și surorii), la ritualurile de nuntă și ceremoniile de înmormântare, precum și la ceremoniile sărbătorilor fixe de peste an (Crăciun, Paște, Sfântul Gheorghe cu ritualul plecării oilor la munte, Înălțarea, Rusaliile, Drăgaica, Sfântul Ilie, stăpânul fulgerelor, tunetelor și trăsnetelor, cele două sărbători ale Sfintei Maria, sfântul Dumitru când oile întoarse de la munte, treceau prin ritualul întoarcerii la stăpân, și, plinul de ceremonii apotropaice Sfântul Andrei). Doinele, baladele despre Mihai Viteazul, despre diferiții haiduci și lotri, despre slugerul Tudor și despre zapciul lăncu Jianul, despre zâne, iele, moroi și moroaie, despre zmei și balauri, despre Iovan Iorgovan, despre pasărea măiastră (prima dată la descântecul bubatului - „pasăre albă, codalbă,/ care zbori pe aripi la cer..." -, și a doua oară povestită de ciobani în vara în care a stat la stână în munții Retezat) au constituit reperele primului său interes despre lume. Pe o cale osmotică, a dobândit pentru toată viața o conștiință magică conform căreia lumea avea încărcătura fabuloasă și armonizarea cu ea se înfăptuia în rânduială, prin ritualuri și ceremonii.

Plecând la Târgu Jiu, mai ales la Craiova și, într-un final la București, a fost inhalat de mecanismul implacabil al modernizării printr-o occidentalizare forțată și nedigerată a României. Școala de Arte și Meserii și Facultatea de la București, au îngropat aceasta primă conștiință a sa într-un substrat al memoriei. Școala de la Craiova, Facultatea de la București vizitele la Viena, Budapesta, iar Viena, Munchen, studiile la Beaux-Art - Paris, scurta ucenicie la Rodin, construiau și furnizau un sculptor cu rețete și răspunsuri de-a gata, destinat să decoreze piețele publice și să



□ Casa muzeu Constantin Brâncuși

răspundă comenzilor unei urbanizări explozive. Un astfel de sculptor ar fi ajuns Constantin Brâncuși dacă, nu știm cu precizie ce, i-a fracturat în mod fericit drumul linear și previzibil, mutându-l pe o altă orbită.

Întâlniri faste, unele știute - cu Mario Meunier, cu Erik Satie, - l-au pus în contact cu lecturi fundamentale, mai ales Platon. Încet, printr-un șir de fericite întâmplări a ajuns în contact cu cei care aveau mai degrabă întrebări decât certitudini - Rousseau Vameșul, Modigliani, Radiguet, Cocteau, Breton, Brauner, Tzara, Joyce, Picasso, Leger, „generația pierdută" americană, Gertrude Stein, Diaghilev, Zadkine, precum și toată frământarea cultural-artistică, cu aprinsele discuții din ateliere, cafenele, baruri, cluburi și restaurante. În aceeași perioadă, a fost „descoperită" arta neagră și, mai târziu alte „arte exotice". Numai că, ceea ce pentru artiștii și intelectualii Parisului de atunci era exotic și interesant, pentru Brâncuși era cosubstanțial. Măstile, sculpturile respective prin asemănare erau trimiteri directe la universul magico-religios al satului său și al primei lui conștiințe. Prin lentila clarificatoare a contactelor și discuțiilor precum și a lecturilor din Platon, Diogene Laertios, Millarepa, Bergson, Cartea Egipteană a Morților, Lao-tse, Rudolf Steiner, Madame Blavatski, Rene Guenon, Ovidiu, Hipocrate, Eschil, Cartea Morților din Tibet, Matyla Ghyka, ca să luăm numai câțiva dintre autorii aflați în bibliotecă sa, presat de conștiința propriei vocații, la temperatura generată de dictatul împlinirii acestei vocații, a înțeles cât de importantă a devenit „materia primă" furnizată de universul copilăriei sale. Atât doar că, sub presiunea și temperatura de care vorbeam, această materie s-a structurat, s-a clarificat și s-a resemnificat fără să piardă nimic din curățenia, prospețimea și puterea de sugestie conținute inițial. Fiind cosubstanțial cu aceasta, Brâncuși n-a lecturat-o într-o cheie intelectual psihanalitică, sau, oricum,

nu s-a mulțumit cu acest tip de lectură care însemna o abordare din exterior. Din momentul în care a înțeles acest lucru (că, într-o formă relativă, el este acest univers magico-religios și că, prin urmare, este sacerdotul lui și are datoria de a-l revela marii culturi), a aflat și care este drumul său și calea sa de împlinire. Prin lecturi (Guenon, spre exemplu) a preluat formele esențiale ale universului copilăriei realizând calitatea lor de arhetip. Pe această cale a putut sesiza caracterul lor izomorf cu formele altor culturi tradiționale. Odată ajuns la înțeles, n-a mai avut nici o ezitare. A basculat peste bord tot ceea ce-și însușise în școli și academii, întorcându-se decis la vocea sa dintâi. Dar, ceea ce trebuie să rămână din ceea ce ti-ai însușit rămâne involuntar. Ceea ce trebuia să rămână din învățătură, a rămas precum pole-nul pe aripa fluturului, numai ca aripile erau constituite din universul copilăriei.

Astfel au început etapele de redobândire a sinelui de sub învelișurile înstrăinării (păstrând ceea ce era de păstrat !). Aceste etape, exprimate în creație se constituie ca „jurnal” al acestei regăsiri. Regăsindu-se pe sine prin aceste esențializări ale limbajului, a putut să înțeleagă lumea în esență sa și să o exprime în sculptură cum nimeni n-a mai făcut-o până la el.

Etapă cu etapă, lucrare cu lucrare, problemă/ soluție cu problemă/ soluție s-au construit în el premisele pentru neîmplinitul proiect pentru Indor și mai ales pentru proiectul de la Târgu Jiu.

Concluzionând, fiecare dobândire și fiecare renunțare din fiecare moment al vieții și creației, care nu pot fi separate, se constituie ca parte a Genezei Tripticului Comemorativ Monumental de la Târgu Jiu.



□ Interiorul casei lui Brâncuși de la Hobița

**Vlad CIOBANU**

# ÎNCERCARE DE CODIFICARE SIMBOLICĂ A COMPLEXULUI BRÂNCUȘIAN DE LA TÂRGU-JIU

## Geometrie și metafizică

Operele lui Brâncuși nu sunt simple reprezentări artistice, codificări simbolice ale unor obiecte din realitatea umană (coloană, masă, scaune), ci un model de scriere, alcătuit din „hieroglifice sacre” și configurând o lume suficientă sieși, coerentă, unitară, semnificativă. Este clar că cercul, triunghiul, romb, trapezul, spirala, din opera Geniului Pietrei nu configurează simple litere sau concepte de reprezentare, ci un alfabet codificat, cum am zis, „hieroglifice sacre” (M. Gimbutas, „The civilization of the God” (editor J. Campbell), Harper San Francisco, 1999), semne și reprezentări ale unor realități astronomice sau religioase. Scoase din imediatitate ele nu rămân obiecte cunoscute din realitate, ci componente ale unei organizări superioare. În practica hermeneutică, triunghiul cu baza în jos codifică sexul masculin (opusul sau cu baza în sus reprezentând sexul feminin). Combinația de triunghiuri își lărgeste semnificația, ca trecere a timpului, ca succesiune de zile și nopți).

Rombul are dublă semnificație (erotism și lumină) și, ca atare, poate reprezenta alternativ sexul sau ochii. Nu știu ca Masa tăcerii să fi fost interpretată ca altar, topos sfânt care poate activa forța benefică, protectoare. Spirala este drumul (linia, stâlpul, coloana) de la soare la lună și marchează trecerea, desfășurarea, verticalitatea, dar într-un sens sacru-religios. Altarul miniatural al Mesei poate fi proiectat imaginar și altfel. Masa, susținută de un singur picior pornit chiar din corpul ei, își poate extinde imaginea și asupra scaunelor devenite coloane ale unui templu care poate fi proiectat la scară la dimensiuni hiperbolice. O masă cu picioare seamănă tulburător și cu o farfurie zburătoare. De altfel, trebuie să remarc de la început că intenționalitatea auctorială nu a prevăzut și

nici nu a sugerat (nici măcar pentru coloană) ideea de monumentalitate, de grandios, ci numai aceea de semnificație capitală și subtilitate simbolică, reprezentând centrul comunității. Prin echivalență cu turla bisericii și numai prin percepția exhaustivă a întregului grup statuar, pe nucleul semnificant din AXIS MUNDI se poate ajunge la ideea de templu.

Orice templu conține un Portal, spațiu de trecere, care delimitează incinta sacră de cotidianitate, spre un Altar (Masa) și Turnul (Cruce) spre Cer. Poarta ca o intrare, pentru că ieșirea e spre... cer.

Să amintim că, în Neoliticul timpuriu, reprezentarea altarului lua formă de masă cu patru sau opt picioare pe care se executa ritualul de jertfire. Oricum sistemul arhitectural brâncușian de la Tg. Jiu dezvoltă o structură religioasă complexă și coerentă pe o singură temă cu ample semnificații: viața, moartea și reînvierea, care alcătuiesc o triadă creștină armonioasă. Semnificația care derivă din această interpretare a complexului brâncușian nu ar fi completă dacă nu se identifică adresantul acestor realități simbolice. Deci, cui se adresează, de fapt, această lume simbolică, metaforică, religioasă dacă nu unei comunități care își trăiește viața și moartea în jurul altarului operelor cu aspirația către nemurirea din cer.

Complexul reprezintă imaginarul generat de tradiția mentalităților și sensibilităților din comunitatea înconjurătoare. AXIS MUNDI, Drumul de la Masa sacrificială la crucea ascensională este calea vieții banale, comunitare, inerțiale, repetitive.

În funcția sa sacerdotală, Brâncuși și-a depășit simpla condiție umană, devenind un predicator, un sacerdot-artist, activat de o amprentă divină și de o creativitate pasională.

Elie Faure, în „L'esprit des

formes”, 2, face observații și distincții temeinice într-o pasiune și geometrie: „La vérité géométrique est transmissible, n'est autre que le résidu de quelques passions.”

Fiecare mare lucrare exprimă, la cea mai înaltă tensiune artistică, o pasiune brâncușiană. Pasiunea brâncușiană se transfigurează în geometrie. Dar cercul, romb, pătratul, trapezul, triunghiul nu fac decât să resemantizeze iubirea sau ura, prietenia sau dușmănia, devoțiunea creștină sau revolta antireligioasă (aproape de exprimarea arheiziană).

Resemantizează elanul, energia (Axis Mundi) smerenia (la Sfânta Masă), unirea fizică (nimeni nu poate nega, totuși, ideea că Poarta are desene stilizate ale sexului feminin), Înălțarea la Cer (Coloana infinită).

Întâmplător sau nu pe locurile unde se află „Masa Tăcerii” și „Poarta Sărutului”, la 1848, a fost o mare adunare, în care a fost depus jurământul față de Revoluție (la 20 iulie 1848). În acea zi, după liturghie „...în biserica catedralei și după săvârșirea Sf. Liturghiei, mergând toți pe marginea râului Jiu, într-o dumbravă ce este între păduri pe acea apă, și făcându-se o sfeștanie rugătoare lui Dumnezeu pentru apărarea poporului român și stropindu-se cu sf. aiazmă atât stindardele tricolore, cât și toți cei ce veniseră a lua parte.” (apud. Ileana Predescu, „Documente privind revoluția de la 1848 în Oltenia”, Craiova, Editura Academiei Române, 1969, p. 57).

Brâncuși reinvestește sacralul în spațiul matrice al comunității prin obiecte-semne simbolice. Astfel, întărește credința creștină dar modifică reprezentarea tradițională a unor spații definitorii pentru comunitate, eternizând rugăciunea, un moment trecător, dar de sublimă înălțare sufletească.



## Forme de peisaj și construcție estetică

După informațiile mele, deloc exhaustive în vastul domeniu brâncușian, nimeni nu a analizat sistematic formele de peisaj care absorb, completează și susțin operele de artă.

S-a vorbit de „integrarea în peisaj”, de „armonia” coexistenței natură/sculptură, dar nu s-a insistat pe interferența și schimbul de semnificații dintre obiectele artistice și „locul”, toposul magic al amplasărilor lor. Artistul nu proiectează creația sa pur și simplu în natură, sau în spațiul urban ca simple elemente decorative, ci o acreditează (adică o înnobilează) nu numai cu semnificație estetică, ci și cu funcționalitate peisagistică. Capodoperele susțin și completează un spațiu natural sau urban (recent urbanizat), într-o teritorialitate în expansiune și lângă elemente naturale fundamentale, apa (Jiul) și muntele (Parângul). Este clar că nu ar fi pus coloana pe malul râului și masa în centrul orașului.

Brâncuși nu mută satul în centrul orașului, ci preia și potențează elementele naturale în care a fost integrat satul original, cel aflat, cum spunea Lucian Blaga „proiectat în zăriștea cosmică și într-un destin emanat de veșnicie”.

De altfel, peisagistica urbană rămâne principala temă a fotografului Brâncuși care nu face altceva decât să caute și să propună spații de integrare (și nu simple locații) pentru creațiile sale. Când, aproape copil, Brâncuși a trebuit să vină la oraș, a adus cu sine și munții și apele, dar și uneltele satului primordial. Orașul nu duce lipsă de înălțimi și de geometrie spațială, dar Brâncuși aduce masa scundă țărănească și turla bisericii, reformulate obiectual, și le acreditează cu alte funcționalități estetice și religioase. Obiectele nu doar umplu spațiul, ci și îl sacralizează. Jos/sus, pământ/apă, pământ/cer se armonizează sugerând același climax artistic, astfel că, în locul cel mai jos

topometric, va fi pusă sculptura cea mai înaltă, confirmând și reciproca.

De altfel, în conștiința sa profundă, ideea de Coloană, de Poartă, de Masă trebuie să fi apărut odată cu părăsirea satului, devenind argumentele filosofice și embleme identitare pentru integrarea – nu ușoară – în spațiul urbanizat. În sat, Coloana susține acoperișul și ridică prispa, în oraș nu susține decât bolta cerului. Masa reprezintă în sat adunarea, comunitatea familială, cercul colocvial, conversativ, dar în oraș nu identifică decât Tăcerea. Scaunele nu sunt pentru călători, ci pentru delimitarea drumului, a căii publice, borne pentru Axis Mundi. Aducând obiectele sacramentale de la țară, Brâncuși aduce imaginarul în oraș, un oraș sufocat de concretitudine și lipsit de natura naturală. Noile forme urbane, preluate din satul mitic, nu devin simple obiecte de contemplație estetică, ci forme de relief. Dar, cum în oraș orice propunere arhitecturală e profund demitizată, Brâncuși o acreditează cu alte virtuți – estetice și creștine.

### Între sacralizare și codificare simbolică

Deci, Brâncuși strânge la un loc diverse obiecte: Coloana, Masa, Poarta, Scaunele și le situează într-un spațiu deschis, cu funcționalitate de atelier.

Evident, Masa e mai înaltă decât Scaunele, Poarta e mai înaltă decât Masa, Coloana e mai înaltă decât Poarta.

Masa prin înălțimea sa și altitudinea terenului pe care se află, acordă o poziție sacerdotală; la fel Coloana prin dimensiunea sa depășește înălțimea celorlalte opere. Masa e pe „deal”, coloana e în „vale”, și între ele se află drumul, Calea, Axis Mundi, „fortuna labilis”.

Și totuși, Brâncuși s-a ferit să folosească semnul cel mai simplu și mai caracteristic al creștinismului: crucea, pentru că, întotdeauna crucea își subordonează orice intenție artistică. Sufletește, în com-

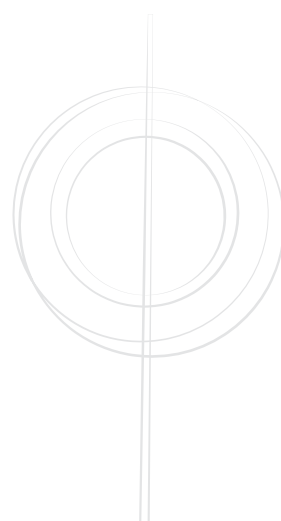
plexul brâncușian, există și cruce și altar, cum se poate presupune și o uniune între istorie și mit într-o asemenea epifanie estetică tulburătoare, așezată între Divinitate și comunitate, de un Geniu cu funcție de mare preot. Față de acei cărturari care se numesc „popularizatori” pentru răspândirea ideilor în mase, Brâncuși

s-ar putea numi, fără dubiu, „sacralizator” prin idealurile de exprimare teofanică.

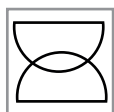
Neîndoindu-l, există în Ansamblul de la Târgu-Jiu o viziune creștină amplificată de acțiunea de recreditare a unor obiecte artistice într-un spațiu sacralizat.

Într-un fel, efortul exegetic de decodificare simbolică și reconstrucție a semnificației pentru a ajunge la nucleul original al inspirației, devine procesul invers pe care l-a parcurs conștiința artistică brâncușiană, de la idee la realizarea ei materială.

A descoperi realitatea arhetipală care a activat procesualitatea artistică înseamnă a reconstitui creativitatea estetică inefabilă care conduce la capodoperă.



Aureliu GOCI



## CAP. II

DE LA HOBIȚA ÎN UNIVERSALITATE - BRÂNCUȘI LA CRAIOVA

---

# BRÂNCUȘI LA CRAIOVA

Despre legăturile lui Brâncuși cu Craiova s-au scris multe. Socotesc că cel mai important este ceea ce a consemnat artistul însuși.

În volumul *Brancusi*, semnat de Pontus Hulten, Natalia Dumitresco și Alexandre Istrati, la p. 57 este reprodusă în facsimil o notiță autobiografică scrisă de sculptor în românește pentru perioada 1876-1913. Referirea se face la persoana a treia.

*“Constantin Brancusi*

*– Născut la Pestișani Gorjiu 1876*

*– Fiu de moșnean, cheabur, din cătunul Hobița. În 1887 la etatea de 11 ani a plecat din sat cutreerân[d] țara timp de 6 ani fără să dea de veste*

*– În luna lui octombrie 1894 C. I Grecescu minunat că a putut să construească o vioră, îl face să intre la școala de arte și meserie din Craiova*

*– Termină cursurile de 5 ani în 4, trecând clasa I și II în tr'un an –”*

Această notiță olografă, scrisă cu creionul, a fost transcrisă și în *Brâncuși inedit*, la p. 43. Din păcate nu se dă facsimilul.

La p. 58 din Hulten et al., se mai găsește un facsimil – o schiță autobiografică în franceză și română pentru perioada 1876-1920. Textul este transcris în *Brâncuși inedit*, la p. 59-60.

Referirile la Craiova sunt mai bogate.

*“1908 moi[s] de mars part la Craiova – deux jour[s] a la barriere Severinului quelques moi[s] la Troceanu puis la Ion Gheorghiu până[-] n luna lui Iunie 1890 intrat la Petre Runcanu*

*1891 la Zamfirescu din Iunie până[-]n luna lui septembrie 1892 –*

*Până[-]n martie 1893 la Slatina Mme Stăiculescu (Stela)*

*În luna martie 1893 plecat la București pentru câteva zile – la Pitești trei luni la Șerbănescu – întors la Craiova Zamfirescu violon școala des meserii.”*

Data 1908 trebuie evident citită 1898. În *Brâncuși inedit* s-a transcris greșit plecarea la București în 1899 în loc de 1893.

La p. 59 din Hulten et al., găsim într-un facsimil de text în franceză referitor la 1876-1920 mențiunea *“1894 inscri a l Ecol d'art et metier a Craiova”* precum și un tabel de date autobiografice brâncușiene. Pentru perioada în studiu sunt relevante informațiile următoare:

*“1896 a Viene*

*1893 la Slatina*

*1894 Bucouresti Pitești retour Craiova bureau violon et inscri Ecole d arts et metier Craiova*

*1892 Zamfirescu*

*1891 1890 1889} Petre Runcanu Troceanu Ion Gheorghiu”*

Materialul este transcris și în *Brâncuși inedit* la p. 59.

Este interesant că sculptorul amestecă româna și franceza în aceste ciorne. Există o oarecare fluctuare a datelor dar se remarcă accentul pus pe episodul viorii și pe înscrierea la Școala de arte și meserii. Printre numele diverșilor patroni nu-l regăsim pe cel al lui Spirtaru. Prima etapă în drumurile sale a fost Craiova, apoi Slatina.

Tot în Hulten et al., la p. 62 este reprodus în facsimil un text autobiografic în franceză, cu tentă literară, intitulat *Geniul*. Îl găsim transcris și în *Brâncuși inedit*, la p. 56-57. Artistul povestește întâmplări ca în basmele copilăriei, folosind repetiții, cifre magice – 3, 7 -, vagi referiri la realitate. Traducând, aflăm astfel că:

*“La vârsta de 11 ani a evadat din frumosul ținut și a mers pe jos 3 zile și 3 nopți, să găsească un oraș, căci nu exista tren și nu avea bani. Ziua mergea și noaptea târziu se urca în copaci ca să nu-l mănânce lupii. La capătul a trei zile, a găsit un oraș mult mai mare decât primul și a găsit un stăpân de cum a intrat la barieră, dar a doua zi a plecat, pentru că prăvălia era prea mică. A găsit una mai mare, apoi alta și alta și alta și alta. După 7 ani de munci de Hercule, alergând prin oraș în toate direcțiile, fără să-și găsească locul, s-a dus într-un oraș mai mare, unde a învățat științele și artele, îndeplinind totodată muncile cele mai grele. Și după ce a făcut și a învățat tot ce se putea face și învăța în acel oraș, a plecat și mai departe, ducându-se în lumea largă.” (Așa grăit-a Brâncuși, VII.2a)*



□ Bust Ion Georgescu Gorjan

\*\*\*

Din arhiva brâncușiană, intrată în domeniul public în 2003, mai aflăm despre reamintiri plăcute din vremuri îndepărtate. La 30 ianuarie 1924, un fost coleg de la Școala de meserii, Nicolae Miertoiu, îi scrie sculptorului că-și amintește cu mult drag de timpurile când acesta făcea bustul lui Gh. Chițu, “în atelierul de sculptură la Ș. de Meserie” și mâncau pătlăgele roșii cu azimă de pâine. (*Brâncuși inedit*, p. 246)





□ Ion Georgescu Gorjan

Bustul menționat a fost primul portret realizat de Brâncuși după fotografia regretatului academician Gheorghe Chițu (1828-1897), ministru al Instrucțiunii publice și fondator al Școlii de meserii din Craiova. L-a făcut în vara lui 1898, la cererea conducerii școlii. A fost expus în pavilionul școlii din Expoziția regională deschisă la 14 octombrie 1898 în Parcul Bibescu și a ocupat un loc de onoare, conform relatărilor publicate în Albina din 21 octombrie 1898. Lucrarea s-a pierdut. (Brezianu, 1988, p. 208)

În volumul *Brâncuși inedit*, la p.213 găsim două mesaje nedatate de la prietenul Costică Grecescu, din strada Rosetti 15, cel care i-a înlesnit intrarea la Școala de meserii. Semnatarul îi reproșează sculptorului că nu scrie și-i menționează și supărarea lui Gorjanu.

Despre Ion Georgescu-Gorjan, cel care l-a găzduit pe Brâncuși în timpul școlii și al serviciului militar, găsim referiri în același volum la p. 302, într-o scrisoare din 17 august 1921 a lui Daniel Poiană, care a aflat de la el adresa sculptorului. La 3 mai 1943, fiul lui Ion, Ștefan Georgescu

Gorjan, îi scrie artistului pentru a-i se confirma autorizația verbală de turnare în bronz a gipsului realizat în 1902. Scrisoarea este reprodusă în *Brâncuși inedit*, p. 197, cu mici erori de transcriere.

Artistul nu a răspuns dar a păstrat toate aceste scrisori în arhiva sa.

Relatări despre legăturile artistului cu familia Gorjan au fost publicate de Ștefan Georgescu-Gorjan încă din 1965. Corespondența artistului cu Ștefan se păstrează în arhiva Gorjan și în biblioteca Kandinski.

Brâncuși a fost găzduit de Ion în locuința acestuia din strada C. A. Rosetti nr. 14, înainte de a deveni intern. A mai primit găzduire și în 1902, în timpul cât și-a efectuat serviciul militar fără încalzarmare. A locuit atunci la etajul I al casei din strada Madona Dudu nr. 23, deasupra prăvăliei „La Steaua colorată”, perioadă când a realizat și bustul lui Ion. Casele nu mai există în prezent. Când a mai venit în Craiova l-a vizitat pe Ion în noua locuință de la nr 6 din strada Sofia Caneciu, numită ulterior Olga Bancic, apoi Lupeni. Conform mărturiilor fiilor lui Ion, în 1922 Brâncuși le-a admirat grădina și a stat câteva zile la ei. Casa, modernizată în 1939, se află acum pe strada Rădulescu-Motru nr. 8 și ar putea fi marcată cu o tăbliță comemorativă.

În arhivele de stat din Craiova se află procuri date de Brâncuși lui C. I. Grecescu și Ion Georgescu-Gorjan, pentru a-i ridica bursa de la Epitropia Bisericii Madona Dudu în 1900-1901 și, respectiv, 1901-1902. Documentele au fost reproduse în facsimil de Barbu Brezianu la p. 239 și 241 din monografia sa din 1998.

Legătura de prietenie dintre Brâncuși și Ion Georgescu-Gorjan este cel mai clar dovedită de frumosul bust pe care sculptorul l-a realizat, prima sa lucrare după model păstrată în țară. În sala Brâncuși de la Muzeul Național de Artă, bustul din ghips întâmpină vizitatorii cu o privire deschisă și calmă, mărturie a talentului artistului de a desluși sufletul oamenilor în ochii lor...



**Sorana GEORGESCU-GORJAN**

# BRÂNCUȘI: DE LA HOBIȚA LA CRAIOVA

În toamna anului 1894 Brâncuși se înscria la Școala de Arte și Meserii din Craiova, moment de cotitură cu implicații nu numai asupra destinului său personal, dar și al artei universale în general. Acest demers neașteptat avea însă în fundal o serie de întâmplări legate între ele, care l-au dus treptat pe tânărul hobițean în acest punct, întâmplări care l-au făcut mai târziu să spună că „Viața mea a fost un șir de miracole” (**Giedion-Welcker**, p.131).

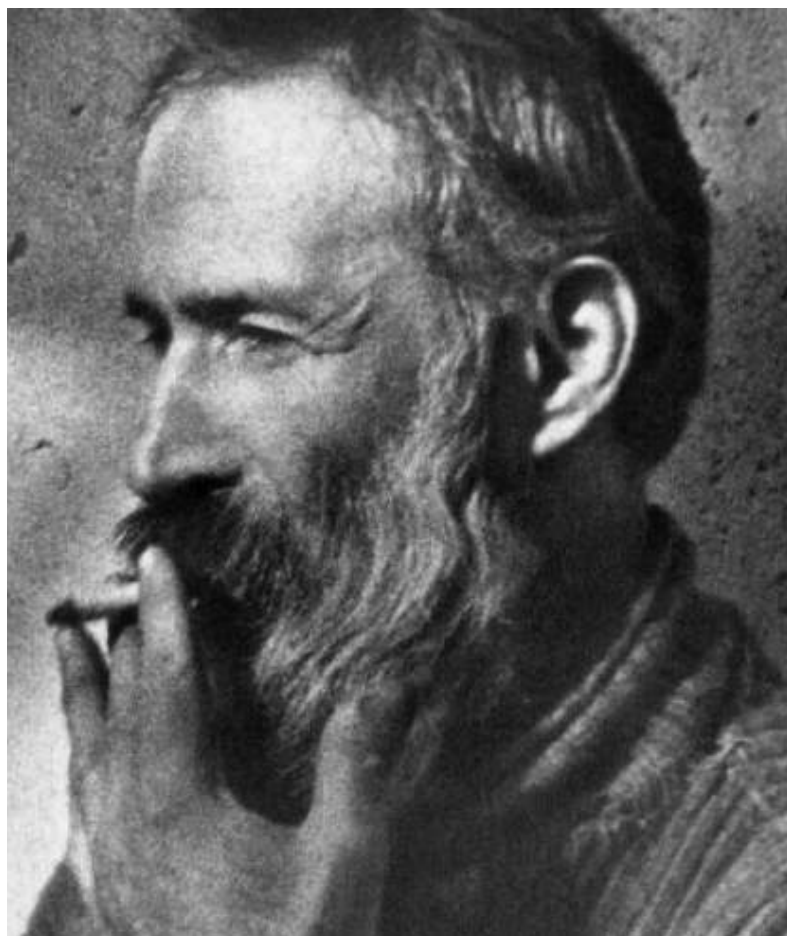
Pentru a înțelege mai ușor traseul lui Brâncuși până la acest eveniment crucial al vieții sale, o scurtă biografie se impune. Mama sa Maria „era din neam de diaconi. Numele său de fată, Diaconescu, îi arată și spița și treapta, amândouă de mândrie pentru ea...” (**Paleolog,b**, p.16). De aceea ea a dorit ca fiul ei să devină preot: „căci ea îl visa pe el, pe noul născut, de carte să ție, popă să fie. Popă! Ceva și mai și peste diacon!” (**Paleolog,b**, p.17). V.G. Paleolog ne relatează că ea a visat chiar acest lucru, în noaptea întâm- pinării ursitorilor (a treia seară după naștere), când ursitoarea cea „bălaie-bălaie, atinsese cartea cu degetul ei de sidef... și tălmăcea: Popă o să fie!” (**Paleolog,b**, p.17). Cu toate acestea, Constantin, copil fiind, nu părea să aibă o atracție deosebită spre carte.

Pentru prima parte a copilăriei, știm de la P. Pandrea că „Între 5 și 7 ani, Brâncuși și-a făcut, vara, stagiul de ciobănel la stână, pe lângă un baci în munte... Muncea efectiv, și își dădea aportul în mica gospodărie de moșnean, mic proprietar și cultivator de pământ, pe un sol de munte cam sărac, cu ierburi perene și bogății forestiere” (**Pandrea,b**, p.20).

După decesul tatălui el rămâne „fiul mamei” și, „Legat de <fustele Muicii> și-a dezvoltat sensibilitatea, dar și grija față de mamă și sora mai mică, în mod compensatoriu. S-a dezvoltat și harțul cu fratele cel mare, rezultat din prima căsătorie, cu care a avut multe certuri. A preluat, ca adolescent, grijile de *pater familias*, pentru a ajuta cele două ființe feminine neajutorate” (**Pandrea,b**, p.20).

O vagă predilecție spre artă s-ar putea observa, de timpuriu (înainte de a fi împlinit opt ani), din obiceiul lui de a colecționa pietre de râu frumos șlefuite, cu forme deosebite: „fugea de la porci, fugea la Bistrița și își umplea traista cu pietre, că era cu ea tot ruptă” (**Buican**, p.34). Exact acest lucru îl va face și treizeci de ani mai târziu, în 1937-1938, cu pietre din Jiu, la Târgu-Jiu, unde avea să își realizeze capodopera (o parte din exemplare – cu aspect zoomorf – se păstrează și acum în fața Casei Gănescu, unde a locuit, iar o altă parte au fost aduse în fața Muzeului de Artă).

Un alt „semn” ar fi realizarea unor modele de chipuri umane în lut: promitea câte unui copil din vecini „că, dacă îi păzește și oile lui, îi va face chipul în humă. Într-adevăr, făcea diferite chipuri de humă pe care o va lua din malul apei” (**Buican**, p.34).



□ Constantin Brâncuși la Craiova

Se știe de asemenea că „În iarnă face oameni de zăpadă; forme în stare să aducă bucurie oamenilor” (**Brezianu**, p.15).

Se poate constata la Brâncuși, încă de mic, un puternic spirit de independență, sentiment datorat probabil și faptului că rămâne fără tată la vârsta de nouă ani. Se văd și „primele semne ale unei firi solitare”, deoarece se izolează pentru un timp, construindu-și o colibă de lemn în preajma râului, la „capătul punților” (**Comarnescu**, p.29).

Lui „Nu-i place școala, fapt de așteptat... Costache reacționează, arătându-și firea independentă. El nu poate organic să accepte constrângeri cărora nu le înțelege rostul” (**Buican**, p.34). Era un copil care făcea totul „numai de capul său”, ne transmite colegul său de bancă V. Blendea (apud **Comarnescu**, p.30), care îl descrie însă apreciativ: „avea cap bun, de pricepea repede și-i plăcea să știe de toate” (apud **Comarnescu**, p.30).

Poate că din acest motiv mama sa Maria (căreia „nu-i poate scăpa spiritul deosebit al acestui copil delicat și totodată energic”) nu și-a pierdut încă speranța de a face

din el odată <popă> (**Buican, p.35**) și de aceea a ținut mereu ca el să facă școală, ceea ce s-a și realizat: primele două clase (1883, 1884) la Peștișani, clasa a treia (1885) la Brădiceni, iar în 1886 el „Urmează, dar nu promovează clasa a patra primară” (**Brezianu, p.15**). Într-o schiță autobiografică Brâncuși scrie „1884-1887 Ecol primaire” (apud **Lemny, Velescu, p.59**).

Nu trebuie uitat că Brâncuși avea „în sine intuiția mândriei unui trecut străvechi, neîndoielnic și se simțea mândru de firea înconjurătoare, de locuri, de tradițiile trecutului care îl înălțau până la hotarele unde orgoliul devine păcat” (**Paleolog, b, p.19**). El „se știa și se ținea drept român get-beget, neaș de viță și din neam de seamă, de tulpină din Brediceni și de știință difuză și de la bătrâni primită ca veniți de dincolo de munți” (**Paleolog, b, p.19**). De la părinții lui i s-ar fi transmis că ei sunt „boieri de la facerea lumii”, ceea ce îi dădea „o semeție care-l scoate din rândul tovarășilor lui de școală și de joacă” (**Buican, p.35**). Într-o schiță autobiografică scria: „Fiu de moșnean, cheabur, din cătunul Hobița” (apud **Lemny, Velescu, p.43**).

Petre Pandrea crede cu tărie că Brâncuși („un om mare al Valahiei mici”) „nu poate fi înțeles fără mica enclavă – Oltenia – de unde a purces...” (**Pandrea, b, p.20**). El l-a cunoscut pe artist la Paris și București între anii 1927-1939, notând că „Viața lui Brâncuși este o viață de țaran cuminte... Normele de comportare față de vecini și față de prieteni sunt normele satului românesc și ale satului de pretutindeni” (**Pandrea, b, p.81**).

Dar mai mult decât atât, el face o precizare cu caracter de inedit: „Sculptorul Constantin Brâncuși a pretins că ține la Paris în mod strict de o Pravilă a Craiovei” (**Pandrea, a, p.96**). Mai exact, artistul i-ar fi spus: „Pravila noastră de la Craiova este realitatea lui Tudor Vladimirescu de la 1821, Proclamația de la Izlaz a popii Radu Șapcă de la 1848 și Pravila mea de la Paris. Nu mă mișc cu o iotă... Caută să formulezi Pravila noastră craioveană, ca pe un cod etico-estetic și pune-o pe paragrafe și pogoane de hârtie cu exegeze cum fac belferii tăi de la Berlin, București și Paris” (**Pandrea, a, p.96**). Între sculptura modernă a lui Brâncuși, folclorul său național și Pravila pe care acesta o respecta, biograful face următoarea legătură: „Pravilistul oltean Brâncuși ne-a oferit o pildă strălucitoare de artă modernă cu rădăcini în sol național și cu stilul Pravilei seculare craiovene scrisă în legende, în basme, proverbe, folclor plastic și în mod specific, de viață, cu judecăți și prejudecăți de clasă moșneană, cu etica și estetica și viziunea pandurului secular” (**Pandrea, a, p.100**). Chiar „doctrina naturalității”, după care Brâncuși susținea mereu că se ghidează în viață și în artă, P. Pandrea o consideră „o doctrină care este o simplă ramură din Pravila Craiovei pentru epoca 1876-1957” (**Pandrea, b, p.73**).

Ștefan Dimitriu observă că nu numai Brâncuși, dar și Petre Pandrea s-a ghidat după „Pravila de la Craiova”, adică „legea scrisă și nescrisă a pământului oltenesc care i-a născut și i-a modelat, deopotrivă, și pe sculptor, și pe biograful său – ca panduri, în linia lui Tudor Vladimirescu, și ca haiduci, în linia lui Iancu Jianu” (apud **Pandrea, b, p.9**).

De altfel „Brâncuși avea orgolii locale infinite în legătură cu Tudor Vladimirescu și Iancu Jianu” (**Pandrea, b, p.32**).

S-ar putea spune că Brâncuși se încadra, într-o anumită măsură, tipologiei psihologice oltenești, descrise astfel de Al. Buican: „olteanul s-a făcut remarcat în restul țării prin unele trăsături de caracter care-l deosebesc de frații săi de peste munți sau din Moldova. Inteligența lui este rapidă, caracterul ironic. Iar o imperioasă necesitate de a se mișca îl fac inapt pentru munca ce definește <gospodarul>... O trăsătură de caracter și mai pregnantă este aceea că olteanul nu ia niciodată o idee <de-a gata>. El poartă în sine demonul care pune în discuție orice i se spune. Independența aceasta de gândire frizează indisciplină, din care cauză olteanul nu e bine văzut în restul țării” (**Buican, p.27**).

În lucrarea sa *Tinerețea lui Brâncuși* V. G. Paleolog ne dă numeroase informații privind mai ales aptitudinile înăscute ale lui Brâncuși în a prelucra lemnul, încă de mic: „Ca orice copil din ținutul și în epoca în care domnea a tot putinte lemnul și civilizația lui – de unde cobora Costache – predilecția lui, scula sufletului, era cosorul, cichia, cuțitașul nedespărțit și prilej de gând, de vise și de îndemănare” (**Paleolog, b, p.37**) (este notabil faptul că la Hobița, în 1876, nu exista și nu era folosit cui de fier, ca de altfel nici geam, după cum relatează V.G. Paleolog).

Timpul în care apare acest obicei de „a purta cu el un mic cuțit și de a ciopli orice-i cade în mână” (**Buican, p.35**) este cel al începutului claselor primare, din moment ce creșterea unor figuri pe pupitrul de lemn al școlii îl va face să stea la „arestu făcut într-un coteț” (**Comarnescu, p.30**).

Manualitatea deosebită a lui Brâncuși era moștenită pe linie paternă, în special de la bunicul său: „Meșterirea lemnului le erau în neam Bezuiconilor și chiar el, Brâncuși, se înfoia de prestigiul lui Ion Brâncuși – lemnarul, care, <pe timpul zaverei>, cu Bivolaru și cu Sâimian – duraseră în lemn, mai mult la gândul hâncului, a doua biserică, în sătucul Hobița, căreia îi era de îndestulare și una singură, isprava lui Ion Brâncuși rămânând de pomenire din tată în fiu Bezuiconilor” (**Paleolog, b, p.50**).

Când faima îndemănării dulgherești a bătrânului era amintită, sculptorul menționa cu mândrie: „moșii mei au durat biserici” (apud **Paleolog, b, p.178**) și „se fălea și el cu trufie de meșteșugul lui de a îmbina lemnul soi pe soi și în treizeci și trei de feluri...” (**Paleolog, b, p.50**).

V.G. Paleolog apreciază că, în general, aptitudinile artiștilor „le sunt tuturor înscrise printr-o ascunsă finalitate” (**Paleolog, b, p.50**), iar în cazul lui Brâncuși „dulgheria pare a fi înscrisă anatomic în mâinile lui, în aptitudinile activității sale organice” (**Paleolog, b, p.50**). El conchide: „La fel, mâna lui Brâncuși îi era făcută pe bardă... În toate lucrările lui în lemn – și ele sunt în cumpănă de merit și desăvârșire cu cele din piatră sau bronz – barda predomină. <Mi-e de moștenire – repeta el – de la bătrânul>. Firezul, firaizerul și dalta sunt de activitate secundară, barda fiind scula cea mai activă în întreaga sa creație” (**Paleolog, b, p.51**).



De altfel creația lui a fost marcată de procedeul ciopliturii directe, considerat de el „adevăratul drum către sculptură, dar și cel mai periculos pentru cei ce nu știu să meargă” (apud **Giedion-Welcker**, p.130). Tot el credea că „Opera de artă cere o mare răbdare și mai ales o luptă înverșunată cu materia. Nu poți duce la bun sfârșit această luptă decât prin cioplire. Modelajul e mai ușor, îți îngăduie să revii, să corectezi, să adaugi, să schimbi, pe când cioplitul înseamnă o confruntare definitivă, fără reveniri, între artist și materialul pe care trebuie să îl stăpânească. Și pentru asta, e nevoie de mult meșteșug! Dacă ne gândim bine, ne dăm seama că în sculptură n-au existat mari artiști, care să nu fi fost și admirabili meșteșugari. Și decadența sculpturii a început odată cu abandonarea cioplitalui, care-i oferea artistului posibilitatea să obțină, cu fiecare operă, o victorie asupra materiei” (apud **Georgescu-Gorjan**, p.90).

În ceea ce privește materialele și uneltele, trebuie reținut că el avea credința arhaică a „însuflețirii” lor, ceea ce reiese din următoarele aforisme: „Gândește-te că stejarul din fața ta este un bunic înțelept și sfătos. Vorba daltei tale trebuie să fie respectoasă și iubitoare. Numai astfel îl poți mulțumi” (apud **Georgescu-Gorjan**, p.102); „Sufletul sculptorului trebuie să se armonizeze cu sufletul materiei” (apud **Georgescu-Gorjan**, p.96); „Fiecare material își are propria sa viață și nu poți să distrugi nepedepsit un material viu pentru a face un lucru mut, fără viață” (apud **Georgescu-Gorjan**, p.99); „Când îți termini lucrul, trebuie să lași uneltele să se odihnească, astfel încât a doua zi să te invite să continui. Altminteri îți transmit oboseala lor sau se supără” (apud **Georgescu-Gorjan**, p.345).

De altfel Brâncuși avea în general viziunea unui univers magic: „Orice lucru, ființă sau ne-ființă, are un suflet” (apud **Russu-Șirianu**, p.63). Dar aceasta este o credință animistă și panteistă ce caracterizează folclorul românesc, pe care artistul o moștenește neîndoind din Hobița.

Dar copilul Brâncuși era departe de gânduri înalte, legate de spiritualitate și artă, atunci când plecase de acasă, în mai multe rânduri. El descria astfel impulsunile lui de a porni spre alte zări: „Îmboldul de ducă mă rodea ca un șarpe sub sân, și părea că îmi curgea o dată cu sângele prin tot corpul, semănând cu suferința unei patimi și cu ceea ce mi se spunea adeseori că o să-mi fie de cap, ceea ce mă înfiora uneori, apropiind făcutul de cap cu ceea ce învățasem a fi de hac și oamenilor și dobitoacelor: pierirea” (**Paleolog,b**, p.30). P. Pandrea ne spune că Brâncuși, „Rămas orfan la 11 ani (?), a plecat spre procopseală, încins cu bete și cu opinci drept încălțări. Nu-i lipseau căciula de astrahan și cămășile înflorate cu arniciuri. S-a hrănit singur și a învățat multe meserii: ajutor de crâșmar, ebenist, tâmplar, sobar, spălător de vase, contabil. Ajuta bănește pe Muica lui, pentru a crește, înzestra și mărita surioara” (Pandrea,b, p.20).

„Fugile” sale de acasă sunt datate astfel de Barbu Brezianu: 1883, 1887 (ambele la Târgu-Jiu) și 1888 (la Slatina), pentru a-l regăsi în anul următor la Craiova, fără mențiunea de a se mai fi întors în Gorj (Brezianu, p.15,16).

Primul său „act de independență” are loc în 1883 (la vârsta de șapte ani!) când părăsește Hobița „pentru a

pleca în lume” (**Brezianu**, p.15), dar este recuperat rapid de mama sa, Maria.

A doua fugă a lui Brâncuși datează din 1887, din nou la Târgu-Jiu, unde de această dată reușește să se angajeze ca ucenic („băiat la învățătură”) la boiangiul Ion Mosculescu, unde primește și „cea dintâi palmă stăpânească zdravănă, de văzu verde curat și stelele pe cer” (**Paleolog,b**, p.32). Petre Pandrea menționează că „După ucenicia lemnului la Hobița, micul Costache a trecut, la vârsta de 11 ani, la ucenicia culorilor... Vocația naturală sau hazardul l-au îndreptat pe micul Brâncuși spre drumul boiangeriei din Târgu-Jiu. N-a stat prea mult, fiindcă meșterul i-a tras o palmă și ucenicul era orgolios și tăfnos” (**Pandrea,b**, p.65-66).

A treia fugă a sa la Slatina (tot pe jos) s-ar fi petrecut, după V.G. Paleolog și B. Brezianu, în anul 1888 (an în care, un alt biograf, Al. Buican, consideră că Brâncuși a stat de fapt la Târgu-Jiu și la Hobița). Acolo el „se arvuni ca argătel” într-un han și „a rămas doar câteva luni – o iarnă” (**Paleolog,b**, p.34) sau, într-o altă variantă, devine „băiat de prăvălie” (**Brezianu**, p.16). De aici pleacă cu trenul la Craiova, oraș unde va rămâne aproape nouă ani (1889-1898).

Nu toți biografiile lui Brâncuși coincid însă asupra desfășurării evenimentelor legate de „fugile” sale. De exemplu, după Al. Buican a doua plecare a sa la Târgu-Jiu a fost făcută cu consimțământul mamei și bunicii sale, nefiind în fapt o „fugă”: cum Costache „nu mai vrea să știe de clasa a patra, pentru cele două Mării este clar că nu acesta e drumul lui și, în fine, în primăvara anului 1887, pe la sfârșitul lui martie, își dau consimțământul ca băiatul, care abia a împlinit unsprezece ani <să plece în lume>” (**Buican**, p.35). La boiangerie „Contactul zilnic cu culorile stimulează și simțul frumosului... Munca este însă grea și manipularea vopselelor și diluanților îi arde mâinile. Aici și acum Costache ia și primul contact cu pedagogia ucenicii care constă în <bătaia> tradițională. Acest tratament va avea asupra copilului mândru un efect de lungă durată. Va sta câteva luni la Mosculescu, însă neliniștea lui interioară îi spune că trebuie să plece mai departe. Acest mai departe va fi o <cafenea>, proprietatea lui Costică Doitescu, unde băiatul va face, pentru un scurt timp, pe chelnerul” (**Buican**, p.36).

Apoi Brâncuși se întoarce acasă: „după interludiul de la <cafeneaua> lui Doitescu, în anul următor, în mai 1888, Costache se întoarce în sat la Hobița, unde stă peste vară. Din toamnă, se adăpostește pe lângă frate-său, Ion, <Chișnea>, la Peștișani, în umila lor prăvălie... Îl va ajuta pe Ion și va rămâne acolo până în anul următor, când, spre sfârșitul iernii, în martie, poate în fine pleca spre Craiova” (**Buican**, p.36).

Nici a treia „fugă” nu este veridică. Al. Buican plasează plecarea lui Brâncuși la Slatina pe când acesta era deja la Craiova de mai bine de un an, și deci era pe cont propriu: „Oricât de familiară i-ar fi devenit bodega și magazinul lui Zamfirescu, demonul plecării, pe care îl poartă în el, îl împinge într-o nouă escapadă. N-a stat aici decât treisprezece luni și se poate spune de pe acum că durată

de un an este durată maximă în care neliniștitul băiat poate sta într-un singur loc. Astfel, în anul următor, 1892, în septembrie, pleacă la Slatina să lucreze la magazinul unei văduve, doamna Stănculescu” (**Buican**, p.42). Aici el are o idilă cu Stela, fiica patroanei. Când mama află, Costache trebuie să părăsească magazinul după un serviciu de șapte luni” (**Buican**, p.43).

În anul următor, 1894, „călătorește pentru câteva zile la București” și apoi „merge la Pitești, unde lucrează pentru un nou patron, Șerbănescu... Și se abate pe la Slatina, căci trebuia s-o revadă pe Stela. După care se reîntoarce la Craiova și la Ion Zamfirescu” (**Buican**, p.43). Acum a împlinit vârsta de optsprezece ani și au trecut „șase ani de când a plecat din sat, din Hobița, să-și facă un rost. Dar și l-a făcut? Nici pe departe! De <procopsit> nu s-a procopsit. Bani n-are. După acești șase ani, se regăsește ca și în ziua în care a sosit cu trenul în gara Craiova” (**Buican**, p.43).

Datele lui Al. Buican par veridice, din moment ce într-o schiță autobiografică însuși Brâncuși specifică: „În 1887 la etatea de 11 ani a plecat din sat cutreeră țara timp de 6 ani fără să dea de veste” (apud **Lemny, Velescu**, p.43).

După Petre Pandrea, V.G. Paleolog și B. Brezianu, Brâncuși imediat după sosirea lui la Craiova se angajează la „Restaurantul Frații Spirtaru” din Piața Gării, tot „pentru a face avere”, lucrând „până la 18 ore pe zi” (**Brezianu**, p.16) (Al. Buican nu menționează însă acest episod și nici Brâncuși în încercările sale de autobiografie). După „vreo doi ani și mai bine”, datorită „ostoirii, a oboselii nesfârșite”, cu bune referințe, trece în slujba lui Ion Zamfirescu, unde va lucra ca „tânăr bodegar” la bodega-anexă a băcăniei acestuia (mai precis a „magazinului cu coloniale și delicatese”). Aici va izbucni din nou „falsa vocație de scurtă durată, însoțită de fratele său Chijnea: procopseala” (**Paleolog,b**, p.37).

Se cuvine aici o lămurire a sensului acestui cuvânt, așa cum o făcea chiar Brâncuși într-o discuție cu unul din biografii săi: „Ai observat că, la noi, în Oltenia, cuvântul <procopseală> are altă semnificație? Că-nseamnă muncă din greu? Că la București procopseala este aproape sinonimă cu învârteala? La noi, procopseala este o onoare, fiindcă provine din munca de 16 ore pe zi. În Capitală, este termen peiorativ. Diferențieri de climat moral nu numai în terminologie. Te-ai gândit la morala oltenească?” (**Pandrea, b**, p.36).

Paul Rezeanu face următoarele aprecieri privind locațiile în care Brâncuși a muncit și a locuit în Craiova, unde a „ajuns el, în anul 1889, cu gândul la <procopseală>”. Pentru aceasta s-a angajat mai întâi la birtul fraților Spirtaru, aflat în Piața Gării (unde și dormea), apoi la bodega și băcănia lui Ioan Zamfirescu, iar după aceasta, pentru scurt timp, la prăvălia lui Enache Manea și, în sfârșit, la magazinul de mărfuri și coloniale „La steaua colorată” a lui Ghiță Ionescu. (În acești ani a locuit pe strada Madona Dudu nr. 19, la atenansele băcăniei, apoi pe strada C.A. Rosetti nr. 14, unde Enache Manea avea prăvălia și la etaj locuința, iar în 1893-1894, pe strada Madona Dudu nr. 23, la etaj.)” (**Rezeanu**, p7).

Cred că este de interes în contextul lucrării de față să prezint și ce scrie Brâncuși în două din schițele sale autobiografice, publicate în cartea Brâncuși inedit: „(1886 – premiere fug martie aprilie 1887 moscu) 1889 Doitescu) 1890 – 1891 Troceanu Crayova – 1892 Petre niculescu 1893 Zamfirescu 1894 Slatina Boucurești Pitești Șerbănescu și retour a Craiova Zamfirescu trei luni – înscris la școala arte și meserii din Craiova în luna lui octombr 1894 Certificat d absolvire de cinci ani 1898...” (apud **Lemny, Velescu**, p.58); „1886 vers la fin du moi de mars premier escapade d’un jour – 1897 moi de mars a Moscu quelques moi apres chez Ionescu si Doitescu 1908 moi de mai plecat de la Doitescu – stat vara in sat Câteva luni din toamnă și eamnă la N Ion Peștișani 1909 moi de mars parti la Craiova – deux jour a la bariere Severinului quelques moi la Troceanu puis la Ion Gheorghiu până n luna lui Iunie 1890 intrat la Petre Runcanu 1891 la Zamfirescu din iunie până n luna lui septembrie 1892 – pânăn martie 1893 la Slatina Mme Stănculescu (Stela)” (apud **Lemny, Velescu**, p.60).

Se pot observa aici inadvertențe în ceea ce privește diversele perioade de timp, dar și numele unor posibili patroni la care a lucrat Brâncuși, care nu apar în biografiile amintite mai sus: Ionescu (Târgu-Jiu) și Troceanu, Ion Gheorghiu, Petre Niculescu și Petre Runcanu (Craiova). Nu apare însă deloc numele de Spirtaru la Craiova, acreditat de Petre Pandrea, V.G. Paleolog și Barbu Brezianu.

După cum însă biografii săi acceptă în unanimitate, Brâncuși devenise renumit și la bodega lui Zamfirescu pentru dibăcia lui de a lucra lemnul. Cu briceagul lui nelipsit „legat cu o cureluță la chimir... izbutise rame și cuiere și chiar struguri pe funduri de butoaie cu frunze și lăstari de viță, cum se mai găsesc încă și sunt atribuiți dibăciei lui copilărești” (**Paleolog,b**, p.37). De asemenea el „fusesse un vestit stelar, le și făcuse, le și strigase, le și plimbasese, le și cântase” (**Paleolog,b**, p.49, făcând referire la steaua de lemn a obiceiului de iarnă numit „Steaua” sau „Vicleimul”).

Ion Zamfirescu a observat că „tânărului nu-i place să facă treburile care-i revin. Lui Costache, este evident, nu-i place să servească clienții la masă. Și mai ales nu-i place să măture... Îndemânarea și talentul său ar fi poate mai bine valorificate în alt mediu. Pentru că de multe ori, în loc să măture curtea, Costache se pierde în activitatea sa de cioplire a bucăților de lemn pe care le adună în jurul lui de pretutindeni” (**Buican**, p.45).

Se pare că așa cum în copilărie nu îi plăcea școala și să meargă cu porcii sau cu oile, mai târziu nu îi va placea nici să servească clienții sau să măture. Toate le făcea pentru că trebuia, nu din plăcere. Dar Zamfirescu observa de asemenea cu claritate că Brâncuși „Nu e făcut să fie negustor”, ci „Are altă <stofă>” (apud **Buican**, p.46).

În contextul întâlnirii cu „destinul” său de viitor mare artist (sau altfel spus atunci când va începe să se contureze mai limpede „menirea” sa) se înscrie ceea ce Brâncuși va numi mai târziu „schimbarea lui la față” și „întâia minune a vieții lui” (**Paleolog,b**, p.37). Este vorba



□ *Vioara lui Brâncuși*

despre reușita sa de a construi „o vioară de excelentă rezonanță” (**Brezianu**, p.16) – din scândurile unei lăzi de portocale (**Paleolog**, b, p.39) sau „în care fusese ambalat grâu” (**Buican**, p.45) – în condițiile în care „pe acea vreme în Craiova, nimeni nepricepându-se să facă lăute, toate aduse dinafară și doar văzute în vitrina magazinului cu obiecte de muzică Baselli” (**Paleolog**, b, p.39).

Dibăcia lui Brâncuși de a lucra lemnul a fost pusă la grea încercare, pornindu-se de la un pariu încheiat cu Mihalache lăutarul, de a construi vioara respectivă. V.G. Paleolog relatează că a „lucrat la această scripcă o iarnă, pe îndelete, după ce o îmbibase cu rășini rare, de tisă, strânse de el însuși din lacrimile cherestelei lui Zwenger de lângă Maica Precistă” (**Paleolog**, b, p.39). Mai precis: „El a observat câteva ambalaje din lemn de brad, a dezlipit câteva stinghii a căror fibră era încă bună și le-a înmuiat în apă. Apoi a desenat forma viorii, cu cuie, pe bucățile de lemn și a lăsat să alunece stinghiile flexibile între ele; uscate, acestea au format marginile laterale ale instrumentului său. A tăiat apoi două foi subțiri de lemn pentru fețe, le-a tratat cu ulei și șerlac și le-a încheiat de ramă” (text bazat pe amintirile sculptorului, apud **Buican**, p.45).

În sfârșit, Brâncuși „zise scripcii lui că e gata. Și ea nu întârzie să treacă din mână în mână, din mirare în mirare și în admirație printre căzușii ei, pariorii” (**Paleolog**, b, p.39). Vioara a fost încercată chiar de lăutarul „născut, nu făcut” Mihalache, care a cântat cu ea „Călugărul din vechiul schit”: „Entuziasmul fu general și pe întrecutea <...îi zice mai bine ca a mea>” s-ar fi pronunțat Mihalache, „lăudând-o și o privi pe a lui cu reproș” (**Paleolog**, b, p.41).

Fără discuție că excepționalele calități ale lui Brâncuși în meșterirea lemnului l-au adus în acest punct, dar și împrejurările au fost favorabile (ceea ce ține de „destin”), pentru că, după cum tot V.G. Paleolog punctează: „La această întâmplare, Omul Destinului era de față. Destinul, ca și moartea are înfățișătorul lui. Omul Destinului lui Brâncuși, simplu, dar nesfârșit de cumsecade, cu simț adânc al vieții... Grecescu îi era numele și de îndeletnicire perier. Prin el Brâncuși fu dăruit de data aceasta lumii” (**Paleolog**, a, p.12).

Dar C. Grecescu nu era numai perier ci era și consilier județean și „unul din eforii Epitropiei bogatei biserici a Maicii Domnului din Dud – oficial denumită Madona Dudu” (**Paleolog**, p.42). La propunerea și cu ajutorul lui, Brâncuși a fost primit ca „bursier intern” la Școala de Arte și Meserii din Craiova (școală de stat susținută din bugetul Prefecturii Dolj) și a primit și o bursă de 200 de lei anual de la Epitropia bisericii Madona Dudu.

După V.G. Paleolog și B. Brezianu înscrierea are loc la 1 septembrie 1894, iar după Al. Buican în octombrie, dar cu sprijinul binefăcătorului său: „Însă este deja octombrie și Școala și-a început cursurile din septembrie. Grecescu-Perieru aruncă o vorbă la Prefectura din Dolj pentru tânărul prodigios și, cum Școala funcționează sub patronajul Prefecturii, admiterea unui băiat în plus nu pune probleme de netrecut” (**Buican**, p.46).

La această școală „va învăța mecanica, tâmplăria, turnătoria, fierăria, rotăria și sculptura în lemn: Brâncuși obține notele: 10 (desen industrial), 9 (matematică, instrucțiune teoretică și conduită), 8 (instrucțiune practică) etc” (**Brezianu**, p.16). În 1895, în clasa a doua „Este admis



spre specializare la secția de sculptură în lemn” (**Brezianu**, p.16). În acest sens V.G. Paleolog apreciază, semnificativ, că „Vocația sa naturală fu consacrată a fi sculptura decorativă <artistică> a lemnului” (**Paleolog,b**, p.43).

Practic din acest moment va începe noua viață a lui Brâncuși și îndreptarea sa spre artă, ceea ce l-a făcut să spună, fără îndoială, că „La Hobița, în Gorj, m-am născut, dar la Craiova pentru a doua oară” (apud **Georgescu-Gorjan**, p.176).



□ *Cumintenia Pământului*  
Constantin Brâncuși

Ceea ce a urmat se știe: Școala Națională de Arte Frumoase din București (1898-1902), plecarea la Paris în 1904 și, ca un apogeu al „șirului de minuni”, crearea de către Brâncuși (în 1907, odată cu realizarea lucrărilor *Sărutul*, *Cumintenia Pământului* și *Rugăciunea*) a unui nou tip de artă, ideatică și spiritualizată, lipsită de spiritul mimetic: sculptura modernă. Barbu Brezianu apreciază astfel acest moment crucial: „Rupând cu tradiția clasică, artistul român va căuta, și treptat va găsi, propria sa cale. Este și perioada când a început să practice <la taille directe>, cioplinind *Cap de fată*,

*Sărutul* și *Cumintenia Pământului*” (**Brezianu**, p.23).

Brâncuși a surprins într-o singură frază, mai târziu, întreaga sa evoluție: „Am fost trimis și eu de mic copil la procopseală în lume. N-am pierdut legătura și nu mi-am scos rădăcinile pentru a umbla năuc pe tot globul. A profitat



□ *Rugăciunea*  
Constantin Brâncuși

și arta mea și m-am salvat ca om” (apud **Georgescu-Gorjan**, p.177). Și este notabil faptul că a ținut neapărat să facă artă sacrificând avantajele materiale („Puteam avea bani, dacă mă îndeletniceam cu altceva. Dar am vrut să fac sculptură și tot pentru că am vrut eu, am ajuns la Paris. *Mon jeu est à moi*”, apud **Georgescu-Gorjan**, p.177) și în ciuda unor dificultăți uriașe („La Paris am dus-o greu la început. Uneori, mă țineam de ziduri ca să nu cad de foame. De boală. Îmi atârnasem deasupra patului pancarte pe care îmi scrisesem sfaturile ce mi le dădeam singur în clipele de îndoială”; apud **Georgescu-Gorjan**, p.177).

Trebuie specificat că Brâncuși a păstrat mereu nostalgia satului de unde plecase și a unei vieți tradiționale pe care o părăsise, așa cum reiese din chiar încercările sale de versificare:

„Fireai dor blestemat  
În ce locuri mai mânat!

Dece acas nu mai lăsat?!  
Se fiu și om din sat  
Se am masă de cinat  
Și pat moale de culcat”

(apud Lemny, Velescu, p.46). Dar tot el înțelegea mai târziu că „suferințele întăresc pe om și sunt mai necesare decât orice plăceri pentru formarea unui caracter” (apud **Georgescu-Gorjan**, p.262).



□ *Cap de fată (Orgoliu)*  
Constantin Brâncuși

V.G. Paleolog, cel care l-a cunoscut bine pe Brâncuși, are câteva explicații pentru imperioasele imbolduri de evadare ce îl dominau ca o patimă pe acesta. El crede că „Gândul de ducă al lui Costache era atavic și comandat de spiritul pendular, care își avea izvoarele în starea de mai bine la a cărui poruncă din adânc el nu mai putea rezista” (**V.G. Paleolog,b**, p.33). În plus „impulsiunile lui de ducă, de evadare din

mediul placid, dar plăcut de acceptat al cuibăririi comode pentru întreaga viață într-un mod de a trăi, pornirile lui de ducă – pe lângă ancestralul lor, care caracterizează o parte a coregionalilor, știută fiind tendința centrifugă a oltenilor și îndeosebi a gorjenilor – i-au fost lui Brâncuși transmise de



□ *Sărutul*  
Constantin Brâncuși

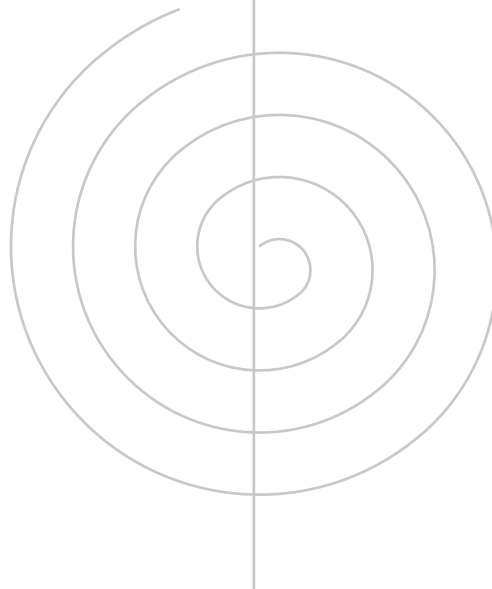
fratele lui vitreg și mentor Chijnea... Chijnea, comerciantul, a stat la rădăcinile acestor impulsii spre <procopsis> și el i le-a transmis fratelui mai mic Costache. Acest elan lăuntric l-a expulzat, abia conștient de sine, din mediul depresiei carpatice de sub Retezat care era prea strâmtă și îngustă pentru a cuprinde destinul său menit să umple întreaga lume cu imensa sa viziune, mai târziu înche-gată, a unei noi realități – concepție care coincide cu noile cuceriri ale științei” (**Paleolog,b**, p.30).

Deci, în esență primul biograf al lui Brâncuși consideră că impulsunile acestuia de a părăsi locul natal și de a pleca în lume (din ce în ce mai departe) își au originea (cel puțin până în momentul în care îl găsim la Craiova) în trei cauze: una ancestrală sau atavică (tendința centrifugă a gorjenilor, spiritul lor „pendular” spre un „mai bine”), apoi dorința explicită de

îmbogățire (mirajul „procopselii” transmis de fratele său comerciant Chijinea) și o componentă ce ține de inefabil: „destinul personal” sau altfel spus „menirea” lui Brâncuși de a influența cu viziunea sa arta lumii, până acolo încât a ajuns creatorul sculpturii moderne.

Această „menire” simțită cu putere de Brâncuși și dusă până la capăt, cu ardoare (prin însăși opera lui măreață și atât de particulară) reiese din chiar vorbele sale, ce par tainice deoarece pun destinul său artistic sub semnul unei voințe divine: „Ceea ce fac, mi-a fost dat să fac. Am venit pe lume cu o menire” (**Comarnescu**, p.245); „Ceea ce fac, nu este la bunul meu plac, ci muzele mă împing să-mi salvez necesitatea divină” (apud **Georgescu-Gorjan**, p.300); „Când lucrez, se pare că un Absolut se exprimă prin mine, eu ca persoană nu mai conțez, individul nu are importanță” (apud **Georgescu-Gorjan**, p.50); „Brâncuși nu lucrează ca să se laude sau ca să uluiască pe careva. El lucrează dintr-o necesitate proprie lui și inerentă tuturor și doar o prejudecată produsă de o neînțelegere îi îndepărtează pe cei mai mulți tocmai de ceea ce caută ei. Căci n-o să găsiți un om mai cinstit, mai devotat și mai împătimit de acele lucruri inexplicabile și minunate pe care toate religiile au încercat să ni le dea și care sunt în afara oricărei bucurii sau tristeți factice” (apud **Georgescu-Gorjan**, p.184).

Aș mai putea adăuga, în final, că dorul depărtărilor care l-a îndemnat mereu la drum pe Brâncuși este, în același timp, și unul al descoperirii de sine, deoarece, așa cum tot maestrul spunea: „Călătoria în realitate are loc înlăuntrul nostru” (apud **Georgescu-Gorjan**, p.247).



**Sorin Lory BULIGA**

---

#### BIBLIOGRAFIE:

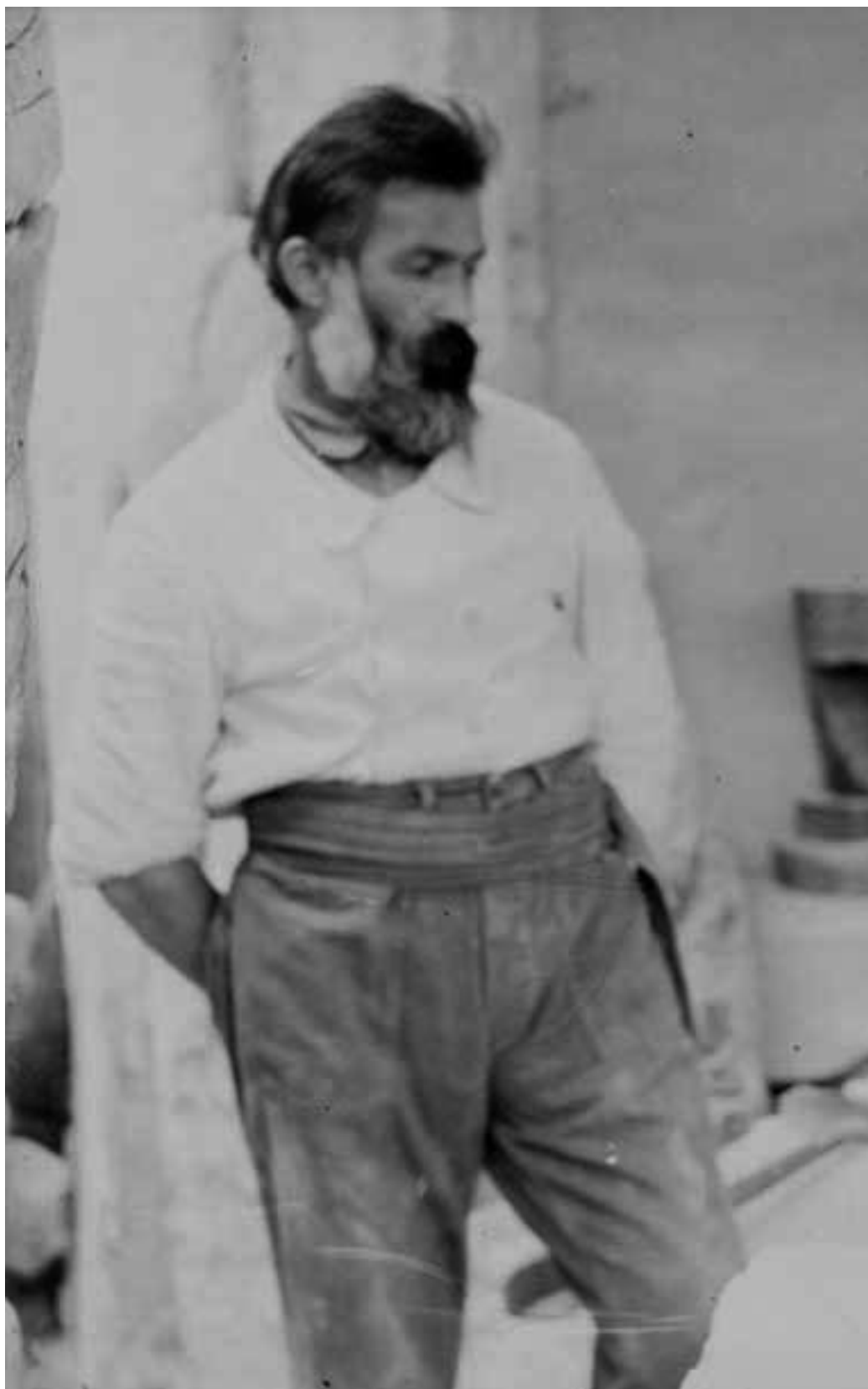
- Brezianu, Barbu**, *Brâncuși în România*, Ed. Bic All, București, 1998.  
**Buican, Alexandru**, *Brâncuși, o biografie*, Ed. Artemis, București, 2006.  
**Comarnescu, Petru**, *Brâncuși. Mit și metamorfoză în sculptura contemporană*, Ed. Meridiane, București, 1972.  
**Giedion-Welcker, Carola**, *Constantin Brâncuși*, Ed. Meridiane, București, 1981.  
**Georgescu-Gorjan, Sorana**, *Așa grăit-a Brâncuși*, Ed. Scrisul Românesc, Craiova, 2012.  
**Lemny, Doina, Velescu, Cristian-Robert**, *Brâncuși inedit*, Ed. Humanitas, 2004.  
**Paleolog, V.G. (a)**, *Brâncuși-Brâncuși*, Ed. Scrisul Românesc, Craiova, 2004.  
**Paleolog, V.G. (b)**, *Tinerețea lui Brâncuși*, Ed. Scrisul Românesc, Craiova, 2004.  
**Pandrea, Petre, (a)**, *Brâncuși: Amintiri și exegeze*, Ed. Fundației „Constantin Brâncuși”, Târgu-Jiu, 2000.  
**Pandrea, Petre, (b)**, *Brâncuși: Amintiri și exegeze*, Ed. Vremea, București, 2009.  
**Rezeanu, Paul**, *Brâncuși la Craiova*, Ed. Arc 2000, București 2001.  
**Russu-Șirianu, Vintilă**, *Ore de aur în spațiul lui Constantin Brâncuși, în vol. Vinurile lor...*, Ed. pt. literatură, București, 1969.

# BRÂNCUȘI ÎNTRE MODESTIE ȘI GENIU

Când am citit pentru prima dată, în anul 1976, cu ocazia Centenarului Brâncuși, o selecție din aforismele lui Constantin Brâncuși, atunci când scriitorul și brâncușologul Constantin Zărnescu a venit la Târgu Jiu, în compania unor mari brâncușologi ai lumii, dar și ai României, și mi-a făcut cadou cartea „Omagiu lui Brâncuși”, volum editat de revista „Tribuna” din Cluj, am avut parte de o iluminare, descoperind un alt Brâncuși, un Brâncuși filosof, un gânditor, un inițiat, un „Cioplitor în Duh”. Costică Zărnescu, cel care a făcut selecția aforismelor, a fost scânteia aprinderii interesului de a studia aforismele brâncușiene.

Trecusem de sute de ori pe lângă Masa Tăcerii, îi ascultasem valțurile de moară ce macină Timpul, iar Scaunele ce o înconjoară, horind-o, 12 clepsidre ce măsoară eternitatea, apoi, la pas domol, parcursesem Aleea Scaunelor, 30 de străjeri ai Timpului, trecusem prin Poarta Sărutului, sfătuind de fiecare dată însoțitorii mei să-și sărute domnițele, așa cum procedasem și eu de nenumărate ori, imaginându-mi cum a fost sărutul primordial, și, apoi parcurgând alert Calea Eroilor mă opream cu pioșenie în fața Bisericii „Sfinții Apostoli Petru și Pavel” și împins de gestul cristic făceam câteva rugăciuni închinat eroilor neamului nostru, și ajungând la Coloana Infinită constataam cum, această Unică operă de artă, A Opta minune a lumii, așa cum, de alt fel, a numit-o și Brâncuși, este conectată cu Cosmosul.

Am făcut această scurtă introducere, plecând de la Aforismele lui Brâncuși, care pot fi comparate cu aforismele marilor gânditori ai lumii, cum ar fi Confucius, Socrate, Platon, Aristotel, Seneca, și de ce nu și Nicolae Iorga, Mihai Eminescu și Emil Cioran, trecând apoi la sculpturile lui din Târgu Jiu, unice în lume, ca să pot face o linie de legătură



□ Constantin Brâncuși



între modestia lui Brâncuși, ca om al cetății, dar și ca artist, și geniul său. Trebuie să recunoaștem, din capul locului, că românul Constantin Brâncuși a fost un geniu, un inițiat. Să ne mândrim că și noi, românii, avem două genii, pe Mihai Eminescu și pe Constantin Brâncuși. Că nu știm și nu vrem ca să-i punem în valoare, asta-i marea lipsă de opintea noastră, a tuturor, dar mai ales a celor care ar trebuie s-o facă. Căutând prin librării vom constata că nu se găsește nici o carte despre viața și opera, nici a lui Eminescu, nici a lui Tudor Arghezi și nici a lui Brâncuși, ori în Gorj ar trebui să fie, în fiecare colț de cultură, librărie, casă memorială și centru cultural, zeci de cărți ale celor amintiți. Cărțile, nu puține, ale Soranei Georgescu-Gorjan, ale lui Ion Mocioi, ale lui Constantin Zărnescu și ale altor autori înstelați de Brâncuși nu e normal să lipsească din arpegiul cultural al Gorjului.

În cartea „Așa grăit-a Brâncuși”, d-na Sorana Georgescu-Gorjan ne dă spre studiu o adevărată operă științifică a Aforismelor brâncușiene. În această carte am găsit și referiri ale celor care l-au cunoscut, aprecieri din care reiese modestia sa. Astfel, Irina Codreanu, elevă a sculptorului între 1923 și 1930, spunea că „Ideile și le exprima cu simplitate și plasticitate țărânului. Le formula în axiome, le colora cu imaginația sa bogată și plină de improvizații neprevăzute”, iar prietenul său Petre Pandrea, care a purtat lungi conversații cu sculptorul, îl caracterizează ca pe „un umanist polivalent, un intelectual rafinat, un filosof și un moralist, un spirit esopic grefat pe un fond de filosofie stoică milenară rurală a strămoșilor săi țărani și moșneni... mânuind oralitatea cea mai fascinantă și că dăltuia în scris, ca în marmură, utilizând aforismul așa cum țărânul utilizează proverbul, iar aforismele de largă circulație ale lui au reprezentat maieutica și propaganda artei moderne”. Criticul de artă Ionel Jianu ne-a relatat că Brâncuși i-a spus: „Nu-mi place să vorbesc despre mine sau despre

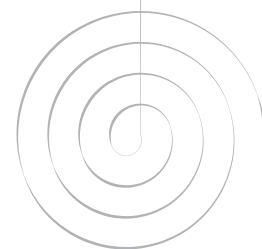
arta mea. Operele mele vorbesc singure și nu au nevoie de nici o explicație”. Complectând această mărturisire cu alta în care spune: „Am făcut pași pe nisipul Eternității”, când face un bilanț la întreaga sa creație, ne pune în lumină **modestia** artistului, cât și geniala sa gândire. E conștient că va rămâne în Eternitate, prin opera sa, dar, ca artist, simte că acesta este un lucru efemer pentru Univers, că „a făcut pași pe nisip, dar un nisip, totuși, al Eternității”. E ca în versurile „Tot astfel cum al nostru dor, Pieri în-noaptea adâncă, Lumina stinsului amor, ne urmărește încă”, din poezia „La steaua” a lui Mihai Eminescu. Este genială această asociere între nisip-Eternitate și lumină-stinsă.

Studiind câteva biografii ale sculptorului, printre care aș aminti „Viața lui Brâncuși” scrisă de Ion Mocioi (bine ar fi dacă s-ar reedita), apoi cartea „Brâncuși” a lui Alexandru Buican, ambele, din zecile care s-au publicat, ne arată un Brâncuși **modest**, cu o locuință aranjată în stil țărănesc, cu mobilier cioplit de el, cu o vatră ca cea din Hobita, totul scăldat în albul pur al pereților, interior simplu, dar rafinat care dovedea modestia creatorului de geniu, care se îmbrăca normal, fără ca să iasă cu ceva în evidență, cum făcea de exemplu Salvador Dali, nu a dus o viață zgomotoasă, cum a fost viața lui Picasso, care a avut șapte neveste, a fost membru al Partidului Comunist Spaniol și în anul 1961 a luat Premiul Lenin pentru Pace. Ori Brâncuși nu a făcut parte din nici-un partid și i-au repugnat premiile, nu-i plăcea să se fotografieze prea des și nici să se facă filme despre el, **Modestia** fiind singurul său premiu ce-l accepta.

Și totuși, trebuie să reținem că Brâncuși era conștient de valoarea sa, de **geniul său**. Acest lucru ni-l mărturisește chiar sculptorul prin maxima: „**Nu mai sunt de mult al acestei lumi: sunt departe de mine însumi, desprins de propriul meu trup, mă aflu printre lucrurile esențiale**”.

Doresc să închei cu ceea ce a spus și scris criticul de artă Jammes

Farrel în revista „Tribuna” nr. 40 din 7 oct 1965: „**Lângă Shakespeare și Beethoven se mai află un Dumnezeu: acesta este românul Constantin Brâncuși**”. Brâncuși a murit în data de 16 martie 1957, iar Farrel scrie aceasta în anul 1965, la 8 ani distanță. De mare importanță e tot ce a spus criticul, dar cuvântul ROMÂNUL, e de mare însemnătate și el, mai ales că știm că Brâncuși a murit fiind cetățean francez. Păcat!



Ștefan I. STĂICULESCU

# DOSARUL BRÂNCUȘI DE LA ȘCOALA DE MESERII DIN CRAIOVA

(documente privind admiterea ca bursier intern, anul școlar 1895-1896)

Angajat încă din 1892 la magazinul „de mărfuri și coloniale” al negustorului craiovean Ioan Zamfirescu (str. Madona Dudu, nr. 19), tânărul Brâncuși va dovedi nu numai ascultare și vrednicie, dar și o anumită istețime în multe privințe. Atrage ușor atenția atât clientelei cât mai ales anturajului negustoresc, ca prăvălier „cu șorțul verde”, descurcăreț și priceput la toate, îndeosebi la micul bricolaj-gospodăresc.

Nu trece un an și din mâna lui, condusă de instinct nativ, ies felurite obiecte utilitare: scăunele, cuiere, stative, rame etc. (ca elev intern va lucra un scaun colțar comandat de tapițerul Ratz), un dulap comandat de Ion Mitescu, apoi un gherghef pentru soția lui Ghiță Ionescu și pentru fiica acestui negustor-epitrop, un joc de *loto*...). Clienții bodegii dar și patronul Ioan Zamfirescu îi apreciază talentul și îndemânarea de mic bricoleur.

În 1894, când din scânduri de lădițe meșterește o vioară «cu o admirabilă rezonanță» (B. Brezianu, *Brâncuși în România*, 1999, p. 16), tânărul Brâncuși este înscris la **Școala de Arte și Meserii** din Bănie, având sprijinul câtorva comercianți: Enache Manea, C. Grecescu-Perieru, Ghiță Ionescu, Ion Georgescu-Gorjan, Ioan Mitescu ș.a. Spre mândria patronului Zamfirescu, adolescentul de 18 ani va deveni unul din elevii de nădejde ai școlii care pregătea mecanici, fierari, turnători, rotari, tâmplari și sculptori. Optând pentru secția de *sculptură* și nu pentru tâmplărie (cea mai înrudită meserie cu sculptura în lemn), Brâncuși își alege, de fapt, o rută profesională îndelung gândită precum o chemare, căci, după alți patru ani de rodnice acumulări și exersări, la Școala de Belle Arte din București, și o scurtă ucenicie în renumite ateliere de sculptură pariziene (Mercier, Rodin), această pregătire avea să-i asigure, grație unei perseverențe în idealul său, o carieră de excepție desfășurată pe mai bine de o jumătate de secol. Soarta face ca artistul, contemporan cu marile curente ale artei moderne, să-și creeze propriu-i drum. Și nu unul oarecare, confortabil și lipsit de riscuri, ci *drumul cel mare* al revoluționării sculpturii moderne. Și aceasta într-un moment de răscruce când arta ajunsese de la *mimesis*-ul clasic și academic, al perfecțiunii artistice, la crizele avangardiste și disperatele căutări ale unor contemporani.

Înscriindu-se în anul întâi, în toamna lui 1894, la Școala de Meserii din Craiova, adolescentul Brâncuși – pentru că vârsta, matu- rizarea și îndemânarea îi permiteau – solicită, pe la începutul semestrului al doilea, să fie trecut în clasa a doua («în urma unui *examen*, după a sa cerere», cum menționează în foaia matricolă din 1895 directorul școlii, ing. Petre B. Popescu). Așadar, după echivalarea din 1895, cursurile de 5 ani ale Școlii de Meserii le va termina în 4 ani, între 1894 și 1898.

În **Arhivele Statului Dolj** se păstrează, în diferite dosare, acte și înscrisuri privitoare la anii școlarizării craiovene. Am găsit în aceste dosare cererile repetate ale studentului de la Belle Artele bucureștene adresate «*Domnilor Epitropi*» din conducerea Bisericii Madona Dudu din Craiova, cât și «*Domnului Prefect*» al Județului Dolj, în privința ajutorării sale financiare. Sumele acordate nu erau deloc mari, neacoperind cheltuielile cu întreținerea și procurarea de cărți, materiale de lucru etc. Într-una din cererile adresate «domnilor epitropi», tânărul student găsea ajutorul acordat «cu totul insuficient chiar pentru cărțile de studiu», drept care Epitropia Bisericii «Madona Dudu» îi mărește suma trebuincioasă de la 200 la 400 de lei anual. Și asta abia în toamna lui 1902, după ce încheiase studiile, când absolventul de Belle Arte își exprima răspicat dorința de a merge la specia- lizare într-o țară cu tradiție sculpturală (pe locul lăsat liber, în cererea sa, fusese adăugat ulterior «*Italia*»). Dar nu spre Italia va merge, ci spre capitala artelor moderne, Parisul, metropola europeană de referință a României moderne. Împreună cu aceste îndreptățite solici- țări se păstrează *CertIFICATELE* eliberate de Școala de Belle Arte, prin care studentul făcea dovada unei sânguincioase instruirii și a unor prime succese pe tărâmul creației artistice (premii și mențiuni).

Și se mai păstrează în Arhivele Statului – Secția Dolj acele înscrisuri numite *Procură* (toate legalizate la București, prin Tribunal), prin care Brâncuși împuternicea pe bunul său prieten Ion. C. Grecescu, dar și pe Ion Georgescu-Gorjan, de a-i ridica sumele aprobate fie de Epitropia Bisericii «Madona Dudu», fie de la Prefectura Județului Dolj, prin Consiliul Județean, în perioada 1899-1903 (material ce constituie sprijinul documentar al altei abordări).

Rămânând în cadrele subiectului de față, conside- răm că momentul înscrierii lui Brâncuși la **Școala de Arte și Meserii** din Craiova este de mare importanță în perspectiva destinului său artistic, de aceea vom încerca în cele ce urmează să reconstituim, din piesele regăsite, *Dosarul înscrierii și admiterii ca bursier intern* la respectiva instituție de învățământ, dosar rezumat de brâncușologul Barbu Brezianu, laconic, în următoarea însemnare din dreptul anului **1895, august 25**: «În urma consimțământului și a garanției mamei sale și după trecerea concursului de admitere devine bursier intern al Școlii»; **august 31**: «Este admis spre specializare la secția de sculptură în lemn».

Prin talentul și sânguința lui, vreme de patru ani, Brâncuși va absolvi în septembrie 1898 școala, clasificân- du-se primul, cu media 9,33, din cei 16 absolvenți.

Primul am la Școala de Arte și Meserii Brâncuși îl urmează ca elev extern, asigurându-și întreținerea prin slujba ce-o avea la prăvălia «de mărfuri și coloniale» a lui Ioan Zamfirescu. Anul I era pentru adolescentul Costache, obișnuit cu lucrări mai complicate, destul de ușor, de aceea, pe la începutul anului 1895, solicită trecerea în clasa a doua, iar la sfârșitul anului școlar 1894-1895 (în care absolvise doi ani de studiu), tânărul solicită bursă în ideea de a urma, ca elev intern, cursurile. Faptul că patronul a fost alături de el în această privință ne lămurește totodată asupra raporturile ce existau între «negustor» și «prăvălierul» său. Dorința tânărului de a pune ordine în viața sa, renunțând astfel la un itinerant servagiu de prăvălie, vine și în întâmpinarea așteptărilor din familia sa, căci acum, cu această decizie, se produce și re apropierea de familia sa părăsită cu ani în urmă, pentru a pribegi pe la Slatina și Craiova.

Să precizăm, conform unui «*Tablou de rezultatul examenului depus de Elevii ce se arată printr-însul, aspiranți la bursele devenite vacante în Școala de Meserii și Arte a Județului pentru anul 1895/1896*», că tânărul de 19 ani trecuți era singurul admis la specialitatea «sculptură» - numele acestui candidat reușit cu media 7,50 figurând la

poziția nr. 15: «C. Brâncuși». Scris astfel, într-un tabel de 34 de candidați (din care doar 9 au fost admiși: fierărie -2, strungărie - 1, turnărire - 1, rotărie - 1, mecanică - 2 și tâmplărie - 2), înțelegem o oarecare considerație a personalului din școală față de adolescentul a cărui înscriere aici justifică denumirea școlii de Meserii «*și Arte*»...

		Tablou					
De rezultatele examenului depus la Elita de 4 urata pentru anul, asprindeti la		la Marea si la a Institutului pentru anul 1895/96					
Nr. (an)	Numele si Prenumele Candidatului	Cursurile din care se depus					
		Matematica	Gramatica	Latina	Geografia	Oration	Letarea si scrierea
1.	Galagani I. Iosif	7	7	7	7	7	8
2.	Galagani H. Constantin	-	-	-	-	-	-
3.	Graca S. Stefan	-	-	-	-	-	-
4.	Graca S. Andrei	-	-	-	-	-	-
5.	Likieru H.	5	5	5	5	5	5
6.	Parjani S. Nati	4	4	5	5	7	6
7.	Rancan S. Constantin	-	-	-	-	-	-
8.	Rogoz I. Gheorghe	-	-	-	-	-	-
9.	Rogoz Iosif	-	-	-	-	-	-
10.	Rovca A. Solomon	-	-	-	-	-	-
11.	Sutaru S. Dimitrie	7	7	-	-	-	-
12.	Trochianu T. H.	5	7	8	5	5	5
13.	Rancan Ion	5	5	6	5	5	7
14.	Uscu S. Dimitrie	-	-	-	-	-	-
15.	G. Brucan	7	8	-	-	-	-

*Tabelul cu examinatii 1895*

Școala de Meserii din Craiova.									
ANUL <i>II</i> DE STUDIU. <i>94-95</i>									
Numele și Prezumele		Clasa	Sex	Nașterea	Religie	Profesiunea	Alte ocupații	Alte ocupații	Alte ocupații
Conducătorul	Președintele								
Secretar									
Asistent									
Procurator									
Comisar									
Teolog									
Grupant									
Asistent									
Procurator									
Comisar									

Înscris în

la data

de

la

Înscris în

la data

de

la

Anul I 1894-1895

[illegible]

☐ *Anul II 1894-1895*

SCHOOL OF MESERIU DIN CRAIOVA											
Anul <u>II</u> de studiu <u>1895/96</u>											
Nume si Prenume	Clasa	Canta	Canta	Canta	Canta	Canta	Canta	Canta	Canta	Canta	Observa
Birintea A. Cantu	Sexton	-	9	-	9	-	9	8	8	9	
Niculae S. Cantu	celu	-	9	-	9	-	9	8	8	9	
Isidor	celu	-	9	-	9	-	9	9	9	9	
Ion	celu	-	9	-	9	-	9	8	8	9	
Constant	celu	-	10	-	9	-	9	9	9	9	
Radu	celu	-	10	-	9	-	9	9	9	9	
Constant	celu	-	10	-	9	-	9	9	9	9	
Isidor	celu	-	10	-	10	-	10	9	9	9	
Paul	celu	-	10	-	10	-	10	9	9	9	
Constant	celu	-	10	-	10	-	10	9	9	9	

☐ *Anul III 1895-1896*[illegible]☐ *Anul IV 1896-1897*

SECALA DE MESURI DIN CRAIYA																																																																																																					
Anul <u>V</u> de studiu																																																																																																					
Numar	Numele și Prezenta	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64	65	66	67	68	69	70	71	72	73	74	75	76	77	78	79	80	81	82	83	84	85	86	87	88	89	90	91	92	93	94	95	96	97	98	99	100
3	Trancus Petru	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64	65	66	67	68	69	70	71	72	73	74	75	76	77	78	79	80	81	82	83	84	85	86	87	88	89	90	91	92	93	94	95	96	97	98	99	100
	Stavru	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64	65	66	67	68	69	70	71	72	73	74	75	76	77	78	79	80	81	82	83	84	85	86	87	88	89	90	91	92	93	94	95	96	97	98	99	100
	Stavru	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64	65	66	67	68	69	70	71	72	73	74	75	76	77	78	79	80	81	82	83	84	85	86	87	88	89	90	91	92	93	94	95	96	97	98	99	100
	Stavru	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64	65	66	67	68	69	70	71	72	73	74	75	76	77	78	79	80	81	82	83	84	85	86	87	88	89	90	91	92	93	94	95	96	97	98	99	100
	Stavru	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64	65	66	67	68	69	70	71	72	73	74	75	76	77	78	79	80	81	82	83	84	85	86	87	88	89	90	91	92	93	94	95	96	97	98	99	100
	Stavru	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64	65	66	67	68	69	70	71	72	73	74	75	76	77	78	79	80	81	82	83	84	85	86	87	88	89	90	91	92	93	94	95	96	97	98	99	100
	Stavru	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64	65	66	67	68	69	70	71	72	73	74	75	76	77	78	79	80	81	82	83	84	85	86	87	88	89	90	91	92	93	94	95	96	97	98	99	100
	Stavru	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64	65	66	67	68	69	70	71	72	73	74	75	76	77	78	79	80	81	82	83	84	85	86	87	88	89	90	91	92	93	94	95	96	97	98	99	100
	Stavru	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64	65	66	67	68	69	70	71	72	73	74	75	76	77	78	79	80	81	82	83	84	85	86	87	88	89	90	91	92	93	94	95	96	97	98	99	100
	Stavru	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64	65	66	67	68	69	70	71	72	73	74	75	76	77	78	79	80	81	82	83	84	85	86	87	88	89	90	91	92	93	94	95	96	97	98	99	100
	Stavru	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64	65	66	67	68	69	70	71	72	73	74	75	76	77	78	79	80	81	82	83	84	85	86	87	88	89	90	91	92	93	94	95	96	97	98	99	100
	Stavru	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64	65	66	67	68	69	70	71	72	73	74	75	76	77	78	79	80	81	82	83	84	85	86	87	88	89	90	91	92	93	94	95	96	97	98	99	100
	Stavru	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64	65	66	67	68	69	70	71	72	73	74	75	76	77	78	79	80	81	82	83	84	85	86	87	88	89	90	91	92	93	94	95	96	97	98	99	100
	Stavru	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64	65	66	67	68	69	70	71	72	73	74	75	76	77	78	79	80	81	82	83	84	85	86	87	88	89	90	91	92	93	94	95	96	97	98	99	100
	Stavru	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64	65	66	67	68	69	70	71	72	73	74	75	76	77	78	79	80	81	82	83	84	85	86	87	88	89	90	91	92	93	94	95	96	97	98	99	100
	Stavru	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64	65	66	67	68	69	70	71	72	73	74	75	76	77	78	79	80	81	82	83	84	85	86	87	88	89	90	91	92	93	94	95	96	97	98	99	100
	Stavru	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41																																																											

☐ *Anul V 1897-1898*



## 1. Certificatul de cetățean român cu drepturi depline

Primăria Comunei Peștișani

### Certificatu

Asemănat cererei făcute de Dl Brâncuși din această comună, actualmente elev în școala de meserii Craiova, prin suplica Registrată la No 1139. Subsemnatul primar al sus dzisei Comune, certific prin aceasta pe a însum onore și responsabilitate că numitu Brâncuși este de naționalitate română, iar nu streină și se bucură de toate drepturile politice și civile ale țerei noastre România.

Drept care i-am eliberat aceasta a-i servi la necesitatea ce va avea.

1895 August 7

No. 1003

Primar

N. Seimeanu

Notar

Gr. Milcu

L.S.

Regatul României

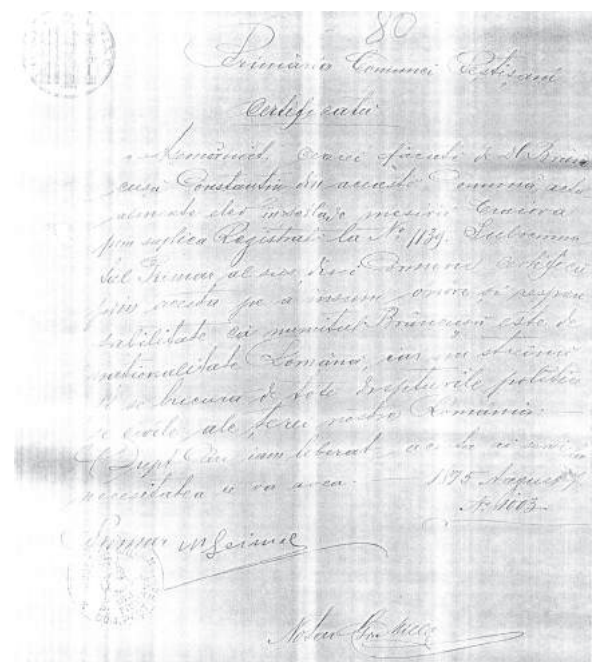
Județul Gorjiu

1892

Pl. Tismana

Com. Peștișani

(Arhivele Statului Dolj, Craiova, Prefectura Dolj, Dosar 58/1895, f. 80)



□ Certificat de cetățenie Peștișani 1895

## 2. Consimțământul Mariei Brâncuși privitor la internarea ca bursier a fiului ei

Vădzut la 8 august 1895

Primar N. Seimeanu

### Actu de Consimțământu

Subsemnata Maria soția și tutorea defunctului Nicolae Brâncuși domiciliată în comuna Peștișani, plasa Tismana, județul Gorjiu, declar prin acest actu că consimtu la cererea și angajarea fiului meu Brâncuși Constantin de a se interna ca bursier în școala de meserii din Urba Craiova la secțiunea sculpturii și că mă supun la ori ce sarcini s-ar cere, fiind cu voia și consimțământul meu aceasta.

Drept care m-am subscris prin punere de deget neștiind carte și autentificat de Primăria respective conform legii.

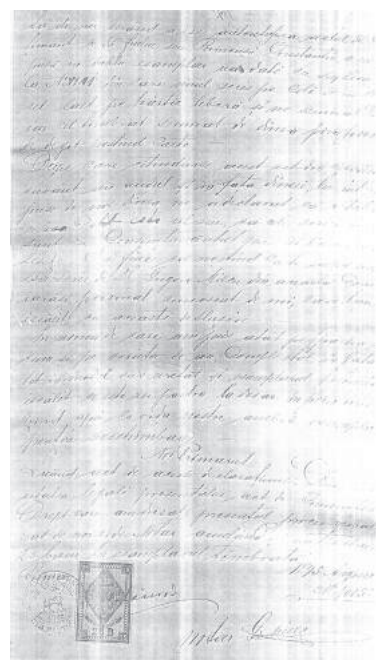
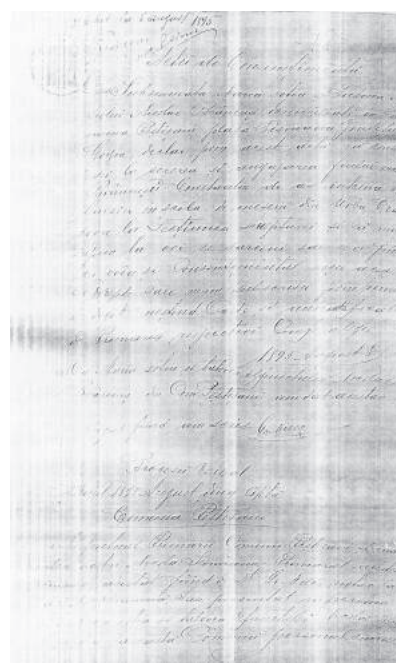
1895 August 8

+ Eu Maria, soția și tutorea defunctului Nicolae Brâncuși din Com. Peștișani, am dat aceasta.

Rugat fiind am scris

Gr. Milcu

(Arh. St. Dolj, Craiova, Prefectura Dolj, dosar 58/1895, f. 78).



□ Act consimțământ Maria Brâncuși legalizat Primar 1895 (față-verso)

### 3. Cererea de înscriere la examenul de bursă

N 52

Primit la 20 august 1895

Se va înainta D-lui Prefect spre cele legale

P.B.P.

Domnule director,

Vă rog să binevoiți a mă admite la examenul ce are loc în ziua de 25 august a.c., voind a concura la bursa pentru specialitatea de sculptură când tot de odată depui și actele cerute de regulă.

Devotat C. Brâncuși actual elev solvent

Admis

ss. indescifrabil

Admis la examen

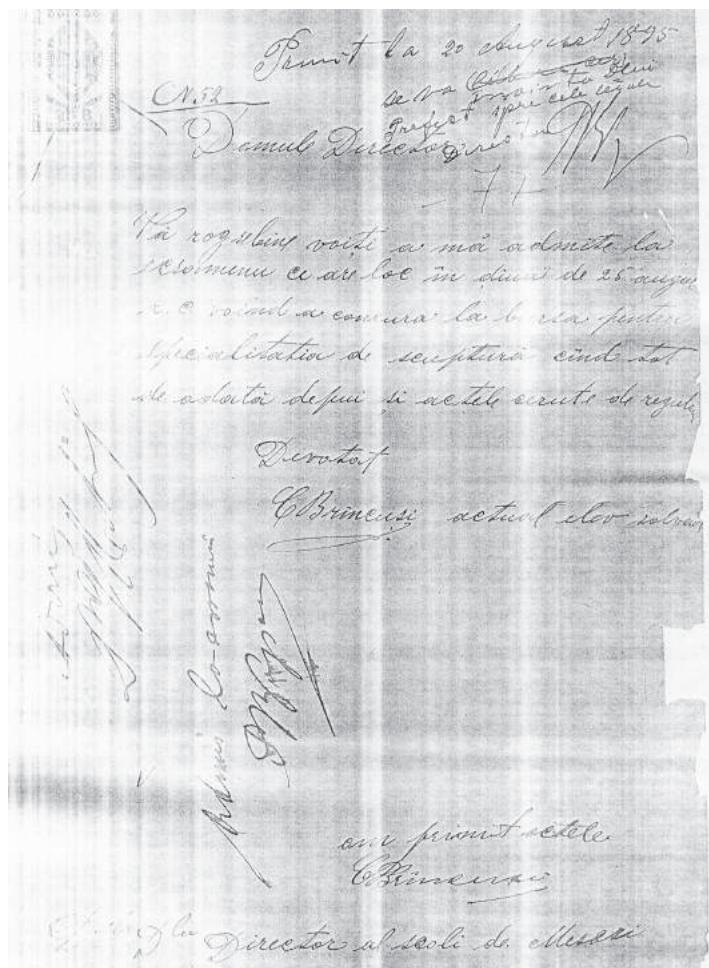
P.B. Popescu

Am primit actele

C. Brâncuși

D-sale D-lui director al școlii de Meserii

(Arh. St. Dolj, Prefectura Dolj, dosar 58/1895, f. 77)



□ Cerere înscriere 1895 Școala Meserii

### 4. Examenul de admitere la bursă din 31 August 1895:

Proces verbal

1895 August 31

În urma procesului verbal de ieri, subsemnații membri întrunindu-ne în Comisiune sub președinția D-lui Prefect, am procedat la examinarea elevilor concursul oral al acestora cari sau constatat că întrunesc condițiunile cerute și rezultatul s-a trecut în tabloul întocmit la Comisiune și în urma examinării tuturor elevilor, Comisiunea a declarat admiși pe elevii aceștia: 1) Popescu Constantin la secțiunea de Mecanică. 2) Petrescu Ion la Strungărie. 3) Lișteveanu I. Ilie la Rotărie. 4) Brâncuși Constantin la Sculptură. 5) Petroșanu Eremia la Mecanică. 6) Filipescu Elefterie și 7) Popescu C. Mircea la Tâmplărie. 8) Butărescu Demetru la Turnătorie. 9) Mărculescu Marcu și 10) Tălpășanu Ion la Fierărie, ca unii ce au întrunit notele cerute de regulament.

Pentru care am încheiat prezentele Proces verbal, rămânând ca Domnul Prefect, Președintele Comisiunii, să dea ordin D-lui Director al Școlii a interna luându-le cuvenitele garanții pe care le va înainta Prefecturii.

Președinte Prefect

ss. indescifrabil

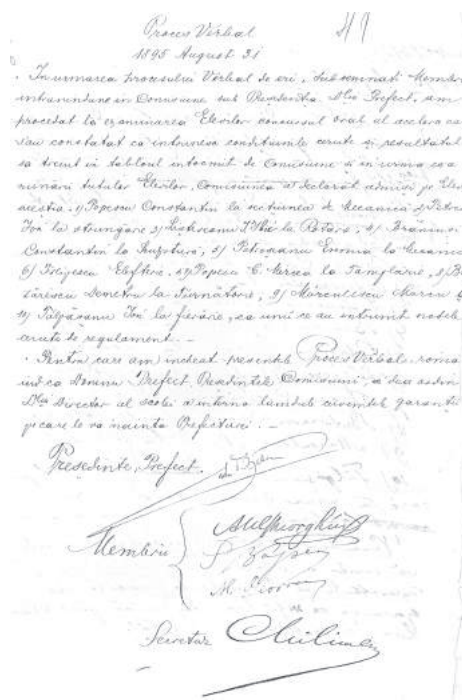
Membri: A.M. Gheorghiu

P.B. Popescu

Al. Gioroiu

Secretar / ss indescifrabil

(Arh. St. Dolj, Craiova, Dosar 58/1895, f. 41)



□ Rezultatele examinării 1894



\*

## 5. Adresa Comisiunii prefecturale către directorul Școlii de Meserii cu tabelul candidaților declarați admiși

No 12127  
1895 Septembrie 7

Dlui Dir. al Școlei de Meserii

Comisiunea constituită pentru examinarea aspiranților la bursele devenite vacante în acea școală, prin procesul-verbal redigat în ziua de 31 August trecut, a declarat admiși pe tinerii aceștia și anume:

- 1) Popescu Constantin la secțiunea de mecanică;
- 2) Petrescu Ion la strungărie;
- 3) Lișteveanu I. Ilie la rotărie;
- 4) Brâncuș Constantin la sculptură;
- 5) Petroșanu Eremia la mecanică;
- 6) Filipescu Elefterie la tâmplărie;
- 7) Popescu C. Mircea idem;
- 8) Butărescu Demetru la turnătorie;
- 9) Mărculescu Marcu la ferărie;
- 10) Tălpășianu Ion idem, -

Cari, în urma concursului dat, au obținut note satisfăcătoare.-

No 12127  
1895 Septembrie 7  
Dlui Dir. al Școlei de Meserii  
Comisiunea constituită pentru examinarea aspiranților la bursele devenite vacante în Școala de Meserii a județului Gorj, prin procesul-verbal redigat în ziua de 31 August trecut, a declarat admiși pe tinerii aceștia și anume:  
1) Popescu Constantin la secțiunea de mecanică;  
2) Petrescu Ion la strungărie;  
3) Lișteveanu I. Ilie la rotărie;  
4) Brâncuș Constantin la sculptură;  
5) Petroșanu Eremia la mecanică;  
6) Filipescu Elefterie la tâmplărie;  
7) Popescu C. Mircea idem;  
8) Butărescu Demetru la turnătorie;  
9) Mărculescu Marcu la ferărie;  
10) Tălpășianu Ion idem, -  
cari, în urma concursului dat, au obținut note satisfăcătoare.  
Punându-vă în vedere cele ce preced, vă invităm a interveni în vederea actelor de garanție ce veți lua din partea părinților lor, autentificate în regulă.

☐ Dispoziția de înscriere a comisiei prefecturale 1895

Punându-vă în vedere cele ce preced, vă invităm a interveni în vederea actelor de garanție ce veți lua din partea părinților lor, autentificate în regulă.

\*

## 6. Actul de garanție al Mariei Brâncuși din 5 ianuarie 1896

Vădzut 5 Ianuarie 1896  
ss. indescifrabil

### Actu de garanție,

Prin care subsemnata Maria soția și tutorea averii def. Nicolae C. Brâncuși domiciliată în comuna Peștișani plasa Tismana Districtu Gorju declar că pentru fiul meu Brâncuși Constantin care a obținut bursa la Școala de meserii a județului Doljiu la specialitatea sculpturii, voi răspunde orice cheltuieli se va face cu acest elevu în cazul când nu va urma cursurile complete până la termen, sau va fi depărtat din școală pentru rea purtare. Suma aleasă se va împlini prin aplicarea legii de urmărire fără se am vreun drept de judecată sau pretenție; iar în schimbu Județul este obligat a luține în școală până la terminarea cursurilor.

Drept care am dat acesta, semnată de mine prin punere de deget și autenticată în regulă.

1896 Ianuarie 1

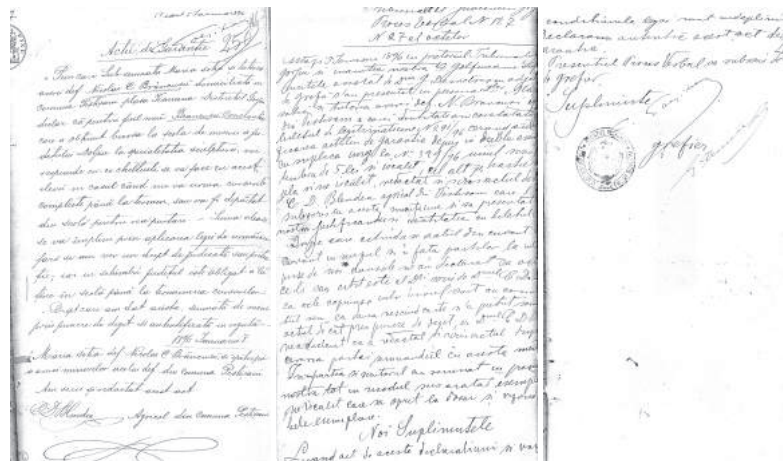
Maria soția def. Nicolae C. Brâncuși, și epitropă a averii minorilor acelu def. din comuna Peștișani.

Am scris și redactat acest act

ss. C.D.Blendea

Agricol din comuna Peștișani.

Pe verso: Autentificarea la Tribunalul Județului Gorjiu prin



☐ Act de Garanție Legal Tribunalul Gorjiu



Proces Verbal N 127 (N 27 al actelor), cu semnăturile «supliminte» și «grefier», indesc., și sigiliul instituției.

(Arh. St. Dolj, Craiova, Prefectura Dolj, dos. 46/1896, f. 250)

\*

## 7. Certificatul eliberat de Școala de Meserii din Craiova la 28 septembrie 1898

### Certificat

Prin care noi P.B. Popescu directorul Școlii de meserii din Craiova, în urma cererii Dsale certificăm că tânărul Brâncuși Constantin a terminat cu mare succes cursurile complete teoretic și practice de cinci ani ale școlii noastre la secțiunea Sculpturii;

Avându în totdeauna o mare aplicațiune atât la practică cât și la teorie și o conduită exemplară.

Dreptu care i-am eliberatu acestu certificatu spre a-i servi la necesitate.

Director

P.B. Popescu

Sigiliu

Contabil,

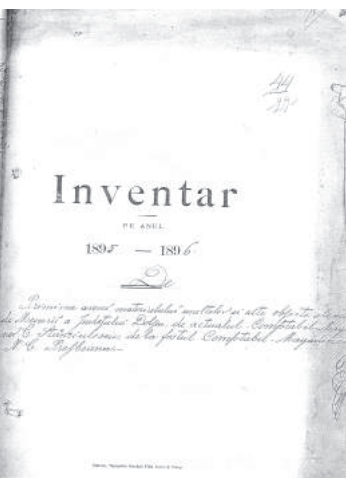
C. Stănculescu

REGATUL ROMÂNIEI  
ȘCOALA DE MESERII  
A JUD. DOLJIU

No. 145

1898 septembrie 28

(Originalul în arhiva Muzeului de Artă Modernă, Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou, Paris. Cf. B. Brezianu, *Brâncuși în România*, Ed. All, 1998, p. 238-239)



☐ Inventar secția sculptură

CANTITATEA CANTITATII		DATA		CANTITATE		VALOR		TOTAL	
PRIN		PRIN		PRIN		PRIN		PRIN	
PRIN		PRIN		PRIN		PRIN		PRIN	
Atelierul de sculptura									
1	Dulap p unelte	5 m	2 m 2						
2	Dulap cu 2 usi p unelte	10 m	4 m 5						
3	Tesghea p 4 lucratori	10 m	2 m 7						
4	Deto p lucrat	10 m	2 m 5						
5	Peatra p ascutit	2 m	1 m 8						
6	Pila 1/2 sticl	1 m	1 m 3						
7	Lacat de siguranta	1 m	1 m 2						
8	Pila batarda	1 m	1 m 2						
9	Raspil	1 m	1 m 2						
10	Compas de grosime	1 m	1 m 2						
11	Pila de lungime	1 m	1 m 2						
12	Peatra belgie	1 m	1 m 2						
13	Deto diferite	1 m	1 m 2						
14	Deto Deto	1 m	1 m 2						
15	Inele p manere	1 m	1 m 2						
16	Pile	1 m	1 m 2						
Total		258.50	141.20						

aprobata de comisia de verificare

P. Leobovici

☐ Inventar pagina 2

\*

.ADDENDA

### INVENTAR

#### PE ANUL

1895 – 1896

de

Primirea averii materialului uneltelor și alte obiecte ale școlii de Meserii a Județului Doljiu, de actualul Comptabil-Magadziner C. Stănculescu, de la fostul Comptabil Magadziner C. Prejbeanu.

Craiova, Tipografia Română Filip Lazar & Comp.

#### Atelierul de sculptură

1. Dulap unelte -1 buc.
2. Dulap cu 2 uși p unelte – 1 buc.
3. Tesghea p 4 lucratori -1 buc.
4. Deto p lucrat – 2 buc.
5. Peatra p ascuțit -1 buc.
6. Pilă 1/2 sticl – 1 buc.
7. Lacăt de siguranță – 1 buc.
8. Pilă batardă – 1 buc.
9. Raspil – 1 buc.
10. Compas de grosime – 1 buc.
11. Deto de lungime – 1 buc.
12. Peatră belgie – 1 buc.
13. Dalți diferite – 11 buc.
14. Deto Deto – 85 buc.
15. Inele p manere – 60 buc.
16. Pile – 2 buc

Total:

Preciu vechiu: 258.50 ; Preciu nou: 141.20

Obiectele de mai sus sunt în primire  
ss. J. Sicherls

(Arh. St. Dolj, Craiova, Prefectura Județului Dolj. Dosarul nr. 39/1896, f. 41 v.)

N.n.: Austriacul **Joseph Sicherls** era profesorul de sculptură în lemn al lui Brâncuși, la celelalte secții fiind încadrați: ing. Petre B. Popescu, profesor de desen și director; Karl Zefeld (la turnătorie), Mihail Burlan (la «lemnărie») ș.a.

Documentar de  
Zenovie CÂRLUGEA

# BRÂNCUȘI LA CRAIOVA

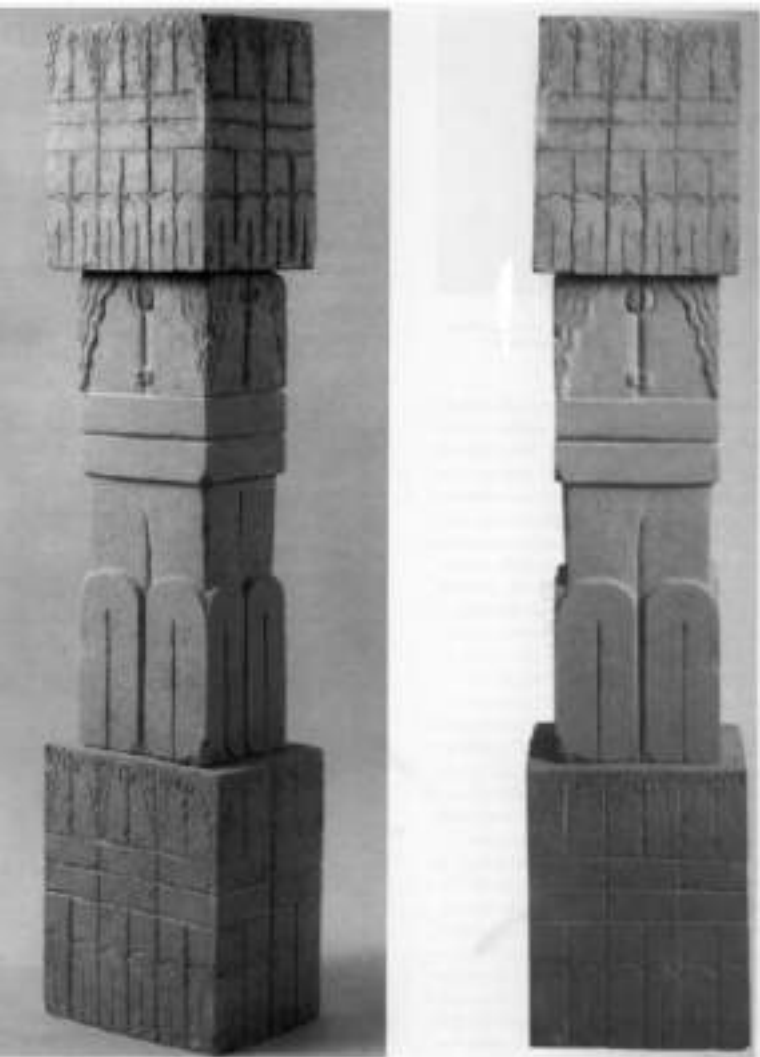
Importanța orașului Craiova în viața și parcursul artistic al lui Brâncuși transpare mai cu seamă în lucrările sale de început, realizate în perioada în care a fost elev la Școala de Arte și Meserii, care astăzi poartă numele marelui maestru. Cu ocazia invitației pe care am primit-o din partea oficialităților orașului Târgu-Jiu pentru conferința internațională „Brâncuși, Gorjeanul Universal”, conferință ce a avut loc în acest oraș între 18 și 20 februarie 2013, am prezentat comunicarea „Despre o Piatră de Hotar și Zidul Plângerii”, în care am scos în evidență două fapte inedite până la acea dată. Primul fapt este legat de o replică a lucrării „Piatră de Hotar”, pe care am cioplit-o în anul 1975, pentru Școala de Arte și Meserii, unde Brâncuși a primit primele noțiuni de sculptură, noțiuni care au scos în evidență înclinațiile deosebite pentru sculptură ale celui care va ajunge mai târziu un geniu universal al acestui domeniu. În acea comunicare, am scos în evidență caracterul filosofi-

co-politic al acestei lucrări și mai ales fermentul care a determinat la creația acesteia, și anume impunerea României cu forța a Dictatului de la Viena, din anul 1940, dictat prin care țara sa pierde Basarabia și Bucovina, o parte din Transilvania, iar numai după câteva luni și Cadrilaterul. Cu toată durerea ce o avea în suflet, creează totuși o piatră de hotar, în care simbolul iubirii, ca element compozițional de bază, face ca această piatră să nu despartă două proprietăți ci, din contră, să le unească. Preia cu foarte multă ingeniozitate ideea „Sărutului” (1908), apoi a celui din Cimitirul Montparnasse (1909 - 1911), culminând cu „Poarta Sărutului” (1937 - 1938), care face parte din ansamblul sculptural de la Târgu-Jiu, ca recunoștință fără de sfârșit adusă eroilor neamului românesc.

Cel de-al doilea fapt, de asemenea inedit, este legat de propunerea domnului Vasile Georgescu Paleolog, bun prieten al lui Brâncuși,



□ Ilie Berindei „Piatră de hotar” -replică - 1975. Școala de arte si meserii, Craiova. Fotografie realizată de Magdalena BUCE RĂDUȚ



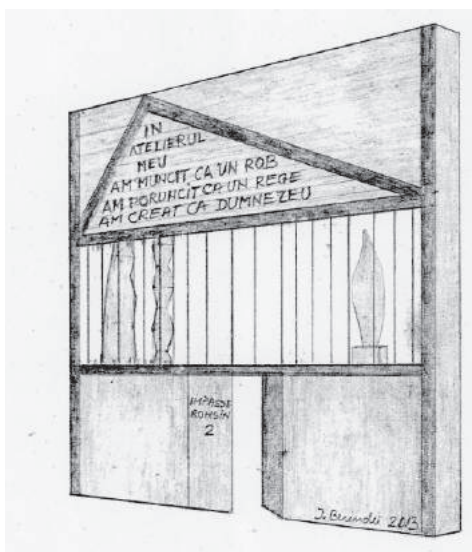
□ Constantin Brâncuși „Piatră de hotar”, 1945, Atelierul Brâncuși, Muzeul Național de Artă Modernă, Paris. Reproduse preluat din lucrarea lui Ion POGORILOVSKI, Brâncuși Geneza, Editura Universalis, 2007, p. 282.



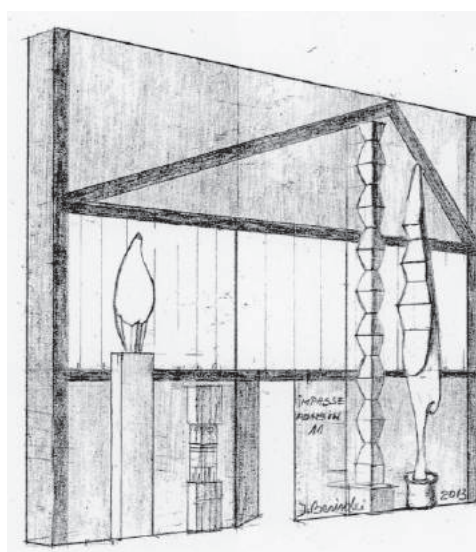
□ Exteriorul atelierului din Impasse Ronsin, nr 2. Reproduse preluat din lucrarea lui Ion POGORILOVSKI, Brâncuși Geneza, Editura Universalis, 2007, p. 269 și 272.



□ Interiorul atelierului Impasse Ronsin, nr 11



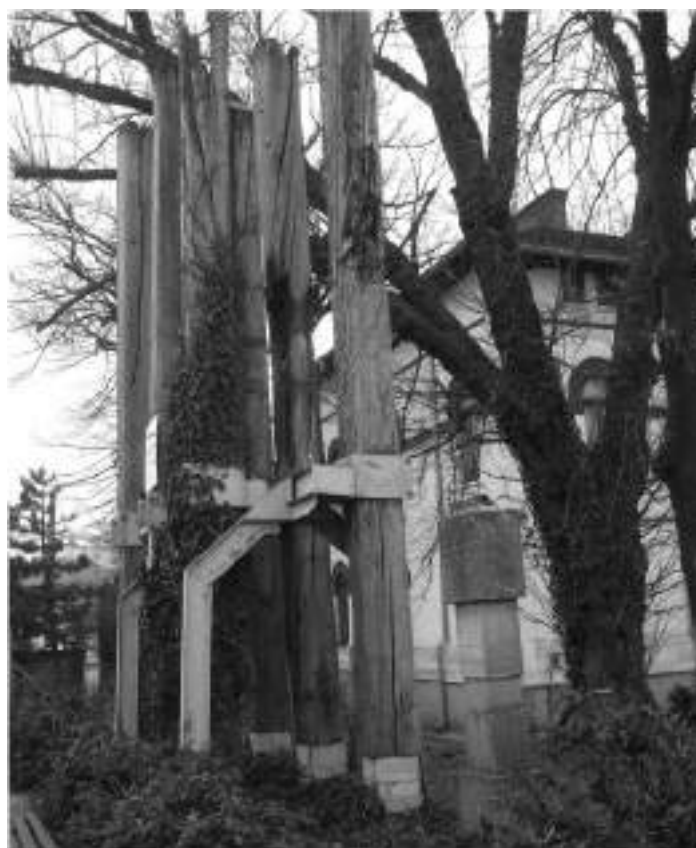
□ Ilie Berindei (2013), « Zidul Plângerii »  
(exteriorul atelierului din Impasse Ronsin, nr 2)



□ Ilie Berindei (2013), « Zidul Plângerii » (interiorul  
atelierului din Impasse Ronsin, nr 11)

care a reușit să aducă de la Paris grinzile rezultate din demolarea celor două ateliere din Impasse Ronsin nr. 2 și respectiv nr. 11 (cartierul Montparnasse). Prin această propunere, dânsul îmi sugera să creez o machetă care să amintească de „Zidul Plângerii”. Mi-a plăcut ideea de a include într-un zid relicvele din lemn ale fostelor ateliere care au trăit zi de zi alături de maestru. Pe una din fețele acestei machete, aveam să reprezint exteriorul unui atelier, cu poarta deschisă înspre interior, iar în partea superioară a părții vitrate, mai precis în triunghiul dreptunghic rezultat prin îmbinarea grinzilor, urma să figureze celebrul dicton al maestrului: „ÎN ATELIERUL MEU, AM MUNCIT CA UN ROB, AM PORUNCIT CA UN REGE ȘI AM CREAT CA DUMNEZEU”. Pe fața cealaltă a zidului, am prevăzut sugerarea interiorului celui de-al doilea atelier, pe care urma să fie reprezentate în relief: „Măiastra”, „Piatră de hotar”, o „Coloană” și „Cocoșul”.

Revin la realizarea acestei idei, care, din păcate, a fost total abandonată, în urma decesului domnului Paleolog, survenit în anul 1979, și a plecării mele din țară, în anul 1982. Cu părere de rău, țin să menționez faptul că macheta pe care am realizat-o în cursul aceluiași an -1975-, a dispărut cu desăvârșire. Așadar, am realizat din memorie cele două desene ce acompaniază materialul de față, ținând cont mai ales de faptul că, din multitudinea grinzilor aduse prin strădania domnului Paleolog, nu au mai rămas decât șase. Nu mă pot abține să menționez că așa cum se găsesc în momentul de față, pe verticală și neprotejate, în câțiva ani de zile vor fi complet putrezite.



□ Bârnela din fostele ateliere ale lui Brâncuși și replica „Piatră de hotar”  
(Fotografie realizată de Magdalena BUCĂ RĂDUȚ)

**Ilie BERINDEI**  
**Geneva, 4 februarie 2014**



# CONSTANTIN BRÂNCUȘI ELEV LA ȘCOALA DE ARTE ȘI MESERII DIN CRAIOVA

Despre elevul Constantin Brâncuși, așa cum era firesc, s-au scris multe pagini și probabil se vor scrie încă și mai multe în viitorul apropiat. Și totuși au rămas încă destule de multe lucruri care nu au văzut încă lumina tiparului. În anul 1894, când trecuse de optsprezece ani, cu sprijinul lui Grecescu – Perieru care era prieten cu directorul școlii inginerul P. B. Popescu, tânărul Constantin Brâncuși devine elev al Școlii de Meserii din Craiova și îmbracă acea „uniformă de postav gros, cvasimilitară, cu petlițe și nasturibumbi de alamă, cu pantaloni cu vipușcă verde, cu cizme și chipiuri înalte purtând însemnele școlii și cozoroace de mușama”.<sup>1</sup>

Venit aici pentru a învăța „făcutul lucrurilor frumoase și utile”, „Brâncuși a găsit satisfacții și îmbolduri plurale, probabil de pe atunci năzuind dincolo de ele, departe, spre o artă mare...”<sup>2</sup>

Admiterea în această școală de prestigiu, elevii și profesorii ei construiseră în 1877 podul de pontoane peste care armata română a trecut de la Turnu-Măgurele la Nicopole pentru a lupta în războiul de independență<sup>3</sup>, era dificilă, iar corpul profesoral exigent. Candidatul este supus unei probe practice și i se cere să definească un trandafir cioplit în lemn aflat în lucru, test trecut cu brio, ceea ce permite înmatricularea sa.

Din nefericire foia matricolă pentru anul I nu s-a păstrat în original. Când s-a înscris la Școala de Meserii din Craiova, durata cursurilor era de 5 ani, dar elevul a parcurs-o în 4 ani, între anii 1894 și 1898.

În anul școlar 1894-1895, Brâncuși Constantin, elev în anul I, specialitatea sculptură obține-se nota 9 (nouă)

la aritmetică și 10 (zece) la desenul industrial, pe toate lunile primului semestru, septembrie-decembrie 1894, iar în semestrul al II-lea, ianuarie-iunie 1895, „în urma unui examen după a sa cerere” trece în anul II școlar, „obținând nota de zi 8,75”.<sup>4</sup>

Unele studii și monografii afirmă, în ceea ce privește corpul profesoral, că „profesor de desen era chiar directorul Popescu, iar de sculptură austriacul Joseph Sicherls. Karl Zefeld este șeful secției de turnătorie. La secția de „lemnărie” este profesor Mihail Burlan”.<sup>5</sup>

O asemenea componență ar face credibilă afirmația ulterioară despre „Frăția din Craiova”, o organizație misterioasă, „ocultă, de tip masonic, răspândită într-un mare număr de orașe din Europa Centrală și de Răsărit, avându-și centrul la Viena”<sup>6</sup>, patronată de meșterii austrieci și care ar fi sprijinit din umbră inițierea tânărului Brâncuși în tainele meseriei.

Romantică și seducătoare prin ineditul său, ideea nu prea rezistă unei analize istorice riguroase.

Mihail Burlan, fost elev al acestei școli în perioada 1871 – 1876 și absolvent al Școlii Naționale de Arte Decorative din Paris, singurul dintre elevi care a și condus-o în calitate de director în anii școlari 1899 – 1900 și 1907 – 1908, nu era la secția „lemnărie”, ci profesor de desen și șef al sălii a treia, adică al atelierului de lemnărie cu specialitățile: tâmplărie propriu-zisă, strungărie în lemn, rotărie și sculptură.<sup>7</sup>

Așadar cel care l-a inițiat pe Brâncuși în tainele sculpturii era un absol-

vent al Școlii Naționale de Arte Decorative din Paris, austriecii Joseph Sicherls și Karl Zefeld, fiind maiștrii la secțiile respective subordonați profesorului Mihail Burlan. Mai mult, apartenența lor la presupusa „Frăție din Craiova” a meșterilor masoni este puțin probabilă atâta timp cât ei nu își îndeplineau cu prea multă sârguință și talent nici activitățile pentru care erau angajați. Numele lor se regăsesc printre cei foarte puțini dascăli sancționați de către directorul P. B. Popescu pentru neîndeplinirea obligațiilor de serviciu.

Pentru elevul Brâncuși Constantin, într-o perioadă în care se înscriu datele personalității oricărui om, P.B. Popescu reprezenta, în pofida exigenței sale, un model de perfecțiune morală, de erudiție, de umanitate și modestie : „Era învățat ... era aspru, dar drept ... dreptatea îl înmuia ... și când trebuia de bună omenie ... își șoptea”.<sup>8</sup>

Format la marea școală politehnică din Elveția, P.B. Popescu nu a abdicat niciodată de la principiile severe, de la regulile de conduită pe care le impusese și prin care a menținut spiritul de ordine în această școală.

La 2 octombrie 1896, el raportează prefectului că „În decursul lunii expirate septembrie, au absentat nemotivat următorii domni funcționari ai școlii:

- D-I Profesor Sef P. Nițeanu, 39 ore socotit a 1.50 ora după salariul cu care este retribuit = 58 lei și 50 bani

- D-I Maistru Ionescu, 2 ore a 0.82 ora = 1 lei și 65 bani

- D-I Maistru Sicherl, 2 ore a

<sup>1</sup> C. Buican – „La Craiova m-am născut a doua oară” în *Marea carte a Craiovei*, Editura Sitech, Craiova, 2007, pag. 282

<sup>2</sup> Petru Comarnescu - *Brâncuși - mit și metamorfoza în sculptura contemporană*, Ed. Meridiane, București, 1972, pag. 72

<sup>3</sup> V. Constantinescu – *Istoricul și anuarul Liceului Industrial „Regele Ferdinand I” din Craiova*, Tipografia Biruința, Craiova, 1937, pag.28

<sup>4</sup> *Dir. Jud. a Arh. Naț. Dolj*, Pref.Dj, dosar 58/1895, f. 77

<sup>5</sup> C. Buican – „Loc. cit., pag. 282

<sup>6</sup> *Ibidem*, pag. 284

<sup>7</sup> V. Constantinescu – *Op. cit.*, pag. 28

<sup>8</sup> Eugenia Cioroianu – *Pași spre infinit*, vol. I, Editura Aius, Craiova, 2001, pag. 20

0.82 ora = 1 leu și 65 bani

- D-I Maistru Seffeld, 2 ore a

0.82 ora = 1 leu și 65 bani

Directorul solicită prefectului autorizația de „a face cuvenitul scăzământ în statele lunii curente octombrie pentru orele ce s-au plătit în lefile pe luna septembrie”.<sup>9</sup>

Prefectul, comunică imediat următorul răspuns: „văzând cele raportate de Dumneavoastră sub nr. 286, aprob măsura ce ați propus de a reține domnilor profesori și maeștri care lipsesc de la serviciu, nemotivat, (subl. n.n.) echivalentul din retribuție”<sup>10</sup>

Greu de susținut în atari condiții apartenența respectivilor la o organizație cu un înalt grad de spiritualitate și organizare.

Revenind la elevul de anul I Constantin Brâncuși el participă la examenul „după a sa cerere” pentru bursă și pentru a fi admis în internatul școlii, întrucât în anul școlar 1894-1895, elevul Brâncuși plătea taxa de frecvență a cursurilor și, fiind din „Districtul Gorju”, nu putea fi intern al școlii și locuia pe strada C.A. Rosetti.

La cererile de înscriere la concurs pentru bursele vacante, elevii anexau, pe lângă actul de naștere, certificatul de absolvire al claselor primare, actul de naționalitate, și Actul de consimțământ din partea părinților.<sup>11</sup> Prin acesta din urmă, părinții își asumau răspunderea “în cazul când acest elev nu va urma cursurile complete până la termen, sau va fi depărtat din școală pentru rea-purtare”.<sup>12</sup>

La 8 august 1895, mama elevului Brâncuși Constantin, semna pentru fiul ei Actul de consimțământ :

*„Subsemnata Maria, soția și tutora averii defunctului Nicolae C.Brâncuși, domiciliată în Comuna Peștișani, plasa Tismana, Districtul Gorju, declar prin acest act și consimt la cererea fiului meu Brâncuși Constantin de a se interna*

*ca bursier în Școala de meserii a județului Dolju la secțiunea sculpturii și mă supun la orice sarcini s-ar cere, fiind cu voia și consimțământul meu acesta.*

*Drept care dau aceasta, semnată de mine prin punere de deget și autentificată.”*<sup>13</sup>

În data de 15 august 1895, directorul Școlii de Meserii elibera un certificat prin care atesta că elevul Brâncuși Constantin a promovat două clase la specialitatea sculptură cu media 8,75 (opt 75%), iar 20 august elevul, înarmat cu actele necesare, depune cerere pentru bursă și internat:

*„Domnule director, vă rog să binevoiți a mă admite la ecsamenu ce are loc în ziua de 25 august a.c., voind a concura la bursa pentru specialitatea scultură când tot de odată depui și actele cerute în regulă”*<sup>14</sup>

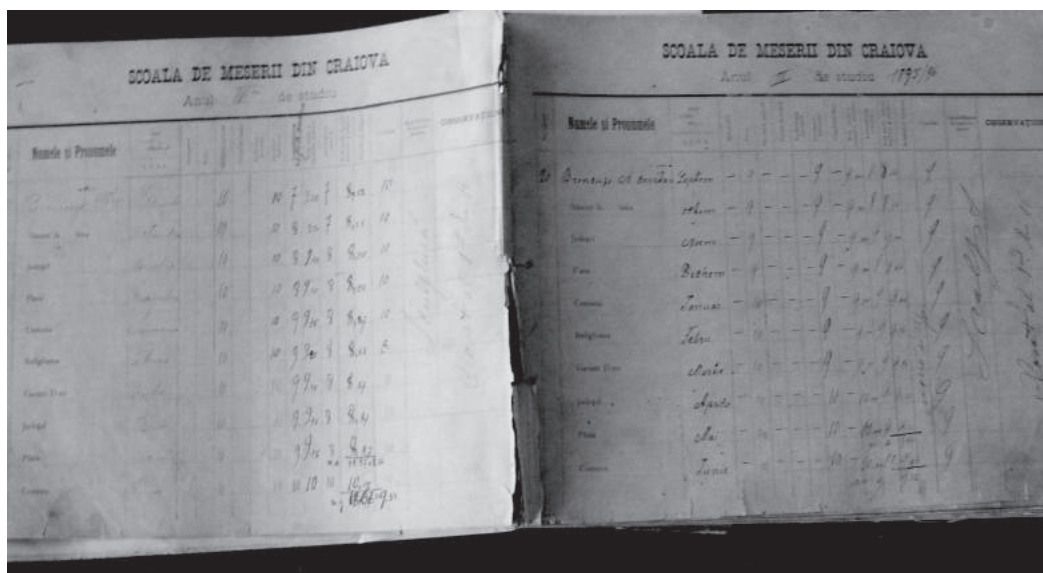
La concursul de bursă, din 25 august 1895, s-au înscris zece „aspiranți la bursele devenite vacante”.<sup>15</sup>

Comisia de examinare întrunită sub președinția prefectului, având ca membrii pe directorul școlii Petre B.

Popescu și profesorii A. M. Gheorghiu și A. Giorociu, acordă singurului candidat la specialitate a sculptură, Constantin Brâncuși, nota 7 (șapte) la aritmetică și nota 8 (opt) la geometrie, îl declară admis, apoi cere pentru toți cei zece candidați „să li se ia cuvenitele garanții pentru a fi primiți la internatul școlii pe care D-I Directore le va înainta Onor. D-I.Prefect”. Actul de Garanție va fi semnat, tot prin punere de deget, de către Maria Brâncuși la 1 ianuarie 1896.<sup>17</sup>

Începând cu anul III de studiu, în arhiva Colegiului Tehnic de Arte și Meserii „Constantin Brâncuși” Craiova se păstrează, aproape printr-un miracol având în vedere distrugerile suferite de școală în anii 1916-1918, când în timpul ocupației Puterilor Centrale aici a funcționat un spital și ateliere pentru armată, foaia matricolă originală a elevului Constantin Brâncuși.

Descoperim un elev eminent, mereu primul între colegii săi, având notele cele mai mari la disciplinele teoretice și nu la instruirea practică așa cum s-a scris în multe lucrări ce i-au fost dedicate.



□ Foaia matricolă elev Constantin Brâncuși

<sup>9</sup> Dir. Jud. a Arh. Naț. Dolj, Pref.Dj, dosar 50/1896, f. 27

<sup>10</sup> Ibidem

<sup>11</sup> Dir. Jud. a Arh. Naț. Dolj, Pref.Dj, dosar 49/1896, f. 166

<sup>12</sup> Ibidem

Astfel în anul III, 1985-1896:

În anul IV de studiu 1896-1987:

În anul V de studiu 1897-1988:

Nota medie a cursurilor teoretice:

Nota medie a cursurilor teoretice:

Nota medie a cursurilor teoretice:

Septembrie – 9 (nouă)  
 Octombrie - 9 (nouă)  
 Noiembrie - 9 (nouă)  
 Decembrie - 9 (nouă)  
 Ianuarie - 9,50 (nouă 50%)  
 Februarie - 9,50 (nouă 50%)  
 Martie - 9,50 (nouă 50%)  
 Aprilie - 10 (zece)  
 Mai - 10 (zece)  
 Iunie - 10 (zece)

Septembrie – 9,25 (nouă 25%)  
 Octombrie - 9,50 (nouă 50%)  
 Noiembrie - 9,50 (nouă 50%)  
 Decembrie - 9,50 (nouă 50%)  
 Ianuarie - 9,75 (nouă 75%)  
 Februarie - 9,75 (nouă 75%)  
 Martie - 9,75 (nouă 75%)  
 Aprilie - 9,75 (nouă 75%)  
 Mai - 9,75 (nouă 75%)  
 Iunie - 10 (zece)

Septembrie – 9 (nouă)  
 Octombrie - 7,75 (șapte 75%)  
 Noiembrie - 9,25 (nouă 25%)  
 Decembrie - 9,50 (nouă 50%)  
 Ianuarie - 9,50 (nouă 50%)  
 Februarie - 9,50 (nouă 50%)  
 Martie - 9,50 (nouă 50%)  
 Aprilie - 9,50 (nouă 50%)  
 Mai - 9,50 (nouă 50%)  
 Iunie - 9,75 (nouă 75%)

Note Instruire practică:

Note Instruire practică:

Note Instruire practică:

Septembrie – 8 (opt)  
 Octombrie - 8 (opt)  
 Noiembrie - 9 (nouă)  
 Decembrie - 8 (opt)  
 Ianuarie - 9 (nouă)  
 Februarie – 9 (nouă)  
 Martie – 9 (nouă)  
 Aprilie – 9 (nouă)  
 Mai - 9 (nouă)  
 Iunie - 10 (zece)

Septembrie – 7 (șapte)  
 Octombrie - 7 (șapte)  
 Noiembrie - 8 (opt)  
 Decembrie - 8 (opt)  
 Ianuarie - 8 (opt)  
 Februarie – 8 (opt)  
 Martie – 8 (opt)  
 Aprilie – 8 (opt)  
 Mai - 8 (opt)  
 Iunie - 10 (zece)

Septembrie - 8 (opt)  
 Octombrie - 8 (opt)  
 Noiembrie - 9 (nouă)  
 Decembrie - 9 (nouă)  
 Ianuarie - 10 (zece)  
 Februarie – 10 (zece)  
 Martie – 10 (zece)  
 Aprilie – 10 (zece)  
 Mai - 10 (zece)  
 Iunie - 10 (zece)

Notele la Conduită au fost de 9 (nouă) în toate lunile anului școlar, ceea ce a permis ca elevul să fie „clasat al întâiul din 16”.

Notele la Conduită au fost de 10 (zece) în toate lunile anului școlar, ceea ce demonstrează că a avut un comportament ireproșabil, mai puțin în luna februarie când este notat cu 8 (opt).

Din nou media generală a permis ca elevul să fie „clasat al întâiul din 16”.

Se constată o evidentă evoluție în dezvoltarea abilității practice în ultimul an de studiu, însă nu același lucru se poate remarca în conduita elevului Constantin Brâncuși.

Notele la Conduită sunt de 9 (nouă) în toate lunile anului școlar, cu excepția lui februarie când a primit nota 3 (trei)!

Nume și Prenume	Septembrie	Octombrie	Noiembrie	Decembrie	Ianuarie	Februarie	Martie	Aprilie	Mai	Iunie	Media
Constantin Brâncuși	9	9	9	9	9,50	9,50	9,50	10	10	10	9,50

Nume și Prenume	Septembrie	Octombrie	Noiembrie	Decembrie	Ianuarie	Februarie	Martie	Aprilie	Mai	Iunie	Media
Constantin Brâncuși	9,25	9,50	9,50	9,50	9,75	9,75	9,75	9,75	9,75	10	9,75

Nume și Prenume	Septembrie	Octombrie	Noiembrie	Decembrie	Ianuarie	Februarie	Martie	Aprilie	Mai	Iunie	Media
Constantin Brâncuși	9	7,75	9,25	9,50	9,50	9,50	9,50	9,50	9,50	9,75	9,75

☐ Situația școlară din anul III

☐ Situația școlară din anul IV

☐ Situația școlară din anul V

<sup>13</sup> Dir. Jud. a Arh. Naț. Dolj, Pref.Dj, dosar 58/1875, f.89

<sup>14</sup> Marea carte a Craiovei, Editura Sitech, Craiova, 2007, pag. 280

<sup>15</sup> Ibidem, f. 79

<sup>16</sup> Ibidem, f. 85

<sup>17</sup> Vezi Eugenia Cioroianu – Op. cit., pag. 90

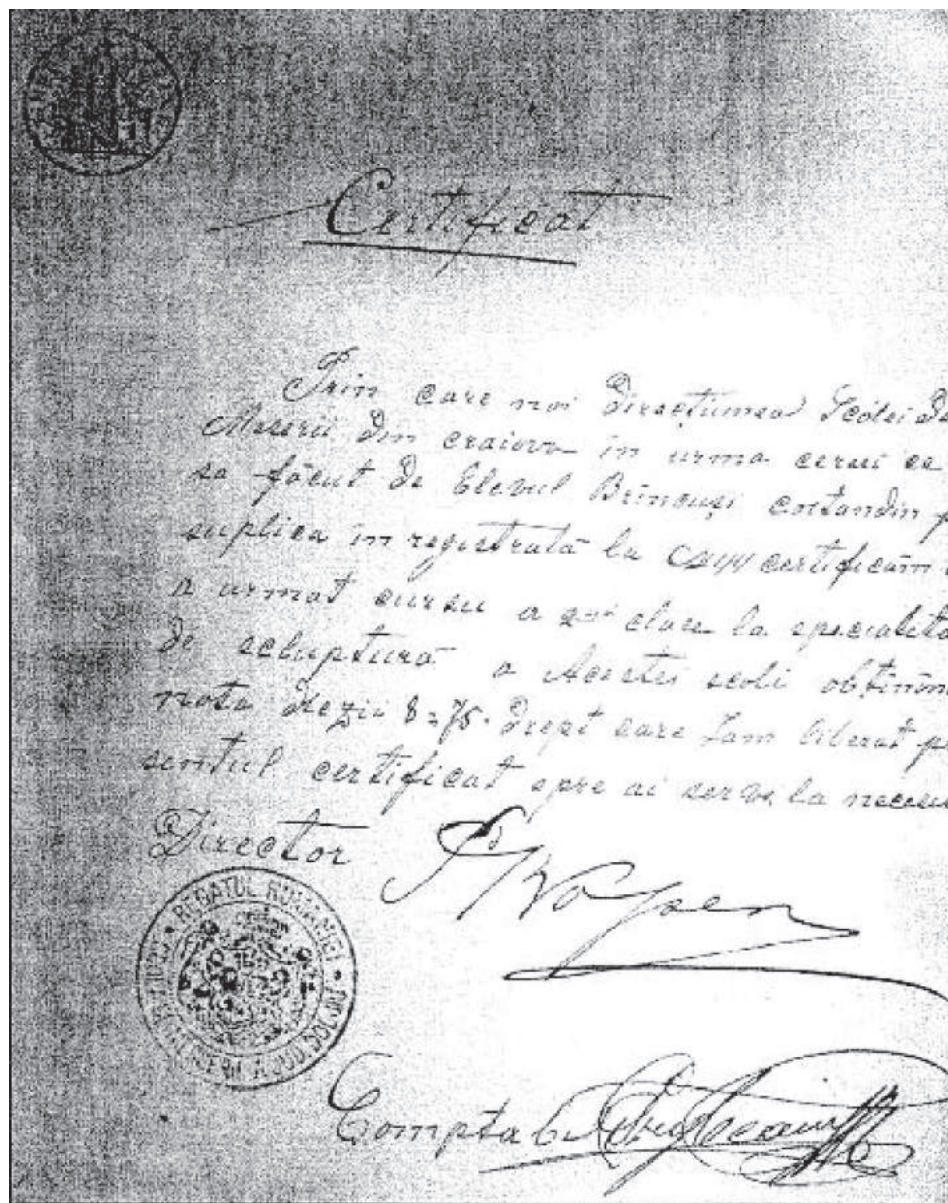


Cu toate acestea se clasează din nou primul, însă din 13 elevi, trei dintre colegii săi, fiind eliminați în cadrul unui proces de selecție extrem de dur.

Tot în 1898, are loc în parcul „Nicolae Romanescu” din Craiova, opera arhitectului francez Edouard Redont, cel care a realizat și parcul din Tg-Jiu - expoziția agrară, prilej cu care, la solicitarea primarului, conducerea Școlii de Meserii îi cere celui mai bun elev sculptarea a două rame în lemn de tei, care vor fi expuse la intrarea în expoziție

Ramele în stil rococo, abundă în buchete și ghirlande și se află astăzi în muzeul școlar al Colegiului Tehnic de Arte și Meserii din Craiova,

Odată cu realizarea bustului lui Gheorghe Chițu, Constantin Brâncuși termina cursurile Școlii de Meserii din Craiova, unde a primit note mici la conduită, pentru că forța limitele Regulamentului de ordine interioară, dar a primit calificative maxime la disciplinele de studiu, pentru că mai târziu să forțeze limitele spiritului.



□ 15 August 1895 - Certificat de la Școala de Meserii din Craiova

**Laurențiu Florin PUICIN**  
director Colegiul Tehnic de Arte  
și Meserii „Constantin Brâncuși” Craiova

# „LA CRAIOVA M-AM NĂSCUT A DOUA OARĂ”

„Misiunea artei este să creeze bucurie. Nu se poate crea artă decât în echilibru și în pace sufletească. Eu vă dau bucurie curată” - spunea Constantin Brâncuși, cel care s-a născut la 19 februarie 1876 în satul Hobița din județul Gorj și a părăsit această lume, intrând în nemurire, la 16 martie 1957 la Paris, trupul său odihnindu-se sub o lespede neagră de marmură din Cimitirul Montparnasse.

Din fiecare loc unde s-a oprit după plecarea din Hobița - la Târgu Jiu, la Slatina, la Craiova, apoi la București, Viena sau Paris, a adunat câte ceva - doritor să cunoască, să creeze și să cucerească lumea. La plecarea de acasă, împreună cu dragostea de a ciopli lemnul, copilul Constantin Brâncuși a luat cu el dorința de a-și găsi un drum în viață. La Târgu Jiu, la Ion vopsitorul l-au fermecat culorile. La Craiova la Ion dogarul, a fost cucerit de curbura lemnului. La birtul din Piața Gării, la prăvăliile lui Ion Zamfirescu, Costică Grecescu - perierul sau Ghiță Ionescu, a învățat să iubească oamenii dar și să fie iubit și prețuit pentru îndemânarea cu care făcea lucruri imposibile pentru oricine - dar nu și pentru tânărul Brâncuși. În scândurile lăzii de portocale a simțit cântecul lemnului, a văzut forma care i-a încântat sufletul prin sunetele ei - vioara. A fost primul obiect cioplit de Brâncuși despre care s-a vorbit în Craiova, care i-a determinat pe patronii săi să îl înscrie în anul 1894 la Școala de Arte și Meserii, clasa de sculptură, unde a fost elev intern, cu bursă, până în anul 1898, unde lui C. Brâncuși i s-a spus, pentru întâia oară „sculptorul Brâncuși”.

„Viața mea a fost o înșiruire de evenimente minunate” considera Constantin Brâncuși. La unul din aceste "evenimente minunate" doresc să fac referire - la perioada în care Brâncuși și-a dovedit talentul și menirea ca elev sculptor, realizând lucrări de artă decorativă dintre care unele au rezistat peste timp, păstrate în Craiova. Nu este vorba despre Cabinetul Brâncuși din Muzeul de Artă al orașului, cele șase sculpturi expuse fiind create după plecarea lui Brâncuși din Craiova: „Vitellius” - 1898, gips, „Orgoliu” - 1905, bronz, „Cap de băiat” - 1906, bronz, „Sărutul” - 1907, piatră, „Coapsa” - 1909, marmură și „Domnișoara Pogany” - replica în bronz din anul 1950 după sculptura din colecția C. Cutescu Storck. Tot la Craiova se păstrează cele două studii anatomice „Ecorșeu” - 1902, gips, obiecte personale (masa de lucru pentru modelaj, creion de tâmplărie, aparat de fotografiat), schițe și desene, corespondența - toate datând din perioada postcraioveană.

De ce este importantă perioada de la Craiova? Pentru că aici, la Craiova, „s-a născut” și s-a format sculptorul Constantin Brâncuși, dovedind că poate să facă lemnul să cânte, că știe să stăpânească materialul și să îl facă să vorbească în limba sa tăcută prin forme de o frumusețe ancestrală, într-un echilibru perfect, regăsite poate peste timp în universalitatea sărutului sau în perfecțiunea zborului. Pentru că aici, copil și apoi elev sculptor, a simțit începutul lucrurilor, a trăit „creația”, a transformat materia în idee,



□ Vitellius - 1898, gips



□ Orgoliu - 1905, bronz



□ Sărutul - 1907, piatră



□ Cap de băiat 1906, bronz



□ Domnișoara Pogany - 1950, replică în bronz



□ Coapsa - 1909, marmură



palpabilul în emoție. A văzut viața, frumusețea, forma în ceea ce noi - ceilalți vedem un simplu material de lucru: pământul, lemnul iar mai târziu piatra, marmura, bronzul. Brâncuși nu gândește lucruri ci idei, obiectul devine mesaj, funcționalul se transformă în decorativ „căci realul nu înseamnă forma exterioară ci ideea, esența lucrurilor”, spunea Brâncuși.

Acele și documentele originale din perioada de elev la Craiova 1894-1898: cereri de înscriere, de bursă, consimțământul mamei - Maria - pentru ca fiul ei, Constantin Brâncuși să învețe sculptura la Școala de Arte și Meserii, documente școlare, garanții, procura, s.a., se păstrează la Direcția Județeană Dolj a Arhivelor Naționale și în arhivele școlii. Din aceeași perioadă la Craiova se află lucrări create de Constantin Brâncuși:

- **Scaun colțar** păstrat la Muzeul de Artă. Este parțial deteriorat, elementele de susținere - picioarele, brațele sunt o alternanță originală de muchii drepte și curbe, ornamentele fiind sculptate pe spătar și la baza suprafeței tapitate-conferind decorativism și eleganță dar și senzație de confort, de stabilitate.

- **Două rame** din lemn de tei, dreptunghiulare, cu dimensiuni apropiate, au baza supraînălțată central iar latura superioară dublu arcuită, terminată printr-un ornament piramidal vertical. Au fost recondiționate prin completare parțială a elementelor distruse. Se păstrează în colecția Școlii de Arte și Meserii, actualul Colegiu Tehnic de Arte și Meserii "Constantin Brâncuși" de pe strada cu același nume.



□ Ramură din lemn de tei



□ Ramură din lemn de tei

- Două obiecte de referință, **Casetă** și **Ramă**, păstrate mult timp în colecția familiei C.S. Nicolaescu Plopșor la Craiova, au fost înstrăinate, despre Caseta știindu-se că se află în prezent la Muzeul de Artă. A fost lucrată în anul 1897 din lemn de nuc cu capac de cireș pentru a fi dăruită directorului școlii în semn de mulțumire. Este dreptunghiulară, cu capac dublu subdimensionat prin restrângeri succesive ale formelor orizontale, muchiile verti-

cale ale casetei sunt dublate cu colonete sculptate iar fețele laterale au reliefuri decorative arabesce - vegetale și elemente descriptive, simbolice, mărginite de chenare liniare.

- **Joc de Loto** și **Gherghef**, sculptură decorativă cu destinație funcțională.

- Ca elev în ultimul an de sculptură la Școala de Arte și Meserii, Brâncuși a realizat, după fotografie, **Bustul lui Gheorghe Chițu** expus în anul 1898 la intrarea în Parcul Romanescu.

- **Ușile de Intrare** în Catedrala "Sf. Dumitru", din bronz în exterior, lemn în interior și **Candelabru Central** din bronz al catedralei, realizate de Brâncuși împreună cu alți elevi ai școlii. Aceasta posibilitate, expusă în anul 1971 la centenarul Școlii de Arte și Meserii, a fost preluată odată cu organizarea Expoziției permanente Brâncuși și acordarea numelui "Constantin Brâncuși" Colegiului Tehnic de Arte și Meserii " din Craiova.

Cam acestea sunt lucrările atribuite lui Constantin Brâncuși realizate în perioada cât a trăit în orașul nostru, unde, spunea Brâncuși "m-am născut a doua oară". Sunt mulți care mereu "găsesc" câte o lucrare a lui Brâncuși, viitorul și evaluările specifice pot dovedi autenticitatea lor. Craiova, care păstrează în ființa ei spiritul lui Brâncuși, nemurirea și universalitatea sa, Craiova, care a descoperit geniul lui Brâncuși, care l-a acceptat și l-a format îndrumându-i pașii spre desăvârșire, este mai bogată prin repere noi, cinstind creația și personalitatea marelui sculptor:

- **Bârnela de lemn**, aduse în anul 1975 prin grija lui V.G. Paleolog de la atelierul din Paris al lui Brâncuși, păstrate în curtea Colegiului Tehnic de Arte și Meserii "Constantin Brâncuși", unde se află, cioplit în piatră, și **Bustul lui Constantin Brâncuși**. În apropiere este o lucrare din piatră a sculptorului Ilie Berindei după una din ultimele sculpturi create, la hotarul dintre viața și moarte, de Constantin Brâncuși, **Piatra de Hotar**.



□ Bârnela din fostele ateliere ale lui Brâncuși





□ Bustul lui C. Brâncuși

- **Bustul lui Constantin Brâncuși** adus în anul 1967 în Parcul "Nicolae Romanescu", susținut de un pedestal romboedru din marmură neagră amintind "Coloana nemuririi neamului" de la Tg. Jiu, autor sculptorul Constantin Lucaci.

- **Bustul lui Constantin Brâncuși** de pe Aleea Personalităților - inaugurată în anul 2006 în Parcul Teatrului Național, realizat în bronz de artistul plastic craiovean, Marcel Voinea.

Se poate aminti și **Fântâna Arteziană** amplasată în Piața Gării pe locul unde a lucrat Brâncuși, după un proiect al arhitectului Viorel Voia, cu forme de piatră elansate, inspirate din creația brâncușiană.

A fost distrusă și înlocuită - păstrându-se amplasamentul, cu un simplu joc de jeturi de apă. În prezent există un proiect pentru o statuie, reprezentându-l pe Brâncuși - care ar urma să fie expusă în Piața Gării.

**Plăci comemorative**, amintind de cel care a spus "Am făcut și eu pași pe nisipul eternității", amplasate în locuri legate de anii de tinerețe trăiți la Craiova:

- În Piața Gării cu un amplasament greșit și nepotrivit - pe peretele unui bloc de locuințe din apropiere.

- Pe Casa lui Ion Zamfirescu, cel care l-a înscris, în anul 1894, în clasa de sculptură a Școlii de Arte și Meserii.

- În incinta Colegiului Tehnic de Arte și Meserii "Constantin Brâncuși" există două plăci comemorative: una lângă portalul de la intrarea principală iar cealaltă este pusă pe grinzile aduse de la atelierul lui Brâncuși din Paris.

Craiova este orașul în care au răsunat pașii lui Brâncuși, unde a creat primele lucrări de sculptură, le-a expus, au fost menționate de presa vremii. Este orașul care prin Biserica Madona Dudu și Consiliul Local i-au acordat burse pentru a-și continua studiile la București și Paris. Iar noi îi cunoaștem chipul, îi privim lucrările, așa cum dorea marele sculptor "Până când le vedem". Poate și prin aceea Craiova este unică, este universală, este a noastră .



□ Bustul lui Brâncuși la Colegiul Tehnic de Arte și Meserii "Constantin Brâncuși" Craiova

**Magda BUCE-RĂDUȚ**  
Craiova, Februarie 2014

# AFLAREA SINELUI PRIN ÎNSTRĂINARE SAU LECȚIA LUI TELEMAH

**Preambul:** „După mulți ani de sărăcie grea, care însă nu i-au zdruncinat încrederea în Dumnezeu, rabinului Eisik din Cracovia i s-a poruncit în vis să meargă să caute o comoară la Praga, sub podul care duce la palatul regal. După ce visul s-a repetat de trei ori, rabinul Eisik s-a hotărât și a plecat la Praga. Numai că podul era păzit zi și noapte de gardieni, astfel că rabinul nu îndrăznea să se apuce de săpat. Venea însă în fiecare dimineață lângă pod și îi dădea târcoale până seara. În cele din urmă, șeful pazei, intrigat de ceea ce vedea, l-a întrebat, politicos, ce căuta acolo: caută ceva anume sau așteaptă pe cineva? Atunci rabinul Eisik i-a povestit visul datorită căruia venise atât de departe la Praga. Paznicul a izbucnit în râs: „Bietul de tine, cu pingecele tale tocite! Ai pornit la asemenea drumeție de dragul unui vis! Deh, așa e când te încrezi în vise! Și eu ar fi trebuit să-mi iau picioarele la spinare, când mi s-a poruncit odată, în vis, să merg la Cracovia și, în odaia unui iudov pe care, chipurile, îl chema Eisik, fiul lui Jekel, să sap undeva după sobă, ca să găsesc o comoară. Eisik, fiul lui Jekel! Parcă mă văd în locul cu pricina - unde probabil jumătate din locuitorii evrei se numesc Eisik și cealaltă jumătate Jekel - scotocind prin toate casele!” Și paznicul a izbucnit din nou în râs. Rabinul Eisik s-a înclinat, s-a întors acasă, a dezgropat comoara, cu o parte din ea a construit o casă de rugăciune care se numește Școala ”Reb Eisik Reb Jekel “



**Ithaca:** Sub acțiunea vânturilor primenitoare ale Europei și lumii, negurile unei istorii obscure și întârziate se risipea în teritoriile locuite de români. Sămânța conștiinței naționale îngropată și adăpostită în humusul ”geniului difuz” al civilizației rurale începea să prindă rădăcini și să-și găsească forme de afirmare. Revoluția franceză, războaiele napoleoniene și modernizarea instituțională a Franței, au schimbat ireversibil întreaga Europă și, prin consecință, întreaga lume. În mod firesc, nici spațiile locuite de români nu se puteau sustrage acestui freamăt generalizat. Pas cu pas, etapă după etapă, în împrejurări istorice specifice sub influența acestor curente înnoitoare, întreg secolul al XIX-lea a avut drept program unificarea teritoriilor românești și modernizarea lor instituțională. Unele sate aflate în locuri potrivite s-au transformat în mici centre urbane numite târguri iar unele târguri s-au primenit devenind orașe în adevăratul sens al cuvântului. Pe acest fond, o parte importantă a populației a migrat la oraș formând pătura de meșteșugari, negustori.

Fără a se înstrăina de ea însăși lumea satelor a resimțit ca pe o înfiorare adierile acestei îndelung așteptate primăveri. Nici Hobita gorjenească nu se putea sustrage comandamentelor istoriei. În acest spațiu în care oamenii trăiau în străvechi rânduieli, măsurând ciclicitatea timpului prin ritualuri, hotărnicindu-și viața, stabilindu-i momentele importante prin bătrânești ceremonii, se iveau semnele unui alt ev. Ele erau privite cu suspiciune, cântărite îndelung și acceptate după un timp în care ele trebuiau să-și arate rostul și caracterul folositor. Nicolae-Radu Brâncuși, durându-și cu mâna lui o casă, a fost primul din sat care și-a făcut ferestre mari, înlocuind bășica de porc prin sticlă. Rând pe rând, după un scurt moment de descumpănire, ceilalți i-au urmat exemplul. În general agenții

de influență ai schimbării erau oameni care umblau și pe la oraș, preluând de acolo ceea ce li se părea util.

Însă această lume străveche cu obiceiuri care s-au verificat pe parcursul a mii de ani, nu era atât de ușor de descumpănit! Rămânea în vechile cutume în care ritualurile creștine se însoțeau cu practici magice cu mult mai vechi decât creștinismul. Nicolae, tatăl sculptorului, fiul lui Constantin-Dinu, a fost botezat probabil, în biserița de lemn ctitorită și ridicată cu mâna lui de bunicul său Ion, în timpul ”zaverii” lui Tudor Vladimirescu. Târnosirea s-a făcut în 1822. Probabil din cauza unei grave îmbolnăviri cu pericol de moarte, a fost trecut prin ritualul de schimbare a numelui. Copilul bolnav era scos pe fereastră și depus în mijlocul drumului. Cineva ”îl găsea” și îl aducea înapoi ”vânzându-l” părinților odată cu noul său nume, dându-l pe ușă. În felul acesta era păcălit răul, erau deturnate ielele sau nenumitele, aducătoare de boală. În anumite locuri, în care erau condiții, se făcea o păpușă care era așezată într-o bărcuță cu un colac și o lumânare, apoi date să curgă odată cu numele vechi pentru deturnarea agenților răului. Nu fără orgoliu, Nicolae-Radu și-a însușit meșteșugul bunicului și tatălui său, acela de a ridica o casă din talpă până în coamă. Om aprig și harnic, aflat la a doua căsătorie, având în bătaură cinci băieți, acesta aștepta către sfârșitul iernii grele de la începutul lui 1876 ca nevasta să-i dăruiască în sfârșit o fată. Și-o dorea cu ardoare - ”să aibă cine să mă tămâieze la cimitir!” spunea el cui îl asculta! N-a fost să fie, spre nemulțumirea răbufnită a aprigului tată - ”pe-ăsta, o să-l trimit cu porcii!” - prilej târziu de amuzament al sculptorului - ”eu trebuiam să fiu fată, să port zăvelcă și Constantina să mi se zică!”. A treia zi de la naștere, după cum spune V. G. Paleolog, moașa de buric cu leuza

pregătire întâmpinarea ursitoarelor. Pe măsuța scundă cu trei picioare,... așezară ștergarul cel frumos din lacră - perechea celui de sub icoană și așezară deasupra solnița cu sare, pânișoare dospite, ulcioraș cu țuică ca din partea lui tată-său..., o custură mai mult un cosor,... din partea nănașei o băta ciobănească de lemn de corn, (...) care îl ursea baci. Maria, mama sa, tot umbla scotocind după ce o bătea gândul și până la sfârșit dete de ea: o carte! Era ferfenițită dar Măriei pe voie, căci ea îl visa pe el, pe noul născut, de carte să ție, popă să fie.”

“În acest vuiet de istorie nescrisă, cu imprecizii de basm și de legendă,” în care ciclul anual se repeta, cu mici variații de sute și mii de ani, evoluția unui copil în asumarea spațiului și a realităților, parcurgea aceleași etape consacrate și validate de un timp îndelungat. Micul Costache a cucerit întâi odaia cu părinții și frații mai mari, apoi ograda cu animalele ei. După aceea, “când Maria, vrednica sa mamă, pleacă la munca de câmp, de e singură îl ia în cârcă alături de coada sapei, de care el se ține cu amândouă mâinile,” evadează în placenta mult mai cuprinzătoare a satului. Firește, este vorba despre cunoașterea satului ca spațiu cu tot ce cuprinde el dar și ca mod de manifestare.

Ieșit în uliță la joacă ori împins de primele forme de responsabilizare - trebuind “să pască mieii înțărcați și să petreacă găștele cu bobocii la răjnița cu soci, unde apa Bistricioarei bălțește dar nu trece peste genunchi.” Aici jocurile copiilor sunt pline de forme embrionare ori rudimente ale ritualurilor străvechi. “Dracii de copii căutau bulboanele zătonașelor Bistricioarei în care se dau de-a fundelea. Când suflarea reținută bufnea cu ei ieșind din apă, scuturându-se de stropi, dintre aceștia, uneori, vreunul pătrundea în melcul urechii, făcându-l să vâjâie, de le lua piuitul drăcușorilor de copii. Era prilej de joc săltăreț - într-un picior - cu cântec-descântec: Auraș, păcuraș, Ciurilă, Burilă,

Scoate apa din urechi  
Că ți-oi da parale vechi.  
De nu-ți iei paraua

Te dau cățaua,... și jaart ! o palmă peste urechea astupată, făcând să zboare stropul din cea înecată. Întocmai așa sfătuia și Plinius cel Bătrân pe micii copii latini ca să-și golească de apă urechea la scaldă: Aures, aures...

Primul an de școală îi fu însemnat cu două întâmplări grele și de amărăciune. Cea dintâi - pe iarnă - fu peșcheșul bubatului, care umbla slobod, ca vodă prin lobodă, din casă în casă și de la un copil la altul, cu toate că mamă-sa Măria păzise cu grijă zilele de 4 și 5 ale lui noiembrie, ale bubatului, grijulie cum era de respectarea datinilor și a calendarului păgân. De vaccin și vaccinare nu se știa și nici de doctor; aceasta doar la Târgu-Jiu. Dar leacul nu era departe, era pe loc: cui pe cui, în căldură, mai multă căldură îi trebuie bubatului, de grija mumelor fiind “să nu cadă bubatul pe mațe”, dar laptele bine covăsit, aproape brânzit de acru, îi era de leac și de hac și acestei eventualități. Nici de descântece Măria nu și-a bătut joc, “căci cu necuratul nimeni nu trebuie să se pună rău, cât de puternic va fi fiind drăguțul de Dumnezeu”. Bubatul s-a dus dar i-a rămas ploconul ciuguliturii pe față și ceea ce era mai rău decât ciugulitura: frigurile. De chinină ori de tonice nici nu era vorba, nădejdea după descântarea răcănelului și fierturile rădăcinilor de pelin sta mai degrabă în colțul ierbii; când aceasta va împunge pământul cu acele ei o să-și ia zborul frigurile, după îndemnul din descântec, ca și pasărea: Pasăre albă, codalbă,/ Care zbori pe aripi la cer... Zvârrr! dându-i drumul din pumn pițigoiului, întocmai ca și acum două și multe mii de ani înainte, cum spune tot Pliniu cel Bătrân: ...sine manibus. Frigurile se duceau ca pasărea descântată “de soarele sec” ca “arșițele”, că “leac trebuie să fie, că nu stau duhurile rele în gard”. (...)

Cea de a doua întâmplare cu necaz a anului șase al vieții lui Brâncuși e datorată unui cireș, din care căzând

cu creacă cu tot, putredă, ruptă, s-a ales cu brațul sărit din umăraș și cu oscioare sparte, unul chiar îmboldind pe sub pielea brațului, gata s-o străpungă. Era amenințat să rămână ciung sau slut. O mașteră babă din Gureni s-a legătuit să o așeze iar în oușorul ei și cele sparte să “le fiarbă din nou”, încredințând pe biata mamă că nici nu se va pomeni că a avut oasele sparte... Dintr-o sucitură dure-roasă brațul s-a reasezat în oușorul lui. Cu spărtura a fost mai de chin și de muncă până când, după o apipială dureroasă le-a înșirat cap la cap cum trebuia, nici unul “ne plimbându-se” adică neră- mănând bucată moartă fără legătură. Prins brațul în scândurele, în șite, l-a alipit stâns de trup în bete, pe care le-a cusut, asigurând astfel recalificarea în bune condiții și făgăduindu-i că în patru săptămâni îi va descusa betele.

Era cât pe aci să nu mai ajung sculptor dacă baba Andochia ar fi dat greș, spunea el admirându-i priceperea. (...)

Cele patru săptămâni îi fură nu atât de dureri - nu avea nici una - cât de necazul de a se simți înfășat ca sugacii și mai ales amărât de sâcul copiilor pe care nu-i putea prinde când îi făceau cu sâc, strigându-i din depărtare: - Costache, Costache, cine ți-a rupt cotul cotocul? - L-a ars focul! Unde-i focul? - L-a stins ploaia! Unde-i ploaia? - Au băut-o boii! Unde-s boii? - În valea cu socii, unde paște Costache bobocii! “Iagu Cireșagu cu mânuța frântă! Costache-Cotocu, Cotocu-Costache” și își scandau sâcul ca pe o invocație.” Aceste mărturii ale confesiunilor sculptorului făcute lui V. G. Paleolog ne ajută să înțelegem faptul că primele etape din devenirea lui Constantin Brâncuși, parcurse la Hobița sunt marcate de universul religios, ritualuri creștine și precreștine precum și de practici cu funcții magice. Dacă adăugăm întâmplarea cu mortul înghețat văzut de copilul Brâncuși în prispa unei case, putem să ne dăm seama că, în forme osmotice, el și-a însușit elementele și atmosfera unei civilizații tradiționale ale cărei date vor constitui materia primă a creației sale. Totodată el va



rămâne cu amintirile dobândite în zăvoiul Bistricioarei zvâcnetul fulgerător al peștilor în apă, șarpele înghițind o broască și durerosul ei țipăt, bucuria formelor simple și organice. Alegerea și căratul pietrelor frumoase "stânse în geac" a fost deja semnificată de biografii și exegeților sculptorului. Ochiul lacom și plin de candoare al copilului îl vor încărca pe maturul Brâncuși așa cum ochii inocenți ai lui Adam și al Evei vor încărca lumea, după izgonire, cu amintirea Paradisului. Tot în umbra răcoroasă a zăvoiului a văzut moara seculară de lemn și a căpătat deprinderea de a modela în lut animale, oameni și chipuri, precum și aceea de a folosi briceagul în cioplirea lemnului. Există precdența modelatoare a lui Nicolae-Radu recunoscut și respectat dulger. "Prin lemn am ajuns la sculptură și prin lemn la piatră", avea să afirme el la maturitate. Se vor adăuga îmbogățind acest univers toate ritualurile, obiceiurile, poveștile, cântecele, baladele, întâmplările și întreaga atmosferă de la stână.

A fost prima sa înstrăinare de universul placentar al satului natal. Să revenim la V. G. Paleolog și la inconfundabilul său stil. "A doua vârstă a copiilor din Hobița și învecinări este aceea a catehismului naturii, când de la răspunderea mieilor de înțârcat și de la paza bobocilor cunoștința trebuie să treacă dincolo de pericolele apei Bistricioarei, la o învățătură mai de răspundere și mai grea: a pădurii, a desișului, la învățătura muntelui. Costache a trecut devreme la această învățătură. La șapte ani începând tânăra ciobănie, la stână la munte. Aceasta cere sprinteneală, agerime și o îndemânare de tot minutul și de tot locul, nici unul ca altul, la care se ajunge cu greu, spunea el, spre a ne surprinde și a modifica părerile noastre. Ciobănia este de măsura clipitelor și a inspirațiilor, necum un efort "programat și de exhibiție ca al unor sportivi", adăuga el,... Ciobănia de munte, "nu ca a voastră de șes", preciza el, nu-i muncă lăleie.

Ea face din tineri oameni sprinteni, bine legați, ageri de judecată, pe potrive pericoului care fulgeră între prăpastie și zidurile drepte ale țancului sau lunecușul grohotișurilor care nu așteaptă decât bobârnacele copitelor să se huruie în funduri drept deschise, cu oi cu tot. Noaptea vine fiara și chiar ziua se ivește gadina aduimecată de mirosul sângelui,... Și, auzise el, de văzut nu văzuse, că și din cer pot să pice năpaste, un vultur ce i se zice zăgan care uneori - de mult și înainte de a pieri - se prăvălea asupra omului ca o fiară, din cer, ca o răzbunare împotriva intrușilor tăcerilor lui, căci de foame nu, neducând lipsă în acea lume a nimănui, a muntelui, de pradă. "Ciobănia la voi, la șes - reproșa Brâncuși - e de derădere și de disprețuire,... Așa sunt ciobanii la voi, fără fluier la chimir." Elogiul păcurariului de munte și al civilizației pastorale Brâncuși nu o sfârșea niciodată. Cei patru ani ai ciobăniei lui nu-i uita - căci de la Paști la Sândumitru pe la școală nu mai da - cea mai de preț amintire a lui aducând-o cu duioșie din timpul petrecut la stâna din munte, așezare umană tot ca și cea din sat, dar de provizorat: pietre și pietroaie, bușteni, cofe și hârdaie din lemn de tisă, tot acolo pustiite de la Vinerea Mare la Sfinți, iernaticul făcându-l acasă, căci numai cei ciobani, ciobani de meserie cu strânsură multă de oi, iernau "la baltă", la Dunăre.

Costache s-a descioбанit înainte să ajungă să ciobănească pe cele sterpe, aceasta fiind de trai mai greu și mai de răspundere, care nu îngăduia ca ciobanii, ciobani, să îngăduie pe lângă ei ciobănași de caș, țanci de vârsta lui Costache, păscutul fiind greu de răzbit în vrăjmășia țancurilor și a râpelor, sub cerul mereu schimbător de la senin la înnourat și de la stropi până la ropot și uneori de câteva ori într-o singură zi. De la sihaștrii celor sterpe Costache a învățat să aprindă focul fără iască, fără cremene și amnar, cu doar două bețișoare frecate, dar cu dinadinsul alese, cum a știut să mă convingă

de destoinicia lui, de ceea ce nevoie nu era. De la sihaștrii sterpelor, el a prins povestea pasărei cu totul de aur și cu ouă tot de aur, care circula pe muntele Bihorului, până unde ajungeau cei de pe Retezatul, sorocindu-se nedeiei de pe Muntele Găina, unde două săptămâni pe an cerul se unește cu pământul."

Pe lângă aceste amintiri trebuie să presupunem implicarea copilului Brâncuși în ceremoniile și ritualurile curente ale satului: colindatul, uratul și toate obiceiurile sărbătorilor de iarnă, Paștele cu Învierea, Sfântul Andrei, Sânzienele, mersul la cimitir cu aprinsul lumânărilor la Moși, mersul la biserică, datul de pomană, ceremonia botezului, nunțile cu orațiile, alaiul mirelui, alaiul miresei, jocul și strigăturile, ritualurile funerare, ș.a.m.d. Aceste întâmplări, aceste ceremonii, ritualuri, practici, al căror scop era invocarea forțelor necunoscutului și nevăzutului, vor alcătui universul copilăriei sale. În acest moment el era pregătit să intre în viața satului său, să se îplinească așa cum s-au împlinit strămoșii săi, cum și-au trăit viața frații săi și prietenii din copilărie. Până în acest moment era cât se poate de consecvent cu sine însuși, perfect înscris în normele locului, parte integrantă și organică a acelei lumi.

După același V. G. Paleolog, "anii de școală nu păreau de însemnătate în amintirea lui, fiind ciunțiți și reduși, între Vinerea Mare și Paști, niciodată Costache neajungând să petreacă maiul între zidurile școlii." O fire mai nesupusă a copilului Brâncuși abordată cu o vădită lipsă de tact și inteligență pedagogică au condus la deteriorarea raporturilor lui cu școala. N-a mai vrut să meargă și pace, năruind astfel visurile mamei sale de a-l vedea preot. Cu ajutorul fratelui mai mare, Chijnea, mama l-a înduplecat să meargă la altă școală la Brediceni unde învățător era o rudă, Petre care, cu mai mult talent pedagogic, l-a ajutat să termine clasa a treia. "Adevăratul învățător i-a fost mama sa Măria ne spune același V. G. Paleolog, căci de tată nu a avut parte și amintire, decât atunci când

acesta l-a făcut să vadă, ziua în amiaza mare, stele verzi și doi sori pe cer, în loc de unul ca în toate zilele, pentru un prilej de tâlv, găsit în chelar lângă un butoiuș de țuică bătrână, dar și pe Costache întins lat, galben ca un mort lângă el, și înviat apoi doar cu balebă de cal, cu care i s-au boțit nările.” După cum se vede, prin moartea tatălui, a dispărut autoritatea și modelul masculin. Fratele mai mare Grigore, fiind încă fraged, nu reușea decât să fie agresiv. În căutarea protecției dar și a modelului masculin, puternic și autoritar, copilul Brâncuși s-a dus la Chijnea.

Pe fondul schimbărilor care aveau loc în lumea satelor, apariția școlilor, geamurile de sticlă la ferestre, lampa cu gaz în locul feștilor și opaițului, acest frate și-a încropit o mică prăvălie cu ajutorul căreia răspundea noilor nevoi ale sătenilor. Puteai găsi sare, ulei, drojdie, gaz lampant, „sticle de lambă nr. 5”, „un șir de covrigi cu sare sau cu susan, o roată de pacuri de tutun de zece bani, chibrite cu gămălia de fosfor, zahăr “cute” și “căpățână”, etc. Chijnea, om respectat în sat, om care se mai ducea și la oraș după marfă, a devenit în felul acesta agentul schimbărilor înnoitoare. Copilul Costache care își căuta la el protecție și poate, modelul tatălui pierdut, a intrat sub această influență.” În ce privește impulsunile lui de ducă, de evadare din mediul placid, spune V. G. Paleolog, i-au fost lui Brâncuși transmise de fratele lui vitreg și mai mare Chijnea. Acesta era un visător, negustoraș al economiei organizate pe principiul comerțului tranzacțional, al lui: “Îmi dai - îți dau” și invers... din care întotdeauna rămâne o rămășiță de câștig ușor pentru una din părți... Chijnea, comerciantul a stat la rădăcina acestor impulsuni spre “procopsis” și el i le-a transmis fratelui său mai mic, Costache.”

**Prima înstrăinare.** “Imboldul de ducă” s-a împlinit prin 1887. “Poveștile lui Chijnea și orizonturile pe care acesta i le deschidea prin mira-jul procopselii” îl fierbeau la foc mic.

Acest „imbold” a atins punctul critic „dintr-o gâlceavă căreia mama sa și Chijnea îi puneau vârf pe pretextul tot al școlarității, într-o bună zi după ce se abătuse la Brediceni, la neamuri, cu o trăistuță ce i se zice secăteu, petrecută pe după grumaz în spinare, încărcată cu merinde, mălăiaș și un burdușel de brânză grasă, și o costiță afumată, căci se știa mândăcios (de rest își va face rost pe drum mergând), Costache a întins-o, pe lună, pe drumul drept al Ceurului și prin Tămășești spre Târgu-Jiului, unde dis de dimineață fu ajuns.” Zarurile erau aruncate! Trebuie să reținute elementele acestei plecări deoarece conține elementele constitutive ale celorlalte plecări care vor veni.

Se nimerise zi de târg. „După ce și-a săturat ochii de împeștriteala târgului și de beția vuietului ce-l făceau negustorii lăudându-și marfa,” trecând și văzând “boltele” cu marfă, “carele grele cu oalele de Hurez ori de Șimian, (...) măsluitori de cărți de joc, (...), crucerii cu troițe, lăcrarii, rudarii, (...), o rupse voinicește spre ulița cu „cășile una peste alta” și „lipite zid de zid”, descoperind o altă lume, despre care providențialul Chijnea îi tot vorbea. Căuta locul și omul de la care să învețe mult visata meserie, această cheie care-i putea, ea singură, deschide ușa către intens visata „pricopseală”. Ne putem oare închipui intensitatea cu care-și trăia acea clipă?! Oricum, se îndepărtase „de inima orașului, când dete cu ochii - întâmplarea o făcu - de fâlăia la în vânt a jurebiilor în tot felul de boiuri, înfipite ca un steag în fruntea joasă a unei prăvălii. Era o boiangerie, care arăta lungile jurebii de cănuri atârinate și tremurânde în sclipiri la adierea vântului: de lână, de in, de pâinea pământului, de cânepă, toate una mai mult ca altele, aprinse de flăcările soarelui ori ale boiurilor și rămase pironit locului de frumusețea curcubeului ce se desfăcea dintre ele viu, aprins și jucăuș. Râzând aproape de bucurie și-a făcut scurtă seama și a simțit ca și cum cineva neștiut i-a tras zăvorul de pe sfială, și voinicește puse un picior pe prag, pășindu-l,

întrebând pe cel dinăuntru dacă nu le trebuie “un băiat la învățătură”.

Stăpânul, el era, luându-l la rost pe tânărul solicitant al meșteșugului boiangeresc și aflând din sinceritatea spontană și naivă a solicitantului că e dintr-o parte a locului din care chiar el se trăgea - cam din Rasovița - și fiindcă din auzite avea cunoștință de vrednicia și de bunul renume al neamului Brâncușilor, știind să cântărească cu cine stă de vorbă din cuvânt și intuiție, îl primi în ucenicie “pe încercatelea”, pe trai laolaltă cu toți și pe “vom vedea”, asigurându-l de “două rânduri de țoale pe an: de Paști și de Crăciun”, și de rest “vom mai vedea”. În sfârșit micul Costache ajunsese ceea ce-și dorea cu atâta ardoare - Spiridon și îl aflase pe Dumitrache Titircă. Altă lume, alte exigențe și reguli, alte adaptări... Doar, pentru asta venise! “Repejior, Costache deveni boiangiu. Îi plăceau și luminile și “jocul” boiurilor, boiangiu nu glumă, judecându-l după mânjeala cămășii și a nădragilor, necum a degetelor și a brațelor până la coate, și nici chiar pe frunte șiroaie și până la brâu boit de ghiurghiuliu, de belila, de șireaua verdului din calaican, de vișiniu, ici și colo pătat și de negru tăciune și peste tot cu semne de arsuri de vitriol. Pentru o îmbinare încercată pe neștiutele de stăpân și neizbită, Costache primi cea dintâi palmă stăpânească, de văzu verde curat și stele pe cer.

Ah, lulache blestemat și tu vocră afurisită!” va răbufni el cu năduf peste mulți ani amintindu-și de acest moment și de această perioadă.

Folosesc textele lui Vasile Georges-cu Paleolog, cel în fața căruia Brâncuși însuși și-a depănat amintirile și care, cu un stil amintind uneori de Ion Creangă și cu o limbă sprintenă și savuroasă, surprinde cu atâta inteligență stilistică, temperatura, înfiorările eroului nostru, precum și contextul desfășurării fiecărui moment. În același timp, relatarea acestui moment este emblematică pentru următorii opt ani, decisivi pentru destinul lui Constantin Brâncuși.

Precum un instrument al destinului, mama sa, „tare necăjită și îngrijorată de neștiința lui, află mai în urmă de rostu-i”, îl recuperează și „încercându-l cu muștrări, dar și îmbrându-l, mai pe ocoliteala, cu mângâieri. Din nou lângă cel care, ocrotindu-l de bătaile aprigului Grigore, mentorul său Chijnea. Dar de data asta cu propria lui rezervă de experiențe privind viața de la oraș și dificultățile căilor care duc la mult râvnita „procopseală”.

„Dar nu se știe cât timp și nici amintirile mărturisite ale lui Brâncuși nu puteau preciza când - după 6 ori 9 luni - dar tot în anotimpul îngăduitor, (...), tot în urma unei gâlcevi,... și-a hotărât fuga a doua, de data asta preocupat să pună între el și cei ce-l vor căuta nu numai necunoscutul, dar și distanța, îndepărtarea.” Și după cum știm, distanța va crește. De data asta s-a dus la Slatina „și se arvuni ca argătel, mai mult plătit de călători decât de stăpân, într-un han-cârciumă” unde „a rămas câteva luni... o iarnă... de a fi strâns în chimirel câțiva bănuți de argint,... după povețele lui Chijnea. (...) : “Să nu trăiești din ce pică, ci din strânsură, din mișină, nu din bobul întâmplat găsit.” Locul nefiind prielnic, trebuia să-și caute norocul în altă parte. Dând cu banul pentru a alege între Pitești și Craiova, a ieșit capitala necontestată a Olteniei. Ce înseamnă totuși destinul!... Dacă ar fi picat Piteștiul?... „Era primul mers cu trenul și își aducea aminte cu uimirea lui, ajuns în compartiment, fiecare cu porțile lui laterale, că nu se vedeau roțile... Mai târziu adăugase la amintire că ziua aceea o alesese să nu fie marțea, care, în superstițioasa lui experiență a vieții, doar buclucuri îi adusesese, grele ori ușoare, dar tot buclucuri.”

**A doua plecare.** După ce podul peste Olteț, la rândul lui, îl surprinse, îl sperie, ajunse la Craiova, unde mai toți călătorii scoborâră,...) Furat de șuvoiul călătorilor, ajunse mai mult împins în piața gării,...) și silabisea literele de un cot: „Restaurantul Frații Spirtaru”. Experiența hanului. Din nou negocierea directă

cu stăpânul. A doua zi era angajat, purtător al șorțului verde. Închideam la unu noaptea, odată cu ultimul tren spre București, de la zero cincizeci, și trebuia să fim în picioare la patru și jumătate pentru Severinul mixt - de marfă și călători. Am fi găsit noi de la 1 la 4 somnul cel bun, dacă iarna ne-ar fi lăsat în pace îndeosebi birarii din stație, care ne băteau obloanele cu codrișca biciuștii, cerându-ne să deschidem ca să se încălzească cu țuică și cu vin fiert, pentru dezmoșire din gerul care se lăsa dimineața. Și băteau! și băteau!... de s-ar fi deșteptat și morții, morți de-a binelea, darmitie bieții de noi, morți doar de oboseală.” Până la urmă a fost de bine, cu referințe și cu ajutor de la frații Spirtaru se mută în centru la băcănia lui „Ion Zamfirescu, băcan și bodega de vază pe podul de piatră” al Craiovei. Negocierea, în care avea deja ceva experiență, s-a făcut cu aceleași făgăduieli pe care i le făcuseră Spirtarii, „să fie luat la parte” mai târziu,... Băcănia, „magazin cu coloniale și delicatose” și „bodega” anexă - „vinuri fine și băuturi spirtoase” - ale lui Ion Zamfirescu se găseau atunci în inima comercială a Craiovei. (...) La încheierea înțelegerii cu Ion Zamfirescu, la care fu de față și Spirtaru cel mic, Brâncuși nu a formulat decât o pretenție: să nu mai poarte șorțul verde de postăvior, ceea ce i s-a acordat cu zâmbet de noul său stăpân.

„Era căutată (bodega) și veneau acolo slujbași ai primăriei, ai prefecurii și ai poliției, popii bisericilor vecine,... precum și comercianți nescăunași, pe picior, doi, trei misiți, blănari cu bucata,... zarafii,... Înlauntrul acestui mediu se căleau anii de adolescență ai lui Brâncuși,...” Este lumea corozivului Caragiale. Îi găsim pe Jupân Dumitrache, Nae Ipstatul, Rică Venturiano, Nae Girimea, Chiriac, Spiridon, etc. Aproape toți erau agenții schimbării, erau Chijnea care a avut curajul să părăsească universul placentar al satului, pragmatici, învățând unii de la alții, supraveghindu-se unul pe celălalt, solidari, cu un dezvoltat simț

al colectivității, „ținând la onoarea lor de familisti”. Îi primeau pe tinerii Spiridoni, îi cântăreau din vorbe, se tocmeau și plăteau cinstit (uneori pe „traia laolaltă, două rânduri de haine - de Paști și de Crăciun - și de rest vom mai vedea”), îi primeau în familie cu grija părintească de „a nu bea la tutun” și de a-i ține pe drumul bun, iar dacă aceștia confirmau speranțele și investițiile făcute în ei, „erau luați la parte”. Pe acești negustori cinstiți, „onorabili” plăitori de dări către stat, s-a bazat economia Regatului, și numai a lui, în tot secolul XIX și următorul cât i-a fost dat. Ei, cu banii lor, cu aspirațiile lor, consecință a călătoriilor lor, au adus sau au școlit arhitecți și au construit orașele și târgurile după care plângem că le-a dărmat Ceaușescu și pe care în continuare, nu știm să le apărăm. „Miticii” aceștia l-au primit pe copilul Brâncuși, cu răspundere și, vom vedea, cu căldură părintească. Este suficient să încercăm comparația cu cei de astăzi!... Ce șanse are astăzi un copil de 11 - 12 ani plecat de la Hobița care nimerește într-unul dintre orașele țării?!... Ce șanse ar avea ca după ce refuză să poarte șorțul verde, să nu-i placă să măture și să servească clienții, să fie “luat la parte”? Ce șanse ar avea astăzi micul Brâncuși să i se observe de către patron, calitățile, să constate că „e făcut din altă stofă” și să se pună un cuvânt colectiv (practic, pe o perioadă de zece ani a existat la Craiova prima asociație Brâncuși !) pentru împlinirea acestor calități în proaspăt înființatele școli? Unul de al lor, Gheorghe Chițu înființase aceste școli! Spiritul coroziv și sarcasmul lui Caragiale cu toate elementele de adevăr din ele a căzut ca o anatema asupra acestei lumi care, iată, a moșit nașterea lui Constantin Brâncuși. Lentila prin care, de peste un veac, a fost văzută această lume, prin exces, a perturbat percepțiile și, prin consecință judecățile asupra unei lumi și asupra unei perioade a istoriei. Exces metodologic și abuz terminologic! Din această lume care din snobism și frivolitate, mergea „la comedii



nemțești", se vor ivi adevărații iubitori, animatori și făcători de cultură în România. Omenia și onestitatea lor grijulie, exigența și căldura lor vor forma omul Brâncuși. Marea majoritate a oamenilor de cultură din perioada interbelică provin din rândul acestor „Mitici”.

Sub nivelul acestor „pricopsiți” se afla lumea lui Chiriac și a lui Spiridon, lumea ucenicilor, aspiranților la „pricopseală”. Aceștia erau tratați, de cele mai multe ori, părintește în „traiala laolaltă”, urmăriți și urecheați chiar și cu câte-o „papară” dacă „beau la tutun”, cernuți cu exigență, promovați („luați la parte”) ori, dacă era cazul, recomandați. Cel mai bun exemplu este dat de prezența grijulie a fratelui mai mic Spirtaru la negocierea lui Brâncuși cu Ion Zamfirescu. Era, în același timp o atitudine de castă. Din această lume a patronilor își va găsi primii protectori, iar din cea a ucenicilor, prietenii. Ocrotitorul său Ion Ciobanu din Godineștii Gorjului, „stâmbar - teighetar”, Cărmidă perier, Grigorie strungar în lemn și mult prețuitul de toți, Livadaru - calfă de tapițer. Dintre aceștia, doi vor avea un rol important în evoluția adolescentului Brâncuși, Ion Georgescu Gorjan și Livadaru. „Gorjanu, acesta mai bătrân, din partea Tismanei de fel, la început privit ostil de Brâncuși, care în adâncimile lui de Hobitan, purtător încă de ură atavică călugărașilor tismăneni și tismănenilor, în general, era mai degrabă un mentor, un telemac, care de peste drum, de la „Steaua Colorată” unde slujea stâmbarului, prăvăliile fiind față în față, în colțul opus bodegii, scruta, cântărea și da note comportării lui Costache. Până la urmă l-a adus și pe fratele lui mai mic pe care l-a întovărășit cu Brâncuși, luându-i să locuiască împreună cu el. Și-a trimis fratele să învețe carte, dorindu-i un destin mai înalt decât cel de negustor. Acesta este unul dintre exemplele bune pe care micul hobițan le-a primit. Cel de-al doilea, „Livadaru era un artist înăscut, un scenograf fără scenă, un iluzionist care prin fald, prin cute, din cărpe atârinate ori strânse ghem, ori

înșirate, el desfășura o lume de închipuire, care strâmba privitorii de răs, sau îi făcea să podidească de plâns prin fantasmagoriile lui prezentări de păpuși din păpușoi și de arătări. Din cărpe de el strânse, fiecare cu al ei, închipuia babe și moșnegi, voinici, călărași vioi, păsări larg zburătoare și nori grei întinși spre cer și năvălind, răsucind pe degete și pe mâna-pumn bucăți de cărpe, de stofe, uneori rare, resturi din bogatele tapițerii mânuite de el.”

Brâncuși avea și el atuurile lui. Cu instrumentul de care nu se despărțea niciodată făcea tot felul de lucruri utile și frumoase - cutiuțe pentru periutele de dinți, răftulețe, polițe și etajere, lacre frumos decorate, spre încântarea celor care le primeau în dar. Tot el era „meșterul celor mai reușite stele, încolțurate în douăsprezece, cu patru lumini și patru culori vii.” De aici i s-a tras întâmplarea care avea să-i schimbe drumul către adevăratul său destin. Văzându-i îndemânarea cu care făcea aceste lucruri, Livadaru sau lăutarul care cânta în bodegă au făcut prinsoare că nu poate, neajutat de nimeni, să facă o vioară. Acest pariu a captat atenția clienților importanți care frecventau localul lui Ion Zamfirescu: „Grecescu perierul, Ionescu stâmbarul, popa de la Sf. Ilie, domnul Badea, slujbașul prefeturii, Staricu polițaiul și cine mai știe? Da! Uitasem pe popa de la Brândușa și pe Brânzovenescu !”

Brâncuși avea aproape optsprezece ani deci, se afla în pragul maturității. S-a apucat de treabă metodic. Alegând scândurele potrivite din lemn de brad, de la niște lăzi de portocale, pe care le-a tratat cu rășină de tisă și cu ulei de in (probabil prin fierbere). Pentru gâtul viorii și piesele masive a folosit lemn de păr și alun. „Lemnul are vârsta lui de fată, de mândrie; să nu vrei, să nu ceri și nici celui prea tânăr, nici celui prea bătrân, doar fiecăruia ce poate să știe”. Nu departe, la câteva prăvălii distanță, era un magazin de instrumente muzicale care avea în vitrină câteva viori importate din Italia. Mergea din când în când să le privească și să le afle tainele. Mai

pipăia câte-o scripcă de-a lăutarilor care cântau în bodegă. A lucrat o iarnă pe îndelete. După ce a lăsat-o să se odihnească și toate rășinile, uleiurile și cleiurile să se stabilizeze, a declarat-o gata și a prezentat-o „juriului”. Grecescu perierul era ca întotdeauna „la putere”, consilier județean, când al unui partid, când al altuia și niciodată „în opoziție”, (...) făcu critica părului arcușului,... (Ionescu) stâmbarul întrebă dacă dosul din interiorul vioarei era de sac, opinând că „nanchingul” ar fi fost mai potrivit,... popa de la Brândușa fu mai cazuistic. El nu tăgădui aparențele viorii, dar puse întrebarea subsidiară și insidioasă, periculoasă pentru creator: - Să vedem, să vedem, dacă are voce !” Verificată de lăutarul Mihalache „născut, nu făcut... din neamul Dinicilor calafetenii și al cărui bătrân cântase cu Barbu Lăutaru”, aceasta trecu proba - „...îi zice mai bine ca a mea”.

Entuziasmați, solidari și practici, acești oameni vor moși „cea de-a doua naștere” a celui care avea să devină Constantin Brâncuși. Iată ce spune Ștefan Georgescu Gorjan, marele inginer care a făcut posibilă, din punct de vedere tehnic, înălțarea Coloanei: „Atât Ion Zamfirescu, cât și tatăl meu, ca și alți prieteni comuni, și-au dat curând seama că Brâncuși nu era făcut să devină negustor. Aceștia au văzut că tânărul Costache (așa îi spunea tata) avea talent la cioplit. În loc să măture prăvălia, Brâncuși alcătuia din lemn de lădițe, mici obiecte utilitare, pentru el și pentru ceilalți băieți de prăvălie: săpuniere, cutii de periute, un cuier pentru prosoape. Ei s-au convins de marele talent al lui Brâncuși când acesta a confecționat o vioară din lemn de brad recuperat din lădițele de citrice. Patronul lui Brâncuși, împreună cu tatăl meu, „nașul” cum îi spunea Costache, cu Costică Grecescu perierul și Ghiță Ionescu formează quartetul care urmărea cu pasiune episodul viorii, hotărâtor pentru destinul artistului, quartetul care l-a ajutat să se înscrie, în 1894, ca elev la Școala de meserii din Craiova, secția de sculptură în lemn.” Pentru a face un act de

justiție, trebuie adăugat la acest „quator” și „domnul Badea, slujbașul prefecturii,” fără aportul căruia e greu de închipuit cum s-ar fi realizat acest demers întrucât școala aparținea de Prefectură. Iată ce spune despre acest moment V. G. Paleolog, beneficiarul amintirilor și mărturiilor lui Brâncuși : „Grecescu perierul și consilier județean, pedant și cu o gravitate sentențioasă și oficială, adresându-se slujbașului prefecturii, concludiv, zise: - Domnule, Badeo, ar fi păcat ca acest băiat să se prăpădească! El trebuie să meargă mai departe: să-l băgăm la „Școala noastră”. Propunerea fu în asentimentul tuturor, chiar patronul Ion Zamfirescu, care era de față, nu păru să nu fie de aceeași părere.” Odată spuse, ideile trebuiau puse în faptă !

Ușor de spus, greu de făcut!... Erau câteva probleme cu adevărat greu de rezolvat. Brâncuși nu absolvise cele patru clase obligatorii, depășise vârsta care să-i permită un examen de admitere la această școală și, minor fiind, era nevoie de acordul mamei. Peste toate, se apropia de serviciul militar. Cu intervenții, dispense și ochi închiși barierele regulamentare, legale, instituționalizate, au fost străbătute și, la 1 septembrie 1894 Constantin Brâncuși devenea elev bursier al Școlii de Arte și Meserii din Craiova. „El fu primit ca bursier-intern, adică noua sa viață trebuia să se petreacă între zidurile școlii, care se îngrijea nu numai de manuale, întreținere și celelalte, dar și de îmbrăcăminte bursierului: o uniformă impozantă cu chipiu și ceaprazuri, nădragi cu vipuști și tunici cu nasturi de metal lucitor, încizmuit și cu potcovițe cazone. Pentru cheltuielile mărunte, Brâncuși fiind orfan de tată și mama sa fiind sărmană, tot Grecescu, unul din eforii Epitropiei bogatei biserici a Maicii Domnului din Dud - oficial numită Madona Dudu - i-a votat un sprijin de 200 lei anual. Acești oameni, creionați atât de sarcastic de Caragiale, care de fapt au fost vehicolul schimbării și motorul economiei României momentului fac dovada unei mentalități demne de

laudă. Fără comparații!... Au făcut o dovadă strălucită că știau foarte bine să deosebească grăul de neghină. Câtă omenie, cât discernământ, câtă serioasă, implicată, tenace și nuanțată dragoste de aproape,... de neconceput astăzi!

Dar tânărul Brâncuși nu mai fusese acasă de vreo șase ani. Demersurile pentru obținerea adeverinței de școlarizare și confirmarea tutelară dată de mamă, au fost primele semnale liniștitoare pentru mult încercata Maria Brâncuși. Mai mult, „din banii primului trimestru, de Crăciun, Brâncuși pofteste pe buna sa mamă Măria la Craiova, ca să se bucure, și ea văzu cu ochii ei noua stare a lui Costache,... și cu acest prilej iscăli și garanțiile de tutore cerute de regulamente.” Putem să ne imaginăm nopțile ei înlăcrimate și nedormite, răsplătite cumva neașteptat, prin aflarea unui Costache eliberat de energii rebele, aflat pe un drum mai mult decât încurajator, tânăr echilibrat, cu rostul aflat, înconjurat de prieteni respectabili și de nădejde.

Speranțele ei aproape pierdute au renăscut aproape miraculos. Ceva miracol a fost în întâmplarea asta! Tare mulțumită trebuie să fi plecat ea din Craiova și mult s-o fi mândrit odată ajunsă la Hobița. Acum, și el se putea întoarce acasă cu fruntea sus! Pe lângă calitățile lui, pe care împrejurările le vor confirma atât de strălucit, este meritul acestor oameni: meșterul boiangiu din Târgu Jiu, frații Spirtaru, Ion Zamfirescu, „nașul” Ion Georgescu Gorjan, Grecescu perierul, Ionescu stămbarul, Badea secretarul Prefecturii, preotul de la biserica Sf. Ilie, preotul de la Brândușa, Livadaru, Gogu Georgescu, și ceilalți ucenici și băieți de prăvălie. Au primit un copilandru cu energii tulburi și relativ necontrolate, mânat de nestăvilit impuls al plecării și dădeau societății un tânăr perfect articulat în relațiile sale cu el și cu lumea. „Născându-se a doua oară la Craiova” tânărul Brâncuși a avut norocul de a avea niște „moașe” excepționale. Ceea ce fuseseră calități, predispoziții, impulsuri și talente naturale, cu ajutorul acestor oameni au devenit vocație, atitudine,

caracter și destin. Fără aceste lucruri dobândite, nici experiența Școlii de Arte și Meserii nu s-ar fi confirmat. Despre tot ceea ce a urmat, nici n-ar fi putut fi vorba. Oricum, diamantul fusese descoperit, urma acum curățarea, fațetarea și șlefuirea pentru a elibera lumina din el.

„În școală, tânărul Brâncuși, de 18 ani, fu primit cu simpatia care înconjoară pe cei categorisiți a fi „dotați” în secția „tâmplărie artistică”, cum spunea programa școlii. Directorul apreciind aplicația, seriozitatea și hărnicia nepregetată a elevului, după consultarea colegilor profesori, a admis ca elevul primului an să dea în toamnă un examen de absolvire a celei de a doua clase, promovându-l, astfel apărându-l de dificultățile recrutării și scurtând durata învățământului cu un an, regulamentul școlii neopunându-se acestei posibilități. „Am învățat cu tragere de inimă, reușind să-mi apropiu cunoștințe temeinice, scăpând de învățătura din auzite și având la îndemână cărți, scule și oameni destoinici care să mă învețe, trebuindu-mi multă vreme să mă dezvăț de trasul ferăstrăului pe care nu învășasem să-l acord cu ritmia respirului, precum și mânguirea bardei și a dălții, ținând capul sus și lărgind pieptul. ”Vocația sa naturală fu consacrată a fi sculptura decorativă „artistică” a lemnului,... (...) Tendințele de sculptor, sculptor pentru sculptură, îi erau inaccesibile prin însuși mediul înconjurător, sculptura pe acele vremuri nefigurând public pe nici o piață din Craiova,... (...) Ceea ce el înțelegea a fi sculptură, papagalind cursul de istoria artei (probabil după cartea lui Oreste Tafrali n.n.), găsi doar în cimitirul Sinesca: un monument funerar, de dimensiuni care l-au impresionat, o masă rectangulară impozantă, pe colțurile căreia străjuiau îngeri, iar pe o latură o moarte cosașă descărnată, un schelet sub văluri în basorelief, răpea o tânără adolescentă din șireaua Bengeștilor. Era de factură și artă străină: semnată Faziell, Paris, 1893. Aceasta fu prima sa lecție de

sculptură demonstrativă.

Mai auzise el că astfel de sculpturi se mai găseau prin casele Amăneștilor și ale altora, dar acolo nu pătrundea nimeni decât Livadaru... care-i vorbise lui Brâncuși despre ce văzuse ca de pe cealaltă lume, despre cele "Treii Grații" și despre un hermafrodit (se află la Muzeul din Craiova. n.n.). Cu Livadaru, Brâncuși a pronunțat pentru prima dată cuvântul Artă, tot așa ca pe unul dintr-o limbă străină, și cu Livadaru a început să-l folosească, după ce fixase bine în minte conținutul semantic al acestui vocablu nou - Arta, cu umbrele și luminile, săgețile și adâncurile lui. (...) Livadaru prieten cu noul ucenic al Școlii de arte și meserii, i-a fost lui Brâncuși ca un frate - dar un altfel decât Chijnea și altmintrelea îndreptat și tot așa mai vârstnic și de pildă ca Chijnea: tăcut, dar nu posac, activ, dar nu înfrigorat, înălțat, dar nu în vânturi. După spusele lui Brâncuși, Livadaru era un om ca niciunul altul dintre ceilalți camarazi ai lui de muncă. Pentru mulți el părea sucit, dar suceala lui îi apărea lui Costache în bine. Vorbele lui grele nu erau goale, ci pline de suc, un tâlc adânc, cu miez și cu sămbure de rod. (...)

Ratz tapițerul, stăpânul lui Livadaru, nu vedea cu ochi răi prietenia dintre calfa lui și fostul tânăr bodegar, ajuns acum elev bursier al Școlii de arte și meserii... de prestigiu în atmosfera lor pedantă... Mai toți profesorii acestei școli fiind nemți de origină. Acum el chiar condescendea să stea de vorbă altfel... și catadicsă chiar să-i fie mentor în noua cotitură pe care o luase viața lui Brâncuși. (...) Ratz nu pierduse legăturile spirituale cu iubita lui Viena... (...) Cu emoția amintirii, Ratz, confirmat de Jurende (asociațul său n.n.), acesta mai bătrân, transmitea atențiilor lui ascultători - Brâncuși și Livadaru - mărețiile catedralei și ale turnului siglu al Sf. Ștefan, Grabenul și forfota veselă din juru-i și strada Carintiei și măreția Hofului vecin, largilor Ringuri care o înconjurau... Acestor evocări, Ratz le puneă vârf cu entuziasm..., vorbind despre monu-

mentul împărătesei Maria Tereza, străjuită de mareașalii ei, călări pe cai întorși, despre coloana lui Togethof, despre săgeata turn a noii Rathaus și despre mormântul arhiducesei... Entuziasmul lui Ratz era susținut în sufletul receptiv al lui Brâncuși, și de confirmarea sobră a profesorului său, maestrul de sculptură în lemn, tot vienez și el, căci originar din Simmering, Iosef Sicherls,... Celălalt maestru al lui Brâncuși - Karl și nu se mai știe cum - al secției de turnătorie, îi ațâța și el dorul de ducă,... Numai că, spre deosebire de precedentele "doruri de ducă" impulsive, mănate de "dorința de pricopseală", acest dor avea ca miez al flăcării o aspirație spre Excelsior.

În tectonica acestor frământări, în nevoia sa de limpezire, i s-a dat înțelesul acestui cuvânt tulburător și clarificator al acelui moment. În prima zi a anului 1895, tânărul elev Brâncuși a fost trimis de Ion Zamfirescu cu un mesaj la Gambeta Demetrescu, "vestitul cunoscător de vinuri, descoperitorul și valorificatorul Drăgășanilor și tatăl poetului Traian... Aci nu avu norocul să-l găsească pe Demetrescu acasă; era un ger cumplit. Sărbătoare fiind, domnul Trăienică - Tradem - se retrăsese lângă sobă, unde duduiau flăcările lemnului aprinse; el scufundat în citirea unei cărți. Ca să câștige timp lângă soba binefăcătoare, Brâncuși îndrăzni să se dea în vorbă cu domnul Trăienică întrebându-l ce "alixandrie" era cartea, nici prea mare, nici prea groasă, în care părea a citi atât de adâncit. Răspunsul i-l dădu întârziat, după ce isprăvi rândurile: părea a fi o strofă și, închizând-o și economisindu-și răspunsul, îi arătă mutește titlul, pe care Brâncuși l-a silabisit: E x c e l s i o r - poezii de Al, Macedonski. Netemându-se să-și dea nepriceperea pe față, Brâncuși tot după căldură întârziind, nu s-a sfiit să-l întrebe pe domnul Trăienică, pe care-l cunoștea doar din vedere și din auzite ce înseamnă titlul și ce vrea să spună autorul. (...) Poetul, măgulit și făcându-i și credit uniformeii lui Brâncuși, pe a cărui nutură parcă o mai văzuse, prinse

limbă și-i traduse perifrastic și pe băbește, amestecându-l cu tâlcul, titlul "alixandriei" cu poezii a lui Al. Macedonski. Excelsior! tot mai sus! și mai sus! și prins de plăcerea îndoctinării,... își dete drumul băierilor avânturilor generoase, încercând să-i deslușească novicelui auditor simbolurile poetice care frământau pe acea vreme poezia și tineretul,... (...) Lui Brâncuși i se încrustară, ca diamante în inimă,... și multă vreme - ani - își repeta și sieși titlul poeziei "Excelsior"...

Acest climat și aceste întâmplări au copt această dorință de a merge la Viena, transformând-o în proiect și, în cazul lui, inevitabil, în faptă. În ultima sa vacanță - încurajat "de ieftinătatea mijloacelor de a ajunge pe calea navigabilă a Dunării, câțiva forinți - pe puntea vasului și pe grija merindelor pe două zile până la Viena - nu stătu mult pe gânduri și, înarmat cu un bilet de trecere 30 de zile, o întinse la Turnu Severin, după ce se spilcuise, făcând să strălucească bumbișorii uniformeii și bocănceii. (...) Nimic nu va întrece în memoria lui Brâncuși maiestatea Dunării la Cazane, nici Rinul la Bingen, nici Rhonul prăpăstios, și nici lenevoasa Sena,... (...) De prânzul cel mare, după cele două nopți petrecute cu capul pe rucsac, vaporul își opri bătaia roților sale cu zbatere în inima Vienei, capătul drumului lui,..." A colindat Viena căutând reperele date de Ratz, Jurende, Josef Sicherls și Karl. A văzut catedrala Sf. Ștefan cu turnul impunător, Grabenul, strada Carintiei, monumentul Mariei Tereza cu statuile ecvestre ale mareașalilor, "dibui cloașterul călugărilor înglu-guiți, unde auzise că se găsea mormântul domniței lucrat de Canova, pe care îl știa și din carte, așa cum el arată. Următor, Brâncuși își va aduce întotdeauna aminte de sobra gravitate a pășitei în necunoscut - în veșnicie - a personajelor din acest monument... (...) Viena căpătă în amintirea juvenilă a lui Brâncuși doi poli: Turnul Săgeată și mormântul făcut de Canova,..."



Rămânând fără bani, apelează la cartea de vizită cu recomandarea lui Ratz pentru a găsi de lucru într-un atelier de făcut mobilă. N-a stat mult acolo, "găsind niște români transilvăneni cu care se putea înțelege și care lucrau pe binale - aceștia mai pe placul lui Brâncuși căci "se lucră în frai", pe înălțimi,... (...)

În duminica a doua a săptămânilor șederii lui la Viena, nu fără să-i bată inima pași în Muzeul de Artă Antică, din care, spunea el, "am ieșit ostenit, cu oasele capului înmuiate, amețit, cu mintea zăpăcită și ca făcută zdreanță; după câteva ore, și numai când gardienii de pază m-au împins afară, pentru că ora închiderii sunase". În duminica următoare, și care era cea din urma a șederii lui la Viena, a trecut prin el ca un vrăjmaș, încercând să nu mai țină seama de tot ce-i ținuse piept săptămâna trecută și încurcându-se în dibuirea celor pe care le vrea, dete de muzeul "pietrelor nelucrate" - mineralogic - "care mi-a aprins creierii cu frumusețile lui minerale și ultimul ceas în acela al etnografiei, în care mă găseam ca la mine acasă. "În toamna venită, Brâncuși se înhămă la ultimul său an de școală de meserii, acum hotărât să meargă mai departe: copt și decis pentru truda ce-l aștepta, ca să fie, să devie;... În școală, acum el se bucură de un prestigiu altul și înaintea profesorilor lui și maiștrilor lui, cărora li s-a impus prin hărnicia fără preget, prin destoinicia și priceperea lui,...". Nicicând, în viața lui conștientă, nu-i fusese mai bine ! ... Da, numai că el era Goethe întors acasă după călătoria în Italia!... Alte repere, altă scală de valori - alte aspirații! Ceva din el, mai puternic decât mediul, din ce în ce mai lămurit, îl răscolea și îl înflăcăra împingându-l, spre necunoscut.

Pe lângă probele obligatorii de sculptură decorativă în lemn, Brâncuși modelează prima lucrare de sculptură de sine stătătoare - bustul obscurului împărat roman Vitellius, prima lucrare păstrată într-un muzeu - Muzeul de Artă din Craiova. Excelsior-Tradem, Livadaru, Ratz-Jurende, Sicherls-Karl ..., călătoria la Viena,

... își găseau împlinirea. "În iunie 1898 Brâncuși a absolvit Școala de meserii și de acum încolo putem prin el să-i zicem "de arte" din Craiova, încheind periplul celei de-a doua vieți a lui,... Ce va face de aici înainte? era o întrebare pe care el și-o pusese de mult și i-o confirmase semantic cuvântul... Excelsior !"

Acum e acum !... Trebuia să-și găsească puterea de a contraria speranțele puse în el de către binefăcătorii și protectorii lui! Primii au fost profesorii și directorul școlii pe care tocmai o absolvise - la propunerea directorului de a rămâne în calitate de profesor, Brâncuși l-a surprins printr-un refuz politic. Întrebat ce și-ar dori, a răspuns clar și fără ezitări: o bursă de studii la Paris. Ce ne-am fi făcut dacă accepta să rămână profesor la Craiova?!... "El înlăturase toate celelalte variante ale realității, contingente din emisiunile binefăcătorilor lui, Grecescu îndeosebi, ceilalți de tangență neaspră: Ghiță Ionescu - "Steaua colorată" și umbra lui Georgescu-Gorjanu, Zamfirescu de pe culmea bogățiilor pe care i le aducea bodega și băcănia și pogoanele zestrare, popa Haiduc de la Sf. Ilie care propovăduia pe "orșicum"! și cel de la Brândușa, care cu toate că recunoștea că "cu Brâncuși e Domnul", îl sfătuia să dea din mâini dacă nu vrea să se înece, minunea fiind rară chiar împrejurul "Domnului" și toți laolaltă, în unison, recomandându-i să tragă folos din "cartea mare" care îi căzuse în mâini: patalamaua-diploma. Patalamaua - o prăvălie și o moșie - e moară, și schelă, și cheia:"deschide-te, casă și pune-te masă!" Deschide-te rai: slujbă și onor, pic, pic, dar sigur în fiecare lună lefșoara și mai târziu pensioara până ce va muri adevărată moșie, bugetul; așa îl învăța slujbașul." În condițiile date, lucruri de bun simț! Să privim și din punctul lor de vedere. Cu câțiva ani în urmă au primit, e adevărat prin recomandare, un băiat al nimănui, cam rebel, cam revendicativ și capricios, ușor nesupus - dificil. Au avut răbdare și tact, au pus suflăt și pasiune, au băgat de seamă că "are altă stofă" și

l-au încurajat, ba chiar au pus umărul decisiv, acum voiau să se bucure. Era și triumful lor! Ce voia mai mult?!... L-au tratat ca pe copilul lor și acum îi făceau loc la masa lor în bodega unde el a servit. Putea chiar, să intre prin căsătorie în familia unuia dintre ei. Păi?! Judecăți de bun simț! Dar, tot de bun simț erau și judecățile celor de la Hobița!...

**Plecarea lui Telemah.** Și, ce înseamnă "bun simț" pentru un pasionat, pentru un om aflat sub presiunea unei vocații identificate care-și cunoaște foarte bine drumul de urmat, deja purtat de destin!, am spune noi astăzi, știind ce s-a întâmplat?!... De multe ori avea să nu se lase împiedicat de ceea ce, în limbaj comun, numim "bun simț"! Singurul său aliat și confident era acest om special care a fost Livadaru. A plecat la facultate, asumându-și riscul de a contraria pe toți cei care, în mod real au fost providențiali! Nu numai că nu i-au purtat ranchiună dar, mai mult, i-au votat un ajutor anual prin biserica Madona Dudu. Mic, dar, ajutor! Au fost mândri de el peste patru ani, când, expunând "Ecorșeul" a luat premiul cel mare, Medalia de Argint! Probabil atunci l-au înțeles și sigur, dacă mai era cazul, l-au și iertat. Cu atât mai mult, și pentru că i-a făcut portretul unuia dintre ei, "nașului" Ion Georgescu Gorjan, tatăl unuia dintre străluciții săi colaboratori. Așa cum știm, după facultate și după armată, după insatisfacțiile financiare legate de bustul generalului Carol Davila, în drumul către Paris, a făcut două escale pentru a se despărți de cele două familii pe care le avea, la Craiova și la Hobița. Telemah ritualiza despărțirea sa de Mentor și de Penelopa înainte de plecarea spre necunoscut. O lungă listă îl preceda și îl însoțea, în fond, era echivalentul călătoriei lui Goethe în Italia, a ceea ce Nichita Stănescu numește "aflarea din uitare" !

Atunci, la plecarea pe drumul inițiat spre Paris, în bodega în care s-a petrecut episodul viorii, în timpul despărțirii, s-a petrecut ceva de o mare frumusețe. Iată textul fermecător al neobositului V. G. Paleolog: "Livadaru tăcea și judeca

de el singur, știind măsura întocmai a voinței și a făcutului lui Brâncuși “care nu măsoară drumul cu stânenul, ci cu sufletul lui”, zicea el și doar Ratz înțelegea tâlcul. Aproape când ceasul rămasului bun ridicase în picioare mesenii, pătrunse în cămăruță și-și făcu loc printre toți “Jidovchița plângăreață” fără ca ea să mire pe cineva, căci toți o cunoșteau, o prețuiau și o mileau, și nimeni nu o disprețuia. Aceasta, o biată femeie bătrână era cunoscută de toți și chiar de micii copii, și pe ulița Maicii Domnului și pe cea a Hurezului, aci aciuată, când la unii, când la alții, de vreo zece ani și mai bine. Avea o meteahnă, două una-ntr-alta, nu se uita în ochii nimănui și când se întâmpla să o facă izbucnea în plâns și să vorbărisească neîntrerupt cu glasul tremurând și lacrimi șiroi din ochi curgându-i, așa tam-nisam. Astfel era cunoscută sub numele de “Jidovchița plângăreață”. Povestea ei era alta: la Bar, în Polonia, își pierduse soț, părinți și doi copii, un băiat și o fată, ea însăși scăpând ca prin minune din prăpădul pogromului în lada unei căruțe mănătă de un fel de Nichifor Coțcariu și de aceleași merite, care o adusese la Ițcani și de aci trecând prin Burdujeni, cine știe cum, ajunsese la Craiova. Pe Brâncuși îl cunoștea de când fiind la Ion Zamfirescu, îl rugase frumos pentru o cadă “mititică cât podul palmei” pentru a așeza în ea ceea ce ea nu a spus niciodată, și pe care Brâncuși i-a făcut-o din lemn învârgat auriu, pe alese, de tisă, în care săpase cu mihală clopoței și mărgăritărele, care aduceau ca două picături de apă cu lacrimile “Jidovchiței plângărețe”. Cum le va fi fost făcutul de Brâncuși, cu o dăltiță nu mai mare decât un acon, nici el nu și-a dat seama, dar și lui i-a plăcut cum “a ieșit”, netocmind nici timpul și nici care era prețul; lacrimile “plângăreții” acestea fiind ele pentru Brâncuși, ea în ochii lui, albaștri, privindu-l fără să mai lăcrimeze, nici să-i mai întoarcă ai ei dintre cei ai lui. Așa și-au mulțumit unul celuilalt. Ea l-a pupat pe Brâncuși, și drept plată, cam cu de-a sila,

i-a dat o toartă ruptă dintr-un cercel, dar de aur, însă adevărata plată pentru Brâncuși de aci înainte fu că de câte ori se mai întâlneau, “plângăreața” nu mai plângea! Ba chiar într-o zi, când el se mira de secatul lacrimilor ei, i s-a părut că ochii bătrânei se înseninau, luminile lor răspândindu-se peste un surâs duos, adiinde părând ca și o mângâiere. Tot așa cum acum ea pătrunsesse în cămăruța cu rămasuri bune - fără lacrimi, spre mirarea tuturor și, minune, surzătoare, îngâmând vorbe din care abia se înțelegea ceva, întinzându-i un pachetel reuși să-i spună deslușit:

“Să nu semeni cu nimeni dumneata, Costică, să semeni doar cu Dumnezeu”, ridicându-și ochii din ai lui, spre cer, ca și spre un tâlc. (...) În pachetel, Brâncuși a găsit patru piepți de gâscă afumați și făcuți pastramă, care i-au prins bine lui până hăăt! mai departe, legumindu-le feliuță cu felioară, una singură saturându-l și îmbărbătându-l...”

**P.S.** Toate citatele folosite, în afară de cele menționate în mod expres, sunt din “Tinerețea lui Brâncuși”. Este și un omagiu adus marelui brâncușolog și prieten de la a cărei plecare, pe 12 februarie se împlinesc treizeci și cinci de ani.



□ Constantin Brâncuși

**Vlad CIOBANU**

# CRAIOVA ÎN OPERA ȘI AFORISMELE LUI BRÂNCUȘI

Într-o mărturisire, făcută de Constantin Brâncuși, la sfârșitul vieții sale, unui istoric de artă, de peste Ocean, vizitându-i *Atelierul*, sculptorul a afirmat: „De la șapte ani, am pornit de acasă! Am plecat în lume – și pot să spun că am străbătut lumea, în lung și în lat!... Încercările prin care am trecut m-au călit, m-au format!... Și tot de la viață – am învățat, mai mult decât din oricare școală, prin care am trecut!...” (Al. Libermann, *The Artist in the Studio*, Ed.

„Wiking”, New York, 1960. Aforismul 176). Aproape toți reformatorii, profeții religioși, artiștii revoluționari au, în biografia lor, „fugi”, „rătăcirii”, „plecări” de acasă și, desigur, creștinul Brâncuși și-l amintea pe pruncul Iisus, dispărând de lângă părinții săi, în Templul Tatălui Cereș, din Ierusalim.

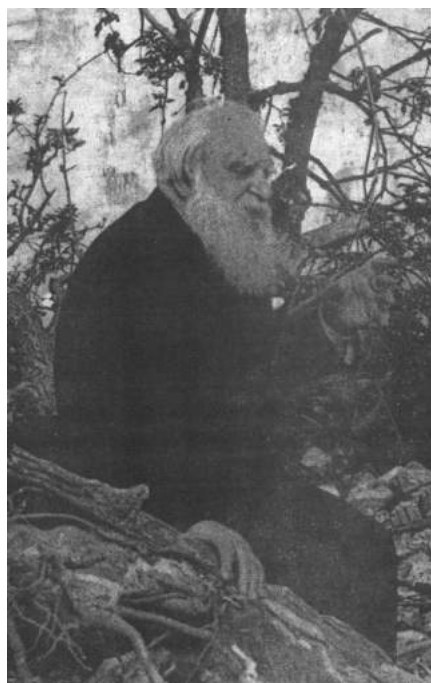
De copil, Constantin Brâncuși a fugit spre trei orașe importante ale spațiului nașterii sale, Oltenia: la Târgu-Jiu, la 7 ani, găsit și adus înapoi de mama sa; încă o dată, spre Târgu-Jiu, ucenicind pe lângă un meșter de butoaie și într-o boiangerie!... A doua plecare, mai îndelungată, la Slatina, ca băiat de prăvălie, în 1888. În a treia călătorie, ce îi va intra în destin, la Craiova, în 1889, angajându-se la „Frații Spirtaru”. Aici va avea mai mulți „patroni”, funcțiune de prestări și „trude”: Ion Zamfirescu, Troceanu, Niculescu, Runcanu, Grecescu Periescu ș.a. Destule întâmplări fericite, povestite de artist, mai târziu, au devenit *legendare*, fiindcă au participat la „forjarea” sorții sale, cu totul „unice”. Spre ilustrare: împlinise 18 ani, când avea să construiască, sub ochii clientelei „înminunate” a restaurantului „Zamfirescu”, o *vioară*; iar șeful tarafului de muzicanți o încearcă, găsind-o „admirabilă”. Supuși unui entuziasm nemaipomenit, patronii restaurantului Gării, Frații Spirtaru și, apoi,

Grecescu, reușesc să-l înscrie la Școala de Meserii (cum va apărea această instituție pe *antet*), dar care funcționa după un model european: *Le Conservatoire des Arts et des Metières*, din Rue Saint Martin, Paris, înființat imediat după Revoluția Franceză, în 1791. „Pro-

**Moto:** „La Hobița - în Pestișani - m-am născut, însă, la Craiova, pentru a doua oară!...”  
„Cine învinge fără pericol, triumfă fără glorie!”  
**BRÂNCUȘI** (Aforismul 47 și 451)

verbiala făptuire” a pretențiosului instrument muzical, de față cu asistența, va fi pomenită de C. Brâncuși în aproape toate „schitele autobiografice”, oferite de el unor autori de *enciclopedii și dicționare* (așa numitele „curriculum vitae”), inclusiv în aceea cerută de revista românească „Gândirea”, în plin război: iunie 1944.

Toate secțiile *Școlii de arte și meserii*, la care avea atât cursuri teoretice, cât și practice (ateliere), erau utilizate cu unelte și ustensile



□ V.G. Paleolog în căutarea lui Brancuși

tehnice franceze și germane; iar tânărul Brâncuși învață *tâmplăria, mecanica, turnătoria* în bronz, *feroneria, rotăria (dulgheria) și sculptura în lemn* (mobila de lux și rafinată sa ornamentică etc.).

Această perioadă de *cinci ani*, poate fi numită „cea dintâi studenție” a sculptorului Constantin Brâncuși. Primește note maxime, iar profesorii săi sunt originari din spații diverse: Joseph Sicherls și Julius Ratz sunt de peste munți, din Banatul timișan;

Jurende și Zwengler sunt șvabi severineni; Tribalski e din Mehadia. Fiind elev *intern*, Brâncuși e cazat de Școală până și în vacanța mare, din pricină că, murindu-i tatăl, mama se zbătea într-o sărăcie cumplită. Lucrează pe timpul verii, în *atelierele Școlii de arte și meserii*, e ținut „în porție”, la cantină; ajută pe meșterii vârstnici, se *orășenizează*. Acum începe o „vocație” pe care o va cultiva întreaga sa viață: va cânta în corala „Madonei Dudu”; și în alte *coruri* (de muzică bisericească), sâmbăta și duminica. Împreună cu regretatul V.G. Paleolog am refăcut, de cel puțin zece ori, „traseul” promenadelor sale, prin burgul Craiova: de la Școală, pe Calea Unirii spre Ingliš Parc; apoi spre Parcul „Bibescu”. Sau, pe lângă casa N. Titulescu, și casa pictor Ion Țuculescu, pe alea zisă azi a „Statuilor oamenilor de seamă”, spre cel mai impozant și temător *Edificiu* (care, după 1967, va deveni *Universitate*): acela al *Tribunalului Olteniei*. Erau alei, cu arbuști, ducând spre b-dul Gării, numit, în popor, „*Bariera Vâlcii*”. Aici, în spatele *Tribunalului*, înainte de se a construi *Teatrul Național „MARIN SORESCU”*, plimbându-mă cu V.G. Paleolog, odihnindu ne pe scările de marmură ale *Palatului*, priveam furnicarul de oameni, orășeni, elevi, funcționari – fiindcă acolo exista din vremea lui Cuza „*Piața țărănească*”, cu mărfuri



de peste tot, Dunăre și munte, inclusiv produse de artizanat și agricole, dinspre Hobița, Brădiceni, Peștișani, Tismana. Aici se odihnea V.G. Paleolog, de bătrânețe, în apropierea unei pietre enorme, ovale, stâncă „megalitică”, adusă, cu o „Tatră”, în 1967, de la Costeștii de Hurezi și fixată pe rădăcinile stufoase ale unui arbore retezat. Paleolog se apropia de 80 de ani; din pricina bărbii sale albe, până la brâu, țărâncile precupețe îi spuneau, plecându-se: „sărumană, părinte”, și el vorbea neconținut despre Brâncuși – „*cel mai mare om al Valahiei Mici!*...” „Vezi, iată, aici, chiar aici, unde mi s-a cerut părerea să așezăm «oul» *ăsta*, m-am întâlnit cu Brâncuși, în 1937 și 1938, când a venit să înalțe *Columna* nesfârșirii la Târgu-Jiu; îi plăceau mulțimile!... Iată acolo, e Palatul *Jean Mihail*, unde confeționau Titulescu și N. Iorga. Pe aici, spre gară, se plimba *elevul* Brâncuși!...

*Colegiul Național de Arte și Meserii* din Craiova, care poartă, azi, după Revoluția Română, numele sculptorului Constantin Brâncuși, a avut aproape cu fiecare schimb de generații de profesori, dascăli, tehnicieni – oameni originari din Transilvania; ba chiar unii *interetnici*, ardeleni. Specializându-se la secția „*Sculptură în lemn*” (și neîndoios prelucrările în bronz; și feneria, tânărul Brâncuși va atinge o cunoaștere indiscutabilă, continuându-i, cumva pe părintele și bunicii săi: constructori de case, în Gorj (după cum vom vedea: case de lemn, cu stilizări și încrustări de ornamente, de pridvor, cerdacuri: colonite, stâlpi, acoperișuri „în cozi de rândunică”, frontoane și porți, cu funii împletite ș.a.).

Va spune, bătrân, amintindu-și epoca *Școlii din Craiova*, acei „*studentești*” și „*tehnici*” 5 ani: „Ceea ce fac *mi-a fost dat*, ca să fac! Fiindcă am venit pe lume cu o *menire!*... Mi-am iubit și nu mi-am părăsit nici o clipă strămoșii – și filosofia lor, milenară, a naturalității! Nu sunt, oare, străbunii (strămoșii) destinului nostru?... Sunt eu cu ceva mai înțelept decât tatăl meu,

Nicolae Brâncuși?... Sau Venizelos decât Platon?” (*Aforismul 241*).

Un alt straniu eveniment craiovean, ce îi va intra în destin, devenind „legendar”, este plecarea, pe toată durata vacanței de vară, a anului 1897, la Viena. Și astfel, e necesar să-i amintim, neconținut, vârsta, îndârjirea și maturizarea sa: trecuse, cu puțin, peste 21 de ani. Se îmbarcă pe o navă austriacă de vilegiaturiști pe Dunăre, la Turnu Severin; și va ajunge să lucreze, la Viena, ajutat tot de profesorii săi Joseph Siecherls și Jurende) – la fabricile de mobilă de lux, sculptată: „*Thornette*”, o concurentă a vestitelor *Biedermayer*. Documentele au fost descoperite într-o arhivă din Viena; și prezentate de istoricul de artă Werner Hofmann, la *Congresul internațional Brâncuși*, de la București, la care am lansat și noi, „tribuniști” *Omagiul Brâncuși* – într-o incitantă *conferință* (în sept. 1976).

Toată controversa în jurul călătoriei la Viena este dacă foarte tânărul Brâncuși a fost, sau nu, inițiat, înaintea plecării, în tainele *Francmasoneriei*, de către atenții săi dascăli. Studenții, ucenicii, norocoși să fie trimiși să lucreze în Europa, erau găzduiți de *mănaștiri* sau de alte *colegii tehnice*, amplificându-și și rafinându-și meseria; și erau numiți „*păsări călătoare*” (Brâncuși se va întoarce de la „*Thornette*”, în sept. 1897, cu notări maxime, primind chiar „*un certificat de capacitate*”!).

„*Frăția de la Craiova*” ar fi fost numele acelei societăți „*masonice*”, având la bază un „atelier” de sași, ai căror înaintași ridicaseră, în oraș, după Unirea Mică, o bazilică catolică, față în față cu Colegiul „*Carol I*” și, mai târziu, Liceul „*Frații Buzești*”. Este cert, însă, că la Viena, vizitează muzeele și cimitirele aristocrației imperiale – unde vede, contemplă, studiază sculpturi celebre (în tradiția helenică, academică sau în tinerețea sa, în epocă: numită „*rodiniană*”). Iată o afirmație extraordinară, privind viitoarele sale inovații în artă, făcută către diplomatul Nicolae Titulescu, în 1922: „Priveam, îndelung, sculpturi de ale

altora (prin muzeele Vienei n.n.), de ale celor cu talente sigure. Ce mă supăra?... Frumos sculptate, frumos cizelate, frumos dăltuite; și migălos și bine redată detaliile; aproape nimic de zis! Da – însă nu erau *vii!*... Parcă ar fi fost niște *fantome!*... *Încrămeniri* chiar!...

Am cioplit, cândva, în tinerețe, și eu astfel de sculpturi!... Ba chiar le-am expus, în cadrul unor *saloane artistice!*... Aveam, în atelier, vreo zece statui uriașe, în aceeași manieră. Însă mi am dat seama, de îndată, de zădărnicia lor!... Fiindcă ajunsesem la concluzia că mă îndepărtau de *drumul meu!*...

Doresc să creez mișcare și viață, avânt și bucurie curată!

Mă supăra, pe atunci, tot mai mult impresia de *criptă* și de *funerar*, pe care mi-o dăruiau sculpturile acelea!... Și, încetul cu încetul, *drumul meu s-a croit!*...” (*Aforismele 26 și 70*).

După întoarcerea din Viena, creează în lut, în atelierele *Școlii de Artă și Meserii*, cel dintâi portret sculptural, închinat fondatorului acestei instituții de învățământ, acad. *Gheorghe Chițu*, fost deputat și ministru, personalitate filantropică,



□ Gheorghe Chițu

importantă, pentru câteva generații de elevi și studenți. Au apărut, mult mai târziu, și alte *gipsuri* (*capete de copii*, *portrete* de patroni și profesori de ai săi, care s-au pierdut, păstrate, documentar, doar în unele desene și fotografii).

Astfel, ia sfârșit, „*cea dintâi studenție*” a lui Constantin Brâncuși, în vara anului 1898; iar în 30 septembrie pornește spre București, înscriindu-se la *Academia Națională de Arte Frumoase*, numită așa după modelul parizian: „*Beaux Arts*”. Va studia, la Secția de *sculptură clasică*, cu profesorul Ioan Georgescu, specializat în Italia, care, însă, va muri, brusc, fiind urmat, la catedră, de germanul Vladimir Hegel, specializat, în aceeași vreme, în *modelaj* și *desenul ornamental*.

*Debutul absolut* al studentului sculptor C. Brâncuși are loc, în cadrul „*Expoziției Regionale Agricole*”, deschisă în Parcul „Bibescu”, din orașul Craiova, la 18 octombrie 1898, unde va expune chiar acel *Portret al lui Gheorghe Chițu*. În aceeași epocă, imediat, sub îndrumarea lui Hegel, concepe tot în lut, *Bustul împăratului Vitellius*, *Capul lui Laokoon*, *Ecorseul* („*Studiu*

antic” – după statuia lui *Hermes Capitolinul*, mai purtând și numele „*Mars, Borghese*”, ajunsă la Luvru, sub Bonaparte și fiind socotită o capodoperă a „*tineretii*” războinice, demnă de studiat, inclusiv ca „*material didactic*”. Și mai concepe, tot în ghips, o lungă serie de „*capete de expresie*” (de *copii*), a căror esențială „*psihologie*” este „*chinul*”, „*sărăcia*”, „*suferința*” – devenind primele sale *bronzuri*”.

Există, când vorbim despre orașul Craiova – „*locul în care Brâncuși s-a născut, pentru a doua oară*”, o relație profundă, structurală, privind *talentul* (și *creativitatea sa*), geniale, între învățătură (și tehnicile) învățate; și „*truda încrâncenată*” a lui Brâncuși, ce nu au fost subliniate și susținute de istoricii de artă, decât lacunar, cumva „*en passant*”. Și chiar și atunci, au trebuit să vină specialiști din Europa, sau de peste Ocean, care să încurajeze descoperirea și recuperarea acelor „*nemaipomenite*”, „*memorabile și esențiale relații*” între artă și tehnică.

Brâncuși ni se relevă, în capitala Olteniei, ca un surprinzător „*învățăcel*” în *tehnicile* („*tehné*”, cum le numeau grecii – însemnând un melanj tainic *artă - meșteșug*), continuate de *Renaștere*, în care intrau,

alături: *sculptura* (mai târziu și *pictura*), *dulgheria* (meșteșugul butoaielor, al roților și carelor de război), *mobila* și *tapițeria*, *feroneria* („*sculptura*” în fier) și *turnătoria* în bronz. La toate acestea, studiate și în Craiova, în special ateliere „*practice*”, el fusese notat „*maxim*”; stăruind, în acei cinci ani, chiar și în vacanțe.

Avem, grație lui V.G. Paleolog, Petre Pandrea și Barbu Brezianu o întreagă listă a „*lucrărilor*” elaborate de Constantin Brâncuși și păstrate în diverse colecții particulare, din Craiova (sau din București), dăruite ori vândute, ca să se poată întreține. Toate au fost căutate și *re-descoperite*, după ce Brâncuși ajunsese celebru; și chiar după moartea sa; unele fiind pierdute, până azi. Numele unora au rămas „*tehnice*”; spre ilustrare: „*O ramă de tablou*”, comandată elevului, de către direcțiunea școlii, pentru *expozițiile agricole*, anuale; „*rama*”, cioplită în lemn de tei, stil „*rococo*”, a ajuns în colecția Marinelei Ghiță, care, prin căsătorie, va intra în vestita familie a bărbatului politic *Vernes-cu* (una din casele sale fiind, după al doilea război mondial, sediul Uniunii Scriitorilor din România). Apoi, un splendid scrin, din tei (1897).



□ *Vitellius* 1898 - Muzeul de Artă Craiova



□ *Laokoon* 1898-1900 - București



□ *Ecorseul* - 1902



Altă lucrare poartă titlul „*Un gherghet*” (notat pe spate: 1896); e un susținător de cusături de mână, din lemn de paltin. O alta: „*Ramă*”, tot din lemn de tei, model „vienez”, ajunsă în colecția unui fost coleg, mai avut, de școală: Nicolae Miertoiu. „*Un scaun de stejar cu colțar*”, în stilul „auster”, austro ungar, a fost sculptat sub supravegherea profesorului, ardelean, care era și *tapițer*: Julius Ratz, al cărui „atelier particular” era, în Craiova, pe o stradă cu nume de *meseriași*, acoperitori de case: str. „*Copertarilor*”. Sus, deasupra aceluia *fotoliu* tronează, simbolic, o *pajură* având două capete, odihnind pe valvele ornament ale unei scoici marine (*Scaunul* se află, azi, în colecția Nicolae Teianu, Craiova).

Cerând burse, de la diverse instituții, Brâncuși oferă câte o variantă a lucrărilor sale, de *elev-ucenic*, așa cum au fost cazurile Împăratului Vitellius, Capului de expresie Laokoon; alte capete de copii, alteori basoreliefuli. Uluitor, „semne” pentru sănătatea epocii și generozitatea contemporanilor, prea tânărul „cioplitor” primește răspunsuri favorabile și încurajatoare. I se dau acele burse, chiar dacă mici și i se reînnoiesc, anual.

De ce am enumerat și toate acele producții ale sale, de la Școala de Arte și Meserii, Craiova? Unele, vor fi fiind conservate în *inventarul* instituției, putând fi vizitate, expuse, în permanență?... Pentru că a existat o perioadă (și e răspunzător de aceasta și un istoric de artă, „oficială”, precum George Oprescu), care a afirmat că, *emigrând*, creând o artă „abstractă, decadentă”, Brâncuși s-a „înstrăinat de popor”; i-a „epatat pe «burgheji»”, în revoluția sa existând „hiatusuri”, „falii”, „rupturi...” etc. Iată ce susține un critic de artă plastică, de peste Ocean, John Coolidge, după ce a vizitat Craiova: „Sculptura sa, din timpul Școlii, era o parte majoră a muncii sale, pe care Brâncuși a luat-o cât se poate de în serios!” (Brâncuși's *Caryatid II*, în rev. „*Fogg Art Museum Acquisition*, 1968, Harvard

an Cambridge University, 1969).

Până la *Centenarul Brâncuși* - 1976 nu s-a vorbit, în România, despre sculptorul nostru, ca „Părinte întemeietor” al *Design-ului industrial*. Cu toate că, în *bibliografia* din timpul vieții sale găsim referiri esențiale, în articolul lui Theo Van Doesburg, în revista sa „*De Stijl*”; în eseul lui Laslo Moholy Nagy închinat operei brâncușiene, în 1928; precum și în cursurile sale, de la *Bauhaus*, din Berlin. Sau: în 1976, la București, la Colocviul „*Brâncuși*”, un critic și istoric de artă, precum francezul Georges Charbonier, care a elogiat tocmai aceste „lucrări-

*artefact*” brâncușiene, al căror studiu, profund, în școală, l-au dus pe artist spre crearea unor *forme*, care vor aparține, istoric, „*esteticii industriale*”, și apoi, relației sculpturii cu arhitectura, socotindu-l pe Brâncuși „inițiatorul”, alături de Walther Gropius, la Școala „*Bauhaus*”, în artele „mobilei” (inclusiv cele din metal, sau sticlă); ori, alături de Le Corbusier.

Au început să viziteze, după 1976, Craiova (însă și Târgu Jiul) personalități de renume internațional, specialiști precum: Jammes Johnson Sweeney, Sidney Geist,



□ Atelierul lui Brâncuși din București (1900-1902)



Athena Tacha Spear, Isamu Naguchi, Friederich Teja Bach, Carola Giedion-Welcker, Giulio Carlo Argan, Bulent Ecveit, care au „relaționat”, cronologic, acele „lucrări” ale tânărului de odinioară, de întreaga sa „*revoluție plastică*”; astfel încât concluzia a fost revelatorie și esențială; și anume: Brâncuși nu a negat și depășit sculptura clasică, decât după ce a *învățat-o, temeinic*, a exercitat-o, a practicat-o, cu o profundă consecvență, cunoscând-o „de profundis”, precum „*tehné*” și apoi precum „*viziune artistică*”.

Învățând să cioplească lemnul, încă din cea dintâi copilărie, în Hobița, lângă tatăl său; însă, mai ales, riguros, la Craiova, Constantin Brâncuși avea să afirme, tranșant, în mai multe ocazii și către mai mulți prieteni, nu doar unuia, cum s-a crezut: „*Din toată lumea, numai africanii și românii au știut cum să cioplească în lemn!*”(Aforismul 133).

Dar eforturile lui Brâncuși, ca părinte (și) al *Design-ului industrial*, au început să fie recunoscute, de o altă generație de istorici de artă,

apărută după 1980; fiind în discuție acele „*ambiguități geniale*” și „*entități simbolice*”, care sunt *soclrurile* operelor sale: aflate la jumătatea distanței dintre „*poezie*” și „*tehné*”. Astfel este *chêmine-ul*, din Atelier, filmat, uluitor, în vreme ce îl sculpta. Un alt *Chêmine*, pe care l-am văzut în *colecția de fotografii istorice* aparținând fiicei inginerului Coloanei, Dna Sorana Georgescu Gorjan, era lucrat de C. Brâncuși, în marmură gri „Rhon Alpes”, pentru prietenul său din tinerețe, protector: Maurice Rayanal – și care a fost, mai târziu, scos de urmașii acestuia din zidul locuinței lui (și vândut unui Muzeu din Statele Unite, cu 1.000.000 de franci, în 1974), *Taburetele* (pentru telefon), Scaunele (din lemn de stejar), folosite de artist pentru uzul său personal, în *Atelier*; *postamentele originale* (ale unor *ovoide aurii*, de bronz); Scaunele „*clepsidrice*”, sau celelalte - „*cuburi răsturnate*” (din Grădina din orașul Târgu-Jiu; mesele rotunde, arhaice, sunt, azi, studiate nu doar ca *inovații în arta sculpturii*, ci și în aceea a *Design-ului industrial*. (Cuburile albe, „*marmoreene*” ale aparatelor electro-casnice, diverse forme de ustensile și mobiliere, îl au ca „*întemeietor*” pe C. Brâncuși).

Craiova e plină de amintiri, lăsate de sculptorul nostru, însă redescoperite, mai degrabă, de adâncii iubitori ai istoriei artei; și de oamenii de carte. După demolarea *Atelierului* lui C. Brâncuși, la Paris, V.G. Paleolog i-a adus, ca pe niște „*relicve sacre*”, în Craiova, sfătuit de Prof. Florea Firan, un set de bârne, din stejar, care se află, azi, în curtea *Colegiului Național de Arte și Meserii* „Constantin Brâncuși”, structurate „*conic vertical*”, asemenea unei „*piramide*”, funcționând ca o adevărată *sculptură monumentală*. Un fel admirabil de a salva ceea ce se putea salva!... O altă relație, pur simbolică, peste timpuri și epoci, îl apropie pe Brâncuși, de orașul vieții sale de elev, Craiova, în postumitate și postmodernitate! Iată firele unei „*narațiuni*” esențiale și rare, pentru „*artistul nostru revoluționar!*”



□ Fotografie făcută în atelierul lui Brancusi la Paris în 1929 inclusiv sculptura Leda, Coloane Infinitului din lemn și Himera.

„Narațiunea” s-a petrecut în august-septembrie 1986, la Paris. L-am cunoscut pe inginerul Xavier Pascal, care l-a văzut pe Brâncuși, elev fiind, la Liceul „Buffon” din Vaugirard; apoi, s-a apropiat de el, prin tatăl său, care era desenator proiectant în atelierelor de creație și imagine ale firmei de automobile „Citröen”, vecine – „la aproximativ 12 metri”, spunea el, de Atelierul lui Brâncuși! Pe acel loc s-au construit, în 1988 Facultatea de Medicină „Necker” și o aripă a spitalului cu același nume. Am vizitat și eu construcția, stil „bombardier”, galbenă, cu coloane ionice, îngropate, ornamental, în ziduri. Dacă nu știai ce funcționa acolo, o puteai confunda cu o sală de sport. Am regretat enorm că nu am fotografiat-o, atunci, în septembrie 1986.

Tatăl lui Xavier Pascal și unii din colegii săi se duceau, frecvent, în vizită, la vecinul lor sculptorul Constantin Brâncuși.

„Automobilele *Citröen*, în special modelele 1946 și 1948, mi-a confirmat ing. Pascal, socotite cele dintâi turisme, *cu forme aerodinamice, pe plan internațional*, au pornit, ca *idee*, de la vizitele acelor specialiști, la sculptorul român; și influența *Păsărilor măiestre, a Peștilor* din bronz auriu și a *Coloanelor infinite*, din Atelierul artistului, asupra „percepției” și noii lor „concepții vizuale”, încurajate de revoluția plastică brâncușiană.

Când am vizitat întreprinderea fiică a Firmei „Citröen”, din Craiova, Citröen-Oltcit, pentru un reportaj literar, în 1987, am fost surprins și fericit să constat acea tainică relație a sculptorului nostru cu acel colectiv de proiectanți de odinioară, rămași anonimi, reînviați de memoria lui Xavier Pascal, grație unei întâlniri norocoase. Mulțumită imaginii aerodinamice, de creatură pregătindu-se de zbor, unii români își mai reaminteau de modelele „Citröen” 1946 și 1948, încă în circulație, la noi, pe care le porecliseră „*Brosuța*”.

Tot atunci, în Craiova, Prof. univ. Mihnea Gheorghiu avea să ne povestească o întâmplare șocantă: la sfârșitul construcției *Teatrului Național*, entuziasmat de forma arhitecturală, N. Ceaușescu s-a lăsat sfătuit să dispună (și) turnarea în bronz auriu a uneia din variantele monumentale, din Atelierul brâncușian, a *Cocoșului salutând soarele*, simbol al cântului acelei păsări și al „*zorilor*” tuturor începuturilor. În ultima clipă, însă, „șeful statului” și partidului unic și-a reprimat această dorință, reproșând faptul că sculptorul Brâncuși „*rămăsese un...emigrant!*”. „*Cocoșul sunt eu!*” (*Aforismul 163*). Afirmase cândva Brâncuși despre el însuși, ca inovator în artă.

Astfel, nenumărate amintiri și evenimente îl leagă pe cel mai important sculptor al veacului trecut XX de orașul tinereții sale: Craiova. Tot ceea ce a învățat, precum „tehne”, s-a întâmplat aici, inclusiv revoluționarul principiu al „*fidelității și respectului față de materiale*”, care-l va face să devină și un *întemeietor* al *Design ului industrial* și a tot ceea ce vedem, ca evoluție istorică, în acest domeniu, în ziua de astăzi; și în acela al relației sculptură-arhitectură.

Vizitând orașul Craiova, în anul 1985, un discipol al lui Brâncuși la Paris, turdeanul Etienne Hajdu, l-a numit pe sculptor: „*om teribil al Câmpiei Românești*”. Nu vom întârzia, însă, să afirmăm că *îngemănarea Câmpiei cu Muntele*, în sufletul aceluia care „*s-a născut la Hobița, în Pestișani, însă la Craiova pentru a doua oară!...*”, rămâne o idee cardinală - întru înțelegerea *viziunii ascensionale* a întregii sale opere. Pentru a încheia această profundă *relație* a sa cu *Orașul Băniei*, vom lăsa o concluzie aforistico-poetică, la sfârșit, aparținând criticului american Sidney Geist: „*Înclinația spre Aforisme* a lui Constantin Brâncuși impregnează expresivitatea sa orală și plastică; și, mai mult decât oricare dintre operele sale, *rămâne veriga celei mai adânci legături cu pământul Olteniei natale!*”

P.S.: Amintirile au pliuri și vinișoare, ca și marmurele lui Brâncuși. În Craiova am fost găzduit, în adolescență, numai de Grigore Ștefănescu, fostul meu diriginte, în ciclul II, la Lăpușata-Lădești, preot, profesor de muzică și dirijor de cor (tatăl dirijorului Mihail Ștefănescu de la Rm. Vâlcea). După Revoluție, dirigintele meu de odinioară a condus *corul* sindicatelor Universității din Craiova. Era unchiul lui Marin și George Sorescu. La dumnealui, pe str. Mihai Bravu, nr. 9, lângă Parcul Titulescu și Agronomie, am văzut primele autografe pe cărți de la Marin Sorescu și am văzut articole de V.G. Paleologu, care gira o instituție, formată din... el însuși: „*Informatica Brâncuși*”, tolerată la parterul palatului Primăriei Craiova. (C.Z.)

Constantin ZĂRNESCU  
19 Februarie 2014

# BRÂNCUȘI ȘI FIGURILE INTERVALULUI

**B**râncuși continuă linia tradiției românești în lucrarea lemnului sau pietrei („doctrina străbunilor”), cu realizarea de „esențe”, de aflat și în arta primitivă africană, recunoscută ca atare de sculptor. Menținerea „Spiritalului” în orice piesă sculpturală este, așadar, un principiu străvechi și îl aflăm în aforismele brâncușiene. Și aceasta datorită plasării lor în Interval/Imaginal, lucru la care contribuie și forma, ovoidul, unul plutitor, cum plutitoare sunt și elementele („Eu aș vroi să reprezint imponderabilul într-o formă concretă”, „...am reușit cumva să fac ca Pasărea măiastră să plutească”). Atunci când sculptorul afirmă potențele „sferei”, țintește exact către forma hierofanică, imponderabilă, fluidă, dinamică, în fine totală („Eu cred că o formă adevărată, în plastică, ar trebui să ne sugereze înfinirea. Suprafețele ar trebui să arate, atunci, ca și cum ar înainta, încontinuu, ca și cum ar pleca, din acea masă, într-o existență cu totul desăvârșită și completă...”).

Brâncuși nu se vedea înmatriculat începutului de secol, dar tradiția îl va duce, prin dozajul și forma care să capteze spiritul materiei, la ipostaza de revoluționar în limbaj sculptural („Eu nu sunt nici suprarealist, nici baroc, nici cubist; și nici altceva de soiul acesta; eu, cu noul meu, vin din ceva care este foarte vechi”). Realizează o „expresie” absolut personală chiar dinăuntrul „orizontului indefinit”, cel primitiv, adâncul nostru multiplu, acolo unde spiritul individual e una cu cel universal, iarăși explicit(at): „Colaborarea intimă între artist și materialele folosite, precum și pasiunea care unește bucuria meseriașului – cu elanul vizionarului, îl duc pe rând la esențializare, la forma ideii în sine... Sculptorul trebuie să își pună spiritul în armonie cu spiritul materialului”.

Nu întâmplător îl găsim pe Brâncuși într-o fotografie la „gura de rai” al atelierului parizian, revăzut în memorie, la un

moment dat, tot ca *Interval*, locul plutirii elementelor purificate: „...eu am avut revelația să revăd-rememorez imaginea atelierului meu, la o altă dimensiune („a large scale” - devenită cu totul monumentală), o mărire care să umple întreaga boltă cerească, în ultimele două variante ale Păsărilor – cea albă și cea neagră - m-am apropiat cel mai profund de o dreaptă măsură. Păsările de aur, Măiestrele și Coloana fără de sfârșit... sunt niște proiecte care, o dată mărite (agrandies), ar putea să umple toată bolta cerească și să o susțină”. Sculpturile sunt, în oricare loc ales, iluminat el însuși, *axis mundi* „O sculptură nu se sfârșește niciodată în postamentul său, ci se continuă în cer, în pedestal - și în pământ”.

Atât timp cât creația își conține creatorul, există o multitudine de fotografii și dinăuntrul „laboratorului”, care îl proiectează pe Brâncuși în propria lume. Armonizat cu ea, cu elementele dinăuntrul atelierului, identic/e interiorului/adâncului său, tot de una cu „Universul”. Iată câteva mostre de gândire brâncușiană: „Tot ceea ce puteți contempla aici, în Atelier, are un singur merit; că este trăit...”, „Când creezi, trebuie să te confunzi cu Universul și cu elementele”.... „Eu vă vorbesc numai despre acea sculptură care posedă viața ei proprie; iar nu despre una care ar avea vreo formă asemănătoare vieții”.

Starea de armonie („bucurie”, terapie: „să vindece contrarietățile interioare ale omului”) devine o constantă a fiecărei sculpturi brâncușiene și aceasta provine mai ales din forma simplă, în viziunea autorului, care este ovoidul. Un aforism validează forma unică: „Ne aflăm într-o sferă, ne jucăm cu alte sfere, le îmbinăm, le facem să clipească”, „...caut acea formă definitivă, nepipăibilă, alunecoasă”.

Piesa sculpturală nu e concepută cu accidentul ei real, ci



□ Constantin Brâncuși



□ Constantin Brâncuși în atelierul său de la Paris, 1933-1934





□ Domnișoara Pogany III executată în marmură albă - 1931

□ Domnișoara Pogany, Plato și Pasărea de aur

dumnezeiesc, atunci când elimini individualitatea proprie („când uiți cu desăvârșire de tine însuși”), așa încât nu e vorba de un anume element, ci, cum spune însuși Brâncuși, de „spiritul” său. Era mulțumit, de pildă, că „fața” Domnișoara Pogany nu mai conținea elemente „particulare”, dar s-a ajuns la acest lucru prin forma ovală, care înglobează orice caracteristică și revelează esența, „ființa din interiorul materiei”. Caută, și o afirmă des, acea formă care să fie atotcuprinzătoare, în care interiorul să pulseze, să aibă spiritul exteriorizat, ca și cel angelic. Brâncuși împacă „lutul și sufletul”, materia și spiritul ei, într-o „unitate perfectă”. Când lucrează la *Măiastra* ajunge la ovoid ca la forma înglobatoare („Trebuia să fuzionez toate formele”), a cuprinderii oricăror contrarii într-o „comuniune nouă...”. Artistul puncta și drumul spre forma singulară și calitatea ei esențială, păstrarea spiritului din materie, în cazul păsărilor, „prin acest oval al trupului Păsării”, o fuzionare „a tuturor formelor”.

Ovoidul marchează atât opera eminesciană cât și pe cea brâncușiană. Figura circularității traduce chiar transcendența. Ovoidul concentrează universul, așa cum, la nivelul imaginilor, o realizează imobilitatea chipurilor în râu la Eminescu sau desenul fizionomic în „ovaluri” fluide la Brâncuși. Privind o variantă a Domnișoarei Pogany, Brâncuși era conștient în privința ovalizării și a perfecțiunii aduse de ea („capul a primit forma definitivă a unui oval”). În plus, forma ascetică tinde să prezinte invarianta, *arheul*.

Chiar variantele sau tipurile, în reversibilitatea lor, conduc (*Păsările*, să spunem, la Brâncuși, *cuplul* – la Eminescu) spre prototip (*tot de una*). Momentele din lirica poetului sunt, în genere, cosmogonice. Și sculptura brâncușiană emană aceeași stare de/ spre Facere. *Începutul lumii* nu-i decât o pronunțare non-figurativă a momentului cosmogonic, aparținând oricărei alte sculpturi, situată într-o concentrare, experiență interioară, egală cu manifestarea, iluminarea. Prezența Stâlpului Cosmic, și în opera eminesciană, și în cea brâncușiană, ține de asemenea ceremonie, cu prezența sacrificiului, morții consumate, revelate.

Sculpturile brâncușiene par imagini dinăuntru, de unde și

puterea lor de renaștere a limbajului sculptural. Există destule discuții că sculpturile ar trebui, au fost, sunt amplasate în locuri anumite. Când Brâncuși proiecta strict sculpturile (cu tot indicele spațial), de fapt le atemporaliza și „aspațializa”, dând oricărui loc funcția de Centru. S-ar putea spune că fiecare piesă/ ansamblu se așază într-un spațiu și un timp ideale, întrucât au autonomia întregului, au conștiință de sinele/sufletul lor, indiferent de întâmplare, subiecți, context, condiționări. Arhetipalul nu mai este sensibil la „vremuri”. Piese concentră nelimitatul. *Coloana fără sfârșit* este mai la vedere decât altele, în această privință; oricum, sculpturile își creează / asumă o vecinătate proprie. Fotografii cu alăturări de piese din atelier demonstrează că ele își corespund și dau alt semn, nou pentru autor. Circuitul între sculpturi este vizat de Brâncuși prin aceste apropieri fotografice (uneori cuplările prevăd chiar devenirea motivelor, ca *Adam și Eva*), dar indică, îndeosebi, primordialitatea formei, sunt mereu începătoare, în sensul cosmogonic.

Cu figurativul ascuns în nonfigurativ, sculpturile brâncușiene au fost, pe drept cuvânt, întemeietoare, cel puțin pentru secolul al XX-lea, lucru care se explică și prin dezvăluirea formei din material printr-un proces sinonim cu oricare experiență interioară, din care urcă imagini și simboluri, purtătoare ale întregului, în momentul iluminării / trăirii sacralului. Asta și pe linia strămoșească a formei și tehnicii de lucru. Sculpturile lui Brâncuși țin de un ritual care este complet la vedere, dar care nu-și pierde funcțiile (magice, universale, tipice oricărei arte primitive) integrale. Însăși vederea sculpturilor se mută înăuntrul privitorului, locuindu-l îndelung. Și datorită formelor tradiționale din punctul inițial de plecare, au o putere dinăuntru, ca și cum ar figura în inconștient, sunt cathartice, absolvindu-ne, parcă, de vină (tragică!). Desigur, un traseu de evadare din „labirint”, în accepția artistului. Sculpturile se țin, se compactizează, în interior, n-au nevoie de privire dinafară, chiar dacă distanțele și unghiurile conduc la pluralitate semantică; sunt într-o continuă stare de facere, reflex al unui dinamism inclus fiecărei figuri surprinse în manifestare, „nemărginit”.

Transcendența „zace” în fiecare piesă, dar sculpturile au măreție, suflu, concretizare a incorporalului, cum e zborul, de pildă. Atâta timp cât Unu e doritor de experiență, materie cu *daimon-ul* îndemnat la imagini sincretice, manifestarea este multiplă.

Într-o epopee sculpturală, ca cea a lui Brâncuși, sculpturile polizate își conțin atât lumina interioară, cât și pe cea exterioară, celelalte dispun, totalizându-l, de timp, dar își creează un circuit interior înăuntrul formei, dând senzația de organicitate. *Sărutul* surprinde cuplul în clipa „nunții”, dar într-o amplasare a morții, ca într-o realitate absolută. De altfel, momentele sugerate/ comemorate de Brâncuși se înscriu unui traseu inițiat, vămuind eternitatea cu „moartea și viața laolaltă”, în ton eminescian. Evidentă este manifestarea Spiritului în *Muză adormită*, *Leda*, *Păsărea*



□ *Sărutul* lucrare din 1907 - Atelierul lui Brâncuși

etc., aceste forme sculpturale hyperionizate. Cu asemenea personaje, în astfel de momente totale, se realizează, conform unei gândiri simbolice, un imn sculptural cosmogonic, ca într-un rit vedic, ca o rugăciune, meditație în spirit oltenesc, asemenea poeziei pure (asimilare brâncușiană, de altfel). Există rugăciuni-embrii, repetări de forme pe cele trei axe, de parcă ar avea/au o funcție magică. Centrul sincronizează, de fapt, axele imaginarului, mai ales că fixarea/stabilitatea (obligatorie pentru ceremonie) se realizează printr-o mare varietate de axis mundi, de la poziția

crucii-păsării-rug la ovoidul cu lumina piezișă sau tăiat orizontal, de la o lumină columnară „fără sfârșit” la „ciocul” oval de la ultima pasăre, etc.

Chipurile în trecere, eternizate „de-a pururi în clipa cea de azi”, fac parte dintr-o ceremonie a echilibrului, multiplului; fiecare sculptură este autonomă, dar se și integrează Unului, în stare de manifestare, varietate. Bipolaritățile multor sculpturi (*Leda*, *Adam și Eva*, *Sărutul* – explicite, *Principesa X*, *Păsări*, *Pește* etc. – implicite), cât și mișcările circulare, ovoidale, potrivesc aceste spirite individuale la recunoașterea Spiritului Universal, sunt conținute în memoria individului și universului în același timp. Ceea ce ne învață sculptura brâncușiană este întâietatea. Formele au fost „acolo”, artistul doar le dezvăluie. Non-figurativul pare un efect optic. Chiar numele sculpturilor țin de organicitate.



□ *Muză adormită* - Constantin Brâncuși - 1920

În schimb, prezența unor *Buddha*, *Socrate*, *Himera*, prin lumina pură (golurile), dă seamă de acel înăuntru-afară circulant. Personajele, oricare, supraveghează inițierile care vin dintr-o „experiență interioară” colectivă, materializată în arta populară, în obiceiuri, cele românești fiindu-i familiare lui Brâncuși.

Chiar dacă a plecat din ele, sculptorul nu le-a trădat. Dimpotrivă. Că „primitivitatea” operelor sale a fost raportată la alte arte străvechi, cum este cea africană, faptul se explică / s-a explicat prin corespondența cutumelor și exprimărilor artistice la popoarele străvechi. Și așezarea organicului / figurativului înăuntrul non-figurativul semnalează că această sculptură ține de experiențe adânci, moștenite și perpetuate / prelucrate, viziune manifestată în spațiul românesc tradițional, dar care prin Brâncuși declanșează o cotitură în limbajul sculptural. Obsesia de a comemora momente, oameni de seamă români prin proiecte în spirit tradițional, cu elemente ale spiritului local: fântână, masă,



□ Intrarea atelierului din Paris al lui Constantin Brâncuși

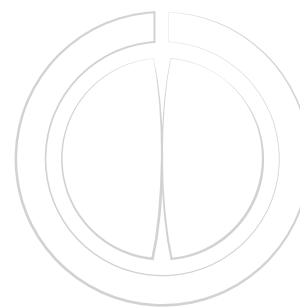
poartă, stâlp, demonstrează fidelitatea din adâncuri a *daimon-ului* brâncușian la conștientul / inconștientul colectiv. Pasiunea pentru Milarepa, poziția unui Buddha în mijlocul sculpturilor dau notă de spiritul apropiat, dorit, stare de echilibru în linia eminesciană, a gândirii unului.

Multiplicările, reluarea motivelor intră în aria devenirii, găsirii identității. Evoluția formelor explică starea unor „ființe vii”, care au comportament variat, cu revelația inclusă în gestică sculpturii însăși, cum este aceea a variantelor. Exercițiul vederii impune sculptura ca pe un spațiu în care Spiritul (un Buddha) se manifestă.

În fapt, se intră în dialog cu sculpturile, se multiplică și vederile, se deschid înțelesuri, pentru că Brâncuși a singularizat arhe-„tipul”, i-a dat forme individuale, dar simultane cu momentul creației, în spațiul și timpul aparent profan, în fapt, în afara lui, pentru că evidențiază transcenderea. Fiecare piesă este o meditație, rugăciune, răsfrângere în / la interior. Cum devine și *Masa...*, rotundă, a cărei suprafață / expresie este apropiată de cer, explorându-l. Spiritele, 12, revelează un centru, sunt pietre rotunde suprapuse, încă imobile, dar conținând mișcarea, *întrele* în circuit sus-jos, ca și luminișul eminescian, cum *Începutul lumii*, în colțul său făcător, exprimă „o sete care-l soarbe”, aproape de „punctul de mișcare” cât și de „neclintita limbă”. În același

timp, vidul înțelepților, proiectați de Brâncuși ca în *Imnul creațiunii*, *Rig-Veda*, ș. a., este pandantul imaginilor pline, compactizate, în așa fel încât devin armonii din contrarii. Până și manifestarea „gurilor din alte guri” în etapa sculpturilor în lemn se înscrie în aceeași experiență a Sine-lui totalizant. Până la urmă vidul / privire divină se revarsă peste monoliții de tip *Sărut* ca o concretizare / obiectivare a lui *psyche*. Nu întâmplător, *Măiastra* trona pe un soclu constituit din cuplul nuntit. Călătoria inițiată se face prin întregire, refacere din variante / multiplu, ca în *Sărmanul Dionis*.

M-am întrebat dacă ar putea exista / va exista Brâncuși fără atelierul lui din Paris (sinonim Naturii eminesciene / gorjene), spațiu care a rodit formele și, cu siguranță, stimulează, în continuare, exegeza. Locul „izolat” parizian, unde însuși Brâncuși crea „mutații de text”, indică, din fotografii, o fidelitate cu Sinele, a fi în arhetipuri, dar și o neliniște, o imperfecțiune. Nu cumva spațiul cu Brâncuși la intrare prezintă o ruptură demnă de omul nostru contemporan? Oricum, „gura de rai” de aici nu poate fi gândită ca univocă. Odihna de sine (deceniile de la Căpățâna omului) nu a fost cumva mai dramatică decât pare? Dacă asimilăm intrarea în atelier cu *Poarta Sărutului*, atunci tot aforismul brâncușian dă rezolvarea, ca ieșire din labirint („negarea Labirintului”), așa cum a așteptat, în proiectatul templu pentru Indor, să indice punctul de întâlnire a tuturor axelor timpului și spațiului, lumina venită pe orificiul de sus. În această stare de trecere, reversibilă, din viață în moarte, și doritul templu indian, și, mai ales, complexul de la Târgu-Jiu devin sinonimele atelierului parizian cu creatorul înglobat. Fiecare entitate este cosmică, refăcând simplul spațiu memorial al artistului ca pe „gura de rai” de acasă. De unde invitația: „Duceți-vă la noi, în România, să vedeți oamenii, costumele, locurile (spațiul românesc...). Duceți-vă să vedeți ceea ce am putut să realizez eu - la Târgu-Jiu”. Un alt text brâncușian pare cea mai bună definiție, descriere a unei lumi sacre, Intervalul, de aflat chiar în ansamblul gorjean: “Un monument depinde întotdeauna de locul anume pe care îl alegi și de cum va răsări sau va apune soarele deasupra lui, de însăși materia înconjurătoare... De abia atunci, având aceste date (perspective, fotografiate la diverse ore și luate din diferite unghiuri), îți poți alege materialele și poți să îi studiezi formele - care vor trebui să se lege perfect cu Natura - și să îi fixeze monumentalitatea”.



Viorica RĂDUȚĂ



# NOICA ȘI BRÂNCUȘI: DESCHIDERI ÎN SENINĂTATEA FIINȚEI

**O istorie nicasiană a filosofiei românești prin marile ei temeuri: limba română, Eminescu, Brâncuși.**

## 2.1 - Relația dintre lucrarea despre Rostire și Sentimentul românesc al ființei cu Ontologia

E ca și când am rupe etapa brâncușiană a entității sculpturale de etapa finală a sintezelor A și T. (Ansamblu și Templu) (n. red.)

Interesul doamnei Lavastine de a sublinia o ruptură. De fapt Devenirea într-o ființă derivă din "naționalismele" cărții anterioare, într-o continuitate exemplară, așa cum A și T devin din lucruri disparate premergătoare.

Coloana fără sfârșit, acest **întru** brâncușian, care devine pivotul viziunii sale (Ion Pogorilovski)

Gândirea lui Noica: „este un sistem; a fost elaborat vreme de cinci decenii (...) a fost creată mai întâi desfășurarea tematică pe orizontală, pentru ca abia în ultimul deceniu, prin Sentimentul românesc al ființei (1978) și îndeosebi prin Tratat de ontologie (1981) să se dea Coloana vertebrală – cum îi plăcea lui Noica însuși să spună -, cu întruparea viziunii pe conceptul-pivot de **întru**, cu viziunea în „devenirea într-o ființă” (M. Diaconu, Istoria limbajului filosofic românesc, p. 150).

Nu este Coloana A verticalizarea sublimă a operei lui Brâncuși? (Pentru sublimul brâncușian vezi Ion Ianoși...) și nu ar fi fost mai ales asta T, dacă s-ar fi realizat?

### 2.1.1 Cu „întru” Noica se înscrie în bucuria ființei

### 2.2 Noica: Bucuria creației brâncușiene și antecedentele ei în cultura românească

### 2.3 Antecedentul principal este al limbii: „întru”. Trebuie să cercetăm pe „întru” și pe

### 2.4 „a fi întru” în ele însele, ca seninătate

p. 167 „Să vedem dacă pentru bucuria neașteptată, dar semnificativă a creației lui, nu se pot găsi totuși antecedente în cultura sau în cuvântul românesc.”

Antecedentul principal: „întru”

Pentru a ajunge la bucuria de a „a fi întru”, Noica pornește de la partea întunecată a ridicării la ființă, a încercării de a răzbate.

p. 168 „Am invocat-o până acum prepoziția „întru” tot timpul, în descrierea primei fețe a ființei, după versiunea noastră românească, fața mai întunecată. Acum putem invoca situația adusă de „întru” pentru fața luminoasă, sub semnul căreia s-a ivit, ca și o noutate în lumea noastră,

opera lui Brâncuși, cu bucuria ei [Dor, Supliciu] arată că s-a ivit din întuneric – I. Pogorilovski] [Prometeu]. De rândul acesta, pentru că nu mai e vorba de trudnica ridicare de la realitățile obișnuite la o formă de ființă, ci de ființa însăși, trebuie să cercetăm pe **întru** și **a fi întru** în ele însele. Sentimentul românesc al ființei trebuie să privească și **starea** de ființă, nu numai intrarea în ea.

Vezi următoarele:

Noica distinge:

- intrarea în ființă
- devenirea într-o ființă
- starea de ființă

C. Noica, *Sentimentul românesc al ființei*, p. 168

## Elogiul noician al limbii române prin Brâncuși

Preocuparea lui Noica pentru Brâncuși e de fapt pentru „limba în care gândea Brâncuși”.

Din această limbă, ca și Mircea Vulcănescu, Noica extrage:

- o filosofie modernă
- o artă modernă

Filosofia rămâne cumva în virtualitate.

Arta modernă s-a concretizat prin Brâncuși.

Iar această artă poate interesa pe Noica tot pentru că e filosofică, relevă o virtualitate a lumii, o spiritualitate consistentă ideativ.

Vezi conceptul lui I. Pogorilovski – „cunoașterea idiomatică”.

Această problemă e foarte importantă sub următorul aspect:

Despre Brâncuși se spune că s-a inspirat din folclor, din reprezentarea obiectuală ca stâlpi, mese etc. Ori măcar din basme, legende.

Această viziune duce la exagerări deformante. Se strâmbă din nas. Mulți nu văd să existe o legătură directă între Coloana fără sfârșit și stâlpii de pridvor.

Noica socoate altfel. Brâncuși nu s-a inspirat din folclorul românesc decât oarecum. El s-a inspirat din limbă, mai exact – arta lui se naște întrucât Brâncuși gândește în limba română.

Este util de urmărit cum vorbește Noica despre limba română, alături din alte limbi (vezi în franceză, *Introduction à la sculpture de Brancusi*)

Ion POGORILOVSKI

# DATE INEDITE ȘI RECTIFICĂRI ÎN BIOGRAFIA LUI BRÂNCUȘI

Despre Brâncuși s-au spus multe și s-a scris enorm. Mii, zeci, sute de mii, milioane de pagini. Dumnezeu știe câte. Au scris mulți. Și veniți și chemați și nechemați. Toată lumea se pricepe, știe ceva despre Brâncuși și scrie, publică. Dar, de regulă, banalități, lucruri fără valoare. S-ar părea astfel că despre marele sculptor s-a spus și s-a scris tot. Da, dar ce s-a știut s-a scris, ce nu, s-a presupus, s-a inventat. Și lucrul acesta l-au făcut nu numai „brâncușologii de ocazie”, impostorii, ci uneori și unii cercetători. Să vedem deci, câteva momente inedite din biografia lui Brâncuși și să facem câteva rectificări.

Se știa astfel că în vara anului 1897 Brâncuși a fost trimis timp de două luni să lucreze la o fabrică de mobilă din Viena. Se știa, de asemenea, că la Viena a plecat singur cu vaporul, pe la Turnu Severin, că la Viena a lucrat la un anume Herr Roth și că la sfârșit i s-a eliberat un certificat. Nimeni nu și-a pus însă vreo întrebare asupra acestei călătorii, toți biografiile au relatat sec doar faptul. Noi ne-am pus însă o serie de întrebări și le-am căutat răspunsurile. Astfel, prima întrebare pe care ne-am pus-o a fost aceea: adică cum, Brâncuși a plecat singur la Viena, fără să știe un cuvânt în limba germană? De aici au urmat alte întrebări: cine l-a propus, l-a ales să plece în străinătate, apoi, avea nevoie de pașaport, îi trebuiau bani de drum ș.a. Oricum, în vara anului 1897 Brâncuși avea împliniți, de câteva luni, douăzeci și unu de ani, deci i se putea elibera pașaport. Întâmplarea a făcut să descopăr că pe aceeași stradă cu școala unde el era elev trecut în ultima clasă se afla consulatul austriac din Craiova. Acum școala se află la nr. 11, iar consulatul se află la nr. 6. Deci, aproape vis-à-vis. Până la noi nimeni n-a știut lucrul acesta. Apoi, consultând catalogul clasei lui Brâncuși am constatat că mai toți profesorii săi, dacă nu chiar toți, erau austrieci, în afară de director care era român. Presupunem că profesorii vorbeau între ei și adesea se adresau elevilor în limba germană. Mai mult, se știe că în a doua jumătate a secolului al XIX-lea la Craiova

trăiau meseriași austrieci și germani, că în oraș funcționa o școală germană, că era o biserică evanghelică etc. De asemenea, presupunem că încă înainte de a deveni elev la Școala de Meserii, ca băiat de prăvălie, sau mai știm noi cum și când Brâncuși să fi intrat în contact cu vorbitori de limba germană, așa că e posibil să fi învățat încă de atunci câteva cuvinte în această limbă. Câteva. La școală a mai învățat, în mod sigur, ceva germană, astfel că unul din profesorii săi a avut încredere în el și l-a propus să plece la Viena. Cum Brâncuși era bursier, n-avea deci bani de drum, n-avea cum să se descurce cu eliberarea pașaportului. A fost ajutat. Așa a ajuns la Viena în vara anului 1897.

Dar, lucrurile nu s-au oprit aici. Se știe, de asemenea, că la Școala Națională de Arte Frumoase din București, Brâncuși a avut profesor de sculptură pe Vladimir Hegel și profesor de anatomie artistică pe doctorul Dimitrie Gerota, că de ambii a fost apropiat și că ambii erau vorbitori de limba germană. Bănuim că de la ei a mai învățat ceva germană. Apoi, după terminarea școlii, când Brâncuși urma să se hotărască unde să-și mai continue studiile, presupunem că atât Vladimir Hegel, cât și Dimitrie Gerota l-au îndrumat spre München. La acestea, credem, s-a adăugat și sfatul sculptorului Frederich Storck, care era doar cu câțiva ani mai în vârstă ca el și cu care de asemenea era în relații de prietenie. În plus, la München se afla

și își continua studiile fostul său coleg și prieten Petre Neagoe. Brâncuși spera să-l întâlnească, să-l ajute, să-l îndrume. Deci, pe lângă limba germană, în care cât de cât se descurca, Petre Neagoe era încă un motiv în plus să opteze pentru München. De Paris ce să spunem. Rămânea vag, în rezervă. Limba franceză îi era total străină, iar singura sa cunoștință acolo era prietenul Daniel Poiană, ospătar, plecat cu aproape un an înainte și care nu știa cum se descurcă, sau cum ar putea să-l ajute. A plecat deci la München. Nu pe jos, ci cu trenul. Bani de drum făcuse rost prin vânzarea câtorva exemplare ale Ecorșeului făcut cu doctorul Gerota. Că la München nu i-au ieșit socotelile, aceasta-i altă problemă. S-a hotărât atunci să plece la Paris. La început, de la München, pe jos, iar de la Luneville din nou cu trenul.

O altă problemă care trebuie lămurită este aceea a satisfacerii stagiului militar redus. În toate monografiile publicate autorii n-au prea știut cam ce să spună. Să încercăm deci să descurcăm lucrurile.

Brâncuși a absolvit Școala Națională de Arte Frumoase din București în vara anului 1902. În toamnă, la 24 septembrie, i s-a eliberat Diploma de Absolvire. Se știe că satisfacerea stagiului militar era obligatorie și se executa după absolvirea studiilor. Se știe, de asemenea, că Brâncuși a fost un student tomnatic, recrutase de mult și se prezentase desigur, în câteva rânduri, la comisariat pentru a-și amâna satisfacerea stagiului militar. După absolvirea școlii a trebuit să-și rezolve această problemă. Avea aproape 27 de ani. La 15 ianuarie 1903, la Craiova, a fost încorporat ca soldat cu termen redus, la Regimentul „26 Rovine”. Probabil era singurul soldat în această situație. Întâmplarea a făcut ca în acea perioadă

medicii și corpul sanitar din București să dorească să ridice un bust generalului doctor Carol Davila. Profesorul, doctorul Dimitrie Gerota și fostul său coleg Jean Al. Steriadi au venit atunci cu sugestia ca Brâncuși să fie acela care să-l execute. S-a cerut deci detașarea acestuia la București. În schimb, Brâncuși a fost scutit de orice obligații militare. Înțelegerea a fost astfel benefică pentru ambele părți. Sculptorul a rămas în evidența Regimentului „26 Rovine”, din Craiova până la 15 ianuarie 1904, când a fost lăsat la vatră.

Ciudad ni se pare și faptul că partea cea mai „cercetată” și ca atare cea mai „cunoscută” a biografiei lui Brâncuși se referă, indiscutabil, la anii săi de tinerețe. V.G. Paleolog a și scris, în acest sens, o carte, ***Tinerețea lui Brâncuși***. Perioada respectivă se referă, deci, mai ales, la anii trăiți la Craiova și se încheie cu „plecarea sa pe jos la Paris”. Accesul la „Arhiva Brâncuși”, în 2001, a scos însă la lumină o serie de lucruri noi și a dezvăluit că unele date intrate în conștiința publică nu sunt adevărate, că au fost fabricate. Astfel, printre altele, în volumul ***Brâncuși inedit. Însemnări și corespondență românească***, Doina Lemny și Cristian Robert Velescu publică trei încercări de schițe autobiografice ale sculptorului. În toate se arată clar că atunci când Brâncuși a venit la Craiova, în martie 1889, s-a angajat mai întâi „garson la cafeneaua lui Troceanu aflată la poarta de vest a orașului, la Bariera Severinului”. Dată inedită. S-a angajat apoi, după câteva luni, la Ion Gheorghiu, la care a rămas „până în iunie 1890, când s-a angajat la Petre Rucanu care avea cârciumă în fața gării...” Altă dată inedită. Ba mai mult, în toate cele trei schițe autobiografice nu apare numele și cârciuma „fraților Spirtaru”. Cum de aceștia s-a făcut mare caz, suntem acum în situația de a șterge numele Spirtaru din biografia sculptorului.

Cum în goana de a publica cât mai multe date despre „părintele sculpturii moderne” unii biografi au

ajuns să „descopere” și să publice până și fotografia ***Vioara lui Brâncuși***, sau alta ***Brâncuși pe prispa casei părintești cântând la contrabas***. Să fim serioși. Timp de opt decenii nimeni n-a știut ce s-a întâmplat cu ***Vioara făcută de Brâncuși***, iar acum e descoperită! Sau cealaltă fotografie, altă „găseliță”, Brâncuși cântând la contrabas. Știa oare sculptorul să cânte la contrabas, sau se făcea? E îmbrăcat în costum, are pălărie pe cap, dar e desculț! Mai mult, nu așa arată o casă din Gorj, ci mai degrabă de mahala de oraș. Apoi, ce fotograf să fi fost acela care a ajuns la Hobița în primii ani ai secolului al XX-lea și să-și fi îndreptat obiectivul aparatului asupra ciudatului cântăreț la contrabas? Nu. Categorie, cel din fotografie nu este Brâncuși.

Și fiindcă tot suntem la capitolul fotografiei poate că e cazul să ne oprim privirea câteva clipe și la cele în care, indiscutabil sunt autentice, Brâncuși apare în mijlocul colegilor săi de la Școala Națională de Arte Frumoase din București, sau chiar de la École Nationale des Beaux-Arts, de la Paris. Peste tot Brâncuși apare bine îmbrăcat, poartă costum sau redingotă, lavalieră sau papion, gambetă pe cap și e încălțat în ghete din piele fină. Nu, acesta nu-i un sărăntoc, un student care își duce existența la limită. Mai mult, încă din 1905, la Paris, îl găsim făcându-și cărți de vizită cu adresa clară pe ele, și chiar ilustrate-vederi, cu imagini după lucrările sale, care se vindeau la chioșcuri. Pe unele Brâncuși a scris câteva cuvinte și le-a trimis la prieteni în România.

Să nu uităm apoi că atunci când Brâncuși s-a hotărât, în 1904, să plece în străinătate, a trebuit să-și facă pașaport. Al doilea. Primul îl făcuse, se știe, în 1897. A trebuit, deci, acum, să se fotografieze din nou. Atunci i-a venit ideea, sau poate i-a fost sugerată, să-și mai facă una...El la drum...Fotografia e celebră. A fost publicată cu explicația „Brâncuși în drum spre Paris” și ni-l înfățișează îmbrăcat ca turist german,

într-un costum cu haină lungă și largă, pantaloni bufanți, ghete din piele fină și jampiere. În spate poartă un rucsac cu obiecte de strictă necesitate, iar în mână stângă ține un „Alpenstock”. Pe cap poartă, în fotografie nu se vede prea clar, o căciuliță sau o pălărie cu boruri foarte mici. Poartă barbă neagră și privește înainte. Fotografia a fost făcută, indiscutabil, într-un studio la București. Explicația „Brâncuși în drum spre Paris” este deci greșită, iar faptul că sculptorul apare îmbrăcat ca turist german nu-l mai comentăm. Este clar, pleca în Germania și nu în Franța, la Paris!

Nelămurite, sau mai puțin cunoscute, au fost și perioadele din timpul Primului și celui de Al Doilea Război Mondial. Natalia Dumitrescu și ***Dațiunea Brâncuși*** le clarifică în mare măsură. Nu ne oprim asupra subiectului. Interesantă ni se pare însă schimbarea acum a poziției sculptorului față de Germania. Devenit filofrancez, întrucât trăia de mai bine de zece ani la Paris, Brâncuși își păstra totuși stima și prețuirea față de cultura poporului german. Începerea Primului Război Mondial și mai ales bombardarea Parisului de către nemți i-au schimbat poziția față de Germania, ca țară. Prin 1930, când l-a cunoscut pe Petre Pandrea, care venea de la Berlin ca diplomat român și-i propunea o expoziție personală în capitala Germaniei, lui Brâncuși i-a făcut plăcere să vorbească cu acesta în limba germană. Da, a vorbit, dar expoziția a refuzat s-o facă. Apoi, când a început al Doilea Război Mondial și Franța a fost ocupată de Germania hitleristă, Brâncuși, care era un artist modern și deci neagreat de ocupant, a refuzat categoric să părăsească Parisul. Risca? El spera că nu, spera să se descurce, să nu aibă probleme. Și-ntr-adevăr n-a fost niciodată deranjat de hitleriști. Pentru aceștia, bătrânul, ciudatul artist româno-parizian n-a existat.

Ultimii zece ani din viața lui Brâncuși sunt complicați, greu de descris. Din cele peste douăzeci de



persoane care l-au cunoscut pe sculptor și cu care noi am stat de vorbă, s-au detașat, indiscutabil, V.G. Paleolog și sculptorul, profesorul Constantin Antonovici. Dar dacă V.G. Paleolog a improvizat, a spus multe lucruri pe care nu putem pune bază, Constantin Antonovici a fost o adevărată mină de aur. De altfel, acesta l-a cunoscut mai bine pe Brâncuși, iar amintirile sale erau mai bogate și mai recente, nu au fost sărăcite și estompate de timp ca în cazul lui Paleolog.

Când Antonovici l-a cunoscut pe sculptor, Brâncuși împlinise șaptezeci de ani. Îmbătrânise, nu mai era el cel de altă dată, lucra mai puțin, ca să nu spunem că mai mult se făcea că lucrează. Era neplăcut marcat de vârstă, era nervos, devenise tot mai dificil. Trecea printr-un moment de cumpănă, nu mai era bărbatul care se știa și faptul acesta îl durea, îl chinuia cumplit. Dar lucrul cel mai neplăcut, care nu-i da zi de zi pace, era situația patriei sale natale, ocupată de armata sovietică și care „armată a adus pe comuniști la putere”. Dacă subiectul era atins în convorbiri și nu putea să nu fie atins, se enerva, îl făcea să nu te mai poți înțelege cu el, devenea violent și, în mod firesc, urma un potop de înjurături... Și asta i se întâmpla lui, omul care n-a făcut politică în viața lui și care, în fond, nu făcea nici acum. Dar veștile rele din țară veneau, veneau, erau tot mai dese, mai neplăcute și-l dureau... Naționalizarea, arestări, cote, canal, țara devenise un lagăr. Pe de altă parte în România avea prieteni, în ea se aflau anii săi de tinerețe, ani cu amintiri nostalgice. Și ca să fim totuși dreapți, regimul politic din țară îl respecta, îl aprecia. Lucrările sale au fost introduse de la început în expunerea permanentă a Muzeului Național de Artă, iar în 1950, când s-a înființat Uniunea Artiștilor Plastici din România a fost făcut membru deplin din prima... Toate acestea nu l-au făcut însă să uite și nici să ierte regimul politic. Prietenii i-au scris,

Camil Ressu, Jean Al. Steriadi, că ar dori ca în țară să se afle mai multe opere ale sale, că o călătorie oficială sau particulară a sa ar fi benefică. Dar el, a tăcut.

În România s-a vorbit și din păcate se vorbește și azi de faptul că Brâncuși a dorit să doneze Atelierul său statului român. Povești. Nici vorbă. Nu există nici un document în acest sens, nici la București, nici la Paris (Brâncuși păstra, în general, ciornele cu răspunsurile la corespondența purtată). Ba, s-a mers până acolo încât s-a spus că statul comunist român n-a permis intrarea în țară a unui tren cu donația – Atelierul Brâncuși... Nici gând.

În realitate, încă de la sfârșitul anilor patruzeci, sculptorul a fost tot mai preocupat de soarta atelierului său, zona în care se afla urmând să fie demolată. Probabil, din acest motiv, multe nopți n-a dormit. Pe de altă parte era conștient că Atelierul său devenea, arăta, tot mai mult cu un muzeu. Un muzeu de sculptură. Da, aici era viața sa, cea mai mare parte a operei, a creației sale. S-a gândit să-l doneze statului francez, Franței, țara în care a trăit cel mai mult și i-a devenit a doua sa patrie. Dar legile Franței nu permiteau unui străin să facă o astfel de donație. Din acest motiv, Brâncuși a făcut la 1 august 1951 cerere să i se acorde cetățenia. Menționa că făcea cererea „nesilit de nimeni” și că „renunța la cetățenia română, dezamăgit de autoritățile comuniste de la București”. La 15 iunie 1952 Brâncuși a primit, după cum se știe, cetățenia franceză. Își salva, în felul acesta, „Atelierul”. A mai trăit aproape cinci ani. Cetățean francez, de origine română. Român desțărât, dar nedesrădăcinat, trăitor o jumătate de secol la Paris, devenit cetățean francez, parizian, trăitor în atelierul său, înmormântat în locul cumpărat de el în cimitirul cel mai apropiat de atelierul său... Ca artist toată viața a expus ca „sculptor român”. Oriunde și oricând.

În ultimii doi ani de viață, când era rău bolnav, a vorbit (până când n-a mai putut vorbi) mai tot

timpul românește. A simțit și a gândit tot timpul românește. A murit, credem, fericit, în atelierul său, conștient că mormântul său nu se afla departe de „atelierul” său. A fost ultima sa dorință. În România, la București, în Cimitirul Bellu, la Craiova sau la Hobița i s-ar fi putut ridica un cenotaf. Ar fi fost o rezolvare...

*Brâncuși a devenit cu timpul, după cum știm, cel mai celebru artist român. Cel mai celebru artist român, însă, devenit, în ultimii săi ani de viață, cetățean francez. Cetățean francez, de origine română.*

Paul REZEANU

# PROIECT PENTRU FÂNTÂNA LUI NARCIS

„Imitațiile în plastică sunt niște cadavre.”  
Constantin Brâncuși

Osculptură timpurie de intenție figurativă, cu titlu descriptiv, cuminte, lipsit de surprize, *Femeie uitându-se în oglindă*, oferă versiunea inițială la compoziția probabil cea mai șocantă pentru gustul public din întreaga operă brâncușiană: *Prințesa X*.

Etapile succesive de dezvoltare tematică înspre versiunea temerară a Prințesei X merită urmărite, căci caracterizează, prin aspecte semnificative, știința compoziției la Brâncuși.



□ *Prințesa X*  
Constantin Brâncuși

Așadar, artistul modelează mai întâi o compoziție de postură, ilustrând un gest banal, *privitul în oglindă*. Lucrarea s-a pierdut, dar poate fi comentată în imaginea fotografică conservată în arhivele *Atelierului Brâncuși*. Profilul fetei respiră candoarea adolescentină a visărilor, acea seducătoare fragilitate a cugețului care se construiește umil din șiraguri de întrebări adresate deopotrivă sinelui și lumii.

Dar apoi, o neliniște a spiritului îl îndeamnă să cerceteze rădăcina arhetipală a motivului. La astfel fiindă,

în cursul aceluiași an, proiectul în marmură intitulat *Narcis* (1909–1910), unde tema contemplării în oglindă apare înnobilită prin racordare la mitologic. Realismului figurativ al variantei inițiale i se substituie acum o abordare cantonată în alegoric și abstracție.

În alcătuirea austeră a compoziției *Narcis* se disting câteva accente de forță: gât răsucit ușor spre stânga, în torsiune agilă; față rotundă aplecată mult în jos; ochi hipnotici, incredibili mari, ținând obsesiv un luciu de apă imaginar; ponderea precumpănitoare a privirii în acest portret ce vitregește de la reprezentarea firească celelalte organe de percepție...

În etapa a treia este schițat prototipul în gips al unui proiect complex, *Fântâna lui Narcis* (1910–1911). Eroul, aplecat peste un ochi de fântână, își contemplă oglindirea dinamică a trupului pe suprafața mișcătoare de lichid (socul lucrării, o coloană zigzagată, evocă minimal, în limbaj abstract, tremurul imaginii reflectate de oglinda apei).

Prilejul de a finaliza *Fântâna lui Narcis* survine neașteptat, în 1913. Sculptorul primește acum comanda unui monument în amintirea lui Spiru Haret, fost ministru al educației, organizator al învățământului românesc, omagiat de gazetele timpului drept „luminător al satelor”. Brâncuși organiza insta-

larea *Rugăciunii* în cimitirul de la Buzău, dar răspunde afirmativ acestei noi provocări. Da, era de acord să conceapă monumentul: „Spiru Haret fusese un izvor de apă vie pentru țărânie și luminătorii ei, învățătorii. M-am gândit să fac o fântână arhaică și stilizată pentru una dintre piețele Bucureștiului. O fântână reală, cu apă, pentru călători însetați”.

Totuși, formula neconvențională de omagiere plastică propusă de artist este prompt respinsă de comanditar, ministrul V. Morțun, iar artistul, dezamăgit, abandonează proiectul.

\*

Considerate din perspectivă hylesică, studiile brâncușiene pe tema legendei lui Narcis explorează motivul acceptării transsubstanțierii prin apă. Narcis – povestește legenda – îndrăgostit fiind de propriu-i chip, se stinge în încercarea de a se contopi cu dublul său, reflectat de unda apei. Confluente subtile de formă apropie aceste lucrări brâncușiene de seria *Muzelor adormite*. Importul de mitologie greacă, artistul îl folosește să dezvolte dialogul de taină cu Eminescu. În fapt, *Narcis* și *Muzele adormite* materializează convergent variante, în registrele *masculin și feminin*, la tema acceptării transsubstanțierii acvatice.

În *Fântâna lui Narcis*, brațele eroului, arcuite spre spate aidoma unor aripi larg deschise, sugerează plonjarea lentă a unei zburătoare spre luciul unui lac. Ca într-un ritual de magie, ochii lui Narcis privesc extatic o imagine ce transcende realitatea sensibilă: este aceasta imaginea însăși a transsubstanțierii acvatice? Fascinat de chipul din undă, tânărul se abandonează destinului, se lasă revendicat de împărăția apei.

Referințele vagi pe tema transsubstanțierii acvatice, așa cum apar expuse în primul discurs al lui Hyperion, îl satisfac doar în parte pe Brâncuși. El preia pentru sine subiectul, parcă înadins ca să-l redefinească mai limpede.

Și iată, afirmă sculptorul prin lucrare, ce anume vede Narcis, când stă prosternat deasupra fântânii, e la îndemâna oricui să vadă. Apa este oglinda prin excelență, *oglanda maximă*, căci în cuprinsul ei grămădește magic bolta cerului întreagă. Fragil dar mirific, albastrul răsfrânt al tăiriilor e un miracol ce se cuvine celebrat la justa lui valoare: acela anume al reflexivității.

Paul Valéry, în *Cimitirul marin*, proclamă marea „*templu al Minervei*” înadins pentru a reitera un elogiu imemorial la adresa apei – ca oglindă a cerului –, conținut în legenda nașterii Minervei din spuma mării.

Cât despre Spiru Haret, existența lui se cheltuise în efortul de a spori măsura de reflexivitate a tinerilor formați în școli,

la orașe și deopotrivă la sate. Alegoria îngenunchierii în fața luciului de apă a binefăcătorului atâtor generații de tineri salvați de demonul ignoranței se va fi vrut, în intenția artistului, încărcată de o forță evocatorie aparte.

Monumentului *Rugăciunii*, exemplificând ideea mântuirii prin foc („focul” sacrificiului de sine), Brâncuși îi opunea astfel un monument de egală ambiție, ilustrând tema mântuirii prin apă. Era vorba, pentru artist, de a celebra efectul incomparabil salubru al accederii lucide a minții la condiția de cunoaștere.

*Fântâna lui Narcis* comenta plastic, elogiind-o, asumarea gravă și smerită, de către fiecare discipol, a legământului de cărturar: angajamentul de a deveni „oglină” pentru focul sacru al rațiunii, ștafetă ursită să conecteze umanitatea la sursele ce o înalță.



□ *Rugăciunea*  
Constantin Brâncuși

Este util de relevat dimensiunea programatică, subiacentă creativității brâncușiene: meticulozitatea cercetării, din varii perspective, a fiecărui motiv, mergând până la suscitarea deliberată a unor ipostaze contrarii apte să dea limpede seamă de diversitatea și fluiditatea semnificațiilor, îmbogățindu-le. „Însă sculptura, observă sibilin Brâncuși, nu este altceva decât apă, apa însăși”. Dacă această mărturie este conjugată celei în care artistul protestează contra efectului de încremenire, efectului de fantomatic la sculptura de factură academică, s-ar putea deduce că „sculptura ca

apa” desemnează pentru el ceea ce va fi încredințat proiectului *Fântâna lui Narcis* să afirme.

Brâncuși imaginează o sculptură a *reflexivității*, deliberat concepută să accentueze statutul «energetic» al operei de artă, ca entitate menită să absoarbă nu doar forme, cât mai curând elanuri și să le reflecte, amplificându-le. Căci „chipul din undă” al lui Narcis nu se vrea, pentru artist, fotografie inertă, ci imagine vie a spiritualizării, a mântuirii ființei muritoare prin absorbție, fie și virtuală, în infinitul bolții.

Semnificativ, o atare lectură a legendei reabilita tematica narcisismului, răstălmăcind-o solar (poate involuntar ezoteric), fără ireverențe, printr-o intervenție simetrică în spirit cu reabilitarea Evei biblice, operată anterior prin monumentul *Rugăciunii*.

\*

Exegeza *Fântânii lui Narcis* solicită însă câteva precauții – utile, de altfel, în cazul oricărui proiect artistic nefinalizat. Când gândul creatorului nu a fost dus până la capăt, sporesc inevitabil șansele unor echivoci, implicit al unor valorificări abuzive de intenții plastice lipsite de o atestare

faptică concretă.

Din fericire, creația brâncușiană se descoperă analizei atât de metodic arhitecturată încât rarele lacune pot fi parțial reconstruite – fie doar cu titlu ipotetic – prin jocul unor extrapolări de atribute compoziționale între lucrări conexe tematic.

Când, în aprilie 1935, monumentul lui Spiru Haret, sculptat de Ion Jalea, va fi amplasat în Piața Universității, sculptorul îl califică drept „oroare arhitectonică”: „Am văzut pe Haret în redingotă în fața Universității, notează artistul, aliniat soldățește, într-o defilare de statui.” Nu era vorba, în ceea ce îl privea, de severitate rancunieră față de un confrate ce își adjudecase o comandă refuzată lui. Se știe cum, încă din 1903, realizase portretul generalului Carol Davila fără să îi



□ *Bustul generalului Carol Davila - Sculptură de Constantin Brâncuși*

reprezintă decorațiile. Și cum, mai târziu, declinase comanda municipalității ploieștene pentru un monument dedicat lui Caragiale, în care scriitorul urma să fie figurat... cu pălărie – edilii insistaseră inadvergent asupra acestui detaliu.

Solicitat, în 1909, să execute portretul lui Anatole France, artistul refuzase argumentând simplu: „nu pot face bustul nimănui fiindcă nu pot să-i dau acel ceva care l-ar face asemănător cu subiectul: viața”.

Suitei de refuzuri, artistul îi dezvăluie în mod tacit motivația într-o confesiune citată de Carola Giedion-Welcker: „De la Michelangelo încoace, sculptorii au voit să realizeze grandiosul, însă nu

au reușit decât să facă grandilocvență. Și este cu totul inutil de a vă cita vreun nume. În secolul al nouăsprezecelea, situația sculpturii ajunsese disperată. Însă apare Rodin care transformă totul. Grație lui, omul a redevenit măsură, modulul după care se organizează statuia. Mulțumită lui, sculptura a redevenit omenească, în dimensiunile și în semnificația conținutului. Influența lui Rodin a fost și va rămâne imensă.”

Auguste Rodin prezenta o atitudine modestă în fața artei sale. Iar atunci când a terminat opera sa *Balzac*, care rămâne punctul de plecare incontestabil al sculpturii moderne, el a declarat: «abia de acum înainte aș voi să încep să sculptez.»

Ori, indubitabil, între elementele novatoare ale *Balzacului* rodinian se cere inclusă o anume franchețe densă de semnificații plastice legate de evocarea binomului om-operă, mai curând decât de simpla evocare a scriitorului. Capodopera sculptorului francez atinge nota grandiosului figurând scriitorul în... halatul ponosit de casă purtat la pupitrul de lucru. Halatul, ipostaziat *ipso facto*, prin aceasta, drept efigie a geniului, se revelă, cum o afirmă la modul implicit Brâncuși, infinit mai puternică prin autenticitate, prin imediatețe, decât, bunăoară, recuzita academică conven-



țional acceptată – fracul, gulerul tare, jobenul, bastonul, sulul unui manuscris rulat în mână etc.

Răzbate, la Brâncuși, din numeroase confesiuni și note de atelier, ca un protest de ireductibilă vehemență contra suficienței mioape în plastică. Elogiul operei prin *chipul* creatorului îi sună grav inadecvat; căci „imortalizarea” creatorului nu consolidează statutul artei. Dimpotrivă, incumbă monumentelor să recomande în atenția posterității doar excelența *operei*, ca omagiu implicit și suficient adus memoriei unui anume artist.

\*

Deontologia acestei atitudini este inatacabilă. Mai presus de orice argumentare, merită parcurse câteva aforisme brâncușiene, magnifice prin luciditatea reflecției și spontaneitatea aspră a exprimării:

„Artiștii au ucis arta.”

„De când au fost inventați artiștii, a dispărut arta.”

„Un adevărat artist face lucrurile fără să vrea. Un artist fals face lucruri pentru glorie.”

„Gloria e cea mai mare excocherie a oamenilor.”

„Gloria e mai rea decât ciuma pentru cei pe care îi atinge.”

„Imitațiile în plastică sunt cadavre.”

„Nu vă pierdeți timpul să luptați între voi pentru a deveni voluminoși și mari fiindcă nu e nici o diferență între mare și mic. Esența frumuseții e aceeași (...) adevărul absolut e inviolabil. Și nu uitați că suntem toți niște mucegăiți pe o bilă călătoare prin spațiu (...) nu vă umflați fiecare cu câte un succes anume, căci suntem toți în aceeași găleată.”

„Renașterea, punct culminant al decadenței – și apoi, timp de secole, lumea întreagă s-a masturbat să susțină evenimentul dar, în ciuda eforturilor supraomenești, balanța a coborât neîncetat și implacabil. Iată-ne la sfârșitul secolului 19, când un fulger magnific (Rodin – *n.n.*) a luminat totul și i-a făcut pe oameni să respire din nou.”

„Artele bat pasul pe loc din cauza istoriei false ce li se atribuie și a direcției ce încearcă să li se dea.”

„Frumosul se schimbă odată cu civilizația. Înainte conta frumusețea fizică. Acum, spiritele cultivate cer forța frumuseții spirituale.”

„Frumosul este armonia lucrurilor contrare.”

„Cu cât lucrurile sunt mai dificil de împăcat, cu atât frumusețea e mai mare.”

„Arta nu e o minciună. Arta e adevărul absolut.”

\*

„Rețin drept finalitate a uceniciei (mele) momentul demolării piramidei fatale.”

„În lumea mea nu mai există luptă pentru dobândirea unui loc mai înalt – piramida a fost dărâmată, iar câmpia se arată infinită – aici fiecare individ are asupra sa cele cu care a venit (de exemplu: contribuția vieții lui, opera etc. – *n.n.*), în

locul în care se află nu este nici mai mare, nici mai mic, nu are mai multe merite, nici mai multe defecte, el nu este decât ceea ce este, nu el s-a făcut pe sine.”

„Astăzi arta nu mai este un lux ca în timpul Renașterii sau chiar ca în secolul trecut, ci o necesitate. Numai pentru netrebnici starea de lucruri de acum înseamnă un sfârșit. Prăbușirea gloriei! Ca și cum am lucra pentru glorie! Activitatea, lucrul nostru este în fond un joc și abia atunci adevărat și sincer când cere intervenția tuturor puterilor noastre! Nu fac teorii. Mă joc spre bucuria celorlalți. Numai că nu vor să accepte jocul...”

Sfârșitul artei? Eu văd viitorul ei desenat în linii grandioase pe orizontul secolului 20 (...) Odată cu auto-adorarea omului și prin sistemul de exteriorizare care rezultă de aici începe decadența. (...) Grecii arhaici recunoșteau în Dumnezeu pe cei mai frumoși dintre oameni. Nu vedeau în figura omenească nimic altceva decât partea sufletească și construiau în raport cu aceasta.”

\*

Un concept des folosit de Brâncuși – piramida fatală –, își destăinuie sensul la o lectură atentă de note de atelier precum cele citate mai sus. Când pășesc în templul artei, unii se descalță. Alții, în schimb, își înfundă anume mai bine pălăria pe cap pentru a se face remarcați de congeneri. Pentru cei din urmă, templul pare gol, umplut doar cu socluri.

A se ipostazia în ... statuie procură unora o bucurie culminativă. Atributul *fatal*, în sintagma „piramida fatală”, nu are de-a face, în optica brâncușiană, cu destinul trist al celor care, odată ajunși la vârf, sunt răsturnați fără menajamente de oricine urcă în urma lor, ci cu un fenomen infinit mai grav. Aforismul citat mai sus „Artiștii au ucis arta”, afirmă, la modul implicit, că lupta de orgolii sfârșește prin a imploda orice disciplină în spațiul căreia prevalează orgoliile.

Într-adevăr, limbajul sever al aforismelor avertizează fără menajamente asupra impactului devastator al trufiei pentru indiferent ce proiect uman. Repulsiei pentru glorie, asemuită în scârbă ciumei, i se adaugă convergent, oricui contemplă în reculegere opera brâncușiană, acea revalidare ezoterică a legendei helene a lui Narcis – un antipod la extaze romantice pentru slăbiciuni omenești.

\*

Într-adevăr, geniul unui artist, erudiția unui critic, imaginația unui arhitect apar indubitabil mai vrednice de admirație în judecata lucidă a posterității când sunt dublate de abnegație dezinteresată pentru semeni și pentru idealuri, când poartă marca de noblete inconfundabilă, a modestiei, a altruismului, a generozității *per se*.

**Matei STÎRCEA-CRĂCIUN**  
**29.01.2014**

# O POSIBILĂ COMPARAȚIE: BRÂNCUȘI – VAN GOGH

Oricare comparație comportă riscuri, din pricina faptului că termenii entităților de comparat nu sunt *identici*. Sunt doar *asemănători*, într-un grad mai mic sau mai mare, dându-ne iluzia înșelătoare că ei pot fi identici. Termenii de comparat fiind, însă, doar asemănători, se pot insinua tacit - vrem, nu vrem - unele erori, să le zicem „hermeneutice”, în demersul analitic. O comparație între două entități diferite, pe baza cărora termenii de comparat ar fi considerați ca identici în chip absolut, s-ar autoanula din capul locului.

O comparație între Brâncuși și Van Gogh? Pare o întreprindere hazardată și neproductivă. Din mai multe motive: Brâncuși este sculptor, Van Gogh, pictor. E adevărat, profesiuni artistice mult înrudite - amândouă făcând parte din genul artelor plastice - dar și mult diferite.

Cei doi - sculptorul și pictorul - nu s-au cunoscut. Van Gogh s-a descoperit, integral, și cu adevărat, *pe sine*, în Franța, mai ales la Paris, în cadrul emancipărilor moderne ale impresionismului și postimpresionismului, însă în 1890 el a murit. Și Brâncuși s-a descoperit integral, *pe sine*, și s-a dezvoltat ca artist, tot în Franța și tot la Paris. Dar, într-un pelerinaj aproape aventuros, doldora de dificultăți și mînat de un nestins imbold al chemării sale lăuntrice, Brâncuși a ajuns la Paris la începutul secolului al XX-lea, în 1904. Pe când Van Gogh era mort de aproape un deceniu și jumătate. Și nu există semne de niciun fel că Brâncuși s-ar fi apropiat de pictura lui Van Gogh. Poate este de înțeles această - să-i spunem - „absență” din contactele artistice ale lui Brâncuși. În nefericita, zbcuiumata și scurta-i viață (a murit la 37 de ani), Van Gogh nu a rămas un necunoscut, dar fără ecouri ample și răsunătoare, reușind să-și vîndă - cât a trăit - doar un *singur* tablou.

E adevărat, și Van Gogh și Brâncuși au evoluat, din punct de vedere artistic - cum am și amintit - în Franța, în etape, relativ asemănătoare, ale picturii și sculpturii moderne, chestiune asupra căreia vom reveni. Totuși, posibila comparație între pictura lui Van Gogh și sculptura lui Brâncuși se situează nu în primul rând, în perspectiva unor date, relativ exterioare, ale vieții, ci în incinta unor elemente interioare, accentuat *spiritualizate*. Nuanțările comparative, autentice, încep abia de la acest nivel. Și care ar fi acestea?

Cea mai generală și mai semnificativă dintre ele - prezentă la ambii artiști - este, după opinia noastră, *intensitatea spirituală a creației către o perfecțiune metafizicizantă*. M-am străduit, cu alte prilejuri, să demonstrez că *esențializarea*, care constituie, deopotrivă, *nucleul* și „obsesia” sculpturii brâncușiene - mai cu seamă în amplul serial al *Păsărilor* - este experimentată și dusă, cu ardoare spirituală, atât de departe, încât atinge acea graniță a metafizicului, din perspectiva căreia experiența palpabilă se metamorfozează în *sinele* unei libertăți absolute a cunoașterii, ce nu mai indică limite palpabile. În sculptura lui Brâncuși, acest tip de esențializare metafizicizantă, către perfecțiune, se obține printr-o neîncetată *reducere și finisare* a materiei, în lucru - de cele mai multe ori, marmură - către *interior*.

Dar, la Van Gogh?

După ce pictura acestuia a depășit un anume conformism, în culori sumbre, din perioada olandeză și Van Gogh a venit la Paris, care devenise un avanpost al libertății spirituale, al cercetărilor tehnologice și artistice, creația sa și-a găsit adevăratul *sine*. Luând contact cu impresionismul și postimpresionismul, Van Gogh îi cunoaște pe Toulouse-Lautrec, pe Emil Bernard, Claude Monet, Camille Pissarro, Alfred

Sisley, Renoir, Paul Signac, Georges Seurat, Gauguin, cu unii dintre aceștia împrietenindu-se. În contact cu acești pictori moderni, de renume, Van Gogh descoperă două elemente care vor deveni *fundamentale* și constante pentru arta sa: *intensitatea* luminii și stilul cromatic *flamboaient*. Acel stil, caracterizat printr-un gen de *țâșniri*, de „vertigii” coloristice, aproape paroxiste, ca și cum realitatea, de orice fel, s-ar descompune - fermecător - într-un infinit cosmos de luminescențe absolute. Ei, bine, în pictura lui Van Gogh, semnificația metafizicizantă este dată tocmai de acest stil cromatic flamboaient, care împinge libertatea spiritualizării realității până în pânzele albe. Dar se impune deîndată precizarea: cele două tentative metafizicizante - la Brâncuși și la Van Gogh - pot fi comparate prin intensitatea lor spirituală, însă nu identificate. La Brâncuși, esențializarea se realizează printr-o neistovită săpare către interior. La Van Gogh, însă, avem de a face cu un tip de esențializare „pe dos”: o spiritualizare absolută, printr-un gen de libertate a revărsării către exterior.

Comparații între sculptura lui Brâncuși și pictura lui Van Gogh, pot fi posibile și credibile și din perspectiva altor elemente. Amândoi - și sculptorul și pictorul - au fost, în chip decis, nonconformiști, respingând regulile academiste. Fundamental pentru acești creatori era *intensitatea* libertății lor interioare, ce nu se supunea decât „canonului” propriului *sine*. Firește, fiecare - și pictorul și sculptorul - în felul său, în direcția unei originalități irepetabile, însă în direcția impulsurilor unei libertăți a creativității, posibil de comparat.

Relativ asemănătoare, sub raportul mediilor artistice care, într-un fel sau altul, i-a influențat și pe Van Gogh și pe Brâncuși, au fost evoluțiile picturii în Franța, în cea de a doua jumătate a secolului al XIX-lea și în primele două decenii ale secolului al

XX-lea. În principal, având în centru descătușările de canoane și emancipările cromatice ale impresionismului, postimpresionismului, expresionismului, fauvismului etc. De reținut, în acest context al evoluției artei către o modernitate accentuată, mult eliberată de canoane, este și faptul că Brâncuși a fost receptiv - după sosirea la Paris - nu atât față de sculptura vremii, *cât față de emancipările picturii* impresioniste și postimpresioniste. Deci, cumva, chiar pe „ogorul” ideatic pe care evoluase, la vremea sa, și Van Gogh. Desigur, ca plasare în timp, într-o altă etapă a picturii moderne, Brâncuși sosind la Paris după aproape un deceniu și jumătate de la dispariția lui Van Gogh. În Franța fiind și lucrând acolo, Brâncuși s-a apropiat, *nu în primul rând de sculptori*, ci de pictori de talia lui Modigliani, Matisse, Braque, Picaso, primii doi devenindu-i prieteni apropiați, mai ales Modigliani.

Din asemănările menționate mai sus, între Brâncuși și Van Gogh, privind evoluția creativității lor în prezența unor *libertăți accentuate* ale picturii moderne, nu trebuie să conchidem că atare libertăți ar fi însemnat absolut *totul* ca influență în creația celor doi. Și Brâncuși și Van Gogh au fost *genii*. Și în legătură cu acest adevăr se impune o precizare elementară, dar, deopotrivă, fundamentală: genialitatea este *înăscută*, un gen de *dumnezeire* prezentă, când și când, nu în cer, ci în ontologicul *lumesc*. Mai totdeauna, genialitatea se poate „cizela”, se poate „șlefui”, în sensul că ea suportă variate influențe. Dar *sinele ei înăscut* își vede de drum peste capul unor posibile influențe. În cazul unor genii, influențele posibile asupra creației, rămân o taină, anevoie de descifrat până la capăt.

În privința asta, mai relatez, odată, următoarea „pățanie” pe care am trăit-o cândva, demult, pe când aveam vreo 40 de ani. Mă aflam la Sofia, în interes de serviciu, în ceea ce se numea „schimb academic de experiență”. Și într-o după amiază liberă, ca unul care nu călătorisem

prea mult peste hotarele patriei mună, „căscam gura” pe străzile Sofiei, cam dezamăgit că prea semănau cu cele din București. Și la un moment dat, obosit și cam sătul de ceea ce vedeam, am intrat, la colțul unei străzi, într-o minusculă expoziție străină, cu sculptură din catedrale medievale din sudul Franței. Și plimbându-mă printre piesele expuse, în fața uneia am rămas „trăsnit”... Ce căuta *Sărutul* lui Brâncuși în această expoziție?... Firește, nu era celebrul *Sărut* sculptat de Brâncuși în multiple variante, ci o piesă dintr-o catedrală medievală, din sudul Franței. Asemănarea era, însă, stupefiantă. Nu știm - eu nu știu - dacă Brâncuși a cunoscut, îndeaproape, sculptura din catedralele medievale, din sudul Franței. Sigur este că *Sărutul* sculptat de Brâncuși nu constituie o copie a acelei piese sculpturale, expusă la Sofia. Dar - în ce mă privește - m-am învățat minte să fiu mai prudent când e vorba de variate influențe în creația unor genii și să înțeleg că în cazul unui creator *instaurator* în arta universală, de talia lui Brâncuși, problema unor posibile contacte de natură să influențeze, oricât de relativ, nu poate fi abordată, orgolios, cu șanse absolute.

Revenind la posibile comparații între sculptura lui Brâncuși și pictura lui Van Gogh, cred că mai putem semnala încă una.

Precum prea bine se știe și a fost îndelung comentată, una din caracteristicile esențiale ale sculpturii brâncușiene o constituie trăsătura *ovoidală*, o veșnică înclinare către *rotund*. Din acest punct de vedere nu e dificil de constatat o, aproape șocantă, asemănare între desenul lui Van Gogh, intitulat *Durere* (1882) - aflat la New York, în Muzeul de Artă Modernă - și *Rugăciunea* lui Brâncuși, destinată, inițial, unui mormânt din Buzău. Ambele creații reprezintă figuri feminine, ce semnalează nu atât identități fizice, precise, cât stări adânc tulburătoare, universal - umanizante. Și pentru a sugera atare stări, și Van Gogh și Brâncuși, au recurs, parțial, la înclinări ale nefericirii siluetelor, către ovoidal, către rotund.



□ Vincent van Gogh – *Durere* - “Noaptea înstelată” Muzeul de Artă Modernă, New York

Posibile asemănări între arta celor două genii, din punctul de vedere al unor trăsături către ovoidal, către rotund, pot fi constatate nu numai în cazul exemplurilor concrete, pe care le-am arătat. Ci într-un sens mai cuprinzător. Obsedat de intensitatea luminii și de radiația culorii galbene, Van Gogh - în etapa picturii sale de după stabilirea în Franța - a creat foarte multe tablouri, în care palpitau flamboaiantului cromatic e semnalată prin tentative ovoidale, printr-un gen de *flăcări* ale rotundului. Această palitație către ovoidal e prezentă în pictarea stelelor cerului, în vibrația copacilor, a variatelor peisaje, a mișcărilor siluetelor umane. Dar, mai ales, în nestinsa pasiune a lui Van Gogh pentru *rotunjimea înflăcărată* a florii soarelui, pictată în nesfârșite variante.

Astfel de asemănări între sculptura lui Brâncuși și pictura lui Van Gogh, din punctul de vedere al unor înclinări către ovoidal, către rotund, aveau la bază o trăsătură comună: însetarea secretă de a obține *perfectiunea*. O astfel de perfectiune, din care țâșnește un duh metafizic.



Grigore SMEU



# SCULPTURA BRÂNCUȘIANĂ ÎNTRE DEVENIREA ÎNTRU DEVENIRE ȘI DEVENIREA ÎNTRU FIINȚĂ

Într-una din cele mai importante cărți ale sale, *Devenirea întru ființă* (Ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1981), Constantin Noica observa că specificul omului îl constituie devenirea. Filosoful atribuie conceptului două atribute: *devenirea întru devenire*, când făptura umană evoluează conform legilor naturii (copil, matur, bătrân) și *devenirea întru ființă* care se referă la treptele desăvârșirii spirituale. Primul fel de devenire concretizează aparențele (devenirea corporală), al doilea esențele (devenirea spirituală).

Pentru a marca diferența, trebuie să pornim de la definiția ființei.

„**Ființă** este un termen din filosofia greacă și apoi din întreaga filosofie europeană până în secolul al XVII-lea desemnând realitatea absolută sau ceea ce rămâne neschimbat pe dedesubtul schimbărilor, ceea ce trebuie descoperit dincolo de aparențele sensibile, căutarea ființei revenind ontologiei.” (Wikipedia)

În *Devenirea întru ființă*, Constantin Noica, cercează modalitatea prin care individualul, în devenirea sa, poate avea acces la ființa colectivă.

Filosoful stabilește pentru ființă, următoarele categorii: Totalitate, Limitație (care nu limitează), Autonomie și Necesitate. Limitația, pur și simplu, nu poate da seamă de întregul domeniu al ființei. Totalitatea derivă din caracterul ei supraindividual (și individual), Limitarea (reprezintă finitudinea ființei individuale și infinitatea ei temporal, ca specie), Autonomia se referă la relația cu alte concepte, iar Necesitatea rezultă din însăși existența ei, ca încununare a organicului.

Ce legătură au toate acestea cu sculptura brâncușiană? Ne spune filosoful Martin Heidegger.

Pentru a ajunge la temeiul existenței, filosoful german consideră că omul trebuie să atingă stadiul “locuirii autentice”, înțelegând prin aceasta că *ființarea*, subconștientă și inconștientă, se deschide prin conștiință (ființa personală) la *ființa ființării*, atingându-se stadiul de *ființă supraconștientă/suprapersonală*. (Martin Heidegger - *Originea operei de artă*, Ed. Univers, București, 1982)

Ființarea rezidă în starea sensibilă de a exista și cunoaște numeroase gradații:

a) materia anorganică (pământul, pietrele, metalele, apa, aerul, focul etc.) nu ființează, ele există pur și simplu, sunt “lipsite de lume”;

b) materia organică (plantele, animalele și omul) ființează pe diverse trepte evolutive. Plantele sunt situate pe treapta inferioară a ființării, animalele pe cea medie, iar omul pe cea superioară - dacă locuiește autentic (inautenticul existenței sale nu l-ar deosebi prea mult de animalele călăuzite predominant după instinct). Omul inautentic poate atinge stadiul de ființă personală, pe când cel autentic poate

recepta ființa absolută, suprapersonală.

Heidegger consideră că și materialele anorganice (lipsite de lume) pot fi atrase în sfera ființării, dacă omul se gândește la ele, folosindu-le.

Referindu-se direct la sculptură, filosoful german afirmă: “Sculptura ar fi întruchiparea de locuri care, deschizând un ținut și păstrându-l, adună și mențin în jurul lor un câmp liber, care acordă lucrurilor existente acolo o așezare, iar omului o locuire în mijlocul lucrurilor.” (Martin Heidegger – *Originea operei de artă*, Ed. Univers, București, 1982) În acest loc poate apărea ființa din ascundere.

Pentru Heidegger omul, conștient, prin opera de artă, poate realiza această deschidere. Ființa se descoperă pe sine numai dacă o raportăm la nimic. Atunci devenim conștienți că ființa există. Omul, ca ființă întrebătoare, se caută pe sine și ajunge la logosul lui ON, adică la ONTOLOGIE. (Martin Heidegger – *Repere pe drumul gândirii*, Ed. Politică, București, 1988)

La Platon, peste toate ideile absolute, aceea a BINELUI este cea mai înaltă și le conduce pe toate. Și la Brâncuși **binele** primează, din moment ce în aforismele sale afirmă că vrea să aducă bucurie pură și că ar dori să se joace copiii în parcuri cu sculpturile sale reprezentând animalele tinere.

La Heidegger ideea ADEVĂRULUI este absolută și aceasta reprezintă esența artei cât și temeiul acesteia, iar FRUMOSUL constituie o fațetă a ADEVĂRULUI: “Instalarea adevărului în operă este producerea unei ființări care până atunci n-a existat niciodată și care nici nu va mai apărea vreodată. Producerea situează această ființare în așa fel în deschis, încât abia ceea ce urmează să fie produs luminează deschiderea deschisului în care el iese la iveală. Acolo unde producerea aduce în mod expres deschiderea ființării, adică adevărul, ceea ce este produs este o operă. O asemenea producere este creația.” Și mai departe, “Instalarea adevărului în operă este producerea unei ființări care până atunci n-a existat niciodată și care nici nu va mai apărea vreodată.” (Martin Heidegger – *Repere pe drumul gândirii*, Ed. Politică, București, 1988)

În procesul creației, opera și artistul se contopesc. Opera de artă reprezintă un ustensil care include o alegorie și un simbol. Prin aceste ingrediente, însoțite de *punerea-de-sine-în-operă a adevărului*, ființarea ajunge la ființa ei. ADEVĂRUL reprezintă starea de neascundere a ființării, luminează ființa, deschizând-o ca întreg. Strălucirea ființei, rostuită în operă este FRUMUSEȚEA ei.

Ca să se reveleze ADEVĂRUL și BINELE trebuie întâi să se manifeste LIBERTATEA. Numai o ființare liberă poate atinge transcendentul, iar libertatea înseamnă a fi în vederea a ceva. Din cele două se naște temeiul.

Acum putem trece la analiza sculpturilor lui Brâncuși prin prisma acestor idei. Din punct de vedere stilistic, putem clasifica sculpturile artistului în două mari categorii: sculpturile mimetice, realiste, academice, care redau aparența lucrurilor și ființelor - realizate până la faza de cotitură a anilor 1907-1909 (marcată de: *Cuminențenia pământului*, *Sărutul* și *Rugăciunea*) și sculpturile care redau esența, sufletul ființelor – realizate după schimbarea viziunii asupra lumii. Momentul de trecere între cele două etape îl reprezintă grupul statuar mimetic monumental *Trecerea Mării Roșii*, distrus de artist cu ciocanul, prin anii 1906-1907, ca semn al desprinderii definitive de redarea aparențelor. Nu a rămas nici măcar poza grupului. Roger Vitrac pomenește că era un ansamblu colosal (cu personaje în mărime naturală, între care și Moise, realizate din ghips, din grămada de material rezultat, sculptorul a modelat apoi mari mese netede).

Sculpturile mimetice, ale primei perioade, realizate pe vremea când era elev al Școlii de arte și meserii din Craiova, apoi al Școlii Naționale de Arte Frumoase din București și École Nationale Supérieure des Beaux-Arts din Paris (până la cotitura stilistic) aparțin *devenirii întru devenire*, întrucât redau aspectul efemer al chipurilor umane și realist al artefactelor utilitare (rame, scaune). Pe măsură ce formele erau sculptate ca să devină aidoma modelelor, ele aparțin *devenirii întru devenire*. Pentru referințe, am folosit catalogul sculpturilor lui Brâncuși întocmit de Ion Mocioi – *Estetica operei lui Constantin Brâncuși* (Ed. Scrisul românesc, Craiova, 1987), care inventariază - și copiile realizate după moartea artistului, motiv pentru care numărul acestora este mai mare decât la alți exegeți).



□ Atelierul lui Brâncuși, reconstituit pe esplanada Beaubourg în Paris. Spațiul cuprinde 148 de sculpturi.

## I. Sculpturi brâncușiene din categoria *devenirii întru devenire*

I.1 Obiectele confecționate de artist în perioada craioveană (1889-1894):

I.1.1 *Vioara* confecționată din scândurelele unei lăzi pentru portocale, cu care a impresionat notabilitățile orașului și care i-au asigurat înscrierea la Școala de arte și meserii din localitate;

I.1.2 Artefactele și portretele realizate pe vremea când era elevul școlii menționate (1894-1898):

- un *Gherghet* (lemn de paltin; realizat în anul 1896); trei *Rame* (lemn de tei; realizate în perioada 1897 - 1898); un *Scaun colțar* (lemn de stejar; realizat probabil în anul 1898); o *Casetă* (lemn de nuc, realizată probabil în anul 1898 și *Bustul lui Gheorghe Chițu* directorul fondator al Școlii craiovene de artă și meserii; realizat în anul 1897).

I.1.3 Portretele, busturile, basoreliefurile și ecorșeurile realizate în perioada studenției bucureștene la Școala Națională de Arte Frumoase (1898-1904)

- trei versiuni *Vitelius* (două busturi din gips și o copie în bronz; realizate în anul 1898); două *Studii după Laocoon* (bust lut și copie gips; realizate în perioada 1898-1900); un relief *Mars Borghese* (studiu după natură; lut; 1900); compoziția *Ofranda corului Carmen* (gips; 1902); *Alegorie* (compoziție; lut);

- *Portretul lui I.G. Gorjan* (bust; gips; 1902);

- un basoreliev *Portretul Gen. Dr. Carol Davila* (gips; 1903; Muzeul de istorie al liceului Matei Basarab București)

- două busturi *Portretul Gen. Dr. Carol Davila* (realizate în anul 1903, unul în gips, pierdut și unul în bronz; 71 x 61 x 35 cm; aflat la Spitalul Militar Central București);

- un *Nud de bărbat* (relief; studiu după natură; lut; 1900) și un *Nud* (basoreliev; marmură; 1902), ambele pierdute;

- un relief *Anatomie* (studiu după natură; lut; 1900);

- cinci versiuni ale *Ecorșeului* (studiu anatomic; lut; realizate în perioada 1901-1902; gips; 177 x 52 x 32 cm; unul pierdut, unul la Institutul de Medicină Iași, unul la Muzeul de Artă Craiova, unul la Liceul Nicolae Bălcescu Craiova și unul la Institutul de Arte plastice Nicolae Grigorescu București);

- două *Studii de caracter* (busturi din lut; studii după natură; realizate în perioada 1900 - 1901);

I.1.4 Sculpturi realizate în perioada parisiană, până la cotitura stilistică:

- *Portretul Dr. Zahariade Samfirescu* (eboșă; lut; 1905);

- *Portretul D-nei Viorica Vaschide* (bust; lut; 1905);

- un *Cap de tânără femeie* și două *Capete de femeie* (relief; gips; realizate în anul 1905);

- un *Cap de bărbat cu barbișon* (gips; 1905);

- o *Adolescentă* (lut; 1906);

- patru *Portrete ale pictorului N. Dărăscu* (busturi din lut, gips și bronz; dimensiuni medii, realizate în anul 1906; două pierdute și două la Muzeul de Artă al României, București);

- *Portretul lui G.Lupescu* (bust; gips pictat în negru; 1906);
- *Portretele unui: portar, ospătar, patron de restaurant și a unui birtaș* (busturi în gips; realizate în perioada 1905-1906);
- un *Studiu după Houdon* (copie după Ecorșeul lui Houdon; 1905);
- *Refuzul* (compoziție; gips?; 1905);
- șase *Busturi de băieți* (lut, piatră, marmură și bronz; mici dimensiuni, realizate în anul 1906);
- șapte *Capete de băiat* (gips, bronz și marmură; realizate în perioada 1906-1908);
- nouă *Suplicii* (busturi din lut, gips și bronz; mici dimensiuni; realizate în perioada 1906-1907);
- un *Studiu pentru orgoliu* (bust gips; 1905);
- trei *Orgolii* (două busturi din bronz + unul din marmură; mici dimensiuni; realizate în perioada 1905 - 1907);
- un *Cap de femeie* (gips; 30 cm; 1907; Musée National d'Art Moderne Paris);
- nouă versiuni de *Copii adormiți* (marmură și bronz, de mici dimensiuni, realizate în perioada 1907-1909, toate aflate la Musée National d'Art Moderne Paris)
- trei *Capete de fată* (piatră și marmură; mici dimensiuni; realizate în perioada 1907-1908);

## II. Sculpturi brâncușiene din categoria *devenirii întru ființă*

Nu vom menționa aici decât sculpturile la care ne vom referi în comentariu.

După cotitura stilistică Brâncuși a căutat să redea esența ființelor, sufletul etern, ascuns în materie (ilustrăm cu câteva aforisme selectate din C. Constantin Zărnescu - *Aforisme și textele lui Brâncuși*, Ed. Scrisul Românesc, Craiova, 1980):

„Muncind asupra pietrei, descoperi Spiritul – tăind în materie, măsura propriei ei ființe. Căci mâinile sculptorului gândesc întotdeauna și urmăresc gândurile materialului.”

„...Artistul trebuie să știe să scoată la suprafață ființa din interiorul materiei și să fie unealta care dă la iveală însăși esența sa cosmică, într-o existență cu adevărat vizibilă.”

### II.1 Bestiarul brâncușian

După cum menționa Heidegger, animalele lipsite de conștiință (cu conștiință mai puțină așa zice) au fost atrase în circuitul ființei prin următoarele sculpturi ale artistului născut la Hobița:

- un *Animal nocturn* (lemn, 1907);
- patru *Pești* (gips, marmură și bronz, unul din marmură cu nervuri fiind montat pe o oglindă metalică circulară, realizați în perioada 1924-1930);
- patru *Foci* (din gips și marmură, realizate în perioada 1936-1943);
- un grup de *Doi pinguini* (marmură; 1914) și unul de *Trei pinguini* (marmură; 1912-1914);
- două *Testoase* (una din lemn, 1940-1943, cealaltă

*zburătoare*, din marmură, 1943-1944);

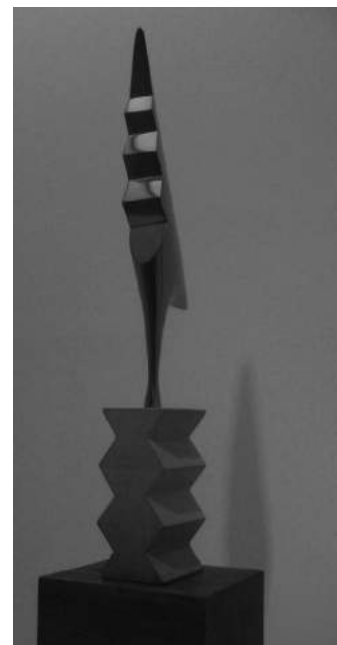
- șase *Cocoși* (lemn, lut, gips, marmură și bronz, realizați în perioada 1923-1924);
- un *Pui de pasăre* (piatră; 1937, pierdut); patru *Păsăruici* (din gips, marmură și bronz; realizate în perioada 1928-1929); opt *Păsări măiestre* și șase păsări de aur (din gips, marmură și bronz; realizate în perioada 1908-1920?) un studiu pentru *Pasărea în văzduh* (gips; 1922) și treizeci de *Păsări în spațiu* (din gips, marmură și bronz; realizate în perioada 1922-1941, înălțimea acestora tor crescând de la 112 la 195 cm).

Privind aceste sculpturi, constatăm că ele nu sunt mimetie, *Peștii* nu au solzi, *Păsările* nu au pene, *Testoasele* au o singură pereche de picioare (care la *Testoasa zburătoare* devine aripă) iar *Animalul nocturn/cârțița* nu are labe, *Cocoșii* sunt simbolizați prin ritmul cântecului lor, ce seamănă cu forma zig-zagază a creștelor acestora. Brâncuși a vrut să redea prin ele ceva care ține de specificul ființei acestora, chiar dacă e puțină. Prin *Pești* a vrut să redea lucirea, iar prin *Păsări*, zborul. Brâncuși își comentează astfel *Peștele* său: „Când vezi un pește, nu te gândești numai la iuțea mișcărilor sale, la corpul său strălucitor, care înoată, văzut prin apă. Ei bine, iată ce am dorit eu să reprezint. Dacă i-aș fi reprodus aripioarele, solzii sau ochii, i-aș fi oprit mișcarea și aș fi obținut o simplă mostră (statică); în vreme ce eu am vroit să-i surprind scânteia – spiritul dinlăuntru-i.” Iar despre *Păsări*: „Eu nu am căutat, în toată viața mea, decât esența zborului!”; „Eu nu creez *Păsări* – ci zboruri.”; „Zborul – ce fericire!...”

Grupul de *Doi pinguini* sugerează dragostea în cuplu iar cel din *Trei pinguini*, chiar trinitatea divină sau familia omenească sacră. *Testoasa zburătoare*, testamentul plastic brâncușian, simbolizează eliberarea sufletului prin extincție și înălțarea la cer și contopirea cu divinitatea/ființa supremă. Același lucru se petrece parcurgând traseul *Ansamblului monumental de la Târgu-Jiu* și s-ar fi petrecut în *Templul eliberării*, proiectat pentru maharadjahul Yeswant Rao Holkar de Indor, dacă s-ar fi realizat (asupra acestor aspecte vom reveni în finalul expunerii).

În ceea ce privește ființele umane, trebuie să remarcăm faptul că *Adam și Eva* și *Regele regilor* conțin elemente formale comune (zimți și curbe ovoidale) seamnă că Dumnezeu a creat omul (ființa individuală) după chipul și asemănarea sa (a spiritului suprem).

Trecând în revistă portetele și busturile de copii, bărbați și femei, realizate de Brâncuși, trebuie să remarcăm faptul că toate acestea pot fi încadrate în ovoidale. Acesta



□ Constantin Brâncuși  
"Cocoșul"



este motivul pentru care sculptorul Henry Moore afirma că: "Brâncuși este martirul unei singure forme, ovoidul". Care să fie explicația? După părerea mea, *devenirea întru ființă*. Ovoidul pur este folosit de artist pentru a simboliza *Începutul lumii*. Dar *Începutul lumii* constituie și începutul aventurii/devenirii ființei. Ovoidul poate reprezenta ființa în totalitatea ei (ființa supraindividuală sau pe cea absolută), iar fiecare sculptură menționată, ființa individuală. Prin suprafețele ovoidale ale chipurilor particulare, ființa individuală intră în comuniune cu ovoidul total, pe care îl putem întregi în mintea noastră (ființa supraindividuală). Așa se petrece în cazul chipurilor pronunțat ovoidale din ciclurile: *Danaideor* (zece *Danaide* și o *Naiadă*; din piatră, marmură, bronz; sculptate în perioada 1908-1925); *Muzelor adormite* (șase Muze și 16 Muze adormite, realizate din gips, alabastru, bronz, în perioada 1909-1920); *Negreselor blonde/albe* (nouă la număr, realizate din gips, marmură, bronz, în perioada 1923-1933), *Principeselor X* (șase versiuni cu capete ovoidale perfecte, din gips, marmură, bronz realizate în perioada 1909-1918) și al *Prometeilor* (cinci la număr, din gips și bronz, realizați în anul 1911). Aceeași formă pronunțat ovoidală o regăsim la cele două sculpturi *Eileen* (piatră și onyx, realizate în perioada 1923-1927) și la cei trei *Narciși* (gips, alabastru și marmură, realizați în perioada 1910-1914).

*Muzele adormite* și *Principesele X* relevă latura subconștientă și inconștientă a ființei; *D-soarele Pogany*, reveria ființei; *Eileen*, armonia și dragostea, iar *Prometeu*, eroismul, sacrificiul pentru semeni. Întrucât capetele contopite în *Sărut* (douăsprezece variante executate în piatră, în perioada, (1907-1925) ale îndrăgostiților din sculpturile omonime pot fi și ele incluse în contururi ovoidale, putem considera că ele simbolizează eternitatea sentimentului.

*Devenirea întru ființă* mai rezultă și din evoluția tematică umană vizată de sculptor. Ea începe prin: *devenirea întru devenire* a omului, care la ființa noastră tot mai conștientă se transformă tot mai mult, dacă evoluăm spiritual, în *devenire întru ființă*. Calea începe cu *Noul născut*, *Primul strigăt*, *Primul pas* (două versiuni în lemn, realizate în perioada 1913-1920); *Micuța franțuzoaică* (două versiuni în lemn, realizate în perioada 1909-1918); *Portretul lui George*, *Copii dormind* (treisprezece versiuni din gips, piatră albă și neagră, marmură și bronz; realizate în perioada 1907-1921); trei *Capete de față* (piatră și marmură, realizate în perioada 1907-1908), un *Portret de tânără femeie* și unul de *femeie* (lut, gips, realizate în perioada 1907-1909), cu ultimul începând ființele individuale mature.

*Devenirea întru ființă* se mai poate observa din evoluția formală tot mai esențializată a variantelor ciclurilor, fiecare dintre acestea reprezentând un pas pe calea desăvârșirii plastice, precum și din realizarea materialelor de la lutul și gipsul mai perisabile la piatră, marmură și bronz, concepute pentru neuitare.

În cartea sa *Devenirea întru ființă*, pe baza căreia ne-am construit cercetarea, Constantin Noica nu-și aplică teoria la sculptura lui Brâncuși. În schimb, în *Sentimentul românesc al ființei* (Ed. Minescu, București, 1978), filosoful

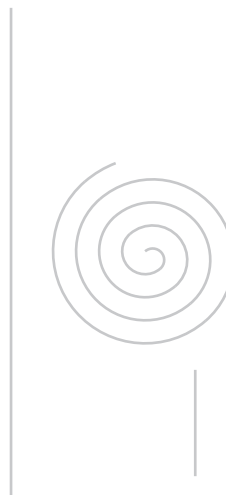


□ Constantin Brâncuși "Muză Adormită"

afirmă că *devenirea întru ființă* la Brâncuși se manifestă în faptul că sinele artistului, adică aplicarea sa spre esența realității, dezvăluie sinea ființelor cercetate, adică specificitatea acestora sub latura neschimbătoare. Relația ține de ieșirea sinelui din sine și dezvăluirea exteriorității cu care rezonează, Brâncuși "a privit în sinea Păsării" afirmă Noica.

În finalul expunerii noastre, se cuvine să revenim asupra *Ansamblului monumental de la Târgu-Jiu* și al *Templului eliberării* proiectat pentru Indor (nerealizat din păcate).

Dacă privim *Ansamblul* și *Templul* ca alegorii ale vieții individuale, care se termină prin contopirea sufletului/spiritului omului (ființei individuale) cu sufletul/spiritul divin (ființa absolută) urcând pe *Coloana fără sfârșit* sau pe raza de lumină solară ce ar fi trebuit să pătrundă, la zenit, prin orificiul Templului descătușării sufletului de corp, vedem cele mai înalte reprezentări brâncușiene ale *devenirii întru ființă*.



Lucian GRUIA

Spiritul lui Brâncuși este mai aproape de matematică și geometrie decât de poezie și narațiune... Sigur, clar, este foarte aproape de filosofie. Spiritul lui Brâncuși este spiritul sculpturii secolului XX.

Miezul Coloanei nu poate fi plin, fiindcă, altfel, acesta ar fi o sursă internă de tensiuni, care ar duce la încovoiere ei... Este gol. Noi l-am fi făcut din patru profile laminate L (cu laturi egale) 150 x 150 și întărite între ele prin elemente de legătură sudate, și, realizând un pătrat de 400 mm. Este important ca greutatea totală a coloanei, la suprafață, să fie egală sau mai mică decât greutatea structurii subterane din beton armat, cu 2 m coloană subterană implantată, masă comună, armată, cu primul element de miez. Doamne, ce greu! Un miez de 30 m lungime și secțiuni constante, format din trei bucăți...

Modulul «mărgea» de forma pe care o are este concepută de inginerul Ștefan Georgescu Gorjan, tehnolog de profesie... În atelierul sculptorului sau în schițele lăsate de Brâncuși, nu există un asemenea modul, decât cel din atelierul care a dat naștere coloanelor din lemn: elementul X - scaun sau pedestal, și care a dat naștere la coloana cu două module sau cu trei, cinci, șase, șapte... Modulul X nu putea fi montat pe coloană căci el ar fi generat un sistem static nedeterminat, care ar fi dus la instabilitatea coloanei... trei grade frontal și patru (sau necontrolabil) grade axial,

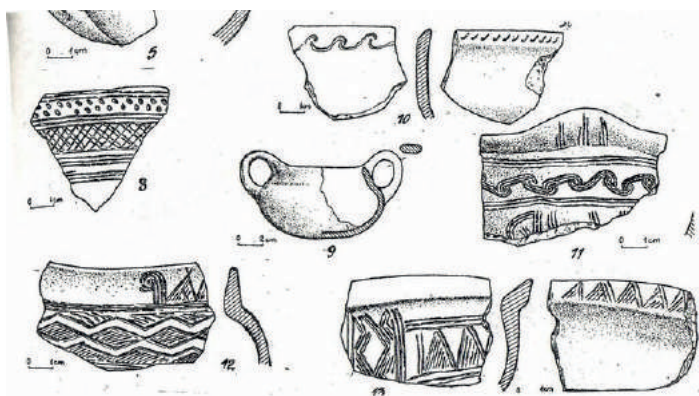


Fig. 6. Oțele Mari-Grota 1, Rm. Vâlcea-Cetățuia 3, 6, 9, Căzănești Săveasca 4, 5, 7, 8, 11-13, Căzănești Biserică 10

□ Brâuri - coloane orizontale, care limitează margini

total șapte. Mărgeaua lui Gorjan preia patru grade axial și unul frontal! Coloana se autocentrează și devine stabilă. Modulul trebuia să fie confecționat dintr-un material cu «autoungere», fontă, dar și aliaj de aluminiu, un duraluminu. Este din fontă, și are canalul pătrat cu două suprafețe de ghidare, la capete, și o degajare la mijloc... de aici suplețea ei și ușoara tehnologie a montajului! Mărgeaua rezultă din două module X compuse din patru triunghiuri isoscele având condiția, ca, înălțimea să fie egală cu baza... Dimensiunea mărgelei rezultă din ambiția, genială, ca această coloană să fie egală în dimensiune-înălțime cu Columna lui Traian, de 30 m. A doua condiție, la fel de genială, a fost ca ea, coloana, să simbolizeze anul 1916, cifra 16, anul luptelor de pe Jiu la podul de fier; 16 va fi numărul clepsidrelor care se vor înșira una peste alta, rezultând o înălțime a clepsidrei de 30 m : 16 = 1.8 m (180 cm) ... Deci, cele două triunghiuri, egale, dintr-o clepsidră, au înălțimea egală cu 0.9 m (90 cm), aceasta fiind lățimea unei fețe a coloanei. A treia condiție impusă coloanei, de 30 m înălțime și 0.9 m lățime, este secțiunea pătrată a miezului care trebuie să reziste la forța de răsucire, forța de strivire și de încovoiere, la rezistența admisibilă, și care se calculează ca reacțiune la forța vântului... Aceasta a rezultat, cu acoperire, la o secțiune necesară de 0.4 m, la baza miezului coloanei sau latura pătratului interior al mărgelei. Ca să aibă în buză ceva rezistență, la strivire, s-a admis dimensiunea laturi exterioară a pătratului mărgelei de 0.45 m (45 cm). Vârfurile opuse celor două triunghiuri, trebuind să formeze latura mică a unui trapez isoscel de 45cm (0.45m)...lată raportul de aur demistificat, 1-2-4, rezultând din rațiuni geometrice și de rezistență (1-latura mică a mărgelei, un pătrat cu latura de 0.45 m, 2 - latura mare a trapezului isoscel

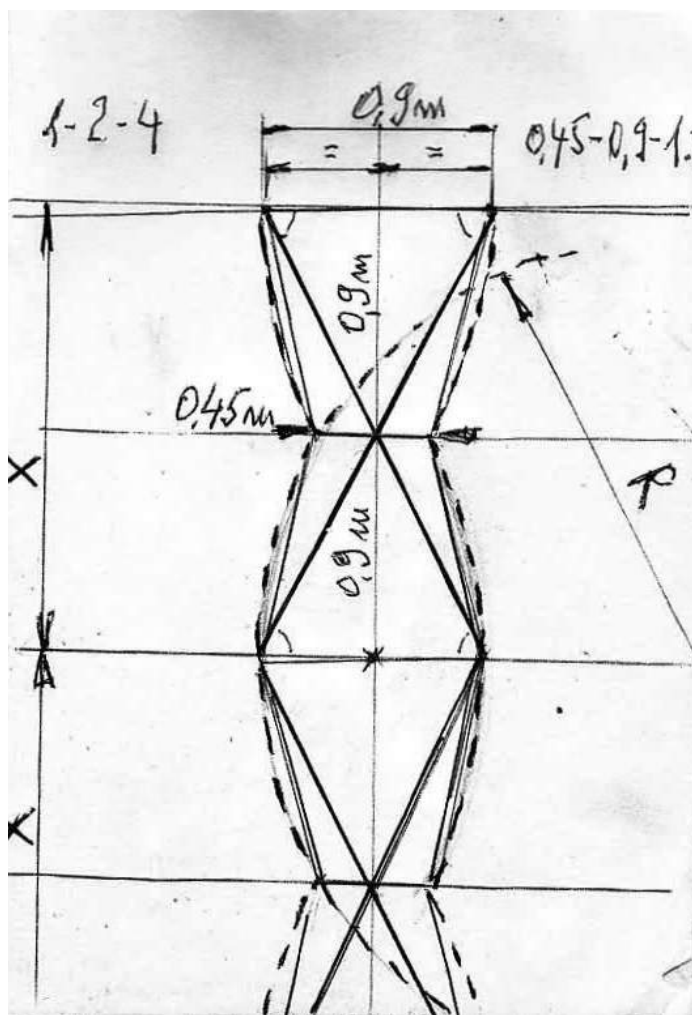


□ Ciob dacic- Coloana și x-uri. Colecția Gh Petre Govora

fiind 0.9 m (0.45 x 2), și 4 - înălțimea mărgelei de 2 x 0.9 m = 1.8 m... Astfel, raportul 1-2-4 devine 0.45 - 0.90 - 1.8... Rezultă, o clepsidră descompusă la capete, și 15 mărgelă-modul pe ansamblul Coloanei... O mărgea nu poate exista singură, neavând nici o bază exterioară de stabilitate-precum balonul de rugby - ea, născându-se din două clepsidre suprapuse (grafic definim clepsidra ca un X-o viață, un timp etc.). Ca să o scoată din figurativ (simbolul pur geometric), Brâncuși cere ca el să execute o față a octoedrului, dându-i o curbă abia perceptibilă. Meșterii de la Petroșani, copiind-o cu un șablon pe celelalte șapte suprafețe...

Atunci, pe loc, Brâncuși, la inaugurarea Coloanei, a cerut ca între Masa Tăcerii și Poarta Sărutului să fie instalate de o parte și alta, a aleii, câte 15 clepsidre de piatră, realizând cifra totală, a alaiului eroic, de ...30 de X-uri, sugerând ideea de pereche, 15 perechi (mamă și tată), ortogonală pe axul aleii; viață multiplicată-reproducere, viața infinită a cuplului...Iată cum întreaga filosofie a vieții, pe bucăți, aparținând a zeci de filosofi este cuprinsă pe de-a-ntregul în acest triptic al eroilor-oameni-din orașul Târgu Jiu!... Operă vastă, cât zeci de romane, a românului Constantin Brâncuși...

Coloana rezultă din ideea împerecherii dintre viață și moarte, și, nu în urma calculelor matematice. Coloana trebuia să fie egală cu Columna lui Traian, prima constantă, trebuia să fie compusă din 16 module-viață-clepsidră-sferă spartă în două (și două semisfere opuse având nevoie de o legătură care să-i dea noii entități stabilitate-viață-duh), ideea de reproducere... pe verticală spre infinit...



□ Nașterea geometrică a Coloanei

1, 2, 4 sunt termenii succesivi ai unei serii matematice în care următorul număr este dublul celui dinainte. Acest dublu este unitatea dintre bine și rău coexistând în viață... ideea de pereche-împerechere, singura care poate să conceapă și să reziste în timp...

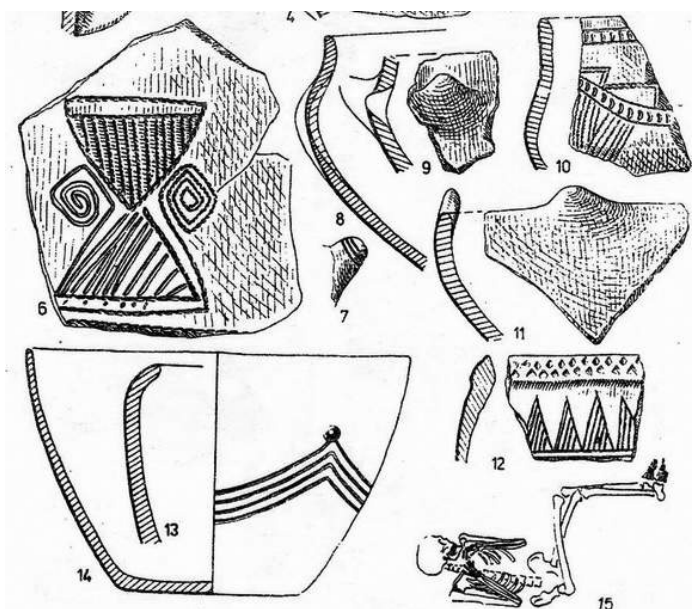


Fig. 4. Ceramică (1-2, 4-11 Ocnele Mari-Cârpiniș; 13, 14 Bălcești-Valea Mare 12 Căzănești-Săveasca) și mormint de înhumăție (15 Căzănești-Săveasca).

□ Clepsidra - x dezvoltat

Petre CICKIRDAN  
15 decembrie 2013



# PSALMI LA MASA TĂCERII

\*

Magii,  
Călăuziți de stele,  
Ajung în Carpați  
Și se închină,  
În Hobita,  
Pruncului  
Grigore Brâncuși  
Și-i lasă în dar  
Harul  
Sfinților  
Din calendar.

\*

„Masa Tăcerii“  
„Poarta Sărutului“  
Și „Coloana fără Sfârșit“,  
Trepte  
Spre sufletul neamului meu.  
Le binecuvântă  
Îngerii  
Și Dumnezeu.

\*

Jiul,  
Styx răzvrătit.  
Poteci  
Aleargă sub tălpi  
Până în epoca pietrei.  
Balauri  
Scuipă cetatea  
Și bat  
Cu pumnii  
În poarta destinului.  
Soarele  
Sângeră peste  
Izvoarele lumii.

\*

Clipa,  
Cu trup de vidră,  
Ațipește  
În ochiul neadormit  
Din lucruri.  
Și eu,  
Nisip în clepsidră,  
Respir în sulfine.  
Soarele,  
Orologiu în flăcări,  
Fumegă  
Între rău și bine.

\*

Privesc  
Luna  
Până văd păstorul  
Care cânta din fluier  
În cer.  
Cântecul  
Se încolăcește ca un șarpe  
Pe stâlpul casei.  
Atunci,  
Cobor în fântâni  
Ca să slobod izvoare.

\*

Cuvânt  
Călător,  
C-un pas în țărână  
Și altul în nor,  
Omul,  
Duh întrupat,  
În lumea aceasta  
Sclav  
Și împărat.

\*

Zidul  
Se surpă,  
Soarele dârdăie la amiază.  
Cuvântul  
Delirează lângă o cruce  
Și eu  
Cobor pe o scară  
Fără să știu  
Unde duce.

\*

Mă reazem,  
În neodihnă,  
Pe lancea umbrei  
Sau pe lumină.  
Și ațipesc  
Printre semne de întrebare.  
Sunt  
În nefire,  
Podidit de stele  
Și de amintire.

\*

Curge  
Printre arborii veacului  
Sângele  
Lui Adam.  
Țiuie  
„Masa Tăcerii“  
Până la steaua polară.  
Pietre  
Îngălbenesc în rugă  
Și eu, în valea uitării,  
Tai iarba  
Din creștetul străbunilor mei.

\*

Pasărea  
E un ceasornic,  
Măsoară  
Trecerea vremii  
Și ascultă,  
Dincolo de materie,  
Gândul  
Zeului  
Primordial.

\*

Pe scaune,  
La „Masa tăcerii“,  
Stau  
Lunile anului  
Ca niște arhangheli  
Cu ștreangul  
La gât.

\*

Trec  
Fecioare  
Pe sub „Poarta Sărutului“  
Și pântecul lor  
Se umple de rod..  
Vulturii  
Taie cerul  
Și Romulus întemeiază  
O altă cetate  
Pe Jiu.

\*

Duh  
Peste „Poarta Sărutului“,  
Duh  
Peste „Masa Tăcerii“,  
Duh  
Peste „Coloana fără sfârșit“.  
Brâncuși  
Găzduiește în suflet  
Un zeu.

\*

Gândul  
Coboară în mit.  
„Pasărea măiastră“  
Țâșnește-n zenit  
Și se rotește  
Depart  
Peste „Poarta Sărutului“  
Și peste moarte.  
Clipele fierb  
Și pe-o colină  
Stă în genunchi  
Un cerb.

\*

Sisif  
Rostogolește soarele.  
Bolovan  
Prăvălit peste Parâng.  
Și eu, în zori,  
Aud cum respiră peștii în Jiu  
Și cum,  
Sub „Poarta Sărutului“,  
Curge un râu din Eden.

\*

Piatra  
Și lemnul  
Se preschimbă în lucruri,  
În păsări  
Și-n oameni  
Ascunzând înăuntru  
Un sine divin.

\*

Brâncuși  
A descoperit legea inversă  
A gravitației.  
Sufletul său  
Dansează în slavă și poezie  
Peste jocul de zaruri  
Al istoriei.

\*

Țărani  
Din Gorj,  
Mărin și Măria,  
Ard în făclia  
Unui sărut  
Pe un stâlp de poartă divină.  
Din sufletul lor,  
Ca dintr-un izvor  
Curge Jiul  
Și viața lumii și visul nostru  
Mântuitor.

\*

Aici  
Totul este miracol:  
„Poarta Sărutului“  
„Masa Tăcerii“  
„Coloana fără sfârșit“...  
Sub cerul, ca un chivot,  
Cresc sâmburi  
Ai învierii  
Lui Savaot.

\*

El și Ea,  
Mistuiți în sărut,  
Semințe ale luminii  
În rut.  
Dincolo de loc și de vreme,  
El și Ea  
Sparg  
Coaja nemărginirii  
Și-n ziua de mâine  
Așteaptă să vină  
Cel nenăscut.

\*

Cer,  
Clopot de argint,  
Și oameni,  
Din zori până-n seară,  
În labirint.  
Clipele,  
Ca niște copii,  
Rătăcite spre seară,  
Se urcă-n  
„Coloana fără Sfârșit“  
Și nu mai coboară.

\*

Văzduhul  
Și fratele soare  
Și omul,  
Un astru de lut înțelept,  
Se-nvârt de veacuri  
În cerc  
Curge  
Lumea și timpul  
Spre „Masa Tăcerii“.  
Dirept.

\*

Brâncuși  
Orânduie legi  
Și rotește planete unde  
Țâșnesc din haos  
Geneze.  
Toate  
Se nasc din sine și curg  
Din zori în amurg.  
Brâncuși  
E un demiurg.

# SCENARIU DE COD BIBLIC REPLICA BRÂNCUȘIANĂ A CHIVOTULUI

*"Nessun effetto è in natura senza ragione [...]".*

Leonardo da Vinci

•Arhitrava "Porții Sărutului" conține cel puțin două elemente grafice și unul structural, prin care Brâncuși ar fi criptat una dintre cele mai importante semnificații ale acestei opere, cu profunde implicații de sugestie asupra întregului monument al eroilor de la Târgu-Jiu.

•Motivația acestui gest, deocamdată doar presupus, este aceea că marele artist s-a folosit ermetic de câteva simboluri biblice, din nevoia de a-și exprima estetic crezul în sacralitatea primordială a meleagurilor dintre Carpați și Dunăre, pe care, printr-o axă imaginară, le-a legat de locurile sfinte.

•Astfel, celebra ladă de zestre a sculptorului adăpostește discret o tainică replică a Chivotului Legii, artefact cunoscut și sub denumirile de Arca Mărturie, respectiv Chivotul Legământului, relicva sacră întru cinstirea căreia a fost ridicat vestitul Templu de la Ierusalim.

\*\*\*

Încă de la început, se impune a aminti că, dincolo de orice interpretări neargumentate, decorate cu metafore, alegorii sau hiperbole nelalocul lor, există atitudini opuse unor traduceri sursiere și transcrieri biblico-religioase ale artei brâncușiene, invocări indirecte la temperare sau moderație față de asemenea aspecte.

Sunt cunoscute afirmațiile argumentate, conform cărora pretextul inspirației nu elucidează actul creației, fiind chiar contestate astfel de abordări: "În afara unor limite bine definite, «sursa» nu instituie o explicație a fenomenului de artă, ci o comodă platitudine"<sup>1</sup>.

Uneori, au fost limitate exagerările cu interpretările în tentă religioasă, deoarece "Brâncuși nu ilustra «vizual» o dogmatică; arta lui nu este deci teologie vizualizată [...]"<sup>2</sup>. Alteori, s-a ajuns la exprimări dure, precum "«comentariu-parazitar-narcisist și fantezist-sursologică»<sup>3</sup>, "izvoristică"<sup>4</sup> sau "manie sursologică"<sup>5</sup>, "biografism"<sup>6</sup> etc.

Deși a fost des observată, remarcată atracția sculptorului față de temele și motivele religioase, cu toate că "Există

la Brâncuși atâtea elemente ale unei dimensiuni creștine"<sup>7</sup>, chiar dacă meșterul însuși a mărturisit repetat, în diverse formulări, că a fost puternic influențat, fascinat, marcat de fenomenul credinței și i s-a dedicat acestuia într-o imensă măsură – "Eu îl numesc pe Dumnezeu esența germenului nostru"<sup>8</sup> – încă persistă opinii și atitudini prin care se contestă ori se neagă vehement aceste înclinații, mergându-se până la a considera plăsmuit, fals, artificial și a cataloga celebrul roman, "Sfântul din Montparnasse", drept instrument de inducere în eroare prin distorsionarea biografiei.

Cu toate acestea, fără a transforma un artist de geniu în umbra unei dogme, se poate afirma că paleta multiplelor semnificații ce învâluie incontestabil capodoperele renumitului plastician conține, printre altele, numeroase nuanțe teologice, de o prea mare importanță pentru a fi ignorate, considerate vagi sau discrete, așa cum ele par la o primă vedere, neînsemnând aceasta că o întreagă operă devine banală copie a vreunui text, ritual sau obicei bisericesc ori ceva asemănător. În acest sens, este motivantă convingerea criticului Dan Grigorescu, potrivit căruia "O cercetare stăruitoare va trebui să urmărească în viitor și prezența ideilor ce vin din semnificațiile unei ortodoxii în care s-a format însuși spiritul său"<sup>9</sup> (adică al lui Brâncuși).

## ZODIA CRUCII ȘI INSPIRAȚIA BIBLICĂ

Până la a stabili posibile elemente comune între două puncte de pe glob precum Târgu-Jiu și Ierusalim, trebuie mai întâi relevat dacă "**Biblia**" a reprezentat sau nu un instrument de lucru brâncușian. Respectiva carte i-a fost chiar foarte apropiată artistului, cum era și normal pentru o persoană care nu s-a înstrăinat de fenomenul credinței, divinitate, lumea monahală, de religie și biserică, în acest sens fiind mai mult decât cunoscute diverse opinii de sorginte bibliografică, exprimate de-a lungul timpului de către Nina Stănculescu, Barbu Brezianu, Sorin Lory Buliga, Mihai Stârcea-Crăciun, Calinic Argatu și alții.

Există cel puțin două exemple mai mult decât edificatoare.

Lucian Gruia: "Categoric, modelul **biblic** este cel uzitat de sculptor pentru crearea universului său artistic exemplar"<sup>10</sup>.

<sup>1</sup> Ion POGORILOVSCI, *Pasărea maastră și sursele: Un eseu în zece părți*, Ed. Fundației Constantin Brâncuși, Târgu-Jiu, 1995, p. 47

<sup>2</sup> Sorin Lory BULIGA, *"Spirit" și "materie" în viziunea unui artist – filosof: Constantin Brâncuși*, Scrisul Românesc Fundația – Editura, Craiova, 2010, p. 382

<sup>3</sup> Zenovie CÂRLUGEA, *Brâncuși. Orizonturi critice*, Ed. Scrisul Românesc, Craiova, 2009, p. 219

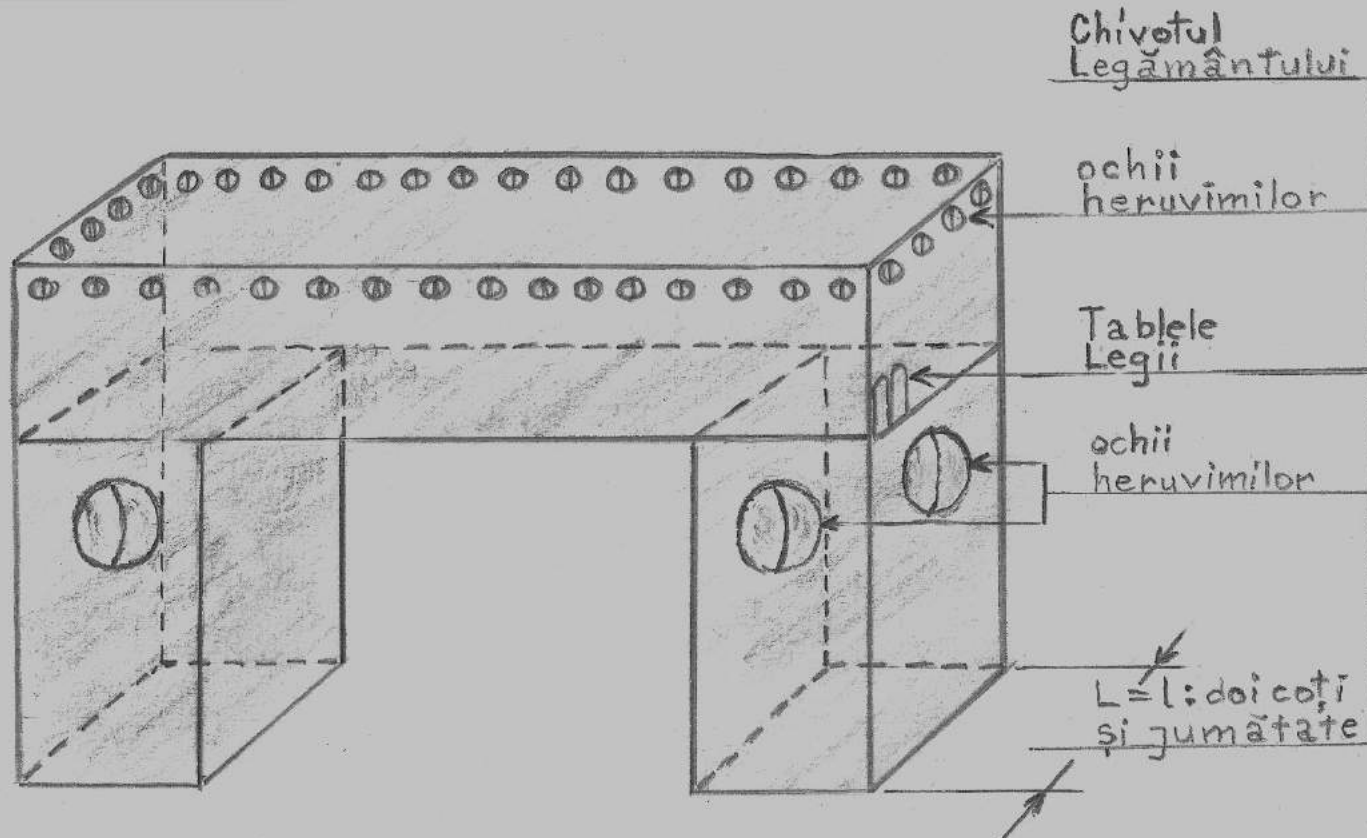
<sup>4</sup> Zenovie CÂRLUGEA, *op. cit.*, p. 264

<sup>5</sup> Zenovie CÂRLUGEA, *op. cit.*, p. 144

<sup>6</sup> Zenovie CÂRLUGEA, *op. cit.*, p. 145

<sup>7</sup> Calinic ARGATU, *"Pace și bucurie" cu Brâncuși: argumente pentru o dimensiune creștină*, Ed. Dacia, Cluj - Napoca, 2001, p. 5





□ Brâncuși - Codul biblic de pe "Templul Sărutului"

Militza Petrașcu (prin ale sale "Amintiri despre Brâncuși"): "Tot sus se aflau și cărțile lui preferate: **Biblia**, Dante, Boccaccio, precum și uneltele și materialele fotografice"<sup>11</sup>.

### CHIVOTUL LEGĂMÂNTULUI

Pentru a-și exprima crezul său artistic în sacralitatea primordială a meleagurilor dintre Carpați și Dunăre, sculptorul s-a folosit de simboluri cunoscute ale Templului Ierusalimului, așa încât "Poarta Sărutului" are în comun cu acesta câteva repere fundamentale. Astfel, așa-zisa arhitravă, despre care știm că a fost îndreptățit asemuită unei lăzi de zestre românești, poate fi considerată, în egală măsură, o reprezentare ermetizată a biblicului Chivot al Legii, cunoscut și sub denumirile de Arca Mărturie, respectiv Chivotul Legământului, păstrat vreme îndelungată la Ierusalim, artefact astăzi considerat dispărut.

Concret, elementele de simbolistică biblică, referitoare la relicva sacră, pe care sculptorul le-ar fi încifrat pe "Poarta Sărutului", ar fi următoarele:

– heruvimii de pe capacul ispășirii ("18. Să faci doi

heruvimi de aur, să-i faci de aur bătut, la cele două capete ale capacului ispășirii; 19. să faci un heruvim la un capăt și un heruvim la celalt capăt; să faci heruvimii aceștia ieșind din capacul ispășirii la cele două capete ale lui." – "Vechiul Testament", "Exodul (Eșirea)", capitolul 25;

– Tablele Legii cu cele Zece Porunci, înmânate de către Dumnezeu lui Moise pe Muntele Sinai, ce se păstrau în interior ("9. În chivot nu erau decât cele două table de piatră, pe cari le-a pus Moise în el, când a făcut Domnul legământ cu copiii lui Israel, la ieșirea lor din țara Egiptului." – "Vechiul Testament", "Cartea întâia a împăraților", capitolul 8;

– lățimea "Porții Sărutului", care corespunde (retroversat criptic) lungimii Chivotului, prin convertirea metrică a unității arhaice de măsură, cotul.

De precizat că o astfel de abordare, fie ea și argumentată, este plauzibilă doar dacă simbolurile respective sunt luate în considerare împreună, nu izolate, nicidecum scoase din context, mai ales că ele ar exista pe una și aceeași operă de artă.

<sup>8</sup> Sorana GEORGESCU-GORJAN, *Așa grăit-a = Ainsi parlait = Thus spoke Brâncuși*, Ed. Scrisul Românesc, Craiova, 2011, p. 160

<sup>9</sup> Zenovie CÂRLUGEA, *op. cit.*, p. 267

<sup>10</sup> Lucian GRUIA, *Brâncuși, repere și interferențe*, Ed. România Press, București, 2001, p. 20

<sup>11</sup> Militza PETRAȘCU, *Amintiri despre Brâncuși*, în *Brâncuși, Marea operă, antologie și ediție*, de Vincenzo BIANCHI, Adrian GORUN, Ion DEACONESCU, Costin CREȚU, Constantin BARBU, Ed. Spectre, Paris, 2011, p. 766

<sup>12</sup> G. CĂLINESCU, *Pînă în satul lui Brâncuși (fragment)*, în Pavel ȚUGUI – *Dosarul Brâncuși*, Ed. Dacia, Baia Mare, 2001, p. 155

<sup>13</sup> Grid MODORCEA, *Brâncuși înainte de Brâncuși*, Ed. Semne, București, 2001, p. 20

Faptul că Brâncuși a mai avut măcar în atenție arca pierdută reiese și dintr-o constatare a lui G. Călinescu, autor (și) al fragmentului "Pînă în satul lui Brâncuși", din care aflăm, printre altele, că "În biserica nouă se află un **chivot** cumpărat de sculptor și dăruit și pe fundul căruia se vede semnătura cu cerneală a artistului"<sup>12</sup>.

Același aspect este reliefat și de către Grid Modorcea, în "Brâncuși înainte de Brâncuși": "**Chivotul** de pe masa altarului bisericii «Sfântul Nicolae» din Hobița a fost dăruit în anul 1922 de însuși Brâncuși, așa cum o atestă și semnătura sa inconfundabilă de pe talpa prețiosului obiect"<sup>13</sup>.

## HERUVIMII DE PE CAPACUL ISPĂȘIRII

Prima ipoteză ar fi aceea că **ochii** contopiți de pe arhitrava "Porții Sărutului", dar și de pe stâlpi, pot fi considerați, în exprimare codificată, însemnele celor doi heruvimi de pe capacul ispășirii al Chivotului Legământului.

Pentru a putea stabili corelații în sprijinul acestei presupunerii, este oportună, într-o primă etapă, redarea aici a părerii lui Ionel Jianu, care, în studiul "Brâncuși", a arătat cum numărul acestor ochi alipiți (număr ce corespunde cu cel al "Săruturilor" din care fac parte) este un multiplu de patru: "Pe arhitrava acestei porți, Brâncuși a gravat friza *Sărutului*, care prezintă pe fiecare din fațetele laterale **4** motive și pe fiecare din fațetele frontale **16** motive ale «Sărutului», adică un multiplu de **4**"<sup>14</sup>. Opinia amintită oferă pretextul unui prim argument: chiar această cifră, adică **patru**, definește întocmai făpturile respective, așa cum sunt ele descrise frecvent în "Biblie": "*21. Fiecare avea câte patru fețe și fiecare avea câte patru aripi, iar sub aripi aveau un fel de mâini omenești*" – "Vechiul Testament", "Iezechiel", capitolul 10.

Se poate considera, desigur, că argumentul acesta nu este, însă, unul suficient, astfel încât, în etapa secundă, trimiterea la heruvimi devine cu atât mai plauzibilă, cu cât aceiași ochi brâncușieni – "Nu vedeți, oare, acești **ochi** ? [...]"<sup>15</sup> –, multiplu reprezentați pe toate fațetele "Porții...", pe arhitravă și pe stâlpi, pot fi identificați cu multitudinea de ochi, existenți peste tot, ai heruvimilor biblici ("*12. Tot trupul heruvimilor, spatele lor, mâinile lor și aripile lor erau pline de ochi; asemenea și roțile, toate cele patru roți de jur împrejur...*" – "Vechiul Testament", "Iezechiel", capitolul 10).

În argumentarea celei de-a doua ipoteze, anume aceea că pe portalul de la Târgu-Jiu ar fi reprezentate și Tablele Legii, pot fi utilizate motivele dinspre baza lintoului, mai precis gamba perechilor de îndrăgostiți – elemente ce capătă asemenea conotații dacă sunt privite două câte două, astfel încât, grație unei evidente asemănări de formă, ele devin veritabile simboluri ale cunoscutei Table cu cele Zece Porunci.

Posibilitatea ca Brâncuși să se fi inspirat ori să fi fost influențat de formatul clasic al acestora (dreptunghiuri verticale, ajustate prin rotunjirea laturilor superioare) devine plauzibilă datorită lui V.G. Paleolog, care în cartea "Tinerețea lui Brâncuși" face relatări despre vizitele sculptorului, pe atunci în formare, prin cimitirele Craiovei. Există chiar și o informație concretă, referitoare la sfintele artefacte: "Dar și mai sărac, în ciuda morților bogați pe care îi păzea, era cimitirul evreiesc: **table** pe care stau scrise ori nescrise **cele zece porunci**, pietre și alte pietre de simplă formă dreptunghiulară în toate dimensiunile, **table** pe care nu apărea decât cele două triunghiuri suprapuse, sigiliul lui Solomon, singur care vorbea"<sup>16</sup>.

În volumul intitulat "«Spirit» și «materie» în viziunea unui artist – filosof: Constantin Brâncuși", semnat Sorin Lory Buliga, poate fi găsită, de asemenea, o informație la fel de relevantă și anume aceea că "Un apropiat al sculptorului, Berto Lardera, mărturisește în acest sens: «Vorbea despre evreii care au trecut Marea Roșie sau despre **Moise care a descins de pe Muntele Sinai cu Legile**; acestea erau problemele și temele sale [...]"<sup>17</sup>.

## COTUL DOMNULUI

Ultima, dar nu cea din urmă ipoteză: una dintre dimensiunile "Porții Sărutului", mai precis așa-zisa grosime a acesteia, corespunde retroversat criptic lungimii Chivotului Legii, cu precizarea că este importantă cifra ca atare și nu neapărat ceea ce reprezintă ea, adică o lungime, respectiv o lățime, aici fiind vorba despre ermetism și nu despre indicii evidente.

În favoarea acestei teorii vine, concret, faptul că respectiva grosime a monumentului (**1,69 m**) este chiar de **doi coți și jumătate**, adică tot atât cât reprezintă lungimea Chivotului Legământului după dimensiunile descrise în "Biblie": "*10. Să faci un chivot de lemn de salcîm; lungimea lui să fie de două coturi și jumătate, lățimea de un cot și*

<sup>14</sup> Ionel JIANU, *Brâncuși*, Ed. Meridiane, București, 2002, p. 42

<sup>15</sup> Sorana GEORGESCU-GORJAN, *op. cit.*, p. 106

<sup>16</sup> V.G. PALEOLOG, *Tinerețea lui Brâncuși*, Ed. Scrisul Românesc, Craiova, 2004, p. 43

<sup>17</sup> Sorin Lory BULIGA, *op. cit.*, p. 173

<sup>18</sup> Ion MOCIOI, *Brâncuși: Ansamblul sculptural de la Tîrgu-Jiu (Documentar)*, editat de Comitetul pentru Cultură și Artă al Județului Gorj, Târgu-Jiu, 1971, p. 41

<sup>19</sup> Ștefan GEORGESCU-GORJAN, *Amintiri despre Brâncuși*, Ed. Scrisul Românesc, Craiova 1988, p. 166

<sup>20</sup> Nicolae STOICESCU, *Cum măsurau strămoșii. Metrologia medievală pe teritoriul României*, Ed. Științifică, București, 1971, p. 88

*jumătate, și înălțimea de un cot și jumătate*" – "Vechiul Testament", "Exodul (Eșirea)", capitolul 25.

Fie că este vorba despre o coincidență sau de un indiciu cifrat, această presupusă corespondență poate fi argumentată doar dacă este să considerăm cotul ca unitate arhaică de măsură în varianta sa de 0,677 m, (acesta are și alte versiuni):  $0,677 \times 2,5 = 1,6925$ .

Se impune precizarea că, pentru un calcul exact matematic, ar fi trebuit un cot de valoarea (inexistentă) de 0,676 m ( $0,676 \times 2,5 = 1,69$ ), însă ermetismul nu se limitează la reguli strict matematice sau geometrice, ba dimpotrivă, presupune mici abateri voite, iar toleranța de 0,25 cm poate fi și o rezultantă a transpunerii relative în practică a dimensiunilor indicate cioplitorilor de către sculptori ori o rotunjire.

De notat că lățimea de 1,69 m a "Porții..." este preluată dintr-o lucrare de referință în domeniu, semnată Ion Mocioi și intitulată "Brâncuși: Ansamblul sculptural de la Tîrgu-Jiu (Documentar)" unde există următoarele specificații: "Întregul monument este construit din piatră de travertin de Bămpotoc (Simeria), avînd o înălțime totală de 5,13 m, o lungime de 6,45 m și o grosime de **1,69 m**"<sup>18</sup>.

Dar, deoarece dimensiunile "Porții Sărutului" apar în literatura de specialitate sub diverse forme, în funcție de cum au fost efectuate măsurătorile, se poate afirma că tot doi coți și jumătate (lungimea Chivotului Legii) au și laturile stîlpilor "Porții Sărutului" (**170 cm** fiecare), însă, de această dată, doar dacă este să luăm în calcul valoarea de 0,680 m a unității arhaice de măsură – cotul.

Astfel, din "Amintiri despre Brâncuși" de Ștefan Georgescu-Gorjan aflăm că "Lățimea maximă a Porții [...] este de 184 cm, adică **170 + 2 x 7**, în care **170** (2 Mp) reprezintă latura fiecărui stîlp de susținere, diferența fiind depășirea în afară a lintoului față de stîlpi"<sup>19</sup>. Printr-un calcul simplu se obține exact valoarea căutată, de această dată fără rotunjiri sau mici abateri:  $0,680 \text{ m} \times 2,5 \text{ coți} = 1,70 \text{ m}$  sau **170 cm**.

Dimensiunea de 0,680 m a cotului a fost aleasă din cartea lui Nicolae Stoicescu, denumită "Cum măsurau strămoșii. Metrologia medievală pe teritoriul României", de unde se poate citi, printre altele, că: "Documentele de la mijlocul secolului trecut amintesc însă de două feluri de coți, unul denumit «ordinar» – care avea la 1859 0,636 m – și altul halep – ce măsoară **0,680 m**"<sup>20</sup>.

\*Anumite paragrafe ale acestui referat au fost preluate din cartea "BRÂNCUȘI, ENIGMA. Taina lumii și secretul vieții", semnată Pavel Floresco și apărută la Ed. Sitech Craiova în 2013

## PROBLEMATICA HAZARDULUI

În altă ordine de idei, referitor la aceste presupuse indicii biblice ale "Porții Sărutului", este clar că nu pot fi emise concluzii ori judecăți de valoare și trebuie precizat că există, desigur, posibilitatea **coincidențelor**, implicit a unor erori de interpretare, fie ea și argumentată biografic sau bibliografic.

Ca eventual argument în defavoarea ipotezei că Brâncuși ar fi doar o fericită întâmplare, poate fi prezentat punctul de vedere al aceluiași V.G. Paleolog; el consideră că, în general, asocierile raționale între mai multe elemente scot din calcul corelaționarea acestora prin hazard și face trimitere la un celebru aforism al lui Leonardo da Vinci – "Nessun effetto e in natura senza ragione [...]", care chiar este tradus în forma "Nici un fapt în Fire nu ființează fără rost [...]"<sup>21</sup>.

În schimb, deși Brâncuși aproape a prestabilit aforistic ideea că "Arta nu este o **întâmplare**", deși se identifică originea comună a unor elemente aparent fără legătură, există cercetători care pun aproape totul în continuare pe seama providenței; spre exemplu Jean Cassou se referă la "Miracolul acestei **întîmplări**, acestui eveniment, acestei realități care se numește Brâncuși [...]"<sup>22</sup>.

Etienne Hajdu se situează la polul diametral opus, acela al logicii și asocierilor explicabile, atunci când mărturisește: "– Mă interesează în mod deosebit presocrației, deoarece ei au fost cei dinții care au încercat să explice lumea prin inteligență, prin **rațiune**, și nu prin mit, metafizică sau magie"<sup>23</sup>.

Teoria unui Brâncuși în general accidental sau de sorginte aleatorie este desființată și de către Edith Balas, atunci când face referiri la anumite fragmente de corespondență: "«Trebuie să știți că am lucrat la fel de mult la aceste lucrări [soclurile] ca și la celelalte», îi scria în 1919 Brâncuși colecționarului John Quinn, «și că ele nu sunt în nici un caz rodul **întîmplării** sau al vreunui capriciu»"<sup>24</sup>.

Vasile Sav a abordat la fel de raționalist această problemă, el observând că "Brâncuși a creat o poetică absolut modernă și absolut rațională, în care, atât cât îi este dat rațiunii să se privească pe sine, este exclusă **întâmplarea**, este exclus hazardul [...]"<sup>25</sup>.

Pavel FLORESCO

<sup>18</sup> V.G. PALEOLOG, *Brâncuși – Brâncuși*, Ed. Scrisul Românesc, Craiova, 2002, p. 43

<sup>22</sup> Jean CASSOU, *Miracolul acestei întîmplări care se numește Brâncuși*, în românește de N. STĂNCULESCU, fragment din *Prefață* la vol. *Brâncuși* de Ionel JIANU, în *Omagiu lui Brâncuși*, volum editat de revista Tribuna, Sibiu, 1976, p. 93

<sup>23</sup> Etienne HAJDU, *Cînd am văzut operele lui Brâncuși am înțeles dintr-odată care îmi este drumul*, interviu consemnat de Ion POP, în *Omagiu lui Brâncuși*, volum editat de revista Tribuna, Sibiu, 1976, p. 80

<sup>24</sup> Edith BALAS, *Brâncuși și tradițiile populare românești*, Ed. Fundației Constantin Brâncuși, Tîrgu-Jiu, 1998, p. 32

<sup>25</sup> Vasile SAV, *Brâncuși – recunoștința nesfârșită*, în *Brâncuși și Transilvania*, antologie de Constantin ZĂRNEȘCU, Ed. Grinta, Cluj-Napoca, 2001, p. 48



# ELEMENTELE UNEI ECUAȚII HERMENEUTICE INSOLITE

Așa cum primitivismul, și mai ales arta africană, a fost adeseori invocat în interpretarea operei brâncușiene, nu de puține ori s-a apelat și la registrul formelor preistorice în cadrul nenumăratelor interpretări. Aș spune, că prea adesea s-au invocat tradițiile neolitice și paleolitice, despre care Brâncuși nu avea cunoștință, arheologia românească aflându-se la începuturile sale, chiar dacă unul dintre primii preistoricieni români, Grigore Tocilescu, i-a fost profesor de estetică <sup>1</sup>. De altfel, Mircea Eliade a sesizat perfect refuzul *Cumînțeniei pământului* de a-și afișa imperial atributele sexului, trăsătură care o îndepărtează deopotrivă de tradițiile neoliticului și ale paleoliticului. „Pentru criticii de artă, scrie Mircea Eliade, înscriși pe o asemenea direcție, devenea comod să alinieze *Cumînțenia pământului*, cu aerul de relicvă arheologică, notoriilor zeități primare ale fecundității – acele statuete etalând până la displastic constituții anatomice planturoase. Totuși, o atare asociere explicativă criticii au făcut-o cu parcimonie, deoarece Cumînțenia pământului, situându-se cumva la antipod, nu-și afișează imperial atributele sexului, ci mai degrabă morfologic pare jenată de ele” <sup>2</sup>. Cu alte cuvinte, deși un nud, *Rugăciunea* este o disimulare a nudității, o negare a senzualității, „nudurile în sculptură fiind mai puțin

frumoase decât broaștele răioase”. Această negare a nudității și mai ales a exhibării atributelor sexuale, este consonantă nu numai cu o viziune „românească” privitoare la corpul uman, cu una creștin orientală, ci are o tradiție în revoluția semanticii plastice operate de procesul post-neolitic al „indoeuropenizării”.

Accesul lui Brâncuși la trecut, la preistorie s-a făcut într-o altă manieră, iar referirea sa la arta Greciei preclasice (pe care am fost de acord să o consider cea a epocii bronzului cicladic) cu care a fost adeseori comparat, mărturisește că acolo vroia să ajungă. Dar a făcut-o indirect, prin arta populară românească, prin aniconismul ei, prin antisomatismul ei original și originar, prin accentul pe geometrii diafane <sup>3</sup>. Și

pentru că am pomenit interpretarea Edithe Balas, aș sublinia faptul că una dintre diferențele observate de aceasta între arta africană și cea românească, după alte asemănări izbitoare, este tocmai faptul că arta populară este o artă în care corpul uman este edulcorat. Aici constă misterul brâncușian și poate că refuzul nativ al antropomorfizării (atât de predispus actelor magice) să se trădeze tocmai prin considerarea artei africane (perfect antropomorfă) ca fiind tocmai datorită acestui lucru malefică. Apelând aniconismul, s-a întors către iconoclasmul artei post-neolitice și în general asupra unei viziuni „indoeuropene” a artei, o viziune care amintește aniconismul lui Apollo (reprezentat adeseori sub formă monolitică) dar și aniconismul protohindus, o viziune exprimată

perfect de Platon care a îndreptat, la rândul lui, atenția către singura artă pe care o cunoștea ca fiind opusă artei grecești contemporane lui, adică arta canonică a Egiptului. În această manieră se explică asemănările lui cu forme ale trecutului, din perspectiva confluențelor deci și nu pentru că a văzut sau nu formele trecutului (fapt care oricum mi se pare inoperant, din moment ce propriile mărturii ale sculptorului disimulează de multe ori realitatea factică). Din aceeași perspectivă interpretează și Athena Tacha Spear relația plastică dintre *Sărutul* din Montparnasse (datat de ea în intervalul 1908 și 1910) și menhirul preistoric de la Aveyrone, al unei confluențe mai degrabă decât a influențelor <sup>4</sup>. Cu atât mai mult cu cât Petru Comarnescu este de părere că *Sărutul* preia o temă folclorică străveche, referitoare la ritualul arborilor îmbrățișați, idee acceptată și de către Mario de Michelli <sup>5</sup>. Nu pot să nu remarc faptul că una dintre lucrările celebre ale land-artistului englez Andy Goldsworthy, un mare admirator al lui Brâncuși, se prezintă chiar sub forma a doi arbori împlețiți. Dacă am acceptat că arta africană (și în cazul păsărilor, și arta preistorică a Chinei) declanșase în Brâncuși formele artei sale populare, sunt de părere că aceste forme îi aminteau, paradoxal, ceva ce nu văzuse niciodată, adică arta epocii bronzului. Când a



□ *Sărutul* (Montparnasse)



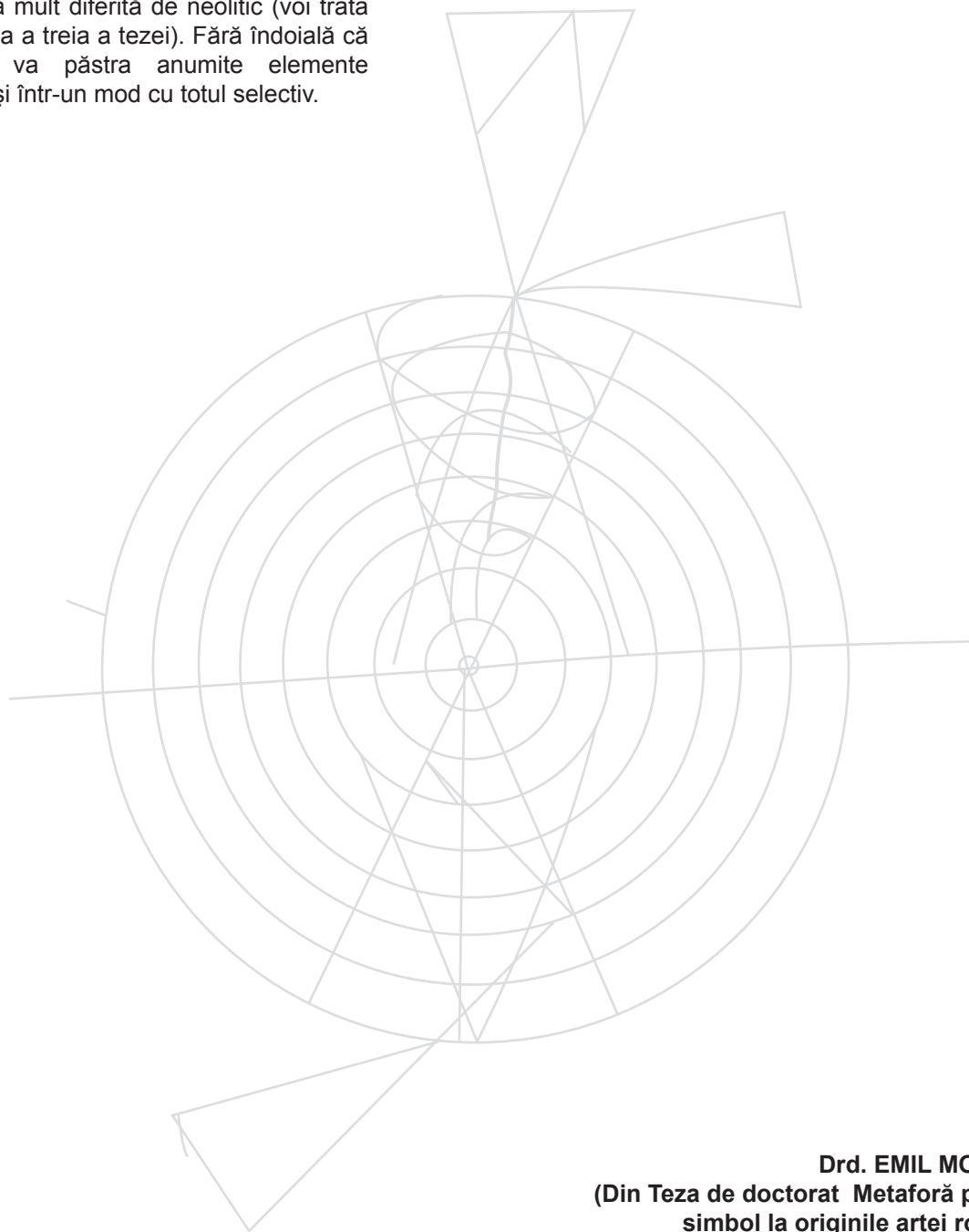
□ *Cumînțenia Pământului*

<sup>1</sup> Barbu Brezianu, *The Beginnings of Brancusi*, in *The American Art Journal*, New York, XXV, 1, 1965, p. 16 (p. 15-25). Pe când era Ministru al Cultelor și Învățământului Public, sub direcția lui Grigore Tocilescu au fost publicate în 1900 acele „Materialuri folklorice”, care conțineau și balada lui Iovan Iorgovan, despre care Ion Pogorilovski, consideră că a stat la baza *Cumînțeniei pământului*, ca sursă livrească.

<sup>2</sup> Ibidem, p. 18

<sup>3</sup> Știm, bunăoară, că aniconismul ca expresie a unui anumit tip de anticosmism și antisomatism este o trăsătură nu numai a lui Platon ci și a tracilor (Platon însuși face referire în *Charmides*, la *Zalmoxis* și la terapeutica „psihologică” a acestuia, adică importanța acordată „sufletului” în detrimentul trupului) și gnosticilor (un melanj de filozofie platoniciană, creștină și dualism iranian)

văzut însă forme ale artei grecești preclasice, și-a dat seama că aici ar fi vrut să ajungă, or între arta Cicladelor, arta preclasică din Grecia și nordul hiperboreului Apollo, legăturile sunt indisolubile, făcând parte cândva (epoca bronzului) dintr-un continuum neîntrerupt. Conceperea formelor definitive ca fragment, (sugestie deopotrivă a nonsenzorialității), care se va generaliza în sculptura modernă, începând cu Rodin, este practică deja în epoca bronzului, într-o manieră mult diferită de neolitic (voi trata acest aspect în secțiunea a treia a tezei). Fără îndoială că arta „indoeuropenilor” va păstra anumite elemente neolitice, nu multe însă și într-un mod cu totul selectiv.



**Drd. EMIL MOLDOVAN**  
(Din Teza de doctorat **Metaforă plastică și simbol la originile artei românești**)

<sup>4</sup> „It is worth mentioning that there is a strong similarity between the Montparnasse Kiss and a carved menhir from Saint-Sernin (Aveyron). The flattening of the limbs, the linear pattern of hair and fingers, the rectangular disposition of the folded legs, the predominance of horizontals and verticals are comparable in the two works. I do not want to suggest that the Saint-Sernin menhir is the source of Brancusi's Kiss – it is possible that two artists, one genuinely primitive, the other returning to primitive forms, arrived independently at similar results – but the coincidence is striking enough to allow speculation concerning influence of the older image on the newer one”. (Athena T. Spear, *A contribution to Brancusi Chronology*, în *Art Bulletin*, 48, 1, 1966, p. 46)

<sup>5</sup> Petru Comarnescu, *Brâncuși. Mit și metamorfoză în sculptura contemporană*, Ed. Meridiane, București, 1972, p. 228

# INTENȚIA DE DEMOLARE A COLOANEI INFINITULUI (1951) SAU CUM AU DEVENIT SCULPTURILE LUI BRÂNCUȘI DE „INSPIRAȚIE FOLCLORICĂ” \*

În ziua de 7 martie 1951 Secția de Gospodărie comunală și industrie locală a Sfatului Popular de subordonare regională al orașului Târgu-Jiu trimitea Ministerului Afacerilor Interne, Departamentul Gospodăriei Comunale și Industriei Locale, o adresă cu următorul text: „Întrucât orașul Tg. Jiu a moștenit de la vechile regimuri burghezo-moșierești diferite monumente așezate fără nicio estetică pe raza orașului și fără să aibă un rol bine definit pentru culturalizarea poporului, așa cum de exemplu se află și o coloană metalică introdusă în fundament de beton și situată în partea de est a orașului, în noul parc creat în cursul anului 1937 [...]

Ținând seama că această coloană prin materialele rezultate din demolarea ei ar putea folosi la alte lucrări edilitare de primă necesitate a-l (sic!) orașului Tg. Jiu, vă rugăm a ne da cuvenita aprobare pentru dărâmarea ei, materialele feroase rezultate putând fi predate Of. D. C. A. din localitate...”<sup>1</sup>.

Așadar „o coloană metalică”, „fără nici o estetică” și care nu avea „un rol definit în culturalizarea maselor”.

Adresa sus citată sosită în București „a stârnit valuri”. Urmările documentului venit de la Târgu Jiu vor fi prezentate în cele ce urmează, nu însă înainte de a reaminti că ansamblul memorial ridicat de Constantin Brâncuși între anii 1937-1938 în orașul de pe Jiu a stârnit proteste încă din timpul edificării

lui. Susținut de Aretia Tătărescu și cercul de doamne grupate în jurul ei, Brâncuși și-a văzut de munca sa, conștient că piesele componente ale ansamblului, în care urma să includă și biserica trebuiau să evoce moartea eroică, dar și trăirea veșnică a celor căzuți în luptele purtate aici în anul 1916. Principiile sale estetice, bine cunoscute astăzi, au venit în acei ani în contradicție cu „cadavrele de piatră” (expresia îi aparține lui Brâncuși) prin care erau comemorați oamenii de seamă și eroii patriei. Este cunoscut, între altele, că în anii 30 i se respinge lui Brâncuși proiectul său pentru statuia lui Gheorghe Lazăr din București. Sculptorul a înțeles perenitatea mesajului dascălului ardelean venit în anul 1817 la București. Dorința sa a fost să întrerupe acest mesaj într-o fântână din care să țâșnească apa, simbol al cunoștințelor care se răspândesc continuu. Ceva asemănător s-a întâmplat și la Tg. Jiu.

Ansamblul schițat de Brâncuși nu a plăcut edililor gorjeni, care „ar fi vrut o poartă gigantică”. Columna infinitului li se părea derizorie [...]. Aducea cu cele țărănești de la cerdacuri sau porți, socotite banale [...]. Masa cinei nupțiale, zisă a tăcerii, nu avea dimensiuni grandioase sau măcar impozante. Nu stau țărani pe ciuci în jurul mesei prin colibele lor nenorocite. Edilii ar fi dorit scaune cu speteze înalte, dăltuite în marmură, și o masă florentină, Biedermaier, englezească sau Napoleon al III-lea”<sup>2</sup>.

Dar anii trec, ansamblul de la Tg. Jiu trăiește în mijlocul parcului anume creat. Sculptorul, prin operele sale lucrate la Paris, în atelierul său din Impasse Ronsin, cucerește celebritatea. Operele sale, prezente în foarte numeroase expoziții, își găsesc locul în prestigioase colecții particulare și în muzee consacrate. Apar albume, monografii, studii, articole. În România ultimul studiu privitor la Brâncuși apare în anul 1945 când Petre Pandrea îi consacră un important capitol în volumul „Portrete și controverse”. România este cuprinsă de întunericul comunismului. Asupra lui Brâncuși ca și a altor români de seamă se așterne valul tăcerii, fiind amintiți doar pentru a fi insultați în public timp în care, în 1950, lucrările lui Brâncuși puteau fi admirate în nu mai puțin de cinci expoziții deschise pe două continente.

O bună sursă pentru a se cunoaște istoria celor întâmplate în anii „primului cincinal”, adică 1950-1955, în lumea artistică este jurnalul istoricului de artă Petre Oprea<sup>3</sup>. Impunerea „realismului socialist” în artele plastice s-a făcut atât prin măsuri administrative cât și prin încurajarea materială a acelor care au acceptat să „creeze” în spiritual ideologiei comuniste.

În anul 1950 se deschide Muzeul de Artă, Galeria Națională unde Brâncuși era prezent cu două lucrări din tinerețe: „Somnul” (1908) și „Portretul pictorului Dărăscu” (1909).

\* Această comunicare a fost prezentată la Simpozionul internațional „Fenomenul totalitar în Europa de Est” organizat de Academia Română, Institutul Național pentru Studiul Totalitarismului, în zilele de 11-12 decembrie 1998 la Cercul Militar Național București, cu titlul „Un exemplu de mentalitate proletcultistă: proiectul de demolare a Coloanei Infinitului, 1951-1952”. Sub o formă prescurtată textul de față a fost publicat în revista „A. D. Arhitect Design”, VII, nr 8 (92), 2000, pag. 14-17.

<sup>1</sup> Documentele la care se fac referiri în această comunicare formează dosarul nr. 9314, Corespondența, propunere demolare Coloana Infinitului 1951-1952 din Arhiva Direcției Monumentelor Istorice, fondul Comisia Științifică a Academiei... Ele sunt inedite și se publică aici în Anexă pentru prima dată. În fragmentele citate, s-a respectat „ortografia” din originale.

<sup>2</sup> Petre Pandrea, Brâncuși. Amintiri și exegeze, București, 1967, pag. 35, capitolul „Brâncuși și edilii gorjeni”.

<sup>3</sup> Petre Oprea, Contact cu arta, București, 1994.



Dar pentru a înțelege atmosfera epocii, sunt de amintit destituirea, în luna iunie 1950 a pictorului Lucian Grigorescu din funcția de director al Direcției Artelor Plastice din cadrul Comitetului pentru Artă, sub învinuirea că, fiind un adept al impresionismului se purta prea îngăduitor cu artiștii „non-conformiști”. Noua conducere trebuia să depună „multă energie și eforturi pentru atragerea artiștilor în cadrul imperativelor marxist-leniniste”<sup>4</sup>.

Se înființează în același an Uniunea Artiștilor Plastici, pictorilor și sculptorilor cerându-li-se „compoziții cu temă”. La vremea aceea – scrie Petre Oprea – Theodor Pallady, considerat de toți „cel mai mare artist în viață, era stindardul nemulțumirilor față de îndrumarea îngust-tutelată”. Întâmplător sau nu, pictorul Pallady este ridicat de miliție, acuzat de spionaj pentru că îmbrăcat „nonconformist” (ca toți pictorii de altfel) făcea schițe în Cișmigiu, neavând „permis” de a picta<sup>5</sup>(!).

La „Expoziția de Stat” care înlocuia Salonul Oficial, deschisă la 3 iunie 1952, lucrările de pictură cele mai apreciate de oficialități și apoi achiziționate la prețuri foarte bune au fost: Iser, „Portretul tovarășului Gh. Gheorghiu-Dej”; Miklossi, „Grivița 33”; Teodor Harșia, „Judecata chiaburilor”; O. Angheluță, „Învățând de la maeștrii sportului sovietic”, ca și altele cu subiecte asemănătoare. „Sculptura este la pământ” însemna Petre Oprea. „Nu sunt luați în seamă vârstnicii: Corneliu Medrea, Ion Jalea, Oscar Han... Te îngrozește pădurea momăilor mute de ghips”. Au fost laudate lucrările lui C. Baraschi, „Lenin și Stalin la Smolnăi”; Csorvasi,

„Partizani coreeni” și altele asemănătoare. În aceleași zile – iunie 1952 – la plenara Uniunii Artiștilor Plastici, pictorul Corneliu Baba este criticat că „pocește oamenii”, folosind în arta sa metode expresioniste. Pentru „atitudinea și pictura lor cu puternic iz burghez” sunt criticați pictorii Lucian Grigorescu, H. Catargi, Nutzi Ancontz, Al. Pheobus și Lucian Bălescu. În fine, mai amintim și plenara aceleiași Uniuni din 5 aprilie 1954 dedicată „luptei împotriva formalismului”, unde sculptorul Ion Vlasiu a fost „vedeta negativă nr. 1”. Sunt apreciate, în schimb, pictura lui O. Angheluță, „Repararea cuptorului de la Reșița”, și sculptura lui Iosif Fekete, „Instruirea de noi cadre tehnice la fabrica Înfrățirea”<sup>6</sup>.

Ideologii de servicii aplică politica comunistă în domeniul artelor și condamnă în termeni vehemenți „decadentismul burghez al anilor 1920-1944”. Iată de pildă ce se putea citi în Scânteia, din iulie 1954: „Ca o monstruoasă plantă parazită, cultura burgheză reacționară tindea să acopere și să înăbușe tot ce era curat și luminos. Doborând de la putere clasele exploatare și aruncând literatura și arta decadentă la lada de gunoi a istoriei, clasa muncitoare și partidul ei au salvat cultura poporului nostru de grava primejdie de a deveni sterilă, de a se rupe de viață”<sup>7</sup>.

Aceleași idei, dar prezentate mai disimulat, le găsim transpuse și în studiul lui George Oprescu dedicat sculpturii românești. Tratatând tema sculpturii moderne, academicianul istoric de artă amintește de „lupta moderniştilor împotriva trecutului clasic, împotriva tradiției realiste - o cale care conduce la un nihilism total, un nihilism

care implică revolta contra naturii și vieții”. Moderniștii „concept sculptura nu ca mijloc de cunoaștere a vieții, ci ca creație arbitrară a obiectelor care sunt un rezultat al imaginației lor”. Citim mai departe: Constantin Brâncuși a fost „unul din cei mai străluciți exponenți ai sculpturii moderne”. Mai aflăm că în același spirit – al modernismului, așa cum îl vedea Oprescu – s-a produs „Coloana infinită”. În fine: „la sfârșitul vieții Brâncuși păstrează linia gândirii abstracte, producând acele curioase, vag figurative sau nonfigurative forme care sunt cunoscute în lumea întreagă”<sup>8</sup>(!).

În acest context extrem de nefavorabil, intențiile demolatoare ale edililor de la Tg. Jiu erau realmente un potențial pericol, mai ales că precedente asemănătoare, la fel de nocive, au fost în București și în toată țara. Este de altfel cunoscută campania de demolare a statuiilor între anii 1948-1955 fără nici un respect pentru mesajul lor sau pentru artiștii creatori ca Mestrovici, Dubois și mulți alții.

Adresa Sfatului Popular venită de la Târgu Jiu „pune pe jar” autoritățile bucureștene. Ministerul de Interne ezită să autorizeze demolarea „coloanei metalice”. Se recurge atunci la temporizare prin „plimbatul hârtiei”. Sosită la 17 martie 1951, adresa în cauză este trimisă la 20 martie la Comitetul pentru Artă de pe lângă Consiliul de Miniștrii, unde din 24 martie este „ținută” până la 30 iunie 1951. Aici, la „Artă”, s-au cumulate între timp și alte cereri de „strămutare”. Astfel, într-o adresă din 30 iunie sunt amintite „monumental comemorativ” din gara Predeal, și stema fostului județ Argeș, montată pe frontonul liceului din Pitești. Arhitectul Horia

<sup>4</sup> Idem, pag. 18.

<sup>5</sup> Ibidem, pag. 20 și 31. Prin legea nr. 128 din 4 martie 1948 se introduc reglementări privind executarea de fotografii și lucrări de artă plastică în spații publice. Aceste dispoziții se înăspresc printr-un nou decret nr. 204 din 25 mai 1954 potrivit căruia lucrările artistice executate chiar și în „spații culturale” erau permise numai cu „încuviințarea conducătorului instituției respective” (art. 5 din decret). Restricțiile se înmulțesc în anii 1958 și 1964.

<sup>6</sup> Ibidem, pag. 52, 55, 76-77.

<sup>7</sup> Nestor Ignat, Cu privire la valorificarea moștenirii culturale, în „Scânteia”, nr. 3026 din iulie 1954.

<sup>8</sup> G. Oprescu, Romanian Sculpture, Bucharest, 1957, pag. 98-102. După „reconsiderarea” lui Brâncuși, G. Oprescu își schimbă părerea. El se oferă chiar să ajute la organizarea expoziției din 24 decembrie 1956, iar apoi, în deceniul următor, va scrie articole despre Brâncuși, evitând formulările din anii 50. A se vedea în acest sens articolul din revista „Arta plastică”, 1963, nr. 10-11, republicat în 1966 în culegerea Scrieri despre artă, pag. 121, și în Considerații asupra

Teodoru, fost vechi și devotat funcționar la nu de mult desființata Comisie a Monumentelor Istorice, care semnează pentru șeful serviciului „Artelor Plastice”, trimite la rândul său, la 30 iunie 1951, spre avizare întreaga „documentație” la Academia R. P. R., Comisia Științifică a Muzeelor, Monumentelor Istorice și Artistice. La Academie, problema urma să fie dezbătută în ședința comisiei, după 1 septembrie 1951.

Se pare că Academia ezită să-și asume singură răspunderea demolării Coloanei Infinitului de la Tg. Jiu și de aceea cere părerea Comitetului pentru Artă. Cu alte cuvinte, „Arta” cere avizul Academiei, iar aceasta, „ca să se acopere”, cere avizul de la instituția care i-a cerut avizul (!). În fine, la 5 ianuarie 1952 i se aduce la cunoștință Academiei „că Comitetul (sic !) pentru Artă, în urma cercetărilor făcute, a ajuns la concluzia că această lucrare, putând fi considerată ca o operă decorativă inspirată din formele artei populare din regiune, poate fi menținută ca atare”. Acest text, redactat de arhitectul Horia Teodoru (se văd siglele T. H.), ajunge la Academie, care răspunde „Artei” la 18 ianuarie 1952 cu aceleași cuvinte ca cele din adresa primită, după cum urmează: „vă aducem la cunoștință că întrucât Dvs. ați constatat că această lucrare este o operă decorativă, inspirată din formele artei populare din regiune și merită a fi menținută ca atare, Academia și-a însușit acest punct de vedere și cere să se comunice la Târgu Jiu că această coloană nu trebuie distrusă, ci conservată, fiind un monument de artă”. Iscălește: academician Constantin Moisil.

Astfel se încheie episodul birocratic – în sensul propriu al cuvântului – prin care s-a salvat de la distrugere Coloana Infinitului. A fost meritul personalităților de la Comitetul pentru Artă și de la Academia R.P.R., care au reușit păstrarea acestei opere de artă, fapt pe care îl consemnăm aici.

Mai trebuie amintit că, în acei ani când la Academie se lucra la întocmirea „Listei monumentelor de cultură”, operele lui Brâncuși de la Târgu Jiu au fost incluse în respectiva listă, obținându-se astfel și protejarea ei prin lege. Astfel, în Hotărârea Consiliului de Miniștri nr. 1160 din 23 iunie 1955, privind declararea de monumente de cultură a unor monumente arheologice, de arhitectură, de artă și istorice”, la capitolul Monumente de Artă Plastică, la pozițiile 245 și 246, au fost incluse aceste opere după cum urmează:

„Tg. Jiu. Parcul orașului:

- Arcul de triumf și diverse lucrări artistice decorative de Constantin Brâncuși;
- Coloana decorativă de inspirație populară din metal de Constantin Brâncuși”<sup>9</sup>

Dar în spatele acestei activități administrative-birocratice au stat însă înalte interese politice. În acei ani, când „lupta pentru pace” era unul din principalele obiective ale politicii externe ale Cominformului, în paralel cu crearea Tratatului de la Varșovia (11 mai 1955), guvernul român promovează pentru „exterior” o politică a destinderii, miza fiind admiterea României în organisme internaționale. În acest scop se emit, la 27 iunie și 25 septembrie 1955,

două decrete de amnistie, cu termen 30 decembrie 1956, pentru românii din exil care se vor întoarce în țară până la data amintită. La 12 decembrie 1955 se înființează Comitetul Național pentru Repatriere, care avea și un organ de presă propriu, „Vocea Patriei”. O amnistie foarte modestă are loc în preajma Congresului al VII-lea al P.C.R., ținut între 26 și 28 decembrie 1955. La 14 decembrie 1955, România a fost primită în Organizația Națiunilor Unite. La 17 aprilie 1956 își încheiază activitatea Cominformul, al cărui sediu era la București și, în fine, la 27 iulie 1956 România devine membră UNESCO.

Conjunctura politică sus evocată a contribuit și ea la împiedicarea inițiativei celor de la Târgu Jiu de demolare a Coloanei Infinitului.

În această atmosferă politică, autoritățile comuniste montează în anii 1956-1957 „o adevărată operațiune de seducere a lui Constantin Brâncuși în vederea revenirii sale în țară, soldată însă cu un răsunător eșec”<sup>10</sup>. La 12 aprilie 1956 Constantin Brâncuși lasă prin testament Muzeului de Artă Modernă din Paris toate lucrările din atelierul său din Impasse Ronsin.

În acest context politic sunt interesante relatările lui Petre Oprea<sup>11</sup> privitoare la starea de spirit care domnea în cercurile artistice din București în anii 1955-1956. Artiștii plasticii au opus continuu o rezistență ideologiei „realismului socialist”.

Un prilej de manifestare publică a prilejuit-o moartea pictorului Henri Matisse (noiembrie 1954). Luându-se ca pretext faptul că pictorul era unul din semnatarii „Apelului pentru pace”, s-a cerut ca Matisse

---

artei moderne, București, 1966, pag. 89.

<sup>9</sup> Lista monumentelor de cultură de pe teritoriul R.P.R., București, 1956, pag. 155.

<sup>10</sup> Ovidiu Bozgan, Un emisar nu tocmai insolit, în „Arhivele Totalitarismului”, an VI, nr. 10-20; 2-3/1998, pag. 154. Brâncuși a obținut în 1952 cetățenia franceză.

<sup>11</sup> Petre Oprea, op. cit., pag. 94, 120, 129.

să fie comemorat într-o adunare publică deschisă, și nu într-o ședință restrânsă la Academie. Scopul nemărturisit era de a face cunoscute în public valorile artei moderne contemporane, urmărindu-se și „reabilitarea” lui Theodor Pallady.

În ambianța politică sus amintită, a „destinderii”, în lumea artistică românească au avut loc evenimente cu un deosebit răsunet pentru acei ani. Astfel la 11 iulie 1956, se deschide expoziția retrospectivă Th. Pallady, o recunoaștere târzie, artistul, la cei 85 de ani, fiind pe patul de moarte. Un alt eveniment memorabil a fost deschiderea expoziției sculptorului G.D. Anghel, la 6 octombrie 1956, care s-a bucurat de un mare succes de public, Anghel fiind considerat unul din liderii rezistenței anticomuniste pe tărâmul artei și culturii în general.

În aceeași vreme, în luna august, un comitet cetățenesc de inițiativă din Chicago îi cere lui Constantin Brâncuși să proiecteze o Coloană fără sfârșit din oțel, înaltă de 125,5 metri. Sculptorul, deși la o vârstă înaintată se entuziasmează și dorește să o facă de 400 de metri. Dacă va fi realizată din oțel șlefuit – scrie Brâncuși – „ea va fi una din minunile lumii”.

Revenind la cele întâmplate în țară, semnalăm că în aceeași lună august 1956 s-a deschis pentru public, la Muzeul de Artă din Craiova, în sala oglinzilor: „Colecția Constantin Brâncuși”. Numărul pe octombrie 1956 al revistei „Tânărul Scriitor” are pe copertă portretul lui Brâncuși, desen de Florica Cordescu-Jebeleanu. Următoarea manifestare artistică cu un pronunțat caracter politic a avut loc la 24 decembrie 1956. A fost data la care s-a deschis

la Muzeul de Artă din București o primă foarte mică expoziție cu operele lui Brâncuși (13 piese) intitulată „expoziție omagială”. Parte din operațiunea de „seducere” sus amintită, pretextul expoziției a fost împlinirea de către artist a vârstei de 80 de ani, ceea ce, de fapt, se întâmplase cu mult înainte, la 19 februarie. Sculptorul se va stinge din viață la 16 martie 1957. Expoziția bucureșteană a fost considerată a fi „prima expoziție personală Brâncuși din Europa” (B. Brezianu, 1974).

Desigur, după regulile acelei epoci, expoziția trebuia să aibă și o justificare ideologică. Pentru a o înțelege reamintim adresa Sfatului Popular din Tg. Jiu din anul 1951 și corespondența pe care a provocat-o. Aceasta pentru că ceea ce s-a scris în hârtiile schimbate între Consiliul pentru Artă și Academia R.P.R., ideile cuprinse în respectivele acte, vor face „școală” în publicațiile care vor urma după „reconsiderarea” lui Brâncuși, începută cu micro-expoziția sus amintită. Cu alte cuvinte, din punctul de vedere al istoriei, al cronologiei, ideile care definesc opera lui Brâncuși ca fiind de sorginte populară se regăsesc pentru prima dată în actele din anul 1952 și care se publică aici în anexă.

O dată cu expoziția de la sfârșitul anului 1956 începe o perioadă nouă de „valorificare a moștenirii culturale”. „Mult hulitul devine sărbătoritul” scrie Petre Oprea în Jurnalul său.

Revenind la documentele prezentate, la conținutul lor, înțelegem că mesajul original, cel mistic, patriotic și artistic, al operelor brâncușiene din parcul de la Târgu Jiu este trecut sub tăcere, este eludat.

Desigur, există o relație între stâlpii funerari din satele Gorjului și Coloa-na Infinitului, dar ei au fost preluați de artist tocmai pentru mesajul lor spiritual. Demn de a reaminti în acest context că în viziunea lui Brâncuși, modulele erau mătânii. Dimpotrivă, acestor piese li s-a dat în anii 50 o nouă identitate materialistă: „piese de artă decorativă, de inspirație populară”.

Această ultimă sintagmă, „inspirație populară” poate fi regăsită în toată exegeza brâncușiană în anii regimului comunist. Acesta a fost temeiul „reconsiderării” artistului, iar rădăcinile acestor teze se regăsesc în rezoluția plenarei Uniunii Artiștilor Plastici din 15 mai 1952, desfășurată cu participarea activă a artiștilor sovietici Reșetnikov și Nedoșinin. Din tezele emise atunci spicuim: „dușmanul principal al artei realiste este formalismul” sau „ocolirea formei naționale, atitudinea cosmopolită, de dispreț față de specificul național, față de viața poporului muncitor este o atitudine dușmănoasă”<sup>12</sup>. La acestea se adaugă și principiile esteticii marxist-leniniste: „calea formalismului” în artă „nu este cătuși de puțin legată de idealul estetic, adică de conținutul uman al artei, de preocupare pentru perfecționarea omului și a vieții sale”<sup>13</sup>. Așa se înțelege de ce opera lui Brâncuși „nu avea – în opinia activiștilor de la Târgu-Jiu – un rol bine definit pentru culturalizarea poporului” și de ce la București – unde cunoscut fiind renumele și prestigiul mondial al lui Brâncuși – trebuia salvată opera sa, unica soluție fiind „încadrarea” ei în arta populară<sup>14</sup>. Exagerările nu au întârziat să apară. În 1964 Petru Comarnescu scria în Journal

<sup>12</sup> Petre Oprea, *Jurnalul unui inspector la Direcția Artelor Plastice (1957-1958)*, București, 1996, pag. 8. Un fenomen identic s-a petrecut și în Basarabia. „Momentul folcloric-pășunist” este prezentat documentat și cu competență în cartea lui Vladimir Bulat, „Artă și ideologie...”, Chișinău, 2000, pag. 20-21.

<sup>13</sup> Bazele esteticii marxist-leniniste, București, 1961, pag. 311. (Traducere după ediția sovietică din anul 1960).

<sup>14</sup> Pentru a înțelege rolul sintagmei „artă populară” ca subterfugiu, ca formă de salvare a unor opere de artă, cităm dintr-un articol al mitropolitului Firmilian al Olteniei intitulat „Comorile de artă bisericească”. Acestea sunt definite ca „odrașluri ale duhului nostru popular și ale iscusinței fără pereche din trecutul românesc” („Mitropolia Olteniei”, VI, 1956, nr. 1-3, pag. 7.).



de Geneve că opera sculptorului este o „mărturie implicită a asimilării unor vechi tradiții autohtone”. Pentru Valeriu Râpeanu, Brâncuși este „expresie a mitologiei naționale” pentru că „sufletul popular nu reprezintă un univers static, ci unul care conține toate datele înnoirii artei”<sup>15</sup>.

Într-un eseu dedicate sculptorului, Mircea Deac citează un articol apărut într-o revistă americană din anul 1961 în care „Coloana fără sfârșit” este definită „ca un simbol al infinitului, în formă materială” iar concluzia eseistului român este că „Brâncuși nu poate fi închis în formule”<sup>16</sup>. Necuprins în mrejele ideologiei național - comuniste, la același colocviu din octombrie 1967, criticul de artă Werner Hofmann, luând cuvântul la „Discuții”, așează opera lui Brâncuși în contextul artei contemporane a artistului. Iată ce a spus acest critic: „Eu cred că, insistând prea mult asupra izvoarelor folclorice ale operei sale, scoatem pur și simplu această operă din acel „frame of reference”, din acel cadru de referință, cum spun englezii, din care arta sa capătă valoare proprie. Pentru a măsura ceva, trebuie întotdeauna o scară a valorilor, și nu vreau prin aceasta să micșorez importanța artei dumneavoastră folclorice, însă știți, tot atât de bine ca și mine, că Brâncuși depășește cu mult acest cadru foarte larg, și în această depășire, în această libertate de acțiune rezidă misterul artei sale; și pentru a putea măsura aceasta, importanța sa, aportul său, trebuie să-l punem în context nu cu artiștii anonimi din țara sa, ci cu situația europeană în care s-a aflat în cea mai mare parte a vieții”<sup>17</sup>.

Opinia acestui critic de artă este, se pare, cea care corespunde adevărului istoric, adevăr eliberat de dogmatismul marxist și de spaima comuniștilor de ceea ce ei au denumit cosmopolitism.

Brâncuși nu și-a renegat niciodată naționalitatea, credința ortodoxă și originea țărănească. Dar toate acestea nu l-au împiedicat să

fie, prin arta sa, în fruntea avangardei artistice universale. Originea folclorică a operei sale este o „găselniță” comunistă însușită și de curentul naționalist.

## ANEXE

### 1951 martie 7 Tg. Jiu

*Adresa Sfatului Popular al orașului Tg. Jiu prin care cere aprobarea demolării Coloanei Infinitului*

*Anexă: Un referat al "Coloanei"*

R.P.R.  
SFATUL POPULAR DE SUBORDONARE REGIONALĂ  
AL ORAȘULUI TG. JIU  
Secțiunea Gosp. Comunale și Ind.  
Locale

CĂTRE,  
MINISTERUL AFACERILOR  
INTERNE  
DEPARTAMENTUL GOSP. C-NALE  
ȘI IND. LOCALE  
BUCUREȘTI

### Nr. 3877 din 7 MARTIE 1951

Întrucât orașul Tg. Jiu a moștenit de la vechile regimuri burghezo-moșierești diferite monumente așezate fără nici o estetică pe raza orașului și fără să aibă un rol bine definit pentru culturalizarea poporului, așa cum de exemplu se află și o coloană metalică introdusă în fundamente de beton și situată în partea de Est a orașului în noul parc creat în cursul anului 1937.

Ținând seama că aceasta coloană prin materialele rezultate din demontarea ei ar putea folosi la alte lucrări edilitare de primă necesitate a orașului Tg. Jiu, vă rugăm a ne da cuvenita aprobare pentru dărâmarea ei, materialele fieroase rezultate putând fi predate D.C.A. din localitate.

Coloana are o înălțime de circa 29 metri, lățime de 1 metru, în formă de X trunchiuri de piramide suprapuse. Înaintăm alăturat și o schiță de plan a coloanei

PREȘEDINTE  
S.s. Indescifrabil  
ȘEFUL SECȚIUNII  
S. s. Indescifrabil

<sup>15</sup> Colocviul Brâncuși (13-15 octombrie 1967), București, 1968, pag. 173.

<sup>16</sup> Mircea Deac, Căzul Brâncuși. Eșeu de caracterologie plastică (Spațiul și lumina), în culegerea „Colocviu...” sus amintită, pag. 122.

<sup>17</sup> În aceeași culegere sus citată, pag. 152.

## 1951 martie București

Departamentul Gospodăriei Comunale înaintează Comitetului pentru Artă

“lucrarea Sfatului Popular Tg. Jiu de a se demola o coloană metalică instalată în oraș”.

REPUBLICA POPULARĂ  
ROMÂNĂ  
MINISTERUL AFACERILOR  
INTERNE  
DEPARTAMENTUL GOSPODĂRIEI  
COMUNALE ȘI INDUSTRIEI  
LOCALE  
DIRECȚIUNEA CONSTRUCȚIILOR  
LOCALE

CĂTRE,  
COMITETUL PENTRU ARTĂ DE  
PE LÂNGĂ CONSILIUL DE  
MINISTRI  
Direcția Arte Plastice  
Strada General Manu Nr. 4  
LOCO  
Nr. 3963/40659/1951

Vă trimitem alăturat în original, lucrarea nr. 3877/1951 a Sfatului Popular a orașului Regional Tg. Jiu, referitor la propunerea de a se demola o coloană metalică instalată în oraș.

Menționăm că acest monument face parte dintr-un grup de 3 monumente situate într-un ax (coloana metalică – arcul de piatră din parcul public și masa rotundă de piatră.

Vă rugăm a aviza asupra propunerii Sfatului Popular și odată cu răspunsul Dvs. a ne restitui întreaga corespondență

DIRECTOR,  
Neculai Iosub  
INGINER ȘEF,  
Xx A. Caras

## 1952 ianuarie 5 București

Comitetul pentru Artă înaintează documentația primită de la Departamentul Gospodăriei Comunale referitoare la cererea de dărâmare a coloanei metalice, opera sculptorului Brâncuși Academiei R.P.R., Comisia Științifică a Muzeelor și Monumentelor Istorice și Artistice

COMITETUL PENTRU ARTĂ  
de pe lângă CONSILIUL DE  
MINISTRI  
Secțiunea Artelor Plastice

## 1952 ianuarie 5 București

Comitetul pentru Artă comunică Academiei R.P.R. că “în urma cercetărilor făcute” consideră că opera sculptorului Brâncuși este “inspirată din formele artei populare”

COMITETUL PENTRU ARTĂ  
DE PE LÂNGĂ  
CONSILIUL DE MINISTRI  
Direcția Artelor Plastice  
CĂTRE,  
COMISIA ȘTIINȚIFICĂ A MUZEE-  
LOR,  
MONUMENTELOR ISTORICE ȘI  
ARTISTICE  
de pe lângă Academia R.P.R.  
Calea Victoriei Nr. 125

La Nr. 24/951, referitor la cererea Sfatului Popular al Orașului Tg. Jiu, pentru dărâmare coloanei metalice din acel oraș, opera sculptorului gorjan Brâncuș, vă aducem la cunoștință că, Comitetul pentru Artă, în urma cercetărilor făcute, a ajuns la concluzia că această lucrare, putând fi considerată ca o operă decorativă, inspirată din formele artei populare din regiune, poate fi menținută ca atare.

DIRECTOR,  
S. s. Indescifrabil  
ȘEFUL SERVICIULUI,  
S.s. Indescifrabil

## 1952 ianuarie 18 București

Academia R.P.R. comunică Comitetului pentru Artă că întrucât “Coloana din metal, opera lui C. Brâncuși este o operă decorativă inspirată din formele artei populare, această coloană nu trebuie distrusă ci conservată”

COMISIA ȘTIINȚIFICĂ A MUZEE-  
LOR, MONUMENTELOR  
ISTORICE ȘI ARTISTICE

18 ianuarie 1952  
Nr. 2

CĂTRE,  
COMITETUL PENTRU ARTĂ  
Loco

Biroul Comisiei Științifice a Muzeelor, Monumentelor Istorice și Artistice, luând în discuție adresa Dvs. Nr. 38737 prin care ne faceți cunoscut că Sfatul Popular al orașului Tg. Jiu a cerut dărâmare coloanei din metal din oraș, opera sculptorului gorjan Brâncuș, vă aducem la cunoștință că întrucât Dvs. ați constatat că această lucrare este o operă decorativă, inspirată din formele artei populare din regiune și merită să fie menținută ca atare, biroul a hotărât să faceți cunoscut Sfatului Popular al orașului Tg. Jiu, că această coloană nu trebuie distrusă, ci conservată, fiind un monument de artă.

PREȘEDINTELE COMISIEI,  
Acad. C.Moisil  
SECRETAR,  
H. Bălănescu

Oliver VELESCU, istoric

Text publicat în  
Buletinul Monumentelor Istorice an. X nr.1-4

# TEMA PORTRETULUI LA BRÂNCUȘI

În galeria Atelierului Brâncuși de pe esplanada Centrului Național de Artă și Cultură „Georges Pompidou” din Paris, se organizează, de două ori pe an, mici expoziții tematice cu operele sculptorului Constantin Brâncuși, urmând principiul artistului, care a dezvoltat câteva motive de-a lungul mai multor decenii. Cu ocazia acestor expoziții se editează lucrări de mare interes, apărute în colecția „Carnetele Atelierului Brâncuși”. Au apărut astfel „Coloana fără sfârșit”, „Leda”, „Prințesa X”, „Sărutul”, „Pasărea în spațiu”, „Portretul?” și ș.a. dedicate „Seriei și operei unice”, dar și „Priviri istorice și contemporane” - „Brâncuși și Duchamp”, toate aceste cărți având o bibliografie vastă în care sunt inserați și mulți brâncușiologi români. Le găsim prezentate, după anul apariției și în lucrarea scrisă de Doina Frumușelu „Brâncuși în conștiința lumii - bibliografie nesfârșită”, apărută sub egida Ed. Orizonturi Universitare, Timișoara, 2007.

În anul 2002 cu prilejul expoziției din 25 septembrie 2002-13 ianuarie 2003, a apărut cartea „Portretul?”, care cuprinde comentarii ale unor specialiști în domeniu: Marielle Tabart, Ann Temkin, Doina Lemny, Alexandra Parigoris, Sidney Geist, Cristian Robert Velescu, unde se abordează problema asemănării și reprezentării în ceea ce privește această tematică.

Se știe că după o scurtă perioadă consacrată portretului, în care artistul a urmat fie calea clasică, fie cea trasată de sculptorul francez Auguste Rodin al cărui ucenic a fost, creând „Portretul pictorului Dărăscu” - de exemplu, Constantin Brâncuși abandonează această experiență, refuzând să onoreze comanda de a sculpta bustul scriitorului Anatole France. „Eu nu pot să fac bustul nimănui căci nu-i pot da acel ceva care l-ar face asemănător cu modelul și anume viața”<sup>1</sup>. Portretul lui Anatole France, comandat artistului este în gândirea lui Brâncuși o „carcasă”, în timp ce el, artistul, aspiră să facă „lucruri reale”.

„Scopul în artă nu este simplitatea. Se ajunge aici fără voie, dorind să faci lucruri reale, care să nu fie carcasa, pe care o vedem, ci ceea ce ascunde ea”<sup>2</sup>. Cuvântul „real” trebuie să fie interpretat în sensul său platonician, consideră Cristian Robert Velescu, însă la Platon numai ideea este purtătoare de substanță ontologică. Această mărturisire este în concordanță cu o alta, datorată tot sculptorului:

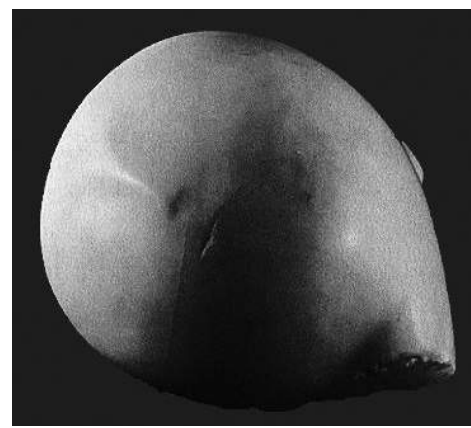
„ceea ce este real, nu e forma exterioară, ci ideea, esența lucrurilor”<sup>3</sup>. După refuzul din 1909, tema portretului va fi reluată, dar Brâncuși abordează o nouă strategie creatoare, trecând la o completă reînnoire a genului. Se pare că genul portretului va deveni un pretext pentru a transmite mesaje complexe, a căror profunzime depășește informația vizuală pe care o poate da simpla reprezentare a unei figuri. Vede un raport de echivalență între „viață”, elementul care asigură asemănarea portret-model și „idee” sau „esență” platoniciană. Aceasta îl conduce spre realizare „portretului-esență” sau



□ Constantin Brâncuși, Bustul pictorului Nicolae Dărăscu - 1906



□ Constantin Brâncuși - Muza adormita I, realizată în marmură 1909-1910



□ Constantin Brâncuși - Prometeu, 1911

<sup>1</sup> Barbu Brezianu, *Brâncuși în România, București, Ed. Academiei, 1976*

<sup>2</sup> Constantin Brâncuși, citat din Pontus Hulten, Natalia Dumitrescu, Alexandru Istrati, *Brâncuși, Paris, Flammarion, 1986*

<sup>3</sup> Sidney Geist, *Brâncuși, A Study of the sculpture, New York, Grossman, 1968*



a „portretului-idee”, dar pentru a-l materializa, este nevoie ca artistul să fie capabil să întrevadă „esența” persoanei dincolo de carcasa sa, de ceea ce se vede în exterior, exercițiu mai degrabă spiritual decât tehnic. După unii critici se asistă astfel la o transformare a portretului realist într-un simplu obiect. Sculptura ajunge să fie numai un oval, fără nici o referință figurativă ca de exemplu „Sculptură pentru orbi” sau „Începutul lumii”. Modelând sau realizând prin tăiere directă sculpturile „Muză adormită”



□ Constantin Brâncuși - Negresa Blondă

și „Prometeu”, Brâncuși percepe „esența” dincolo de trăsăturile fizice ale modelelor sale, devenind astfel portretist în sensul profund al cuvântului, creativitatea sa nu mai este condiționată de abilitatea mâinii, ci de aceea a spiritului său. Dacă pentru „Muza adormită”, „Baroana” și „Prometeu”, modelele Renée Irana Frachon și Corneliu Cosmutza au pozat efectiv, pentru „Regina” („Portretul doamnei Eugène Meyer” - două variante, unul în marmură neagră - „Regina”... și celălalt numit „Studiul” - în lemn) sau sculpturile cu tema „Negresa” („Negresa Albă”, „Negresa Blondă”), Brâncuși s-a dispensat de prezența modelelor, folosind diferite „substitute”: opera lui Charles Despiau, care i-a făcut un portret doamnei Agnès Meyer și imaginea unei negrese întâlnită din întâmplare. Aflând că a reînceput să lucreze după mai mulți ani la un portret al ei, dna Agnès Meyer i-a scris lui Brâncuși: „Din întâmplare aud că într-adevăr ați completat portretul meu. Să cred acest lucru? Sunt frumoasă?”<sup>4</sup>. Portretul realizat de Charles Despiau corespundea cu imaginea exterioară a modelului, dar în sculpturile lui Brâncuși, fața este complet netedă, trăsăturile particulare fiind șterse, asemănarea esență-model este pusă în evidență de spiritul creator al artistului. Astfel sculptorul își rezervă dreptul să facă un portret care este mai mult decât un portret. Într-o altă scrisoare, după ce a văzut sculptura, dna Meyer îi scrie: „Kate, Florence și cu mine vorbim tot timpul despre dvs. și suntem de acord că regina reprezintă la fel de mult un portret al meu ca și al dvs”<sup>5</sup>. Ea numește aici această lucrare „regina”, dar în memoriile sale îi spune „abstracțiune în marmură neagră”. „Portretul dnei Meyer a fost executat de Brâncuși la începutul ultimei perioade a operei sale, în timpul căreia se observă o evoluție spre sculpturi mai mari și mai

puține, capodopere îndelung meditate și concepute pentru un spațiu public. Criticul Cristian Robert Velescu demonstrează că lucrarea „Socrate” se detașează clar de toate celelalte portrete realizate. Este portretul brâncușian care se apropie cel mai mult de idealul abstracțiunii, în sensul stilistic al cuvântului. El depășește problema „portretului-esență”, el n-a făcut portretul lui Socrate, ci cel al gândirii lui, după cum singur mărturisește: „Tot universul circulă, nimic nu scapă marelui gânditor. El știe tot, aude tot. Are ochii în urechile sale, iar urechile în ochii săi”<sup>6</sup>. Această nouă opțiune tematică ar putea explica de ce „Socrate” este singurul portret care nu are un model real, extras din anturajul artistului.

Toate operele amintite, precum și „Cap de copil”, „Nou-născut”, „Danaide”, „D-ra Pogany”, „Portretul d-nei L.R.”, „Șeful”, „Portretul lui Nancy Cunard (Tânăra sofisticată)” sau concludente imagini din atelier sunt prezentate în cele peste 200 de fotografii din această interesantă carte, fiecare sculptură este fotografiată din 7-10 unghiuri diferite, mai ales dacă a fost confecționată și din alte materiale, ceea ce ajută la o mai bună înțelegere a tuturor subiectelor abordate.

Brâncuși a reluat de-a lungul anilor tema portretelor sale încercând mereu să le perfecționeze: „Eu aș putea să mă gândesc într-o zi la o altă interpretare și mai perfectă...căci cine știe dacă o operă de artă este terminată vreodată”<sup>7</sup>.

Monica M. CONDAN

<sup>4</sup> Constantin Brâncuși, citat din Pontus Hulten, Natalia Dumitrescu, Alexandru Istrati, Brâncuși, Paris, Flammarion, 1986

<sup>5</sup> Agnès Meyer, citat din P.Hulten, N.Dumitrescu, A. Istrati, op. cit.

<sup>6</sup> Constantin Brâncuși, citat din Pontus Hulten, Natalia Dumitrescu, Alexandru Istrati, Brâncuși, Paris, Flammarion, 1986

<sup>7</sup> C.Zărnescu, Aforisme și texte de Brâncuși, Cluj, Cartimex, 1998

# SIMBOLURILE CURGERII LUI CONSTANTIN BRÂNCUȘI

Chemați fiind să-l constatăm pe cel plecat, și-n același timp să-l contemplăm prin ceea ce este cu noi, ne vom plasa pe cumpăna dintre planuri. S-au spus multe, se vor spune multe despre arta sa. Chiar artistul, căutându-se pe sine ni se va fi spovedit și va fi lămurit câte ceva din tainele gândirii sale. Acolo unde s-a trasat o frontieră cu concluzii, aparent ferme, încercăm să ne lămurim de ce mai avem îndoieli, de ce cântăm. Observăm atunci că și viața unei opere are timpul ei care nu se supune unei logici anume, ori că o viață este urmată de o alta într-o nesfârșire care exclude tandemul ființă-neființă ca pe o spaimă dialectică. Brâncuși s-a născut, a cutreierat lumea de sub soare, a adunat duh cunoscător, apoi ne-a vorbit tuturor cu acele cuvinte care nu pier, ne-a lăsat să-l contemplăm în ceea ce a rostuit și să ne minunăm. Faptul contemplației, spre care suntem îndemnați este unul întârziat opere, venind după încheierea actului facerii, al acelei lucrări numită viață. O viață, ca o zi cosmică, este urmată de o alta, ca o duminică în care și creatorul suprem a contemplat. Dar o contemplație este drumul invers al căutării. Ce l-a *mănat* pe meșter la treabă? Cum și-a pus cuvântul-idee în operă? Cum, și de ce?, a ales un anume material, anumite unelte? Cine l-a învățat meseria? Cine l-a învățat să dea viață formelor și acestea să se recunoască, inconfundabil, în maestrul cu nume, cu biografie?<sup>1</sup>. Ca să descoperim spiritul viu al opere trebuie să-l cunoaștem pe cel ce s-a zidit acolo să-i dea respirația și bătăile inimii și mai ales gândul cu toate tainele. Iată de ce readucerea periodică în atenție a vieții marilor artiști are menirea să ne ajute în mersul descifrării drumului înapoi, dinspre apus către răsărit, dinspre efect către cauză (ne-ar îndemna pozitivității cartezienilor!), dinspre vărsare către izvor, dacă alegem modelul (*naturalitate*, ar fi spus anticul și *presocraticul*... Brâncuși!) *pantha rei*.

Ne naștem din reunirea stihilor într-un punct al începutului ca un izvor. Dinspre lărgimea necuprinsă venind, elementele se supun duhului unului, întregului. Teoriile spun că din nimic (vid) se naște o lume. Aparența microscopicului punct din care poate crește totul (omul cosmic, precum Omul Purușa, precum Pangu<sup>2</sup>, în cosmogoniile vechi! Omul-Pomul, în mitologia românească!) va da mult de lucru științelor, metafizicii, religiilor, dar și frâu liber imaginației creatoare. Stihial, Constantin Brâncuși vine anterior izvorului, cu loc și timp fixat. Este unul dintre cei mulți, de același fel cu el. Doar el a fost *alesul*. Chiar el, dintre ai săi (ce tainic vorbește acest pronume personal de coborârea dumnezeirii în om!), își asumă misiunea celui *trimis*,

cu un rost. În el s-au întrupat cele preexistente cu toate ingredientele actualizate (mai nou se vorbește despre o inteligență a materiei!): limba locului, tradiția, credința. Apoi, a fost în rostogolirea, în plutirea și revărsarea propriilor unde integratoare. Se va fi dat *unt topit*<sup>3</sup>, deplin, lumii tuturor, spre a fi de folos tuturor. În acest sens putem vorbi despre urcușul inițiat pentru adâncire în cunoaștere<sup>4</sup>. "*Dacă îți vei struni cunoașterea și îți vei întregi ființa lăuntrică, spiritul va veni să sălăsluiască în tine. Frumusețea ta va fi De, iar Dao* (simplificat, Dao reprezintă ordine universală și nedeterminată iar De forța lăuntrică, ca o putere a realizării particulare, specifice, diferențiate s.n) *îți va fi sălaș...*"<sup>5</sup>, ne atenționează din vreme mistica extremului orient.

Liniștea cea mare, limpezirea, ne vin din prea plinul tuturor agoniselilor decantate. În acest caz decantarea este lămurire de sine, originalitate, despărțire de ceilalți, valoare adăugată din sinteza propriului gând. Ce este peste, nou adăugat, se revărsă ca într-o deltă, adăugându-se limpezime... mării. Ce oameni frumoși sunt cei plini de viață! Câtă înțelepciune la sfătuitoarii trecuți prin toate ale vieții! Refăcând calea vieții, cu răbojul duratei însemnat pe dâra încurcatului labirint, contemplația opere din preajmă naște o poveste, care devine o creație în sine, ca o teză, uneori mura-n gură, pentru cel ce smerit crede în ceea ce i se dă, alteleori, o lumină prin bezna necunoscută prin care vrei să răzbești cu puterile tale.

Ansamblul "Calea Eroilor", de la Târgu Jiu, va intra pe lista UNESCO. Va fi, cu acte în regulă, al întregii omeniri. Turistii lumii - aceea care își pierde suflul sacrului!<sup>6</sup> - ar trebui să se minuneze, aici la Târgu Jiu, ghidați, ajutați cu... predica noastră despre *ansamblu*. Să le putem spune "pelerinilor" - noi recunoscând sacralitatea locului, unul consacrat prin simboluri și semne, unei anumite trăiri!<sup>7</sup> - o poveste pe înțelesul lor, indiferent de locul izvorului personal: etnie, confesiune, profesie, vârstă. Este greu de găsit un numitor comun care să împace diversitatea, cu un enunț valabil, ca o sentință general acceptată. Exemplele unor repere, de la intersecția multor sensuri, adică simultan pe toate căile, cu vizibilitate parțială, auctorială, sunt multe în patrimoniul universal. Literele, cifrele sunt acceptate ca semne valabile să semnifice cuvintele și să ofere un concret în numerație. Apoi din noianul de vorbe, al noianului de limbaje, am consacrat cuvintele cheie cu care ne punem repede de accord. Alteleori geometrizarea cu puncte, linii, figuri geometrice simple: triunghiuri, pătrate, cercuri

<sup>1</sup> Vlad Ciobanu, *Spațiul de protecție de la Târgu Jiu – Geneza*, rev. Brâncuși, nr.1, oct. 2013, p.21-22;

<sup>2</sup> Max Kaltenmark, *Lao Zi și Daoismul*, Ed. Symposion, 1994, p.155;

<sup>3</sup> Biblioteca Orientalis, *Cele mai vechi upanișade*, Ed. Științifică, București, 1993, Adenda, p.225-227 (citată din RG-Veda, X,90, verset 6);

<sup>4</sup> Oswald Wirth *Fracmasoneria pe înțelesul adepților ei*, reeditată de RAO, București, 2005, p.320 ("...maestrii care au trecut de dificultățile începuturilor, dețin deja cheilor tuturor simbolurilor.");

<sup>5</sup> Op. cit. (2), p.133;

<sup>6</sup> Rene Guenon, ro.wikipedia.org.wiki Rene-Guenon;

etc., ori cele compuse: romburi, pentagrame, poligoane stelate ș.a., vine cu abstractul ei să codifice. Esențializăm. Din foarte mult, foarte divers, scoatem punctele de intersecție și cu ele construim povestea tuturor. Același lucru se revărsă conform cu așteptarea, cu acordul sensibilității, dinspre întregul nediferențiat spre multiplu, atunci când este sorocul, poate porunca desfacerii, a celor adunate. În el, în omul întregit, sunt mai multe planuri de înțeles, precum în Carte Cărților: sensul direct, parabola, alegoria, istoria, profeția, porunca, norma morală, respirația literară, imnul, blestemul, căderea în păcat, mântuirea. Se spune că în anumite cărți de înțelepciune, găsești ceea ce cauți. În povestea noastră despre Ansamblul lui Brâncuși, să dăm oamenilor răspunsurile la întrebările care se pun, armonizând cumva mulțimea tuturor răspunsurilor date, fără a contrazice și a sărăci de sensuri ceea ce a iscat în mintea noastră deja contemplația. Cum să procedăm, să aducem în actualitate părerile, judecățile de valoare, să le găsim acel comun, ori complementarul care întregește, și să formulăm un nou enunț, mai credibil?

Ne va veni ușor să facem acest lucru atunci când și artistul a respectat legitatea sintezei, inspirată și învățată temeinic și dacă pe aceasta am reușit să o deslușim.

Să constatăm, mai întâi, că toate au avut curgerea lor întru sine. Că șlefuirea pietrei brute – cum vorbesc ezoteriștii despre inițierea profanului! – a celui plecat din comunitatea rurală cu nume de piatră : Peștișani (cu sensul celor roiți dinspre... peșterile Pestișurilor!), Hobița, înseamnă devenirea prin iluminarea treptată, ieșirea pe culmea lumii de unde se văd și adâncimile nepătrunse de cei neinițiați. Devenirea de sine a lui Brâncuși nu este naivitate pură, ci inițiere tenace într-o curgere ascendentă <sup>8</sup>. Ruralul a devenit citadin și acesta a strălucit din everestul... Parisului <sup>9</sup>. Păstorul mioarelor plecat într-o transumanță va păstori simbolurile și le va da rodul celor ce i-au încredințat turma. Se poate spune că venind dinspre răsărit, precum magii în urma unei stele înnoitoare, va fi luminat orașul luminilor cu focul lăuntric al vetrelor noastre, tăciuni tăinuți, printr-o erupție a simbolurilor. Urcușul întru sine al celui desăvârșit pe culme este curgere lăuntrică. Greu poți intra în taina peșterilor, ne spunea greul Platon. Dar atunci când devii izvor și te arăți în curgerea preaplinului tău, când dincolo de culme te restitui celorlalți (Pe mine, mie, redă-mă! Spunea poetul la încheierea unei... misiuni!), ce a fost lăuntric iese din ascundere (ar fi spus Heidegger!), se vedește, pentru cei ce au ochi de văzut și minte a le pricepe. Prin opera sa meșterul, (pentru cei din breaslă, maestrul!) curge spre noi să ne ostoiască setea și să ne fremete gânditorul căzut pe coate, cu palmele căuș să țină flacăra iluminării de sine, vie.

Sunt multe mirările noastre când îi contemplăm lui Brâncuși revărsarea în operă. Unghiuri de vedere diferite, oameni diferit acordați, profani și inițiați au atât consensul unor descifrări care ne adună, cât și aprofundările specifice care ne despart. Teze, antiteze, sinteze parțiale ne adună ca într-o instanță cu jurați să dăm o concluzie, ca o scriptură credibilă, despre adevărul omenește posibil. Să validăm simbolurile cu care se hrănesc ritualurile și prin acestea să trăim sacralitatea instituită prin participare, prin trăire, ca niște verbe la infinitivul lung. Trăim inefabil spiritul lui Brâncuși, cel cu dubla sa curgere, afară și înăuntru, el biruind Minotaurul atâtor cotloane interzise, să elibereze substrațiile vechi, ca pe niște stihii înnoitoare.

Pe cumpăna celui ce a umplut vasul, pe un prag între lumi, ca într-un vârf de munte (Golgota fiind vârful consacrat al caznei omului nou, în persoana lui Iisus Hristos! Ori poate Kunlun, sau Paradisul lui Dante!), Brâncuși este omul desăvârșit, gata să ni se dea ofrandă (cu voința zeilor a fost sacrificat Purușa, să regenereze lumea! <sup>10</sup>, și să sfințească locul trecerii. Ansamblul de la Târgu Jiu are virtutea unei biserici în care simbolurile ascunse în lucrările monumentale au rostul determinat pe *calea eroilor* (Vlad Ciobanu, vine cu demonstrația sa! <sup>11</sup>. Dar C. Brâncuși meta-esențializează, după cum constată, fericit, Grigore Smeu, când vorbește de *încadrarea experienței într-o viziune mai largă* decât și-ar avea metafizica domeniul de cuprindere, când o proiectăm doar în sus <sup>12</sup>. Armonizarea brâncușiană, într-o sinteză, firesc împăciuitoare, a contrariilor, dă satisfacție dialecticii din toate epocile. Timpul de reacție, milenar, pentru reflecția adevărului emoțiilor antice din ciudata complicitate a zeilor cu oamenii, l-a dumerit pe cel ce descifrase modul de gândire a celor de demult, dar le va fi intuit și limitele pentru că om al prezentului său fiind, respira aerul timpului său modern. Ne spune sculptorul cum a renunțat la imitația marilor opere ale Antichității (vezi portretul lui Laocon!). Armonizarea la Brâncuși este, cu adevărat, o sinteză nouă, altfel nu putem să ne răspundem de ce s-a impus auctorial în arta modernă într-un Occident constatat în *declin* (vezi O. Spengler!), cu o secularizare agresivă, după acel declic al revoluției franceze. În sens metafizic, la Brâncuși contrariile vor fi puse în sfătosul dialog Socratic, (fără autoironia celui cu... daimonul în sine, ci în spiritul cugetărilor și sentințelor paremiologice, ale oralității neamului său!), cu o demonstrație temeinică, aristoteliană. Apoi va adăuga argumentul kantian al experienței nemijlocite, continuându-l pe Aristotel și iubind pe mediatorul între Dumnezeu și Rațiune: Blaise Pascal (vezi. E. Kant, Critica rațiunii practice!) spre dobânda sinelui, prin propriul pipăit al materiei, al forței reflecției și rafinamentul șlefuirii. De aici credem că putea să se inițieze cu taina materialelor, a

<sup>7</sup> Mihai Sporiș, *Semne și sensuri ale sacralului în arta lui Constantin Brâncuși*, Ed. Intol Press, Râmnicu Vâlcea, 2012;

<sup>8</sup> Sorana Georgescu-Gorjan, *Un omagial periplu brâncușian „Brâncuși-proiecție verticală”*, rev. Portal-MĂIASTRA, nr. 3 (36)-2013, p.8-9;

<sup>9</sup> Op.cit (7) vezi p.37;

<sup>10</sup> Op.cit (3) („pe Omul cel născut la început; pe el zeii l-au sacrificat...” v.7; „Omul însuși este întregul acesta care a fost și care va fi; E de asemenea stăpânitorul nemuririi, căci crește până dincolo prin hrană...” v.2;

<sup>11</sup> Vlad Ciobanu, *Regele lumii și ansamblul de la Târgu-Jiu, în Pași pe nisipul eternității*, Ed. Fundației Constantin Brâncuși, Târgu Jiu, 1997 (vezi și Simpozion 27-28 Oct. 2013, Târgu Jiu, dedicat celor 75 de ani de la inaugurarea ansamblului „Calea Eroilor”);



stărilor de agregare, a raportului subtil între formă și conținut. Ezotericii spun că trebuie să te transformi prin *camera de mijloc* într-o altă esență, ca într-un atanor al alchimiei. Să te topești întregului din care ai venit și apoi să revii, informal (așa cum lucrează sacralitatea prin zei, sfinți, maestrii spirituali etc.) în cel ce te contemplă, cu realitatea întreagă teaurizată pentru noua asimilare și continuitatea trăirii materiei în care te reimpregnezi. Prin recurența contaminantă, legitate a nesfârșitului, persoana – concept care îi conține pe creștini! – întoarce în generalitatea spiritului uman valoarea adăugată. Revine în armonie, nu doar substanța elementelor, a materiilor, ci structurarea lor și așezarea lor în structura de ordin superior, ordonatoare ca un Cosmos tocmite la începutul timpului, cu viață în sine. Poți vorbi despre univers și să-i aduci prinosul tău, personal (unic și nou!) numai dacă ai avut o minunare în plus și aceasta îți este asumată de eclezie (forța să trimită-n slavă imnul către Dumnezeu!). Ansamblul lui Brâncuși de la Târgu Jiu are multe repere de unicitate (persoana lui Brâncuși, locul sacralizat de un moment anume și conclucarea oamenilor - oameni cu nume și prenume - inspirați!). Ansamblul are această recunoaștere a oamenilor (vorbim de UNESCO!): are meșterul recunoscut planetar, iar oamenii locului, viitorii turiști, pelerinii trăirilor ambelor sensuri, pot fi temeiurile universalității. În sens metafizic sunt multe tezele care îi susțin universalitatea, după cum se vădesc *eforturile unor generații întregi de brâncușologi*, remarcate și de un asiduu cercetător cum este Matei Stârcea-Crăciun<sup>13</sup>, cel care ne vorbește despre *limbajul materiilor*, și ne recuperează o parabolă biblică, drept cheie de interpretare a ansamblului, ca *mare trecere*, de la apă către apă, după spusa noastră: *curgere*. Inițierea gândirii lui Brâncuși va fi avut și pe Vasile Conta, ideile generației sale, cu Rădulescu Motru, Nae Ionescu, Mircea Eliade, toți izvorând din aceleași substraturi. Pe Fichte, Hegel, Heidegger, cu actualizarea ideilor metafizicii vremii, îi intuim asimilați, vorbind aici de ivirea din ascundere și eliberare prin tăietura directă, de simțirea materialului, dar și de înțelegerea raportului dintre obiectul-opera și înconjurător. *Niciun lucru nu ar fi ceea ce este dacă nu ar fi legat de celelalte, care diferă de el și nu sunt incluse în propria natură*<sup>14</sup> sfătuia, G.W.F. Hegel și credem că elementele ansamblului și coabitarea acestuia în marele ansamblu al cetădinului, la rândul cuprins într-un mediu integrator larg, mergând până la cel planetar, atunci când luăm referențialul paralelei de 45 de grade, ori meridianul pe care curge Jiul, se conformează acestei viziuni. Brâncușologii, un adevărat complet de jurați, ne pun în față adevărul lor despre opera și viața lui Brâncuși. Acesta nu se lasă prins ușor în plasa timpului efemer, pentru că pasărea-duh se arată măiastră, cu adevărat,

numai în văzduhul necuprins. Observăm însă, zborul. Ne minunăm și îi intuim aspirația omenească pentru desprinderea de cele grele. Brâncuși devine teza cea nouă a artei moderne, după ce ne-a lăsat sinteza atâtor frământări, războaie de pe frontul contrariilor. El a pus un hotar de timp între vechi și nou. A consacrat locul, sfințindu-l, la intersecția paralelei de mijloc a emisferei nordice, cu Jiul coborât din ceruri. Hotar de gândire între spusa veacurilor și vremea modernă, între Apusul robit materialului și Răsăritul contemplativ, între Faustul neconvertit încă, și Mefistofel - negație pragmatică în dialectica faptei! – între realitatea profană și încifrata lume a simbolurilor, între rural și cetădin... La acest hotar a pus semnul cu pecetea împăcării: sinteza contrariilor sale, pacea ca un sărut pus la locul vămuirii, adică al concluziei, după o judecată făcută la hotar. Integrarea în opera este personală, nu prin substituirea jumătății cum face alt meșter mare: Manole. El se oferă întreg, fără a-și pierde numele și esența trăirii (Virtute creștină certă! Măntuirea personală nu o vom obține, prin sacrificii, arderi de tot prin alte vieți aduse ofrandă, ci prin noi înșine, prin modelul hristic al dăruirii de sine!). Are această conștiință a trăirii sale, niciunde și de-a împreună cu ceea ce l-a întemeiat, mai vizibil ca la Târgu Jiu, o întoarcere la izvor în nesfârșirea firii. Ucenicul Gorjului, calfa Craiovei (unde va fi exersat și ritualul diaconiei, șlefuirea pietrei, cioplirea lemnului, toate din priceperea alor săi!), meșterul Parisului, (pe cont propriu după despărțirea de Auguste Rodin și maestru pentru alți căutători de sine precum Modigliani!),<sup>15</sup> traseul inițierii sale devine cerc închis, semnificativ, doar la Târgu Jiu, prin Ansamblul „Calea Eroilor”. Din Gorjul cu efigia muntelui la creștet, triunghi cu vârful în cer, începe curgerea și rostogolirea pietrei în căutarea formei ideale. Aici se întoarce zborul măiastră, după anotimpul pribegit. Aici va rostogoli oul de piatră, ca un munte înfipt, triunghi al curgerii în adânc. Între cele două lumi, îngemănarea celor două va spori arborele vieții, cu ramuri noi și rădăcini mai puternice.



<sup>12</sup> Grigore Zmeu, *Arta lui Brâncuși – dincolo de esențializări*, rev. Brâncuși, nr.1, Oct. 2013, p.16;

<sup>13</sup> Matei Stârcea - Crăciun, *Contribuții pe tema valorii universale a Ansamblului de la Târgu – Jiu*, rev. Brâncuși, nr.1, oct. 2013, p.8-9;

<sup>14</sup> Dicționar, *Enciclopedie de filozofie și științe umane*, Ed. ALL Educational, București, 2004, (vezi Hegel, p. 425-428);

<sup>15</sup> op.cit. (7), p. 13, „La Paris te duci și... rămâi cu dorul”;

## Concluzie

Brâncuși și opera sa este o curgere căreia îi constatăm izvorul, împlinirea de sine a râului, devenit fluviu și întoarcerea de unde a plecat. Un cerc închis, cum este și *ansamblul* lăsat să-i spună povestea. Izvorul este, deci, chiar locul întoarcerii marcat cu semne și simboluri precum o carte ce așteaptă să fie citită după ce exegeții o vor scrie cum se va fi întâmplat cândva cu Mahabharata, Vechiul Testament, cu Dao-De Jing etc.

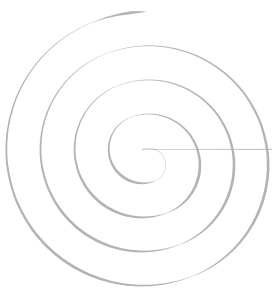
Constantin Brâncuși, se spunea la un Congres Internațional la București, în octombrie 1967 <sup>16</sup>, este cel mai mare sculptor al secolului (al XX-lea s.n), este *genius loci* al României, „...este singurul artist al zilelor noastre care a ajuns până la originea, la rădăcina lucrurilor, la frontiera dintre real și sacru...” (Giulio Carlo Argan). Prin el, omul care ne reprezintă, putem și trebuie să scoatem capul în lume și să ne fericim că suntem ai locurilor acestea binecuvântate.

Ansamblul de la Târgu Jiu este unic determinat de locul ivirii omului chemat și de marcarea întoarcerii. Geniul locului, portaltoi al omului ales, din alesul popor român al gorjenilor, se recunoaște în universalitate după lungul drum, cale a inițierii. Trimisul, cu misiunea împlinită, se întoarce la izvor cum fac oamenii aleși, să-l ridice troița. Ansamblul de la Târgu Jiu, loc sfințit de Brâncuși, este o Troiță a lumii, el fiind al lumii întregi, cum va confirma cu documente UNESCO. Să facem din Târgu Jiu locul de pelerinaj la „biserica în aer liber”, instituind public un ritual al procesiunilor cu zile marcate ferm în calendar. Iar pentru cei cu mirările și minunările estetice să avem la îndemână ceea ce îi interesează.

Povestea ansamblului trebuie spusă în toate limbile pământului, pe înțelesul lor comun, fără a amputa, ori sărăci, substraturile profund metafizice. Personajele, oameni simboluri, vechi: Pangu, Purușa, Ghilgameș, Ulise, Moise, Iisus Hristos, ori mai noi: Dante, Shakespeare, Cervantes, Goethe, Brâncuși, etc., au puterea să ducă povestea locului în conștiința celor ce îi cunosc.



□ C. Brâncuși – *Negreasa Blondă*



Mihai SPORIȘ

<sup>16</sup> op.cit.(8) p.9;

# ÎNCERCARE DE A-L REGĂSI PE BRÂNCUȘI

**P**rin anul 1995 mă aflam la Paris și căutam urmele unor români care trecuseră, locuiseră și se implicaseră în viața culturală de acolo și lăsasera urme de neșters. Numele lor: Brâncuși (1876-1957), Martha Bibescu (1890-1973), Anna de Noailles (născută în același an - 1876 - cu Brâncuși și moartă în 1933), George Enescu (1881-1955), pianista Elena Bibescu (în salonul căreia se adunau muzicieni, compozitori, interpreți și unde Enescu al nostru s-a făcut cunoscut acestora), Tristan Tzara (1896-1963), Elena Văcărescu (1866-1944), B. Fundoianu (1898-1944). Cel care e scris, alături de Bergson, pe un perete al "nemuritorilor" din Panteonul din Paris, Eugen Ionescu (1909-1994), Emil Cioran (1911- 1995).

Priveam Sena, priveam parcurile, clădirile istorice, arhitectura orașului, statuile, oamenii și intram în muzee. Mă gândeam că poate puneam piciorul pe urma pașilor lui Brâncuși, ale fraților Anton (n.1878-1946). Diplomat și ministru plenipotențiar al României, cu multe relații în lume. Prieten cu Churchill și Roosevelt cu care se tutuia. La ceremonia căsătoriei sale cu fiica lordului de Oxford a fost prezent, printre alte personalități ale timpului, și G.B. Shaw și Emanuel Bibescu – fiii pianistei Elena Bibescu – care au încurajat și ajutat pe pictorii francezi ai începutului de secol XX. În fața imobilului din Quai de Bourbon 45, unde a locuit Martha Bibescu, parcă așteptam s-o văd ieșind să meargă în salonul lui Marcel Proust ca să-l asculte, împreună cu frații Bibești, citind din "În căutarea timpului pierdut"... Îl căutam pe Brâncuși... Oare pe unde îl vor fi purtat pașii?

În 27 mai 1995 am avut șansa extraordinară să văd "Prima retrospectivă Brâncuși în Franța" (găzduită de Centrul Georges Pompidou în Grande Galerie, et.5), ce cuprindea desene, fotografii, sculpturi.

Am intrat să văd și eu minunile compatriotului meu. Păstrez în arhiva mea biletul de intrare nr. 11711100600040 emis în 27 apr. 1995, ora 15:04 de casa 006 111. Biletul de intrare m-a costat 30 de franci francezi. Am intrat... Într-o sală, la niște calculatoare se puteau urmări fragmente de film cu scene din viața lui Brâncuși: Brâncuși lucrând în atelierul său din Fundătura Ronsin, Brâncuși cu prietenii săi: Fernand Leger, Erik Satie, surorile Lizica și Irina Codreanu, Eileen Lane, Man Ray, Henri-Pierre Roche, Nancy Cunard, Isanuu Noguchi, Marcel Duchamp, Tristan Tzara, Ionel Jianu etc. Mă gândeam la norocoșii care i-au trecut pragul atelierului. Printre oamenii celebri care l-au vizitat pe Brâncuși s-a numărat și Nelson Rockefeller. Acesta văzând că Brâncuși, ocupat cu lucrul și neoprindu-se din acesta, îi cere să-i spună cu ce i s-ar putea face util în atelier. Brâncuși îi răspunde micalit: "Tenez, prenez ce balai et balayez-moi mon atelier!"

Această întâmplare a fost povestită de însuși Rockefeller ca fiind un eveniment în viața lui. Pragul atelierului din Fundătura Ronsin a fost trecut și de alți oameni iluștri. Mă gândesc la marea pianistă Cella Delavrancea, care a evocat impresionant, în amintirile sale, întâlnirea sa cu Brâncuși. Apoi întâlnirea inegalabilei Maria Tănase cu Brâncuși... Întâlniri emblematice pentru sporirea spiritualității în folosul creației. Nu-mi recunosc competența în a analiza aceste întâlniri. Totul e pus, oricum, sub semnul misterios al marilor întâlniri emblematice binefăcătoare culturii, cimentând legături spirituale de aleasă noblete și de necontestată superioritate creatoare. Oamenii aceștia, cu afinități estetice și artistice, au lăsat lumii exemple de prietenii rodnice cât și opere nemuritoare.



□ Atelierul lui Brâncuși refăcut ca și replică la acela inițial din Fundătura Ronsin inaugurat la 28 ian. 1997

Într-o prezentare cronologică și tematică, am putut vedea atunci și acolo, la Expoziția retrospectivă Brâncuși: 103 sculpturi, 38 desene și 55 fotografii realizate de nemuritorul Brâncuși. Toate acestea le-am putut admira fiindcă Centrul Georges Pompidou colaborase, pentru aducerea atâtor capodopere brâncușiene, cu diverși colecționari particulari, cu Muzeul de Artă din Philadelphia, cu muzee din România (care trimiseseră acolo 4 lucrări ale lui Brâncuși: "Cap de băiat", "Cap de fetiță" – bronzuri intitulate "Copiii boierului" –, Vitteliuș – bustul în piatră al împăratului roman – și un "Tors" feminin din marmură). Acea "Retrospectivă Brâncuși" a ținut porțile deschise în perioada 14 aprilie - 21 august 1995. Trebuie să spun că atunci și acolo era un pelerinaj continuu. Oameni din toate colțurile lumii se înghesuiau să vadă creațiile brâncușiene magice. Tot atunci și acolo s-a anunțat redeschiderea Atelierului Brâncuși pentru anul 1997 într-o clădire concepută de arhitectul Renzo Piano, unul din cei doi arhitecți care construiseră modernul edificiu al Centrului Național de Artă și Cultură Georges Pompidou.

Această "Retrospectivă Brâncuși" a fost găzduită apoi între 8 oct. - 31 dec. 1995 în S.U.A., la



Muzeul de Artă din Philadelphia. În Philadelphia se găsește, de altfel, cea de-a doua colecție importantă a operelor lui Brâncuși, după cea de la Paris.

Atelierul refăcut ca replică la acela inițial din Fundătura Ronsin, se află în fața intrării în Centrul Georges Pompidou. A fost inaugurat la 28 ian.1997 de către doamna Georges Pompidou în prezența ministrului culturii, Philippe Douste-Blazy, a președintelui Centrului de Artă și Cultură George Pompidou, Jean Aillagon, a directorului Muzeului Național de Artă Modernă și al Centrului de Creație Industrială, Germain Viatte, și a arhitectului Atelierului, Renzo Piano.

Am vizitat acest nou Atelier în două rânduri: în 1999 și 2001. Aici am văzut, în sălile compartimentate de pereți de sticlă, biblioteca, discoteca, 72 sculpturi, fotografii făcute de Brâncuși cu aparatul foto cu trepied, utilaje și scule de sculptat și cioplit piatra și marmura și de modelat bronzul. Se știe că una din pasiuni

nile lui Brâncuși a fost și muzica. Printre cărțile iubite de Brâncuși se numără: "Materie și Memorie", "Eseu despre relația corpului cu materia" de Bergson, multe din cărțile lui Poincaré, una din cărțile celebrului călugăr și poet tibetan Milarepa, contemporanul lui Avicenna, carte de care Brâncuși nu se despărțea niciodată. Discoteca lui Brâncuși cuprindea peste 200 de discuri – număr impresionant pentru acea vreme – cu o mare diversitate de muzică: modernă (contemporană lui, ca aceea a lui Stravinsky sau a prietenului său Erik Satie), clasică, folclor amerindian, muzică țigănească și boemă, muzică de jazz etc. Am văzut și soba cu care-și încălzea atelierul. Și o vioară la care Brâncuși, poate amar, poate nostalgic, poate cu dor, cânta cântece de pe la noi. Tot aici, rânduite în vitrine, am văzut publicațiile și cărțile scrise asupra vieții și operei lui Brâncuși.

Un popas l-am făcut în Cimitirul Montparnasse din str. Edgar Quinet nr. 3 să caut mormân-

tu lui Brâncuși și ale românilor și ale altora ce-și află odihna de veci în pământul Franței. Mormântul lui Brâncuși e simplu, fără cruce. Pe piatra tombală scrie:

- Constantin Brâncuși  
1876-1957

- Alexandre Istrati  
1915-1991

- Natalie Dumitresco  
1915-1997

Jos, pe ancadramentul mormântului mai scrie:

- Demetre Istrati 1888-1975.

Tot rătăcind prin acel cimitir, unde repauzează atâtea nume celebre, am găsit și mormintele prietenilor săi:

- Man Ray (1890-1976.  
Fotograf și pictor, adept al mișcării Dada de la New-York),

- Tristan Tzara (1896-1963.  
Promotorul dadaismului, în 1916, la Zürich). Tzara fusese prietenul altor celebrități: Breton, Eluard, Soupault.

Tot în cimitir se află sculptura lui Brâncuși "Sărutul", străjuind mormântul Taniochei Rachevskaia care s-a sinucis din dragoste nefericită. E o sculptură mărită în 1909 după sculptura omonimă din 1907. A pus-o pe mormântul Taniochei pe când Brâncuși avea 33 ani... Vârsta lui Christos... Atunci poate nici nu gândise că și locul odihnei sale celei de pe urmă avea să fie tot în acest cimitir. "Sărutul" de pe mormântul Taniochei l-a înfrățit cu pământul Parisului... deși visa și dorea să vină și să doarmă somnul ultim în Hobița lui...



□ Atelierul lui Brâncuși refăcut ca și replică la acela inițial din Fundătura Ronsin inaugurat la 28 ian. 1997

# MAREA CONTROVERSĂ A EXPOZIȚIEI “BRÂNCUȘI ÎN NEW YORK 1913-2013”

Constantin Brâncuși a produs un interes major când sculpturile lui avangardiste și-au făcut debutul în New York în 1913, la marea expoziție The Armory Show. Un secol mai târziu, arta lui stârnește iarăși controverse.

Cinci lucrări turnate în bronz după lucrările originale din ipsos, executate de artistul născut în România au făcut obiectul expoziției galeriei Paul Kasmin din New York, închisă pe 11 ianuarie, un show care a reprezentat semnul unui acord făcut cu moștenirea Brâncuși.

Negustorul de artă a declarat că speră să vândă una sau două lucrări pe an, unele la sume de peste 2.5 milioane de dolari.

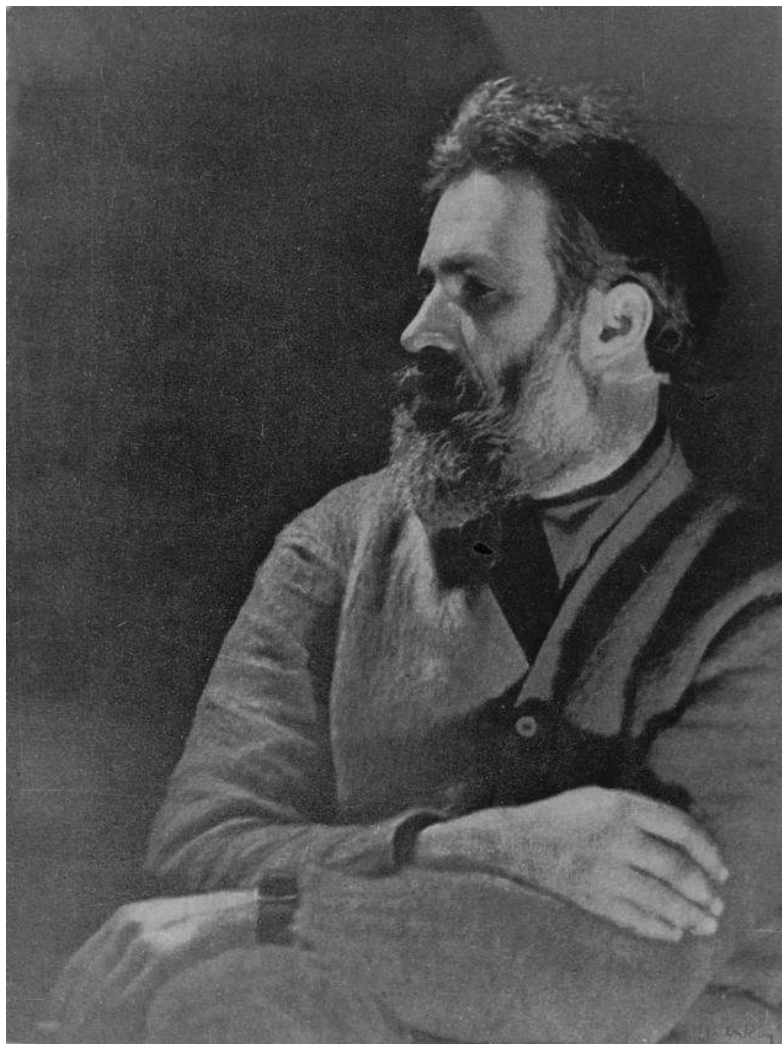
Problema este că nu toată lumea este convinsă că aceste lucrări sunt autentice, iar această expoziție a reînnoit controversa veche din lumea artelor despre legitimitatea unor sculpturi turnate după decesul artistului. Dispute iscate asupra autenticității unor lucrări postume, care au dus la crearea unor lucrări nu mai puțin apreciate decât, de pildă, dansatoarele din bronz ale lui Edgar Degas – adâncește problema în ape etice tulburi. Ele ridică, de asemenea, o problemă mai largă asupra valorii unei lucrări pe care un artist în viață nu a creat-o sau conceput-o de la bun început.

Miezul controverselor constă în faptul că Brâncuși nu a autorizat crearea unor lucrări de artă suplimentare prin testamentul lui, deci criticii spun că orice lucrare obținută după decesul artistului nu constituie numai o neînțelegere a naturii operei lui, dar reprezintă de-a dreptul o copie falsificată care amenință subminarea mesajului lui artistic și a valorii lui de piață.

Asher Edelman, un art dealer și un colecționar din New York, acum ceva mai mult de un deceniu, a vândut o lucrare postumă a lui Brâncuși pe care a dobândit-o în anii '80, după ce expertul în Brâncuși Sidney Geist i-a spus că e „nebun” să dețină o așa lucrare în propria lui colecție. Dl. Edelman a declarat că lucrările artistului erau unicate și, în consecință, oricare piese postume nu aparțin lui Brâncuși: „Nu există așa ceva - o ediție postumă a lui Brâncuși – există doar replici, pe care aceste piese le reprezintă”.

Cele cinci piese ale expoziției galeriei newyorkeze au fost create în mod legal, prin aprobarea moștenirii Brâncuși, turnate din ipsosurile găsite în atelierul lui Brâncuși și produse între 1992 și 2010, în turnătoria Susse de lângă Paris, aceeași turnătorie care a creat lucrări de-a lungul anilor pentru moștenirile Joan Miro, Alberto Giacometti și Max Ernst.

„Întotdeauna vor exista oameni care vor fi 100% împotriva acestor practici. Eu vă pot ghida doar asupra faptelor, nu și asupra atitudinilor morale ale acestora” a declarat Paul Kasmin. „Ceea ce dorim să obținem din acest exercițiu este să aflăm că moștenirea Brâncuși, ca și a multor alți mari artiști, este deschisă către business”.



□ Constantin Brâncuși - bucuria artistului, inima artei sale

Lucrări originale ale lui Brâncuși, care nu fac de obicei obiectul pieței de artă, se pot vinde la prețuri de peste 25 de milioane de dolari la licitații. Dl Kasmin a estimat că o lucrare turnată postum ar putea să fie vândută la un preț cam de o treime din valoarea unei sculpturi originale. Dealerul a declarat că se poate citi ușor tăcerea testamentului asupra viitoarelor sculpturi, în sprijinul ideii mai de grabă, decât a refuzului ei. Dânsul a mai adăugat că cele cinci piese din galeria lui nu sunt cioplite la întâmplare din marmură brută, ci turnate din multitudinea de sculpturi originale existente ale lui Brâncuși.

Lucrări postume ale lui Brâncuși au intrat în colecții ca The Norton Simon Museum din Pasadena, California. Catalogul expoziției în discuție scrie că asemenea lucrări au fost cumpărate de colecționari ca Nelson Rockefeller, care posedă o “Pasăre în Spațiu”, care a fost turnată în 1961 în memoria fiului său Michael, decedat atunci.

Expoziția a fost organizată ca o celebrare a importanței marelui Brâncuși, cu ocazia centenarului expoziției The Armory Show din 1913, fără a specifica direct în textul de pe peretele expoziției că sculpturile au fost create după decesul lui Brâncuși. Datele de execuție ale celor 5 piese sunt menționate într-o notă cu litere minuscule și în catalogul expoziției. Deși tehnic această expoziție nu este făcută în vederea vânzării exponatelor, dl. Kasmin a declarat că patru sau cinci binecunoscuți colecționari de Brâncuși și-au exprimat deja interesul și că, în curând, va începe să medieze procese de achiziționare a lucrărilor.

William Tucker, un sculptor și autor al unei cărți de mare autoritate asupra sculpturii secolului 20, a declarat că Brâncuși era obsedat de felul de prezentare a lucrărilor lui și că nu a abandonat niciodată controlul procesului de turnare. Dl Tucker spune că expoziția galeriei menționate conferă „un fals sens de autenticitate unor lucrări care, în esență, sunt neautentice”.

Lucrările postume nasc mereu dezbateri, deși ceva mai mici dacă dorințele artistului sunt clare. Turnarea unor lucrări postume ale lui Giacometti a avut darul de a reîntregi operele începute de artist în timpul vieții lui. Când el a decis că o anumită grupare de opere a fost completată, a distrus în întregime originalele din ipsos, după declarația Fundației Giacometti din Paris.

Întrebări legate de moștenirea Brâncuși au început imediat după decesul artistului din 1957. Acesta a dispus ca întreg conținutul atelierului lui să fie preluat de statul francez, dar a numit ca legatari testamentari și urmași oficiali pe vecinii lui (Alexandru Istrati și Natalia Dumitresco - n.t.), care au lucrat pentru el și l-au îngrijit până la adânci bătrâneți. Nepotul și urmașul lor, Theodor Nicol, un cetățean canadian de origine română, controlează acum drepturile de autor. Brâncuși n-a fost căsătorit niciodată și a trăit mereu singur.

Din cele 70 de lucrări din ipsos lăsate de Brâncuși, urmașii lui au hotărât să facă ediții la 22 dintre ele, a declarat Jean-Jacques Neuer, avocatul moștenirii, cu reședința la Paris. Pe baza legilor din Franța și a deciziei legatarilor, lucrările postume pot fi reproduse în ediții de trei, cinci sau opt, adăugând că moștenirea a reprodus până acum 40% din posibilele piese turnabile.

Sculpturile din show-ul Brâncuși sunt prezentate pe socluri moderne și sunt polisate cu mașina, detalii care îi deranjează pe critici, care argumentează că numai artistul și-a creat propriile-i piedestaluri pentru lucrările sale și că artistul și-a polisat singur lucrările, fără mașini. „Aici avem de-a face cu tone de oameni, cu tone de bani și cu o lipsă de experți”, a declarat Alexandra Parigoris, o expertă în sculptură și cercetătoare la Școala de Arte Frumoase și Istoria Artei a Universității din Leeds, Anglia.

Dl Kasmin a spus că până și pe vremea lui Brâncuși, olisarea a fost în mare parte executată pe baze mecanice. El a adăugat că piedestalurile lui Brâncuși nu erau mereu legate direct de opera pentru care reprezentau

un soclu. Dl Kasmin a declarat că dealerii rivali sunt geloși că el reprezintă moștenirea Brâncuși.

„Toată lumea dorește asemenea lucrări, chiar dacă ei au motive de a le respinge” a declarat Kasmin, în timp ce se plimba printre sculpturile lucioase ale expoziției. „Poveștile pe care le aud sunt cele ale unor oameni care ar dori să mă omoare pentru ele”.



(articol de **Ellen Gamerman** din *Wall Street Journal* de vineri, 17 ianuarie, 2014) -  
Traducere de **Stephan Benedict**



# TIMPUL ȘI ETERNITATEA ÎN OPERA LUI CONSTANTIN BRÂNCUȘI DE LA TÂRGU - JIU

Constantin Brâncuși și-a respectat promisiunea făcută doamnei Aretia Tătărescu de a ridica la Târgu-Jiu un monument dedicat eroilor gorjeni.

De obicei, pe un asemenea monument se scria numele eroilor și anul, luna, ziua în care a avut loc evenimentul consfințit pentru eternitate.

În genialul său Ansamblu de la Târgu-Jiu, artistul consemnează anul, luna, ziua și orele folosind simboluri alese din orizontul propriei copilării și al copilăriei eroilor evocați.

Complexitatea gândului cuprins în acest Ansamblu a fost rezolvată prin evocarea simplității ogrăzilor satului gorjenesc, întinse între uliță și râu, de la poartă până la moara din capătul grădinii, așa cum văzuse el în copilărie rostuirile bunilor gospodari pe care i-a cunoscut.

Proiectarea și edificarea Ansamblului Brâncușian de la Târgu-Jiu reprezintă rezultatul celor 30 de ani de gândire și eforturi creatoare (1908 – 1938), în care artistul a inventat, cu fiecare lucrare, arta modernă.

În toată această perioadă Brâncuși urmărește destinul uman, reflectat în artă, strânsa relație a omului cu planeta pe care o locuiește și cu Soarele ce face posibilă această locuire.

Spirit independent, Brâncuși nu a ignorat în activitatea sa nici idei venite din partea unor prețioși colaboratori: Amedeo Modigliani, Marcel Duchamp, Edward Steichen, Ezra Pound, Brzeska, Epstein.

Călăuză în arta sa au rămas însă lecțiile însușite în taină prin studiul unor lucrări de astronomie (Tratatele lui Camille Flammarion) sau teoriile heliocentrice fundamentate de Nicolaus Copernic și Galileo Galilei.

Pietrele și modulele lui Brâncuși sunt proiectate pe cer.

Opera sa de la Târgu-Jiu exprimă artistic un sistem bine structurat, acesta este Sistemul Solar și Universul imediat cărora li se subordonează omul și activitățile lui.

În Grădina Publică a orașului de pe Jiu, Brâncuși a proiectat un Calendar al Timpului împărțit pe ani, luni și zile, motivat prin Mișcarea de revoluție a Pământului și Lunii și Mișcarea de rotație a Pământului.

În partea de est a Ansamblului, Coloana Infinitului evocă eternitatea și raportează omul și planeta pe care el trăiește la sistemul planetar universal.

Brâncuși a integrat simbolic universul propriei copilării și al copilăriei lumii în universul artei și în purul Univers.

„Lucrurile nu sunt greu de făcut, este mai greu să te pui în situația de a le face” (35, p. 82).

Brâncuși a fost pus în situația de a face un monument dedicat eroilor gorjeni care, în gândirea lui, a depășit ca semnificație granițele Gorjului, adăugând eroismului neamului său, eroismul oamenilor de pe întreaga planetă.

În infinitatea pozițiilor pe care Pământul le ocupă față de Soare în timpul Mișcării de revoluție, se situează și cele 12 poziții care ar corespunde convențional celor 12 luni ale anului.

Pământul, în mișcarea sa în jurul Soarelui, trece în fiecare an și prin dreptul celor 12 constelații zodiacale, de la Pești (zodia lui Brâncuși), până la Vărsător.

Cele 30 de scaune care însoțesc lateral alea cuprinsă între Masa Tăcerii și Poarta Sărutului sunt o aluzie clară la cele 30 de zile ale lunii calendaristice. Eugen Ciucă, un cunoscut exeget al operei lui Brâncuși, susținea că „Dintr-o fotografie mai veche rezultă că inițial scaunele au fost presărate pe marginea acestei alei unul câte unul, la distanțe egale până la Poarta Sărutului” (21, p. 36).

Indiferent că sunt așezate la distanțe egale sau sunt grupate câte trei, aceste scaune sunt o proiecție în linie dreaptă (15 + 15) a celor 30 de poziții pe care le putem surprinde în cele 30 de nopți și zile pe care Luna le parcurge în jurul planetei Pământ, al cărui satelit este.



Dumitru  
MĂLĂESCU-BĂLEȘTI

# DE CE „DANAIDE”?

1) Aceasta este una din întrebările puse de unii exegeți ai statuarilor brâncușiene, DANAIDELE ocupând, în economia ei, un loc aproape neelucidat de autor. Ce poate fi comun între milenarul mit grecesc al celor 48 (în alte legende vorbindu-se de 49) de fiice ale lui DANAOS (DANAUS), Regele Libiei și, mai târziu, al Argosului, pedepsite pentru „vina” de a-și fi ucis soții în noaptea nunții – ele vrând să rămână fecioare – și obsesia lui Brâncuși de a da forme plastice acestora? Or, să fie, așa cum cu obstinație susținea reputatul brâncușolog, Ion Popgorilovschi, o „dodie” obscură, potrivit principiului Demiurgului că „sculptura mea e apa însăși”, atât destinul Danaei, cât și al Danaidelor fiind legat de elementul acvatic? Căci mai spunea pasionatul hermeneut: „Configurările plastice brâncușiene cu nume mitologice dispărute – Naiada, Danae, Danaidă – se văd solidare în a exprima domnia timpuriei, în opera sculptorului, a imaginarii acvatic”, temă abordată și de Auguste Rodin („Danaidă”, 1885, marmură), și – mai târziu – de Marcel Gili („Danaidă”, 1958) ș.a. Inclusiv „ochii pogonizi”, „obsesie plastică a ochiului”, își au începutul în ochii Danaidelor și ai lui Narcis”...., „larg arcuții ochi ai sculpturii brâncușiene, oriunde ar apărea ei – ca ochi de Danaidă, de Narcis sau altfel – sunt deopotrivă cauzati (determinați generativ) de ceea ce am numit imaginație materială acvatică a artistului, implicit de empatia oglinzirii eului în apă”, atestând printre altele, „aderența intimă la starea apei aflate în continuu rulaș, în neistovita lucrare asupra formelor învăscute în ea”. Vorba rafinatului Dan Botta: „Pământul e o Danae fără sațiu sub aritmetica ploaie a luminii, violată, fascinată, saturată de aurul spațiilor, de percusiunea eternă de lumină...”

În transparența de oglindă a nopții, ne lăsăm pradă acestei ploii cosmice, acestui spațiu „doritor”...”

Iată un motiv pentru care am putea zice: „Panthia Rhey”, ca apa, dar Nereidele, Danaidele și Pogonidele Demiurgului de la Hobița-Gorj vor rămâne veșnic în istoria artelor plastice moderne. Evidență subliniată și de Doina Lemny: „Danaida, Danae, Naiada sunt teme recurente dintr-o serie căreia îi aparține și Narcis.” „Mitologic – constată Ion Pogorilovschi – Narcisii și Danaidele au în comun elementul acvatic, care, pus în relație cu privirea, oglindește și e oglindit...” („Constantin Brâncuși”, Oxus, Paris, 2005).

2) Cele afirmate mai sus sunt confirmate și de „glosările” filosofului german OSWALD SPENGLER în „Frühzeit der Geschichte” (Epoca timpurie a istoriei lumii) din care aflăm: „Și în Rigveda există o divinitate DĀNU... Acest cuvânt reprezintă apa primordială. O prescurtare a acestui nume pare să fi fost DA’, care a supraviețuit în cuvântul DEMETER, divinitatea greacă, mama DA, inițial, însemnând zeiță a apei (Wassergöttin). În Bali întâlnim o DANU, care este venerată ca divinitate acvatică.”

3) Surprize vin din spațiul indonezian-malaezian:

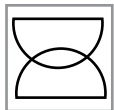
a) „În cinstea zeiței mării, DEWI DANAU, a fost ridicat „Templul capului de stâncă”; un astfel de templu îl găsim și în Pura Ulun DANAU Bratan, unde zeița adorată este tot DEWI DANAU, cunoscută și sub numele de DANU/DANAW, de origine sanscrită, având rădăcină indoeuropeană, aceeași care stă la baza cuvântului DEUS (latin)”;

b) În spațiul menționat, DANAU înseamnă LAC (APĂ), componente onomastice găsite și în hidronimele: Don, Donau, Danubiu, Dniepr, Dniestr Dunăre ș.a.m.d.

Așadar, am putea conchide: prin seria DANAIDELOR, Constantin Brâncuși a recreat, într-un registru absolut original, mitul DANAIC, mit încărcat atât de filozofie, cât și de poezie, miturile Danaide fiind în Argos slobozitoare de izvoare, preocupându-se inițial de fertilizarea solului pelasgic, „butoiul danaidelor” fiind, într-un fel, simbol al luptei neîncetate cu seceta, iar apa rotunjește piatra, făcând-o „ochi al timpului” (al evenimentelor).



Dumitru DĂNĂU



## CAP. III

BRÂNCUȘI ÎN LITERATURĂ

---



# CONSTANTIN BRÂNCUȘI SAU DESPRE SCULPTURA FĂRĂ ISTORIE



□ Pavel Șușară

## Un scurt preambul

Nici o altă personalitate a culturii noastre nu pare să fi stîrnit fascinația și pasiunea pe care le-a prilejuit, într-un timp relativ scurt, Constantin Brâncuși. Nici măcar existența umană și culturală eminesciană, pe departe cea mai prezentă în spațiul interesului public românesc pe un interval care depășește limitele stricte ale unui secol, în care un destin

romantic se confundă, pînă la absorbție, cu amplitudinea mitologică și cu freamătul metafizic al unei opere cvasilegendară și ea, nu s-a bucurat de o atît de irepresibilă și pătimașă chemare spre cunoaștere. Sau, mai exact, spre mijlocirea cunoașterii. Socotit a fi orice, în limitele generoase ale umanului și ale imaginarului, de la țăran frust la mag solitar în furtunile celei mai rafinate civilizații, de la boiangiu / alchimist și cioplitor/francmason pînă la inițiat în esoteriile budiste, prin doctrina milarepiană, și în sistemul platonician, prin bibliotecile pariziene, și de la țîrcovnic auster la amant infatigabil, toate subsumate unui anumit gen de situare în sacru, Brâncuși se oferă cu maximă generozitate ochiului ciclopic al exegetului român, calificat abisal ca hermeneut unic în virtutea nu mai puțin unice șanse a consangvinității. Dacă în planul culturii europene și transatlantice opera lui Brâncuși a fost supusă unei atente analize, de la observațiile mai mult sau mai puțin sistematizate ale lui Ezra Pound și James Joyce și pînă la cele mai recente ale lui Marielle Tabart și Eric Shanes, în România ea a fost sistematic o sursă inepuizabilă de fabulații. Cu excepția delicatului poet și sobrului istoric de artă Barbu Brezianu, cercetător lucid și profund al segmentului românesc din opera lui Brâncuși, dar și a altor câțiva cercetători specializați sau ocazionali din generațiile mai vechi și mai noi, ceilalți brâncușologi naționali sunt angajați în cel mai teribil și mai bine sistematizat delir ficțional. În opinia lor de sacerdoți voluntari și de oficanți iluminați la porțile misterelor brîncușiene, oricînd pregătiți spre a săvîrși gratuit marea liturghie a intercesoratului, sculptorul iese iremediabil din spațiul acțiunii și al gîndirii artistice și se volatilizează în mediile transcendeței asemenea substanțelor eterice eliberate din captivitatea unor tainice creuzete. Dar dincolo de această bibliografie vastă, în care analiza temeinică și perspectiva rațională trebuie să țină piept asaltului plin de fervoare al luptătorului cu mintea odihnită, cercetătorii lui Brâncuși au oferit mereu explicații mecanice în ceea ce privește geneza operei brîncușiene și justificarea psihologică și doctrinară, chiar dacă doctrinei îi lipsește un suport ideologic explicit, a formelor sale cu o dinamică atît de spectaculoasă. Identificată rudimentar într-un soi de ruralitate sever circumscriasă etnic sau, convențional și suficient, într-un

general interes al vremii pentru primitivismul exotic, în special african, și pentru sintezele ferme ale acestuia, consecința directă a unei priviri eliptice și a unei existențe abreviate, originile viziunii brîncușiene au fost împinse excesiv către particular și anecdotic, neglijîndu-se inexplicabil resorturile mari ale acestuia și presiunile enorme ale unui la fel de puternic topos spiritual.

## Vidul istoric și conflictul ceresc

După cum bine se știe, România s-a trezit tîrziu la o viață publică aerobă, și acest lucru s-a întîmplat, cu aproximație, în intervalul care începe cu vandalismul lui Tudor Vladimirescu și care nu s-a terminat nici astăzi. Slugerul Tudor însuși, bogat în rîvnă și sărac în prejudecăți atunci cînd se pune problema soldei, în bune relații, după caz, și cu turcii, și cu grecii, și cu rușii, se simte dator să-l consilieze pe Caragea, cu prilejul unei audiențe la Palat, în legătură cu necesitatea modernizării drumurilor pentru călători și mărfuri, a căilor de comunicații, în general, „așa cum am văzu prin țara nemțească, pe unde am mai umblat și eu” (vezi C. Aricescu, Istoria revoluțiunii de la 1821). În această îndelungată somnolență feudală, cu instituții publice extrem de fragile și cu o viață comunitară mai mult decît sumară, formele simbolice de reprezentare au lipsit aproape cu totul. Expresiile artistice înseși au rămas legate aproape în exclusivitate de spațiul eclezial sau de curte, iar pictura n-a ieșit decît episodic din biserică, și atunci la solicitarea vreunei fețe boierești dornice de a-și insinua efigia în memoria urmașilor, în urma întîlnirii cu vreun Nicolae Polcovnicul sau cu cine știe care alt artist ambulant și ambiguu, pe jumătate zugrav de icoane, pe jumătate pictor de portret asimetric și înțepenit. Dacă pictura însăși a rămas captivă în convenția postbizantină, din punct de vedere stilistic, și în abstracțiunea tipologică, din punct de vedere al reprezentării, despre sculptură nici nu poate fi vorba. Fidel prin tradiție și prin subtile ambalări teologice unei viziuni platonic-co-iudaice, veterotestamentare, asupra dumnezeirii, una acorporală și nonvizuală, creștinismul oriental și-a însușit cu o anume vehemență, de cîteva ori de-a dreptul fundamentalist și belicos, interdicția decalogului în ceea ce privește „chipul cioplit”. Chiar și numai distrugerea sălbatică a imaginilor, șirul de excomunicări și dezbaterile fără sfîrșit pe tema imaginii din vremea lui Leon al III-lea Isaurul și a urmașilor sunt suficiente și convingătoare. Pe celălalt versant european, pe cel apusean, lucrurile stăteau puțin mai altfel. Moștenitor direct al unui aristotelism generic și al clasicismului greco-roman, al acelui clasicism care și-a diseminat transcendența pînă la plasarea ei directă în cotidian, modelat de cultul eroului și de frumusețea unică a corpului omenesc, atent la existența individuală și la expresia ei nemijlocită în spațiul comunitar, Occidentul catolic a întretinut o relație

strînsă cu reprezentarea mimetică și cu exprimarea artistică indivi- dualizatoare. Spațiul eclezial este populat aici copios cu nenumărate „chipuri cioplite”, iar chipul persoanelor determinate, fie ele capete încoronate sau numai frunți miruite, este imortalizat permanent în materiale durabile cum ar fi marmura sau bronzul. Dacă în Răsărit prevalează cultul cristic sau, mai exact, natura divină și mîntuitoare a lui Iisus, în Apus accentul cade, cel puțin la fel de puternic, pe cultul marial, pe corporalitatea cristică, pe natura umană a Mîntuitorului, pe ființa lui zămislită mistic, dar născută în conformitate cu scenariul cel mai previzibil al speciei. Așa poate fi înțeles și interesul atât de puternic, unul care implică o devoțiune aproape senzorială, pentru viața Fecioarei în chip de născătoare, de mamă a lumii.

## De la reprezentare la teologie

Rămase strict înlăuntrul propriilor programe administrativo-confesionale (Răsăritul cu viața lui interioară, cu sobornicia și cu grija, de multe ori vecină cu ipocrizia, de a croi chiar de aici, din inima vremelniceii, veșmintele gingașe ale eternității de dincolo, iar Apusul cu pragmatismul său cotidian, cu turismul civilizator, cu războaiele duse în numele Domnului și cu grija trează de a regla în vremelnicie ceea ce lui Dumnezeu i-ar plăcea să contemple în eternitate), cele două modalități de situare creștină față de lume și de existența omului determinat și-au văzut de treabă în legea lor pînă în zorii modernității. Cum sculptura este, ca proiect cultural asumat, un produs artistic și simbolic exclusiv apusean și cum cioplirea de iconostase, de uși împărătești și de uși propriu-zise nu este sculptură în sensul consacrat al cuvîntului, pînă pe la mijlocul secolului XIX, spațiul românesc nu a cunoscut sculptura ca exercițiu curent și ca practică însușită. Doar la cîteva decenii bune după ce slugerul Tudor își manifesta europenismul prin admirația mărturisită pentru drumurile austriece, după ce odraslele boierilor se întorc de la Paris cu lecția modernității bine însușită, cu legături ferme prin diverse loje și cu proiecte pe jumătate romantice, pe jumătate politice de transformare a țării în sensul experiențelor europene, încep să se manifeste și aici personaje noi, actori ai unei istorii dinamice, tocmai buni pentru a mobila cu înfățișarea lor, turnată în bronz sau cioplită în piatră, marile piețe și alte locuri de interes obștesc. Viața publică însăși capătă alte dimensiuni și își descopără alte vocații. Proiectul național cere insistent două tipuri de suport simbolic: pe de o parte, resuscitarea memoriei prin invocarea marilor figuri ale istoriei, iar, pe de altă parte, reprezentarea alegorică a unor noi aspirații. În fața acestor mari provocări ale timpului, nici retorica hieratică a frescelor și nici lumina stinsă a icoanei nu mai sunt suficiente. Este nevoie de o expresie directă, puternică și purtătoare a unor mesaje fără echivoc. Altfel spus, este nevoie de sculptură, de arta de for. Cei care vor umple golul de pînă acum și vor genera un fenomen viguros și nou, sunt, evident, artiști veniți din Occident și, la fel de evident, din spațiul catolic. Unii au venit doar să lucreze și să execute anumite comenzi, precum Carrierr-Belleuse, de exemplu, alții s-au împămîntenit

și au pus temelii viitoarei școli românești de sculptură. Cei din urmă, care, conform cutumei, sunt întotdeauna și cei dintîi, sunt binecunoscuții Vladimir Hegel, un polonez naturalizat francez, și germanul Karl Storck, întemeietorul unei adevărate dinastii de artiști. Tinerii sculptori români care s-au născut imediat după impact, cum ar fi Ion Georgescu și Ștefan Ionescu-Valbudea, nu numai că învață fără dificultăți noul meșteșug, dar configurează profund fenomenul însuși, integrînd, cumva, tînăra sculptură românească în circuitul estetic și ideologic al bătrînei Europe: primul transmite un semnal clasicizant, iar celălalt rezolvă, prin traseele compoziționale și prin cîteva accente puternice de modelaj, tensiunea și neliniștea romantică. Dacă prin Georgescu și prin Valbudea spațiul artistic românesc s-a integrat în cel european sugerînd chiar o anumită istoricitate prin experiențe stilistice diferite, prin mai tînărul Paciurea lucrurile se complică brusc. După ce-și însușește fără ezitare orizontul, reflexele și deprinderile unui sculptor european responsabil, se trezește în el, dintr-o dată, conștiința de oriental, iar instinctul culpei, al celui care a violat interdicția, începe să se manifeste. Paciurea este cel dintîi sculptor român prin care nonfigurativismul se revoltă și frustrarea născută din coliziunea cu mimetismul devine evidentă și irepresibilă. Episoadele acestei revolte, total diferite ca manifestare, sunt în număr de trei, iar ținta lor este una singură: ieșirea din captivitatea modelului realist și emanciparea de sub presiunea figurativului univoc. Într-un anumit fel, Paciurea încearcă, mobilizînd un sentiment răsăritean latent, să recupereze un anumit tip de transcendență pierdută, să concilieze sculptura cu un iconoclastism sui generis. Prima treaptă a acestui proces este transferul, adaptarea stilistică, preluarea aproape mecanică a viziunii din pictura bizantină. Asemenea lui Mestrovici, un alt exponent al climatului oriental-ortodox, chiar dacă el era de origine croată, Paciurea încearcă, în Madona Stolojan, hieratizarea sculpturii prin adaptarea în relief a drapajului din pictură și prin stingerea caracterelor individuale într-o anumită tipologie abstractă. Cum o asemenea tentativă nu putea fi dusă prea departe din pricina riscului major al eșuării în rețetă, sculptorul încearcă o altă soluție, și anume supradimensionarea, ieșirea din scară ca procedeu de subminare a realului. Înlocuind *frumosul* cu *realul*, avem în proiectul lui Paciurea ilustrarea cea mai fidelă a unei observații pe care Aristotel o făcuse de multă vreme în Poetica. Anume aceea care privește justa organizare a elementelor și dimensiunea potrivită. Spunea Aristotel: „Ființă sau lucru de orice fel, alcătuit din părți, frumosul, ca să-și merite numele, trebuie nu numai să-și aibă părțile în rînduială, dar să fie și înzestrat cu o anumită mărime. Într-adevăr, frumosul stă în mărime și ordine, ceea ce explică pentru ce o ființă din cale afară de mică n-ar putea fi găsită frumoasă (realizată într-un timp imperceptibil, viziunea ar fi nedeslușită), - dar nici una din cale afară de mare (în cazul căreia viziunea nu s-ar realiza dintr-o dată, iar privitorul ar pierde sentimentul unității și al integrității obiectului, ca înaintea unei lighioane de zece mii de stadii)” (Poetica, Ed. Academiei, Buc. 1965, pag. 63, 35). Giganții lui Paciurea tocmai acesta sunt, adică o ficționalizare a realului, o perturbare a percepției, cu alte

cuvinte „o lighioană de zece mii de stadii”. În cel de-al treilea moment, revolta în fața figurativului și a particularului se rezolvă prin fuga în fabulatoriu, prin dezertarea definitivă în metafora himerei.

## Între erezie și epifanie

Ceea ce în sculptură este, îndeobște, particularizat și identificat ca atare, la Paciurea devine categorie, concept, construcție mentală pură. Însă revanșa definitivă a sculpturii „orientale”, interiorizate, depozitară a principiilor și nu simplă ilustrație a individualității, față de sculptura „occidentală”, pozitivistă și în prag de epuizare ca resurse expresive, se va realiza prin concepția și prin acțiunea lui Brâncuși. Deși contemporan strict cu Paciurea, din punct de vedere al gândirii plastice și al cercetării formale, Brâncuși se situează în descendența acestuia. Dacă Paciurea mai păstrează încă elemente fabulatorii, dacă încercările sale rămân mai departe într-o convenție narativă și în cadrele unui figurativism șarjat, Brâncuși țintește dezintegrarea materiei, scoaterea tridimensionalului din regimul gravitației și de sub fatalitatea oricărei arhitecturi exterioare. Ca și Paciurea, dar într-un alt timp și într-o altă perspectivă filosofică, Brâncuși recurge, în disputa sa fundamentală cu statuarul istoric, cel căruia Rodin îi sleise și ultimile puteri, la trei mari direcții conceptuale și formale. Dar înaintea declanșării oricăror ostilități, el face ostentativ dovada perfecte stăpîniri a limbajului, a convențiilor istorice, a instrumentelor și a tehnicilor consacrate bimilenar. Antropocentrismul clasico-renesantist și întregul figurativism mai mult sau mai puțin încadrabil într-o anume direcție de gândire, sunt epuizate rapid prin intervalul dintre academism (Vitellius, doctorul Davilla) și impresionism (portretul lui Dărăscu, capetele de copii, Supliciu etc.). Însă marele examen al antropocentrismului și, simultan, declarația de război împotriva aceleiași filosofii, îl constituie o lucrare aparent minoră și circumstanțială, mai curînd o comandă practică decît o realizare artistică, și anume Ecorșeul. Prin această lucrare Brâncuși ia în stăpînire o întreagă civilizație a statuarului, îi comprimă istoria printr-o analiză halucinantă a corporalității, a anatomismului, a obiectalității exterioare și lăuntrice a ființei umane, ducînd ideea construcției antropomorfe pînă la eviscerare și pînă în proximitatea ideii de cadavru. Încă înaintea oricărui război declarat, Ecorșeul este un fel de testament al întregului statuar de pînă la Rodin. Ceea ce urmează este, de fapt, ceea ce anunță insidios și puțin cinic această lucrare: adică o execuție lentă, graduală și polimorfă. Ceea ce la Paciurea reprezentase, prin Giganți, o evaziune spre retorica mitologică, spre stratul unor culturi istoricizate, ușor de localizat, la Brâncuși se realizează prin scufundarea în substrat, în protoistorie, în arhaicul de sub orizontul idolatriei și al magiei. Lucrările din categoria Sărutului și a Cumînțeniei pămîntului, monolitice, antiretorice, nepersonalizate și realizate prin cioplire directă, reconectează statuarul la o vîrstă vag neolitică și la reflexele unei umanități izomorfe. Fără a se plasa în descendența sontană a unui model generic, dar și fără a reanima, prin citat

cultural, o anume formă muzeificată, Brâncuși sugerează, într-o perspectivă eliberată atît de pragmatismul reprezentării cît și de bovarismul construcției imaginare, posibilitatea unei alte lecturi a sculpturii, mult mai apropiată de un anumit spațiu al inocenței. Cel de-al doilea front de luptă deschis împotriva sculpturii tradiționale, cel care ar corespunde aspirației postbizantine din opera lui Paciurea, este, și în concepția lui Brâncuși, tot unul cu sursă bizantină, și anume Rugăciunea. Numai că, spre deosebire de Paciurea care s-a oprit la ornamentica bizantină, la exterioritatea previzibilă și mecanică a drapajului, Brâncuși extrage din tipologia bizantină austeritatea lăuntrică și monumentalitatea indescriptibilă a sacralității. Fără cea mai elementară descripție și fără nici o aluzie individualizatoare, hieratica Rugăciunii constă în resorbția substanței în atitudine, în dematerializarea formei sub presiunea unui sentiment energic și imponderabil în același timp. Și, în fine, ultima ipostază a resurecției nonfigurativului în concepția lui Brâncuși, este momentul purismului, al definițiilor, al axiomelor tridimensionale. Fie că este vorba de Pește, de Focă, de Țestoasă, de Cocos sau de oricare alta din aceeși categorie, aceste lucrări pot fi percepute ca o acțiune simetrică, abreviată pînă în vecinătatea interjecției, la Himerele lui Paciurea. Însă momentul care încheie cea mai amplă și mai profundă luptă a sculpturii împotriva ei înșiși, este tema Păsărilor, începînd cu Măiastra cea abia temperată în elanu-i figurativ și terminînd cu Pasărea în văzduh, cu acea flamă care despică spațiul prin propriile energii luminoase și calorice. Ceea ce Brâncuși începuse prin Ecorșeul se încheie cu Pasărea în văzduh, iar intervalul astfel configurat conține nu numai rezumatul unei întregi istorii a statuarului, ci și întreaga dramă și bogăție a unei incompatibilități. Orientalul Brâncuși, aforisticul și nonvizualul (cel care a făcut sculptură pentru orbi), avea toată îndreptățirea, fără a fi cituși de puțin insolent, să-l califice pe Michelangelo drept *fabricant de biftecuri* pentru că, de acolo de unde privea Brâncuși, din spațiul de seducție și din rafinamentul art nouveau-lui, de acolo de unde cobora el, din subteranele preistoriei, din inima Vechiului Testament și a Ierusalimului, acolo unde Dumnezeu este unic, invizibil și noncorporal, discursivitatea și frămîntările lui Michelangelo, cel din vintrele Romei pline de zeități lascive, de spectacole sîngeroase și de ordine geometrică, lucrurile chiar așa se văd: ca o convulsie a cărnii într-o înclăștare teribilă cu propriile-i slăbiciuni.

Pavel ȘUȘARĂ



# BRÂNCUȘI ÎN CĂUTAREA CUVÂNTULUI



□ Vlad Ciobanu

Încă de la începutul mirabilei sale vieți, acolo, în spațiul încă netulburat din natura sa magico - ritualică/apotropaică a vetrei satului, odată cu perceperea vizuală, auditivă, olfactivă, tactilă, Brâncuși a trebuit să afle despre puterea Cuvântului. După ce a descoperit vizual lumea, ca orice copil, a trebuit să învețe că tot ce vede poartă un cuvânt care, numește, desemnează, indică. Tot ceea ce există este acoperit de nevăzutul cuvânt, tot ceea ce e ascuns, e susceptibil de a fi relevant de cuvânt. Mama, tata, frații, obiectele din casă, obiectele și ființele din ogradă, totul putea fi desemnat, chiar în absență, printr-un cuvânt. Mai mult, putea să-și exprime dorințe. A descoperit cuvinte care nu reprezentau ceva anume dar îl puteau ajuta să-și exprime voința - Da și Nu ! Și, în felul acesta, copilul Constantin Brâncuși a evoluat în puterea de înțelegere ca orice copil din lume. Crescând, a descoperit cuvintele care desemnează lucruri și ființe, întâmplări din lumi nevăzute. Schimbarea numelui tatălui din Nicolae în Radu, descântecurile, ceremoniile religioase, rugăciunile, l-au conectat la puterea cuvântului de a circula pe o determinare verticală, sondând energiile Adâncului și Înaltului. Desigur, toate acestea, nu în forme

conștientizate. Mai degrabă aceste acumulări se petreceau osmotic având un caracter nediferențiat, magmatic.

Descântecul babei Andochia sugera faptul că, nu priceperea ei este cea care va lecuși mâna ruptă a copilului Brâncuși ci, puterea tainică ascunsă în miezul cuvântului. La ritualul străvechi, aproape identic cu cel latin și, mai apropiat, al lui Nică al lui Ștefan al Petrei, de scoaterea apei din urechi, tot cuvântul era înfăptuitor. Nemaivorbind de faptul că ele nu erau rostite ci incantate, sporind astfel impresia de taină, de lucru învăluit. În felul acesta, cu ajutorul tainei din cuvânt, copilul Brâncuși, asemenea tuturor copiilor, aduna tot ceea ce era separat, de sine stătător într-un întreg numit lume în care totul este legat cu totul. Entitate de sine stătătoare și totodată, parte din întreg, cuvântul poate influența lumea, poate s-o și recreeze.

Adunați în întuneric în jurul focului la stână, povestirile, legendele, snoavele, basmele și cântecele, făceau lumea vizibilă, învia timpurile vechi sau chiar aduceau fascinantele lumi ale imaginarului. Cuvântul, cu puterea lui de a străbate orice graniță !... Firește, toate acestea nu intrau în el decât pe calea înfiorării, a mirării. Așa cum i se întâmpla oricărui copil din satele românești și, nu numai ! Acesta va fi Universul din care își va extrage, mult mai târziu, după ce va fi trecut prin multe praguri ale înstrăinării și ale regăsirii, temele creației sale! Primele contacte cu textele literare s-au înfăptuit sub semnul oralității (cântece, incantații, colinde și urături, înjurături, descântece și blesteme, strigături, ghicitori,

povești,...

Odată plecat la oraș, relația lui cu cuvântul s-a schimbat. S-a produs o tocire, s-a ajuns la rutină. Un moment fast al reîntâlnirii cu miezul cuvântului este reprezentat de întâlnirea cu poetul Traian Demețrescu într-o zi de 1 Ianuarie. În acel moment, prin întrebarea pe care i-o adresează poetului - "ce <alixândrie> era cartea" <sup>1</sup>pe care poetul o citea adâncit - putem realiza care era nivelul relației sale cu literatura și prin ea cu cuvântul. Am putea spune că raporturile sale cu cuvântul se articula într-un univers literar fanariot. Dar, să-i dăm cuvântul lui V. G. Paleolog căruia Brâncuși i-a reletat această întâmplare. "Răspunsul i-l dădu întârziat, după ce isprăvi rândurile: părea a fi o strofă și, închizând-o și economisindu-și răspunsul, îi arătă mutește titlul, pe care Brâncuși l-a silabisit: E x c e l s i o r - poezii de Al Macedonski.

Netemându-se să-și dea nepriceperea pe față, Brâncuși tot după căldură întârziind, nu s-a sfiit să-l întrebe pe domnul Trăienică, pe care îl cunoștea doar din vedere și din auzite, ce înseamnă titlul și ce vrea să spună scriitorul. (...)

Poetul, măgulit și făcând și credit uniformei lui Brâncuși, pe a cărui mutră parcă o mai văzuse, prinse limbă și-i traduse perifrastic și pe băbește, amestecându-l cu tâlcul, titlul "alixândriei" cu poezii a lui Al. Macedonski. "Excelsior"! tot mai sus ! și mai sus ! (...)

"Transcedentala noapte  
Și lenevoase șoapte  
(...) Sub pulberi de aur  
Sub candelă de dinainte  
(...) M-ai ridicat peste dezastru,  
Peste blestem și ură..." "Excelsior !

<sup>1</sup> V. G. Paleolog - "Tinerețea lui Brâncuși" - Editura Tineretului; 1967; p. 70.

<sup>2</sup> idem; p. 70-71.

tot mai sus! și mai sus!”<sup>2</sup>

În Școala de Arte și Meserii, din perspectiva examenelor teoretice pe care urma să le susțină, este de presupus că a citit măcar manualele obligatorii. În felul acesta, desigur, relația sa cu cuvântul scris a intrat într-o nouă etapă. În perioada bucureșteană am putea plasa primele sale încercări de notare a unor gânduri și încercări literare. Este foarte probabil ca aceste încercări stângace să se fi prelungit și în începutul perioadei sale pariziene.

“Fire-ai dor blestemat

În ce locuri m-ai mână!

De ce acas’ nu mai lăsat?

Să am masă la cinat,

Și pat moale de culcat.”;

“De-a sorții urgie de voi mă despart  
deacum mă duc în lume norocul  
să-mi caut

Și de-o fi vreodată cumva să găsesc  
m-oi întoarce iară să vă povestesc.”<sup>3</sup>

“Dacă lumea este asta

Și-al ei mers eu nu-l pricep,

la ce mă duce dorul

și să urc mereu încep?”<sup>4</sup>

Iată primul text referitor la ascensiune! Va reveni, plauzibilizând afirmația lui V. G. Paleolog asupra semnificației întâlnirii viitorului sculptor cu Traian Demetrescu, moment în care redescoperă puterea ascunsă a cuvântului.

“Deșteaptă-te om, pe drumul bun  
pornește

Învinge trândăvia și lenea ce  
te-oprește.

Tu ca vulturul te-avântă spre culmile  
senine

Darul lumii cântă. Uită-te pe tine.”<sup>5</sup>

Revine tema ascensiunii căruia i se alătură “drumul bun” (Calea din ansamblurile “Trecerea Mării Roșii” și Ansamblul Monumental de la Târgu Jiu) și uitarea de sine ca o condiție a împlinirii.

“Brad la nuntă

Brad la moarte

Dându-ți seama

Toate-s una

Una-s toate.”<sup>6</sup>

Apare motivul bradului care, nu-i așa?, este unul dintre posibilele motive generice ale Coloanei. Dacă în prima parte a acestui text (și în toate textele citate până acum) plutește un aer de pastişă folclorică, în ultimele două versuri par să se resimtă consecințele lecturării lui Mihai Eminescu (“Glossa”). “Ce-i pasă plugului dacă aruncă brazde peste foi uscate, când în urma lui răsare grâu care are să hrănescă oameni?”<sup>7</sup> Dispare încercarea de a versifica și (nu într-un totu) aerul de pastişă folclorică. “Îmi place cercul că se învârtă/ Și-mi place pătratul că nu se clintește.”<sup>8</sup> Iată prima (așa pare!) referire la formele primordiale, prezente în canoanele lui Vitruvius și Leonardo, care îl vor preocupa pe tot parcursul vieții sale creatoare, exprimate și în concluzia întregii sale creații - Ansamblul Monumental de la Târgu Jiu! Aceste forme vor fi tot timpul parte din “materia primă” a întregii sale creații. În același timp, nu-mi pot reprimă dorința de a face trimitere (ca o consecință peste timp) la creația lui Nichita Stănescu și la două cunoscute poezii ale sale - “Lecția despre cerc” și “Lecția despre cub”. Așa cum spuneam, este foarte probabil ca aceste texte să fi fost scrise în perioada bucureșteană (partea finală) și începutul perioadei pariziene. Simpla lor parcurgere ne relevă felul în care a evoluat în raportul său cu cuvântul și putem detecta influența unor lecturi. În acest fel, prin lectură în cadrul emulativ al studenției artistice, se produce defolclorizarea textelor sale și se face trecerea la maximele de mai târziu.

Un reper privitor la lecturile perioadei bucureștene ni-l furnizează Brâncuși într-o scrisoare adresată

pictorului T. Gh. Tomescu reprezentantul Comitetului de cetățeni din Ploiești, care îi adresează comanda unui monument închinat lui Ion Luca Caragiale. “Dacă mi se dă libertate deplină și timp de ajuns ar fi pentru mine ca o datorie de mulțumire, pentru spiritul lui Caragiale. (Îți aduci aminte cum așteptam cu nerăbdare ca să apară un articol scris de el?!)”<sup>9</sup>

Dacă până la plecarea sa din atelierul lui Rodin, conjuncturile, oamenii din jur, au determinat, cu o intensitate descrescândă viața lui Brâncuși, acest moment de prag face trecerea către neabătutul său program de viață pe care și-l impune cu impresionantă tenacitate. Concomitent și interdeterminant, se cristalizează programul său în sculptură, i se ordonează criteriile alcătuirii bibliotecii personale și se clarifică atitudinea sa față de textele pe care le scrie. Nu de mică importanță au fost și întâlnirile pe care le-a avut cu alți artiști și cu scriitorii vremii, din România și, mai ales din străinătate, în special Paris. Prin aceste întâlniri cu personalități atât de puternice, prin contactele cu frământările artistice ale momentului și prin lecturile importante pe care le-a parcurs, a reușit să-și delimiteze ființa, să-și identifice propriul nucleu de consistență și să-și structureze personalitatea atât de specială într-un Paris în care non-conformismul era, nu de puține ori formal, simplu mijloc de epatare, quasigeneralizat încât se afla la limita conformismului.

O simplă parcurgere a opusului cărților sale din bibliotecă este lămuritoare în această privință. Platon, Eschil, Aristofan (“Păsările”), aforismele lui Hipocrate, Helena Petrovna Blavatsky - “Isis desvăluită”; Giovanni Battista Vico; Bergson, Poincare (“Derniere pensees”, “La valeur de la science”, “Science et methode”, “La science et la hypothese”);

<sup>3</sup> “Brâncuși - Titulescu”; Editura “Măiastra” - Tg Jiu; 2012; p. 39.

<sup>4</sup> idem.

<sup>5</sup> ibidem.

<sup>6</sup> ibidem

<sup>7</sup> ibidem; p. 40

Anatol France "Insula pinguinilor"; Ovidiu - "Metamorphoses"; Goethe - "Prometeu"; Jean Cocteau, Raymond Radiguet - "Le cocq parsien", Jean Cocteau - "Le grand ecart"; "Milarepa" (cartea cea mai iubită); "Laotse"; "La vie de Jsus" (Ernest Renan); "Principe unique de la philosophie et de la science d'extreme Orient"; "Cartea morților din Tibet"; "Les vers Dores de Pithagore"; Schures - "Les grands initiales", "Sanctuaires d'Orient, Egypte, Grece, Palestine" ; Rudolf Steiner - "La science occulte", "Le Mystere chretien et les Mysteres antiques"; Rene Guenon - "Le roi de Monde"; Leonard de Vinci - "Traite de peinture"; Diogene Laertius - "Viețile filosofilor"; Mathyla Ghyka - "Le nombre d'Or";... <sup>10</sup> enumerarea devine irelevantă. Ne-am limpezit ! De la "Alixandrie", prin "Excelsior", la "Les vers Dores de Pythagore"!... Este un drum bun, se dovedește o Cale!

Pe lângă acumulările din domeniul specific al sculpturii (poate, chiar pentru ele!), putem vorbi despre (în raport cu tema) dialectica raporturilor lui Brâncuși cu literatura, cu scriitorii și, mai ales cu puterea Cuvântului. Este lesne de imaginat că ajungând student la Belle Arte la nici zece ani de la stingerea din viață a lui Eminescu, în plin epigonism declanșat de moartea sa, i-a citit poezia și a ascultat romanțele compuse pe versurile lui, foarte la modă. Cu poezia lui Macedonski se întâlnește deja, așa cum am văzut precum și cu, măcar articolele lui Caragiale. După război va cunoaște și va beneficia de amirația scriitorilor avangardei și, nu numai a lor. Unii îl vor vizita chiar, la Paris. Aici, la Paris, va cunoaște o bună parte din frământările literare ale momentului și pe protagoniștii lor. Lista este impresionantă, parte din ea prezentă în bibliotecă: Paul Verlaine -

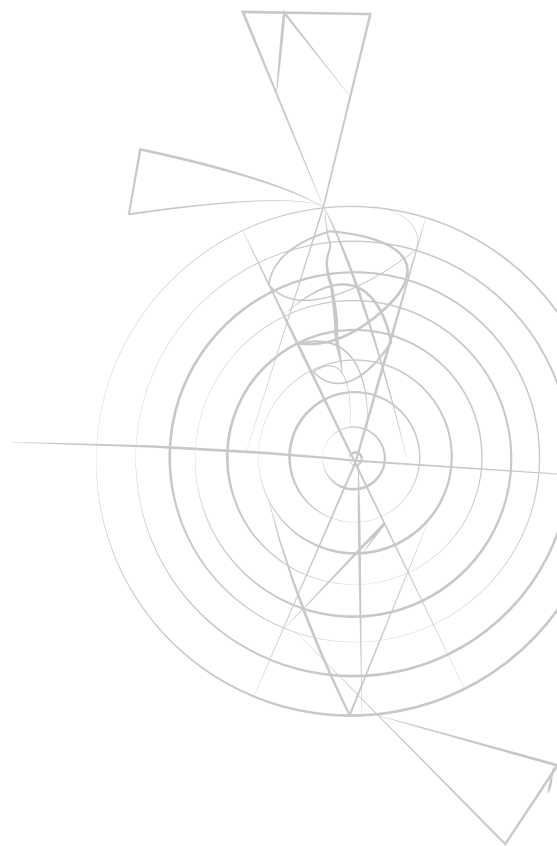
"Choix de poesie"; Emile Verhaeren - "Choix de poeme", "Quinze poemes"; Guillaume Apollinaire - "Choix de calligrammes";... <sup>11</sup> Pe unii i-a cunoscut foarte bine, ajungând chiar prieteni - Guillaume Apollinaire, Ezra Pound, James Joice, românul Tristan Tzara, Benjamin Fondane (cărui îi va fi martor la căsătorie), Gertrude Stein (prin ea, probabil o parte dintre scriitorii americani ai "generației pierdute"),... Martor al frământărilor și cercetărilor acestora, materialul magmatic al primelor lui acumulări din copilărie, în coliziune și sub presiunea acestor faste întâlniri, s-a cristalizat într-o viziune și atitudine proprie față de cuvânt. A înțeles că numai prin investigarea posibilităților cuvântului poate întrezări lumina Cuvântului !

"La început a fost Cuvântul, Cuvântul era la Dumnezeu și Dumnezeu era Cuvântul!" Înainte de lumină și întuneric, de cer și pământ, de ape și uscat, de viață și moarte ,de sus și jos, de timp și spațiu, înainte de feminin - masculin, dragoste și ură, gol-plin, a fost Cuvântul. Este Cuvântul inițial nediferențiat și nemanifestat.

În tradițiile înțelepciunii hinduiste, de care, așa cum se știe, sculptorul s-a preocupat cu perseverență, Cuvântul are trei ipostaze, trei niveluri de existență. <Vaikhari "(vorbirea) desfășurată", madhyama "(vorbirea) medie" și pasyanti "(vorbirea) care vede". Vaykhari este nivelul inferior, cel al limbajului sensibil și sonor, desfășurat în diferențiere și succesiune fonetică, având drept suport suflul expirator (prana); madhyama este limbajul interior care deși mai păstrează un anumit grad de succesiune și diferențiere are drept suport intelectul (buddhi); pasyanti, nivelul suprem al limbajului este asimilat cu pratibha, "lumina", care aici se poate traduce prin "lumina intuitivă". La acest nivel nu mai există diferențiere (bheda) și

nici succesiune (krama), însă cum ne lămurește comentatorul Harivrsabha, "pasyanti deși a resorbit succesiunea, deși este fără diferențiere este totuși pătrunsă de potență (sakti) succesiunii; realizând o stare paradoxală în care vorbirea este "mobilă și imobilă, cuprinsă de concentrarea mentală, ascunsă și pură", formele (akhara) rămân cunoscutibile deși sunt dizolvate (ad VP, I, 142). <sup>12</sup>

Ca o concluzie, încercăm să sugerăm că embrionul format în copilăria sa petrecută într-un spațiu tradițional magico-religios, îngropat în humusul unor inevitabile, în cotext, forme de înstrăinare, prin coliziunea cu marile personalități și sub presiunea marilor contacte și asimilări culturale, s-a dezvoltat în fascinantă și complexă personalitate care s-a numit Constantin Brâncuși.



Vlad CIOBANU

<sup>8</sup> ibidem.

<sup>9</sup> Doina Lemny și Cristian-Robert Velescu - "Brâncuși inedit. Însemnări și corespondență românească"; Humanitas; 2004; p. 412-413

<sup>10</sup> Cristian-Robert Velescu - "Brâncuși inițiatul"; editura "Editis"; 1993; p. 19-21

<sup>11</sup> ibidem; p. 21.

<sup>12</sup> Sergiu Al-George - "Limbă și gândire în cultura indiană"; Editura Științifică și Enciclopedică - colecția "Biblioteca orientalis"; 1976; p. 179.



# POSTERITATEA BRÂNCUȘIANĂ ȘI DEVENIRILE ARHETIPULUI



□ Aureliu Goci

Posteritatea brâncușiană este ascendentă, așa cum a fost tonalitatea receptării încă de la începuturile difuzării mondiale din zorii secolului XX, când operele sale au intrat în conștiința publică. Niciun moment în toată istoria prezenței sale în lume, creația lui Brâncuși nu a trecut prin perioade de ignorare sau negație pentru că ea însăși este o operă de preluare și afirmare a unei tradiții.

Brâncuși plutește susținut de „Păsările” sale peste realitățile cosmogonice ale Universului, construind o lume văzută de sus, din vârful „Coloanei...”, dar și din adânc, de sub cealaltă față a „Mesei...”, din profunzimea misterioasă unde se află esența lucrurilor, ideile lui Platon. Din această perspectivă a unui artist genial, ceea ce denumim viziunea universală reprezintă rădăcinile lumii și – dincolo de ele – semințele, înainte de explozia încolțirii miraculoase, tot așa cum, survolând primitivitatea materială a păsărilor, intuim arhetipul inefabil al zborului.

Europenii și americanii, cunoscători ai operelor maestrului de la Hobița numai din muzeele străine, rămân stupefiați de diferențele artistice dintre acestea și creația monumentală din România care reprezintă, de fapt, cealaltă jumătate a creației brâncușiene. „Bestiarul blând” al Maestrului (păsările, țestoasele, cocoșul) întâlnite, poate, pentru prima dată în orizontul reprezentării artistice, rămân în dimensiunile mimetice, fără să presupună o amplitudine dimensională - ceea ce s-ar putea produce în imaginarul călătorului care se află în fața operei monumentale de la Târgu Jiu. „Coloana” ar putea avea o prelungire cosmică, și la fel „Poarta Sărutului”, nu însă și „Masa tăcerii” și „Aleea Scaunelor” care trebuie să semnifice numai în dimensiunile lor reale din cadrul Parcului de lângă apa Jiului.

După cum se știe, monumentele de la Târgu Jiu sunt simboluri eroice dedicate luptătorilor pentru libertatea patriei din primul război mondial, concepute în forme neconvenționale, stilizate, originale, dar înzestrate cu o codificare simbolică și o funcție comemorativă de origine creștină.

După o meditație mai profundă, se poate descoperi faptul că între poezia lui Tudor Arghezi și sculptura lui Constantin Brâncuși există relații de profunzime, conexiuni de semnificație, dezvoltări și exprimări congenere.

Universul arghezian pune în centrul său pământul, elementul teluric, de unde pornește întreaga eflorescență a naturii și beatitudinea creației. Sculptura lui Brâncuși convenționalizează zborul, ieșirea din inerția atracției telurice. Coborârea la originile ființei nu exclude elevația conștiinței, ieșirea din lumea figurativului și convertirea

formelor imediatității în forme abstractizate de semnificații esențiale. Creația lui Brâncuși reconfigurează formele primare arhetipale din geometria naturii, care devin printre cele mai evolute semne artistice.

„Cuvintele potrivite” încep cu o poietică explicită, socială și estetică, la fel cum, în ansamblul sculptural de la Târgu Jiu intrarea se face pe orizontala „Mesei...” și se proiectează pe verticala „Coloanei Recunoștinței fără de sfârșit”, în succesiunea unor romburi „potrivite”.

Arghezi generează o alchimie ezoterică, pentru că reconverteste materia elementară, chiar dejecții morbide - „bube, mucegaiuri și noroi” - într-o eflorescență a frumosului. Brâncuși preia și prelucrează elemente din realitatea cotidiană – poarta, coloana, stâlpul, drumul, masa, din care structurează un sistem de semne profund simbolice, în sens de creativitate și reacreditare axiologică, în „frumuseți și prețuri noi”.

Ambii artiști, atinși de genialitate, Alfa și Beta pentru creativitatea oltenească, se întâlnesc în multe privințe, deși, este adevărat, nu imediat evidente, dar în latența unei receptări performante.

La Arghezi îndoiala nu este mai puternică decât credința, ele stau într-un echilibru care unifică și armonizează conștiința. Îndoiala se face mai vizibilă pentru că actantul arghezian nu o obscurizează, nu o îngroapă în tăcerea ființei sale. La Brâncuși, poate că nu îndoiala religioasă este aceea care ar face din Coloană o cruce fără brațe sau un stâlp pulsatoriu arhetipal, ci esențializarea formelor și conținuturilor lumii în ascensiunea fluidă spre puterile divine, ca și aspirația și lucrarea credinței spre mântuirea personală.

În una din nenumăratele sale scrieri, Goethe, despre care nu se poate afirma că este un spirit excesiv de religios, spune: „Despre o mulțime de lucruri pot sta de vorbă numai cu Dumnezeu”, adică marele scriitor german consideră că există anumite interogații și mistere pe care nu le putem desluși decât întrebându-l pe Cel-de-Sus. S-ar putea spune că Brâncuși a stat de vorbă cu Dumnezeu și a fost luminat în tot ce a întreprins; el nu vorbește cu Dumnezeu, nu îl întreabă ca Arghezi, doar creează ca El, corectează imprecuziunile, umple golurile și dezvoltă proiectele la care a renunțat Dumnezeu, din lipsă de timp... De aceea, Brâncuși îl întreabă pe Dumnezeu, și Dumnezeu îi răspunde prin operele realizate, dar mai întâi, revelate prin încredințarea arhetipurilor din formele materiei.



## Geometrie și metafizică

Operele lui Brâncuși nu sunt simple reprezentări artistice, obiective, codificări simbolice ale unor obiecte din realitatea umană (coloană, masă, scaune), ci un model de scriere, alcătuit din „hieroglifice sacre” și configurând o lume suficientă sieși, coerentă, unitară, semnificativă. Este clar că cercul, triunghiul, romb, trapezul, spirala din opera Geniului Pietrei nu configurează simple litere sau concepte de reprezentare, ci un alfabet codificat, cum am zis, „hieroglifice sacre” (M. Gimbutas, „The civilization of the God” (editor J. Campbell, Harper San Francisco, 1999), semne și reprezentări ale unor construcții astronomice sau religioase. Scoase din imediatitate ele nu rămân obiecte cunoscute din realitate, ci componente ale unei organizări superioare. În practica hermeneutică, triunghiul cu baza în jos codifică sexul masculin (opusul său, cu baza în sus, devine reprezentativ pentru sexul feminin). Combinația de triunghiuri își lărgeste semnificația, ca trecere a timpului, ca succesiune de zile și nopți. Astfel, triunghiul își asumă ochiul mistic al creștinismului.

## Rădăcina și zborul

Gorjul, spațiul oltenesc de sub munte a avut o performanță incredibilă: a născut pe Constantin Brâncuși, cel mai mare artist plastic al secolului al XX-lea, și, deopotrivă, pe Tudor Arghezi, cel mai mare poet al aceluiași secol. Climatul regional, structurile mentale comunitare și limba de mare expresivitate și-au pus amprenta asupra specificității culturale și artistice atât de pregnante și inconfundabile. Amândoi sunt legați de pământ, element fundamental presocratic, amândoi se înscriu, prin nouitatea lor artistică, în vasta existență milenară a lutului și amândoi formulează artistic elanul mistic, aspirația către cer, de unde vine mântuirea.

Mircea Eliade a subliniat explicit unde trebuie căutat geniul lui Brâncuși. Arghezi a explicat el însuși – „*în Sicilia românească*”: „*Geniul lui Brâncuși se datorează faptului că a știut unde să caute adevăratul izvor al formelor pe care se simțea în stare să le creeze*”. Izvorul formelor se află în dulgheria tradițională care crea case, biserici și troițe sau la meșterii pietrari care luau piatra din natura și o puneau în construcțiile lor unde dobânda funcționalitate pragmatică și copleșitoare rezoluție estetică.

## Brâncuși – perpetuum mobile

Deoarece propune o călătorie inițiată spre arhetipul formelor și căutarea esențelor spirituale, opera lui Brâncuși exclude orice proiect narativ, orice explicație epică. Favorizează numai un discurs speculativ al receptorului. Dacă există o intenționalitate artistică, atunci ea propune libertatea de înțelegere a privitorului.

Nu este cu totul întâmplător că, pe teritoriu românesc, Brâncuși a fost receptat mai întâi de marii poeți interbelici: Arghezi, Blaga, Ion Barbu care – toți – au sesizat esența arhetipurilor, ceea ce presupune un demers intuitiv,

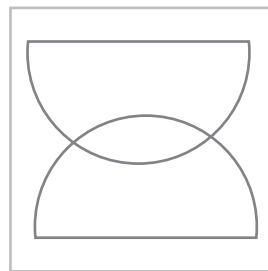
performant. Ulterior a căzut în angrenajul criticii – care nu-l refuză, dar nu-l înțelege – ori și mai rău, pe domeniul profesorilor, deși opera sa este anti-formativă și non-emulativă. Este clar că opera brâncușiană propune o situație estetică de timp entropic. Mai departe nu se poate merge, decât prin imitație și preluare mimetistă. La fel cum și poezia, dincolo de experimentul dadaist nu poate evolua decât printr-o revenire la fundamentele tradiției. Brâncuși este primul mare artist care propune o reformulare a raportului dintre modernitate și tradiție: în creația sa, acestea nu mai sunt antagonice, în opoziție sterilă, ci confluente și co-eflorescente.

Brâncuși propune o artă figurativă a esențelor arhetipale. Concentrarea absolută nu poate fi găsită decât în rădăcini – semințe, ou, forțele stihiale ale germinției (cumințenia pământului) – în care se află „in statu nascendi”, prototipul lumii. „Oul dogmatic”, stâlpul de foc, ovalele de var, starea pulsatilă a ascensiunii (care se află în coloană) sunt concepte ale poeziei lui Ion Barbu, religiozitatea direcțională spre concretitudinea percepției vine din Arghezi. Spiritul mioritic inclus, esențele expresioniste vin din Blaga, care și teoretizează cumva o dezmarginire nietzscheeană.

Opera lui Brâncuși construiește din fragmente un „perpetuum mobile” de tipul „Coloanei...”, „un joc secund” la „masa tăcerii”. „Poarta sărutului” desparte sărutul de trupurile celor doi îndrăgostiți și unifică, purificând, sentimentele, din care nu mai rămâne decât ochiul mistic. Cei morți, unul peste altul, într-o coloană până la cer, alcătuiesc o cruce fără brațe, apoi fără trupuri și rămân doar romboidele capului stilizat, într-o concentrare absolută care realizează prototipul lumii, oul fundamental care conține ideea de Dumnezeu, dogma Genezei și a apocalipsei.

Brâncuși realizează mișcarea pură, scoasă din forme materiale, zborul ca esență divină, ascensiunea mistică. Ion Barbu vrea să creeze încremenire, poezia sa refulează verbul pentru a realiza spațiul stagnant, Codificarea mistică nu lipsește nici din „Coloana infinitului”, despre care s-a zis că ar fi „cea mai frumoasă realizare umană a secolului XX”.

„Masa”, „Poarta”, „Coloana” au fost smulse dintr-un funcțional profan cotidian și proiectate în spiritualitatea sacră prin resemnificarea estetică. Acestea, împreună cu celelalte opere brâncușiene, nu vor înceta să reprezinte o sursă profundă de inspirație pentru artiști sau scriitori, pentru că Marele Gorjean a proiectat, a modelat Începutul, adică a creat nu numai Incipit-ul Lumii, ci și absolutul Artei.



Aureliu GOCI

# DE LA METAFORELE ÎN MARMURĂ LA METAFORELE DIN CUVINTE



□ Nicolae Dragoș

În 1970, apărea la Editura „Univers” antologia de texte, alcătuită de poetul Ion Caraion, căreia, inspirat, i se adăuga lângă titlul „*Masa tăcerii*”, subtitlul „*Simpozion de metafore*”. Poetul își preluda prefața lămuritoare în privința rațiunilor ce au guvernat actul autologării, cu un fel de motto, sau mai degrabă cu o luminoasă fereastră desenată din cuvinte, trei versuri, aparținându-i, ce păreau încrustate în piatră, versuri dedicate lui Constantin Brâncuși. Iată-le:

*„Ca natura, frumoasă fără să știe,  
dormeau la umbră și la soare  
oasele pământului.”*

Adică, pietrele. Cele de la care avea să primească sculptorul, încă din anii copilăriei, întâiele lecții de estetică și de filozofie, lecții nicicând uitate.

În „notă asupra ediției” se preciza că doar textele sau versurile a nouă autori antologați (din Franța, Belgia, SUA, Austria și România; din țara noastră fiind Lucian Blaga, Dan Botta și Ion Vinea) apăruseră în timpul vieții sculptorului. Alte texte, semnate de „cinci autori din România – Geo Bogza, Radu Boureanu, Miron Chiropol, Dan Hăulică, Kanyádi Sandor și din Franța – Pascal Pontremoli – omagiau, însă postum numele lui Brâncuși.” Celelalte texte, numeroase, proveneau de la 50 de autori din 15 țări.

Poetul antologator observa în treacăt, fără a insista asupra semnificației constatării sale, că în mare parte omagiile erau scrise în versuri.

Cu ani în urmă, în pragul „Brâncușienei” – 7 din 1997, am formulat unele considerații referitoare la calitățile lor și la unele omisiuni din cuprinsul antologiei; în special a unor profunde interpretări ale operelor brâncușiene ale poetului filozof Ezra Pound, sugerând întreprinderea unor demersuri pentru realizarea și a altor antologii, cu aceleași țeluri tematice. Din păcate, în momentul apariției cuprinzătorului „simpozion de metafore” pe care-l datorăm lui Ion Caraion, deși în număratoarea vremii s-au adunat încă 45 de ani, ca mâine o jumătate de veac, nu s-a ivit o antologie care măcar să se apropie de amplitudinile și ținuta acesteia. Oricum, dacă ar fi să luăm în calcul numai contribuțiile lirice stimulate de viața și capodoperele lui Brâncuși s-ar putea cu ușurință ajunge la constatarea că ne aflăm în fața unuia dintre marii creatori de artă care întrunește admirațiile metaforice ale unui greu egalabil număr de slujitori ai cuvântului liric. Neomițând firește nici autorii de proză, romancierii și scriitorii de teatru. E de adăugat, de asemenea, numărul impresionant și valoarea incontestabilă a unor spirite alese, critici și istorici de artă, din toată lumea; între aceștia, spre satisfacția noastră, înscriindu-se și români, o parte dând girul autorității prin contribuțiile lor la manifestările care-i sunt consacrate în Gorj geniului din Hobița.

În sfârșit, ar putea fi adăugate și omagiile datorate, prin opera lor, unor cercetători de artă plastică, muzicală, cinematografică. În acest context, e o datorie morală, consider, a se aminti mereu rolul avut în stimularea și promovarea exegezelor critice privitoare la perenitatea și inegalabila originalitate a creației brâncușiene, începând cu publicațiile destinate acestui scop, reviste – cu o apartență mai longevivă sau de mai scurtă durată – apărute

în Gorj, a colecției „Brâncușiana”, îngrijită cu dăruire și competență, la începuturile ei, de poetul Nicolae Diaconu, prea devreme și prea nedrept plecat în lumea umbrelor, și de hărăzitul cercetător, brâncușologul hermeneut Ion Pogorilovschi, căruia i se datorează prestigioase scrieri, luminând fațete noi, avansând viziuni critice surprinzătoare.

Dar, revenind la antologia evocată, mi-am propus ca din paginile ei să selectez doar câteva exemplificări în scopul relevării diversității receptării prin evaluări concentrate în sintagme pregnante, memorabile, prin metafore și versuri de inspirate cuprinderi, depozitare ale unor surprinzătoare și inefabile intuiții, revelându-se simboluri și mesaje estetice esențiale ale operelor lui Brâncuși.

Modalitatea aleasă pentru a susține cele afirmate privitoare la geneza generoasă a elementelor lirice, materializate în concentrate, aforistice, gnomice meditații metaforice ar putea fi, am gândit, un interviu imaginar, în care unor întrebări să li se răspundă prin citate, selectiv alese, din textele antologiei fericit numită „*Masa tăcerii*”; masă la care s-au rostit atâtea idei, atâtea reflexii călăuzitoare prin universul de miracole scrise în piatră, în marmură, în lemn sau în metal; toate înobilate de spiritul demiurgic al lui Brâncuși. Fie și formulând numai două întrebări; deși atâtea și-ar putea afirma îndreptățirea de a fi adăugate.

Prima întrebare, așadar:

- „*Ce considerați că s-ar cuveni spus, cu prioritate, privitor la ARTISTUL ȘI OMUL CONSTANTIN BRÂNCUȘI?*”

Iată doar câteva răspunsuri, din multele posibile, aflate la vedere în paginile antologiei:

- „Știa să fie simplu într-o civilizație ce uitase măreția simplității.



El s-a întors la simplitate prin rafinament artistic și intelectual” (ION CARAION – România)

- „Dacă doriți să cunoașteți într-adevăr pe Constantin Brâncuși, fiu de țărani români și țăran el însuși până în ultimele clipe ale vieții lui, nu încercați să-l cunoașteți apropiindu-vă de el în locurile îngrădite ale muzeelor Europei și Americii unde – biete păsări în colivii – sunt închise ființele mâinilor sale (...). Duceți-vă în Oltenia lui, la Târgu Jiu, orașelul de unde pasărea gândurilor sale și-a desprins minunatu-i zbor, dar de care sufletul său de om și de artist pare să nu se fi dezlipit în întregime” (MARIANO BAFFI – Italia)

- „Deunăzi, într-o dimineață cu ușoară pâclă, am pornit-o să văd la fața locului ce a mai rămas din Impasse Ronsin.”

Ce-a aflat curiosul călător?

„O paragină de loc, presărat cu resturi, rămășițele zidurilor în ruină”.

Ce a mai rezistat, totuși?, se va fi întrebat vizitatorul, răspunzându-și:

„Doar amintirea celui ce domina acel loc – fără s-o fi urmărit-o în nici un fel -: figura înaltă a lui Brâncuși, profet bărbos, îmbrăcat în barchet și încălțat cu saboti”.

Și l-a numit „sculptorul sculpturilor”, pentru că „a imprimat lemnului, cuprului și marmurei cioplite, puritatea sufletului său” (PIERRE COURTHION – Franța)

- Tot un compatriot al celui de mai sus, în poemul său intitulat „Cu Brâncuși” își va aduce aminte:

„de-o alee din Paris, puțin umblată cu arbori galbeni,  
cu piatra cenușie a caselor (...)  
la el în atelier, sculptorul trăia în intimitatea operelor sale.  
De statură masivă, el da în vileag un chip cald,  
cu o îngrijită barbă colilie (...)  
Când ridica mâinile  
și începea să și le miște  
s-ar fi putut zice că  
modelează aerul înconjurător (...)  
El da cu semeție

Preț purității materiei”.

(JEAN FOLLAIN – Franța)

- Un poet din S.U.A. îi va dedica mai multe poeme, asemănându-l unei zeități abandonate unor descătușante libertăți:

„Pan musculos,  
Cu zgârciturile trupului tari ca un gorun.  
Un cap de faun, bucle negre,  
(Bănuî-s-ar coarne de onix)  
O barbă înspicată cu alb;  
Întunecime între două degete albe;  
Gâtul - o coloană;  
Mâini iuți, gesturi  
Fără greș în pornirile lor,  
Aruncând alături de cunoaștere,  
Tinzând spre desăvârșire  
Ca un copil ce se-ntinde către o floare.”

Același poet, într-un alt poem, îl va vedea, ori îl va imagina în pădurea de la Saint Germain, mângâind un trunchi de copac și spunându-i:

„Acesta e fratele meu.  
Cu doar o mică schimbare în plămădele mele  
Aș putea prinde rădăcină în pământ,  
Să cresc motive în loc să le cioplesc în marmură.  
Seva din mine ar naște o nouă formă  
De trunchi de copac.”

(JEANNE ROBERT FOSTER – S.U.A.)

Cum limpede se vede, lângă OMUL BRÂNCUȘI nu puteai să nu realizezi că ți-e dat să fii „teleportat” într-un univers fabulos. În miraculoasa lume a plăsmuirilor nepieritoare.

Prin „simpozionul de metafore” la care în antologia sa poetul Ion Caraion „a convocat” prestigioase nume ale gândirii și trăirii în universalitate, se edifică, sculptural, greu de cuprins într-un teritoriu cu borne de graniță *statuia din cuvinte* a artistului care și-a dus cu sine, încă din anii vieții pământene, statura unui destin legendar. Dintr-o cunună multicoloră de metafore se poate auzi, înălțându-se, un imn cu solemnități și sonorități antice, inspirate de

viața și operele unui mag, înzestrat cu puterea de a privi în inima materiei, numai aparent tăcută, pentru a afla acolo – ascunsă în marmură, în piatră, în lemn, în metal -, o fantastică lume de simboluri, ce devin, sub dalta și mângâierile netezitoare ale mâinilor unui uriaș, părți ale unui alfabet prin care se redau lumii semne ale limbajului primordial. Prin el, omenirea își poate redescoperi urmele facerii ei, iar arta sculpturii – suprema rațiune de a fi.

E demn de semnalat - și nu se cuvine de a nu o face-o și de această dată – că pentru aducerea în lumina adevărului a semnificațiilor operelor lui Brâncuși, în varii modalități, oameni de artă români își au un loc distinct, de legitimă autoritate, fapt ilustrat pregnant și în antologia ce a generat și rândurile de față.

Înainte însă de a propune câteva repere într-un bogat repertoriu liric autohton, să desprindem unele edificatoare răspunsuri la o a doua întrebare, generată de călătoria prin paginile amintitei antologii; cu atât mai mult cu cât o parte însemnată din texte sunt inspirate și consacrate darurilor inestimabile, ce împodobesc Capitala Gorjului, izvorâte din geniul hobișeanului; celebrele opere monumentale ce alcătuiesc, dialogând peste timp cu piramidele egiptene, „muzeul fără pereți”, cum expresiv l-a botezat într-o carte publicistul eseist Vasile Vasilescu.

Întrebarea imaginară ce ar putea fi îndreptățită de conținutul antologiei ar putea fi: „Cum ati concentra în câteva versuri, în - (să le mimăm) - sintagme lirice, opere ale celui așezat de un mare spirit, alături de Dumnezeu?”

De la sine înțeles că nu va fi deloc simplu de ales „ofertele” fiind nenumărate, de toată frumusețea, săpate până în cuvinte de granit, întruchipând diversitatea unor tulburătoare exerciții de admirație. Să ne încumetăm, totuși!

- „Prin îmbrățișarea aceasta, pe care nimic / nu o va putea despreuna, viața străbate mădularele lucrurilor – e ca începutul întrucâtva al facerii lumii” („Sărutul” de Max Alhau- Franța)”

- „Pân`să se desfășoare  
aripile  
fi-voi ideea de pasăre a păsării în  
spațiu (...) Eu-s ușoară ca o piatră  
printre pietre  
tururi luminând,  
Sunt cuvântul cu aripi”

(„Pasărea lui Brâncuși” de Astrid  
Hjrtenaes Andersen - Suedia)

- Domnisoara Pogany e  
minunata bunică a sculpturii  
„abstracte” (Jean Arp - Franța)

„ Ai trăit cândva în furtuni de  
mare  
Și focul solar l-ai ocolit pe  
de-aproape

În păduri plutitoare- ai strigat  
Prelung deasupra întâielor ape  
Pasăre ești? Sau un clopot prin  
lume purtat?

Făptura ți-am zice, potir fără toate  
(„Pasăre sfântă” de Lucian Blaga)

„Întrebându-l am ales pe maestrul  
Brâncuși  
Stând în fața Coloanei fără sfârșit și  
privind spre cer  
și niciodată n-am primit decât  
același răspuns omenesc:

„Uită-te-n sus, dar niciodată nu uita,  
prietene,  
că însuși nesfârșitul cel nalt  
obârșia-și are tot jos, pe pământ.

(„În fața coloanei” de EINAR  
BRAGI - Islanda)

... Voi opri aici rânduiala  
metaforelor lirice, izvorâte din  
emoțiile și nemururile cuvintelor,  
scrise în multe din limbile pământului,  
pentru că pretutindeni au  
zburat păsările-idei, păsările-  
simboluri, pentru că pretutindeni  
s-a dus vestea coloanelor-flacăra  
ale lui Brâncuși. Creațiile lui, prin  
care s-a revoluționat destinul artistic  
al materiei, îngăduie inițierea  
oricând a unui fără de sfârșit „sim-  
pozion de metafore”, omagiindu-l  
pe cel care a determinat arta sculp-  
turală a lumii să învețe un nou zbor:  
zborul de pasăre măiastră.

De la tipărirea antologiei ce a  
devenit însemnătoare și pentru aria

acestor gânduri, au trecut 45 de ani. E  
timpul să se porceadă, printr-o iniția-  
tivă ce i-ar onora pe promotorii ei, la  
alcătuirea unei noi antologii, ori a unor  
noi antologii.

În 1997, într-un text destinat aceleiași  
teme, propunem câteva nume de  
poetți români care și-au înavuțit  
zestrea lirică pornind de la contem-  
plarea cu emoție artistică a nemuri-  
toarelor sale opere: Arghezi, Blaga,  
Vinea până mai încoace, către noi,  
Nichita Stănescu și Marian Sorescu.  
Aminteam și numele câtorva  
înzestrați poetți din Gorj: Nicolae  
Diaconu cu poemul: „Seară la  
Hobița”, Adrian Frățilă cu poezia  
„Trece Brâncuși prin satele române”,  
Ion Popescu Brădiceni cu poemul:  
„Întoarcerea lui Brâncuși”, Spiridon  
Popescu cu „Sisif și pasărea măias-  
tră”. Ele puteau fi și pe atunci, mai  
numeroase, dar au sporit mult și nu  
doar numeric ci și din perspectiva  
estetică. Am putut lua cunoștință de o  
parte din ele din prestigioasele reviste  
„Portal Măiastra”, și „Caietele Colum-  
na”, din revistele apărute sub egida  
Centrului „Constantin Brâncuși”, din  
publicații și cărți cu structură com-  
plexă, datorate unele autorului sintag-  
mei „Muzeul fără pereți”, devenită și  
nume de carte. Numele altor renumiți  
poetți din Gorj, încă fiind cu prestigio-  
sul critic, deopotrivă poet de riguroa-  
se exprimări lirice, G. Grigurcu, urmat  
de Gelu Birău, Alex Gregora, Ion  
Cepoi, George Drăghescu, Vasile  
Ponea, Lazăr Popescu, Viorel Surd-  
oiu, Iulian Olariu se impun prin  
ofrande eseistice și metaforice  
depușe spre a vorbi la „Masa Tăcerii”.  
În chiar zilele desfășurării simpozi-  
onului actual, au putut fi consemnate  
câteva noi și demne de atenție  
contribuții metaforice. În „Caietele  
Columna”, cunoscutul cercetător al  
vieții și operelor lui Brâncuși, profe-  
sorul Ion Mocioi este prezent cu un  
grupaj de versuri consacrate celui ce  
va învinge timpurile prin creațiile sale.  
Cu un original album liric, Dumitru  
Dănaș, născut și trăitor în spațiul  
brâncușian, asociindu-și prin câteva  
poezii sensibile, de sorginte clasică  
pe Aurelia Găvănescu care dă contur  
unei cărți de ținută „Demiurgul”. Nu cu

mulți ani în urmă, în 2011, prolificul și  
originalul poet, gorjenizat Florian  
Saioc și-a înstrunat dezinvoltă liră, în  
placheta „Poescul magiilor lui  
Constantin”. Un eveniment major, a  
fost prelungit de lansarea unei noi  
cărți de versuri a poetului cărturar  
Zenovie Cărlugea „Lythiada”, o  
profundă și puternică epopee lirică,  
rod al unor momente de grație crea-  
toare, o fascinantă călătorie spre o  
mai profundă asumare poetică a  
spiritului artei brâncușiene, de rapor-  
tare a propriei vieți și meditații la un  
reper de permanență pentru  
pretutindena lumii, dar cu deosebi-  
re al celor pentru care spiritul locului  
se cuprinde în contururile Gorjului.

Iată doar o parte din temeiu-  
rile ce pot așeza sub semnul unei  
inițiative ce ar justifica statutul de  
întâietate, între multe altele, al unei  
prime antologii „Brâncuși și poetții  
Gorjului”, putând deveni o prefață la  
o a doua „Brâncuși și poetții Olteniei”,  
ce s-ar putea încorona cu o alta  
„Brâncuși și poetții României” și de  
ce nu? cu o alta „Brâncuși și poetții  
lumii”. Evident, e greu de închipuit că  
o asemenea întreprindere editorială  
s-ar putea concepe pe o durată de  
timp măsurată în doar câțiva ani și ar  
putea fi rodul muncii unui singur om.  
Începutul însă poate fi făcut. Fără  
grabă, netrebuincioasă nicidecum  
atunci când se anticipează împlini-  
rea unui veritabil act de cultură, dar  
nici cu amânări hrănite din como-  
dități întotdeauna sterile sau din  
pasiuni mimate.

Evident, nu s-ar putea gândi  
o asemenea nobilă întreprindere  
editorială, subordonată unor rigide  
restricții călăuzitoare. Numai diversi-  
tatea reîntâlnirii prin metaforele de  
cuvinte din marmură ale lui Brâncuși  
ar fi de bun augur pentru izbânda  
proiectului de ample deschideri  
lirice.

Neuitându-se însă simplita-  
tea profundă a operelor brâncușiene  
(sau profunzimile lor simple), ocolind  
erorile celor care, din aspirația  
epatărilor artificiale, se pierd în  
labirintul unor speculații prețioase  
(ori pretențioase), îndepărtându-ne  
în loc să ne apropiem de adevăratele

semnale estetice, filosofice, umane în fond, ale operelor lui Brâncuși, spre care se cuvine a ne îndrepta pornind mereu de la mărturiile și aforismele sale, care deschid *Calea*.

În fine, nu se va putea pierde din vedere că e vorba de antologii, ci nu de culegeri de versuri; exigențele valorice impunându-se a fi învingătoare față de vanitățile orgolioase și diletante.

Sunt prezenți aici, la această colocvială manifestare colegială, așezată sub supravegherea tutelară a lui Brâncuși, prestigioși creatori din județe, care îi datorează acestuia onoarea de a-i fi beneficiari ai prestigiului său universal. Prin girul lor, un restrâns colectiv, alcătuit sub egida Centrului Cultural „Constantin Brâncuși”, ar putea coordona o asemenea inițiativă editorială, necesară și așteptată.

Ar putea fulgui cuvintele lui Marin Sorescu, ca semne de veșnicie, în asemenea antologii, propunând generațiilor ce sunt și celor ce vor veni să audă prin vers cum:

„Ninge pe-un scaun de Brâncuși,  
Se-așează fulgii ca-ntr-o palmă,  
Deschide infinitul uși  
Spre-o curgere ca visul calmă (...)  
Ca un țăran ce nu mai ară  
Și e pierdut în băătăură,  
Mă rog de piatra lui de moară  
Să-mi macine ninsoarea pură  
S-o ia-n căuș de suflet, fiul,  
Să-și spele-o lacrimă și Jiul.

Și-ar putea fi auzit, bubuitor, glasul lui Adrian Păunescu, decretând cu franchețe tribunară:

/ „Da, porțile din Gorj sunt toate  
Brâncușiene și frumoase  
Motivele brâncușiene  
Trăiesc pe cruci  
Trăiesc pe uși,  
Brâncușian e și desenul  
De corp uman cu zeci de case  
Brâncușieni sunt toți românii  
Dar numai unul e Brâncuși(.....)  
Cum Masa, Poarta și Coloana  
Se află într-un loc anume,  
La Târgu Jiului, pe unde  
O daltă s-a făcut arcuș  
În vremea care dă să vină  
Spre a clădi o altă lume  
Să recunoaștem că temeiul  
Îi aparține lui Brâncuși.  
Ce piatră către cer Brâncuși!”

Merită să-și afle, în timp,  
răspuns un asemenea gând, care ne  
va bucura pe toți, bucurându-l pe  
Brâncuși!



**Nicolae DRAGOȘ**  
**20.02.2015**  
**Târgu-Jiu**



# MOTIVUL SĂRUTULUI LA BRÂNCUȘI ȘI ÎN EPOCA LUI



□ Ioan N. Roșca

**M**otivul sărutului, celebrat în creația sa de Brâncuși, a fost abordat și de alți contemporani ai săi, cei mai vestiți fiind sculptorul francez Auguste Rodin (1840-1917) și pictorul austriac Gustav Klimt (1862-1918). Mai în vârstă decât Brâncuși, ambii au avut întâietatea tratării artistice a motivului amintit în întrușipări geniale, dar, putem aprecia, fără să le confere conținutul spiritual

de maximă profunzime, finalmente creștin, pe care-l vom întâlni la mai tânărul român, congenial lor.

**Celebra sculptură a lui Rodin** intitulată **Sărutul** (1885-1886), reprezintă una din capodoperele realizate de sculptorul francez în prima etapă a creației sale, *Iluzia carnației* (1871-1890), centrată pe nuduri și soldată și cu alte două faimoase lucrări, *Gânditorul* (1880) și *Burghezii din Calais* (1884-1886). *Sărutul* lui Rodin, multiplicat, apoi, de artist în câteva variante, exprimă, înainte de toate, unirea senzorial-pasională dintre bărbat și femeie. Aici, caracterul pasional al sărutului este surprins prin faptul că bărbatul și femeia, stând pe un fotoliu, își unesc cele două corpuri goale nu numai prin sărut, ci și printr-o foarte tandră îmbrățișare. În continuare, în etapa de mijloc a creației sale, *Figura în bloc* (1890-1900), Rodin a căutat poziții cât mai spectaculoase pentru nudurile umane și le-a redat într-o formă nouă, ca ieșind din blocul de marmoră, cu care sunt solidare. Unele din noile sculpturi reiau, într-o formă sau alta, motivul *Sărutului*, chiar dacă sunt denumite altfel: *Eterna primăvară*, *Eternul idol* (1891). Alte nuduri îl reprezintă pe creator, fie poet, fie sculptor, împreună cu muza sa ori cu muzele sale, în poziții, am zice, intime, chiar dacă lipsite de scena sărutului, ca în lucrările *Muza și poetul*, *Muza și sculptorul* (1894-95), *Hugo și muzele*. În toate lucrările amintite, ca și în *Sărutul*, Rodin rămâne un virtuoz al redării frumuseții corporalității umane, pasionat de senzorial și senzual. În *Muza și sculptorul*, corpurile celor două personaje sunt redată în poziții care denotă o imaginație debordantă. Sculptorul este înfățișat așezat pe un scaun și aplecat în lateral, iar muza este reprezentată stând cu un picior pe coapsa sculptorului, cu celălalt lăsat în spate și ridicat în aer, iar cu bustul aplecat spre sculptor, gata să îl sărute.

...

**Faimosul tablou al lui Klimt** intitulat **Sărutul** datează din 1908 și constituie un apogeu al etapei sale auriu, începută în 1902, în care pictorul își acoperă personajele sau fondul tablourilor cu ornamente somtuoașe, în care abundă petele auriu. *Sărutul* este una din picturile

în care artistul plachează cu foițe de aur și argint, veșmintele celor doi îndrăgostiți și pelerina care îi învăluie, ceea ce le conferă o lumină strălucitoare. La Klimt, sărutul înseamnă, ca și la Rodin, unirea senzuală dintre femeie și bărbat. Chiar și elementele de decor de pe vestimentația celor doi are conotații erotice: pe rochia tinerei – cerculețe, pe pelerina bărbatului – figuri dure, dreptunghiulare. Totuși, cei doi, deși stau cu picioarele pe un colț de pământ, sunt gata să se înalțe spre cer, fapt sugerat și de haloul auriu care îi învăluie și prin care, parcă, se rup de teluric.

Așadar, spre deosebire de *Sărutul* lui Rodin, *Sărutul* lui Klimt este atât pământean și senzorial, cât și, întrucâtva, ceresc și spiritual. O altă diferență este aceea că, la Klimt, motivul sărutului are variante, care, deși distincte, sunt foarte asemănătoare capodoperei din 1908 și apar integrate în alte lucrări de mai mare amploare. Și anume, cuplul de îndrăgostiți care se sărută este pictat prima dată de Klimt în 1902, în cadrul renumitei fresce murale *Friza lui Beethoven*, de la Casa Secesiunii din Viena, clădire destinată mișcării de avangardă pe care pictorul vienez o inițiasse și condusesse din 1896 până în 1905. Același cuplu apare din nou în mozaicul *Pomul vieții*, aflat în Palatul Stoclet din Bruxelles, pe care pictorul l-a decorat între anii 1905-1909.

...

**Brâncuși** a realizat mai multe lucrări pe tema sărutului. Prima, datând din 1908, se află în cimitirul Montparnasse, pe mormântul unei tinere ruoaice, care, la 23 de ani, se sinucisese, fiind îndrăgostită fără speranțe de un medic român, prieten al lui Brâncuși. Monumentul, de nici un metru înălțime, dar postat pe un soclu ceva mai înalt, celebrează dragostea eternă, care nu moare. Începând chiar cu varianta din 1908, *Sărutul* lui Brâncuși este o replică, am zice explicită, la opera omonimă creată de Rodin cu cca. 20 de ani mai devreme, dar și, implicit, la *Sărutul* pictat de Klimt în același an 1908. Distanțarea lui Brâncuși de cei doi mari maeștri constă, pe de o parte, în esențializarea imaginii, pentru a exprima mai pregnant esența sărutului. Astfel, cele două figure umane, surprinse cu genunchii strânși la piept, sunt reduse la două corpuri dreptunghiulare alăturate, la mâinile, mai mult sugerate, cu care se îmbrățișează, la linia picioarelor îndoite, precum și la linia buzelor și la semiglobul ochilor care vin în contact. Ideatic, diferența constă în faptul că sărutul este înțeleas ca o unire a celor doi îndrăgostiți nu numai trupestă, ci și, mai ales, sufletească, spirituală. Acest fapt este redat, de la început, prin contactul direct dintre cele două corpuri nu numai printr-un sărut senzorial, al buzelor, ci și printr-un sărut spiritual, al ochilor care se ating și care sunt oglinzi ale sufletului uman. De altfel, în variantele ulterioare celei din 1908, Brâncuși doar sugerează sărutul senzorial prin unirea celor două corpuri în

dreptul buzelor, accentuând, în schimb, sărutul spiritual prin contopirea ochilor într-un cerc împărțit în două semicercuri printr-un diametru vertical. Finalmente, pe stâlpii de la *Poarta sărutului* rămâne doar cercul ochilor care se ating prin diametrul care-i desparte.

...

Motivul sărutului, tratat plastic de cei trei artiști geniali la care ne-am referit, a fost redat de Rodin ca sărut sensorial-pasional, de Klimt ca sărut în principal sensorial, dar, întrucâtva, și spiritual, iar la Brâncuși ca unire fundamental spirituală, ca sărut al ochilor, de fapt al sufletelor celor doi îndrăgostiți. Contemporan mai tânăr cu Rodin și Klimt, Brâncuși diferă de aceștia și prin faptul că nu mai rămâne un artist plastic reprezentational, ci, fără a renunța complet la figurativ, se orientează spre nonfigurativ, spre abstract, reținând în sculpturile sale numai aspectele cele mai esențiale ale realităților sculptate, făcând abstracție de celelalte. Astfel, în redarea sărutului, a sugerat ideea de unitate a două entități prin alăturarea a două corpuri drep-tunghiulare, la care a accentuat cercul ochilor care se apropie până se suprapun. În final, pe stâlpii *Porții sărutului*, sărutul a fost redus de el la creșterea a două cercuri concentrice cu circumferințele apropiate, tăiate, dar și întregite, printr-o altă creștătură, pe verticală. Odată cu redarea abstractizată a sărutului, Brâncuși l-a și spiritualizat, conotându-l ca sărut al sufletelor, spiritual.

...

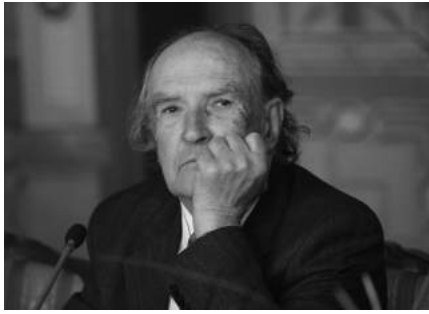
Putem înțelege mai bine conotația spiritual-creștină a temei sărutului la Brâncuși, dacă ne raportăm la spiritul vremii, în care se afirma din ce în ce mai mult psihanaliza, cu ideea sa princeps despre importanța inconștientului uman și a Erosului inconștient. Inițiată de Sigmund Freud cu lucrarea sa *Interpretarea viselor* din 1900 și continuând cu scrierile lui ulterioare, psihanaliza a început să aibă, de pe atunci, numeroși adepți în diferite țări, asociații și societăți naționale și internaționale. În raport cu arta, psihanaliza a suferit influențe și a influențat, fie și indirect, ca orientare aflată în vogă. *Sărutul* pasional al lui Rodin îi poate fi o premisă, cel al lui Klimt, mai degrabă, o consecință, chiar dacă pictorul vienez nu va fi cunoscut lucrările psihanalitice ale concitadinului său. *Sărutul* lui Brâncuși este expresia unei filosofii și a unei morale mai profunde, autohtone, care își aliază religia și care își reprezintă dragostea nu numai ca dat al pământului, ci și ca dar al împărțirii cerești.



□ „Sărutul” lui Brâncuși în Cimitirul Montparnasse Paris



# GENIALITATEA LUI BRÂNCUȘI ȘI IDENTITARUL ROMÂNESC



□ Grigore Smeu

Există concepte, precum *geniu*, *fericire*, *frumos*, introduse de multă vreme în limbajul curent, familiar, părând multora dintre noi că sunt din capul locului de la sine înțelese. Sigur este că atare termeni exprimă emblema superlativului, și cu asta, gata ... Ne mulțumim cu atât ... Și chiar dacă nu se mărturisește deschis, cu voce tare, se face simțită, relativ frecvent, bine bățătorită, opinia că, a te întreba, în chip „savant”, cum pot fi definite, *strict rațional*, asemenea concepte – aflate pe buzele tuturor – ar fi o întreprindere „puerilă” și pierdere de timp. Toată viața, până la sfârșitul ei, Platon, de exemplu – în multitudinea *Dialogurilor* sale – s-a chinuit să definească *frumosul*, să-i deconspire, cu exactitate, identitatea. Și n-a reușit. A reușit doar parțial să descifreze, în raport cu alte coordonate spiritual-ontologice, cum funcționează *frumosul*, însă nu și în ce constă identitatea specifică, *strict interioară* a *frumosului*.

Dar *geniul*? Cum ar putea fi el definit, cu exactitate? Un talent la „pătrat”?... La „cub”? Eforturile de a defini geniul sunt numeroase în istoria culturii, cea a esteticii, în primul rând. Dar, toate, fără excepție, dacă nu sunt chiar dezamăgitoare, nu prea sunt convingătoare. Nu, sută la sută.

Să amintim, oricât de sumar, câteva dintre opiniile mai semnificative, care s-au străduit să surprindă identitatea geniului.

În vremuri foarte îndepărtate, cu aură mitică, conceptul de *geniu* a fost asimilat cu acela de „demon”. Cam prin secolul al XVI-lea, atare înțeles s-a stins și conceptul a pășit, încet, încet, către semnificații mai moderne, sub denumirea de *ingenium*. Și pe acest teren au început să apară variate interpretări.

Hegel, de pildă, în celebrele *Prelegeri de estetică*, vol. I, zice: „Geniul este capacitatea *generală* de creație adevărată a operei de artă, precum și energia de a dezvolta și de a face să lucreze această aptitudine” (Editura Academiei Române, 1966, pag. 288). Iar în acest sens, Hegel tinde să identifice geniul cu talentul. După cum se vede, din concepția hegeliană nu aflăm mare lucru despre *specificitatea* geniului.

Opinia unui estetician, profund modern, cum este Croce, e de-a dreptul dezamăgitoare. Benedetto Croce consideră că geniul nu este „nimic mai mult decât o diferență cantitativă, „față de omul comun”. Și că transformând „cantitatea” în „calitate”, geniul ar fi devenit – zice Croce – o „superstiție” (*Estetica*, Editura Univers, 1970, pag. 88).

Esteticianul englez Reynolds, din secolul al XVIII-lea, consideră geniul drept o „putere” care trece *dincolo* de reguli, nu negându-le, ci ridicându-se deasupra lor. Poate că se află aci un plus de caracterizare mai adecvată.

În concepția lui Immanuel Kant, aflăm – cred – ceva mai multe elemente ale unei definiri corecte, privind identitatea geniului. Kant consideră că imaginile accesibile geniului, trec *dincolo* de granițele gândirii abstracte. Kant tinde să asimileze geniul unui gen de instituție emblematică a *naturii* în om.

Care dintre aceste opinii are dreptate? Cu excepția celei a lui Croce – care înțelege geniul inadecvat, drept o încărcătură pur „cantita-

tivistă” – celelalte, conțin, fiecare în parte, câte nițel adevăr. Și, probabil, trebuie să ne consolăm că geniul – în ipostaza lui de concept – rămâne un „mister”, ce nu se dezvăluie până la capăt.

Că Brâncuși este un geniu al sculpturii moderne, acest adevăr a devenit aproape banal și, deopotrivă, fundamental.

În ce mă privește, țin să precizez că Brâncuși este un geniu, *exclusiv* în sculptură. De ce mi se pare necesară atare precizare? Fiindcă, de mulți ani, mai ales exegeții români, specializați, ai operei brâncușiene exaltă entuziasmați, într-o gălăgioasă apreciere, insuficient probată, că și zisele „aforisme” ale marelui artist, ar fi aproape la fel de „geniale” precum sculptura. După opinia subsemnatului, multe, ba chiar foarte multe dintre zisele „aforisme”, nu sunt altceva decât formulări banale, la îndemâna oricui. Și ar fi foarte util dacă *Centrul „Brâncuși”* ar organiza o „Brâncușiană”, dedicată *în mod special* „aforismelor”. În cadrul unui atare simpozion *pe bază de citări abundente nepărtinitoare, cu textele în față*, în spirit autentic academic, oricât de polemic, și nu amețit de o logoree neconvingătoare, să se lămurească lucrurile. Și totul să se publice în *Confesiuni*, ori în mult zburciomata revistă *Brâncuși*.

Să mă întorc la obiectul, propriu zis, al comunicării de față.

În ce sens și prin ce elemente, se poate vorbi – fără rezerve – despre genialitatea *sculpturii* lui Brâncuși? În ceea ce – cred că s-ar putea numi – simboluri *instaurative*. Adică, într-un gen de semne care stau la *originea ontologicului*. Și anume: dinamicitatea, în general, dar, în special, infinitul, zborul, emanația sonoră (strigătul, mai ales), rotundul absolut, nu ca încremenire ci ca o neîncetată tentativă spre obținerea a ceea ce este



perfect. Iar toate aceste trăsături – ca și altele ce ar mai putea fi nominalizate – stau, la rândul lor, sub semnul unei trăsături „obsesive”, *generalizantă*: esențializarea.

Trăsătură de care s-a tot vorbit, din toate unghiurile posibile. Pe Brâncuși, l-au tentat neîncetat *limitele* absolutului, din perspectiva efortului spiritual de a afla până unde se poate „întinde” acesta.

Una dintre problemele cele mai spinoase ale cercetării originalității sculpturii brâncușiene, o reprezintă aceea a eventualelor influențe asupra artei lui Brâncuși. Nu cred că există artist – din oricare domeniu al artei – oricât de original ar fi el, care să nu fi beneficiat, într-un fel sau altul, de-a lungul vieții, mai accentuat, ori în treacăt, de variate influențe spirituale. Dar, adeseori, atari influențe rămân nemărturisite, o taină a unui creator sau altul. Și mi se pare și corect și tentant, ca eventualele influențe să nu fie deconspirate *până la capăt*.

În cazul creației brâncușiene, două ipostaze sunt neîndoielnice: influența, profund asimilată și triată, asupra sculpturii lui Brâncuși, a *atmosferei* excepționalismului spiritual degajat de orientările *nonfigurative* ale artei moderne. Tocmai această atmosferă l-a atras pe Brâncuși, ca un irezistibil magnet, la Paris. Cea de a doua ipostază, care a influențat sculptura lui Brâncuși, vine dinspre identitarul artei populare românești.

De această a doua ipostază a influențelor s-a abuzat, de-a lungul anilor, în chip excesiv, simplist și patriotard, luând naștere – ceea ce eu numesc – *folcloromanie*. Fenomen, care, după ce arta lui Brâncuși a fost sancționată și respinsă vulgar, prin anii cincizeci ai veacului trecut, chiar și în cadrul Academiei Române, mai apoi – trosc ! ... Mai tot românul a început să se bată cu pumnul în piept, declarând că el l-a „fumat” demult pe genialul Brâncuși ... De pe la sfârșitul anilor șaiszeci, ai veacului trecut, încoace, a început să apară un soi de pretenție cu haz, dar și foarte primejdioasă: nașterea, aproape pe

fiecare metru pătrat, de „brâncușiologi” avizați, un soi de „cunoscători” *cotidieni*, absoluți, ai operei unui geniu, *deloc ușor de înțeles și asimilat*.

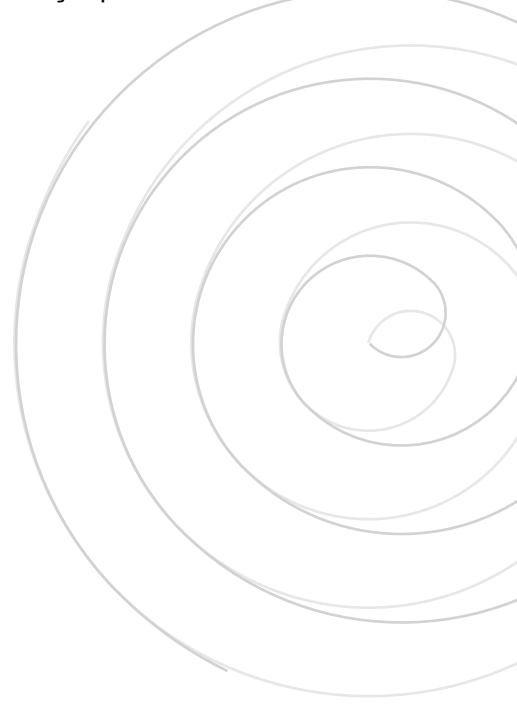
Atare fenomen excesiv s-a putut întâmpla fiindcă prea mulți receptori au fost tentați să *reducă* sculptura brâncușiană la o masivă și *simplistă* influență a artei populare românești. În această direcție a fost neglijată – și încă mai este și astăzi – una dintre trăsăturile *fundamentale* ale plasticii populare, tradiționale, românești. Și anume: *tendința esențializării abstracte*. Din acest punct de vedere, nu ezit să menționez că o mare parte din plastica populară, românească, *tradițională* e profund *modernă*. Or, sculptura lui Brâncuși, atât cât a fost influențată dinspre arta tradițională românească, a fost tocmai dinspre această caracteristică, a unui *tradițional intens modern*. Cine ignoră atare caracteristică, mă tem că ținește alături.

Totdeauna, genialitatea creatoare din variate domenii ale artei, a constituit un magnet pentru inspirația altor artiști. Mai ales pentru poeți și muzicieni. Cum să zic ? Un gen de generozitate, „de breaslă”, când structurile spirituale, ale unei anume creații artistice, declanșează originale rezonanțe în conștiința altui artist. Istoria universală a artei conține nu puține asemenea exemple, privind neașteptate *impulsuri* ale inspirației artistice, pe „spinarea” artei însăși. Cu câțiva ani în urmă, la concertul ce s-a ținut în cadrul „Simpozionului național de estetică”, de la *Centrul Internațional de cultură „George Apostu” (Bacău)*, am avut prilejul să ascult un strălucit clarinetist, care – în chip uimitor – a interpretat, în stilul capriciilor lui Paganini, cu o libertate creativă foarte departe dusă, motivele genialității sculpturii brâncușiene.

În ce privește genialitatea sculpturii lui Brâncuși, ca motiv de inspirație în literatura autohtonă contemporană, aș da, nu doar ca simplu exemplu punctual, ci, mai ales, ca realizare *lirică exemplară*, foarte recentul volum de versuri *Lythiada*, al poetului Zenovie Cârlu-

gea. Întrucât am scris despre această carte o cronică mai amplă, nu voi repeta aici, în amănunt, cele spuse acolo. Dar, în consens cu tema simpozionului „Brâncuși”, de acum, țin să subliniez – fie și schematic – câteva trăsături ale volumului *Lythiada*.

În raport cu volumele sale anterioare, de versuri, de astă dată poetul Zenovie Cârlușgea accentuează, tulburător, tonalitatea unui *lirism cantabil*. Și mi se pare că atare tonalitate, deopotrivă diafană și sofisticată, a fost posibilă pentru că poetul nu s-a lansat în fidele *descrieri* ale sculpturilor genialului artist, ci a exprimat, pe ocolite, *doar rezonanțele* din conștiința sa. Astfel, încât, versurile din *Lythiada* se susțin prin propriul lor *sine* liric și *dincolo* de motivația inspirației, propriu zis brâncușiană. Este, poate, aci – măcar în parte – un grăunte de creativitate de natura *dublei* reflectări platoniciene: poetul se raportează la o anume realitate, reflectând-o, dar nu *descriind-o*, ci *acutizând* acea primă reflectare printr-o *nouă* reflectare, ce-și află înfăptuirea într-o pură și liberă *rezonanță* spirituală.



Grigore SMEU

# METAFIZICĂ BRÂNCUȘIANĂ ÎN POEZIA LUI AUREL CHIRESCU (1911-1996)



□ Zenovie Cârlogea

Între scriitorii români contemporani fascinați de geniul brâncușian și, deopotrivă, înzestrați cu harul de a-i defini artistului aurorală onto-poetică a imaginarii statuar, AUREL CHIRESCU se distinge de departe.

Poetul s-a născut la 11 septembrie 1911 la Craiova, în familia ofițerului Dumitru Chirescu. După studiile liceale, urmează Facultatea de Litere și Filosofie

de la Universitatea din București (1934), devenind profesor de limba și literatura română la unele licee din Capitală. A lucrat un timp în Ministerul Culturii ca inspector la Direcția Artelor și Direcția Generală a Teatrelor.

Scrutarea propriului eu sufletesc, sondarea profundă a ontogenetice, plonjarea reflexivă în mit și legendă ca pretexte ale căutării de sine fără șovăire sunt teme ce vor reapărea, în reușite poeme moderniste, și în volumul următor, *Stinsa oglindire* (1943). Poezia lui Aurel Chirescu îl va cuceri, expresiv și vizionar, pe generosul Lucian Blaga, care domina acum, cu personalitatea sa cultural-artistică, «Cercul literar de la Sibiu». În urma referatului scris de autorul „Nebănuțelor trepte”, lui Aurel Chirescu i se decernează Premiul Academiei Române. Este anul în care autorul „Stinsei oglindiri” devine membru al Societății Scriitorilor Români (1944), când, alături de Matei Alexandrescu și Ion Frunzetti, contribuie la realizarea „Atlasului liric al poeziei românești contemporane”.

După război, poetul Aurel Chirescu continuă să publice volume de versuri în care reia (când nu realizează antologii) ori duce mai departe temele poeziei care l-au impus: *Ospățul de taină* (1944), *Făt-Frumos din lacrimă* (1945), *Finister*, 2 (1970), *Metafore* (1971).

Abstractizarea expresiei lirice, fără a cădea în gratuități muzicale, cunoaște o nouă etapă lirică începând cu volumul „Pasărea de cenușă” (1972) și continuând, în aceeași manieră a dialogului esențializat și vizionar al artelor vizuale, cu volumul *Brâncuși*, I (1972), *Brâncuși*, II (1974), volume bilingve datorate traducătorului poet **Sandu Tzigara Samurcaș**. Dintr-un anunț de tipul «De același autor», existent în finalul volumului al doilea, din 1974, aflăm că poetul are «în lucru» balada *Măiastra*, ce ar fi trebuit să rotunjească proiectata „trilogie” lirică, din care ne-au rămas

doar primele volume cu titlul invariabil «Brâncuși».

Din aceeași etapă literară fac parte și „Genarul” (1974) – cu trimitere directă la Mihai Eminescu, ca și basmul versificat din 1945 – „Poeme alese” (1995), „Supliciile” (1995). A încetat din viață la 23 iunie 1996.

\*

Dincolo de pasagerile emoții scripturale ori de itinerantele ispitiri poetice – de care opera lui Brâncuși de la Târgu-Jiu a avut parte în ultima jumătate de secol din partea unor condeieri mai mult ori mai puțin talentați, – Aurel Chirescu încearcă, în două volume compacte, să dea glas metaforic unora dintre cele mai cunoscute opere sculpturale, precum „Somnul”, „Rugăciune”, „Cuminența pământului”, „Pasăre în spațiu”, „Sărutul”, „Coloana fără sfârșit”, „Masa tăcerii”, „Fântâna lui Narcis”, „Începutul lumii”, „Prometeu”, „Socrate” și „Leda”. Conceput a fi un „înalt omagiu lui Brâncuși”, poetul îi numește într-o dedicație a volumului pe „pasionații exegeți”: Carola Giedion Welcker, Sidney Geist, Ionel Jianu, Petru Comarnescu, Petre Pandrea, V. G. Paleolog. La așa lecturi – așa meditație lirică!

Numărând 118 pagini, volumul **BRÂNCUȘI** (apărut în 1972 la Editura „Litera” din București) este structurat în două părți. Dacă prima parte (pp. 9-58) cuprinde aceste poeme în românește, partea a doua (pp. 61-118) ne înfățișează aceleași poeme în limba franceză, în frumoasa traducere a poetului și traducătorului Sandu Tzigara Samurcaș (1903-1987), avocat, magistrat și consilier juridic la Fundația Universității „Carol I”, el însuși autor al volumului rezonant „Culesul de apoi” (1943). Nimeni altul decât fiul celebrului în epocă prof. universitar de istoria artei Alexandru Tzigara Samurcaș (1872-1952), cu studii în Germania și Franța, etnolog, restaurator, eugenist, fondatorul Muzeului de Etnografie și Artă (actualmente Muzeul Țăranului Român), dar și promotorul Monumentului Eroilor Neamului din Parcul Carol I, director al Fundațiilor Regale și membru corespondent al Academiei Române.

Avem a face, așadar, cu un volum de poeme bilingv, constituindu-se ca un vibrant omagiu artistic adus întemeietorului sculpturii moderne, apărut cu doar patru ani înainte de marele Simpozion centenar de la Târgu-Jiu, când destinul operei brâncușiene se afla în deplină recunoaștere internațională (nu întâmplător și anul publicării piesei de teatru

<sup>1</sup> *Coloana nesfârșită - scurt istoric*. Este a doua piesă finalizată a lui Eliade, scrisă în 1970, dedicată lui Ionel Perlea (*Mircea Eliade - Coloana nesfârșită*, în „Secolul xx”, nr. 10-12 / 1976). Într-o notă de jurnal din 16 mai 1970, Eliade menționează: „De la început am voit ca personajul meu principal să fie coloana. Totul ar trebui să se petreacă în jurul ei, din cauza ei, pentru ea” (Mircea Handoca - *Mircea Eliade, câteva ipostaze ale unei personalități proteice*, Editura Minerva, București, 1992). A fost pusă în scenă în aprilie 1980 la Teatrul din Botoșani, în regia lui Mihai Velcescu, dar „fragmente din piesă au mai fost prezentate (în limba engleză) în primăvara anului 1978 (...) între 12 și 14 aprilie – când s-a organizat de către Norman Girardot la Universitatea Notre Dame un colocvium - *Mircea Eliade sau coincidentia oppositorum*”, în montarea scenică a lui Miles Coiner (Mircea Handoca - *Mircea Eliade, câteva ipostaze ale unei*

*Coloana nesfârșită* a lui Mircea Eliade, scrisă încă din 1970, în revista „Secolul XX”, nr. 10-12 / 1976). Nu trecuseră nici două decenii de la încercarea proletcultistă a demolării *Coloanei* și impunerea lui Brâncuși în conștiința culturii române se îndrepta spre punctul cel mai înalt. Marile exegeze nu vor întârzia să apară și nici unanima recunoaștere...

Reflexivitatea densă a poeziei lui Aurel Chirescu, aplicată statuarei brâncușiene cu morfologiile ei atât de bogate în sensuri onto-gnoseologice și existențiale conduce spre un *lirism eseistic*, grație căruia autorul pune în ecuații ideatice-speculative doar douăsprezece din operele cele mai cunoscute, de la *Somnul*, *Rugăciunea*, *Cumințenia pământului* și *Pasăre în spațiu* la *Sărutul*, *Coloana fără sfârșit*, *Masa Tăcerii*, iar de aici la *Fântâna lui Narcis*, *Începutul lumii*, *Prometeu*, *Socrate* și *Leda*. Este, în linii mari, o itinerantă meditație poetică asupra unei cronologii aproximative, de la opere din 1907, cu care sculptorul s-a impus în spațiul artei moderne până la operele ce alcătuiesc *Tripticul* sculptural de la Târgu-Jiu (datând din 1937-38), asupra căruia vom stărui în următoarele rânduri.

Deși motivul sărutului apare cu mult mai înainte, el încununează arhitrava *Portalului* în zeci de figurații repetitive (pe fețe: 16x2, pe muchii: 4x2). Dedicându-i poemul corespunzător, poetul desfășoară versuri de mai largă respirație (truncheate însă în scurte emisii de 6-7 silabe, cu rimă îmbrățișată, caracteristică mai generală a acestor texte, sugerând o reflexivitate solemnă și gravă de oratoriu modern:

„*iviți în pisc, lumina  
de la nașterea lumii  
o vom străbate limpezi  
în flăcări mari de zei  
și ne va fi uitarea  
de noi o sfântă nuntă  
în răsărit de imnuri  
pe-nalte guri de rai.*

*tulpini de-același sânge  
ne vor rodi sărutul  
c-un singur fruct pe ramul  
suț din seve-n noi,  
înlănțuiți sub zodii  
nu într-un rut de luturi  
ci-n alb inel de stele  
căzute castei nunți.  
în constelația umbrei  
un ochi imens va arde*

*nimbându-ne vegherea  
cu nemurirea lui.  
iviți în pisc, iubirea  
de la-nceputul lumii  
ne-o știi la fel de limpezi  
ca-n ziua cea dintâi...”*

*Lumină, flacără, solaritate* sunt motive ale transcederii, spre care bate și textul prelung ca o coloană în azur (aranjat în versuri ce sugerează forma pulsatiilor-romboedrică a verticalizării ideii spre infinit). Remarcabilă este cadența ascendent-descendentă/crescătoare-descrescătoare a acestor versuri înșirate grafic, în care se regăsesc motive ascensionale aproape ritualice: *cer, zenit, zei, lumini distilate, arderi, ruguri în jocul de flăcări, „vatra grea de luturi”, „înaltul spațiu”, „solare răni”, „vârstă chinuitor de sfântă”, „însângereare”, „apus de lavă”*. Am avea aici, transpusă grafic, acea „notație pneumografică” comentată de criticul I.S. Vigotski în „Psihologia artei” (Cap. «Respirație ușoară», Ed. Univers, București, 1973, p.206), coform căreia poetul ar crea „un fundal emoțional total diferit pentru reacția noastră estetică”, un fel de empatie perfectă între «rostire»/«suflet» și «vers»/«discurs poetic»:

„viu,	durata	înaltul
cerul	când,	spațiu
suie-n	refuzat	cu fiecare
ochiul	de stele,	treaptă
culorilor	m-aplec	îmi proiectează
de noapte	peste erori	visul
lângă	și-ncerc	în ochii lui
zenitul	să dau	imens.
orei	luminii	solare răni
înalte	nebănuita	negate
stări	formă	de urme
de zei.	a rugului	fără-ntoarceri
pe țărnul	în jocul	vor germina
orb	de flăcări	lumina
vegherii	pe comori.	zidită-n
coboară-n	presimt	arhitravă,
văz	în ritm	suind
uimirea	voluta	în jertfă-o
luminii	de simetrii	vârstă
distilate	cum crește	chinuitor
pe caste	din vatra	de sfântă
frunți	grea	ca o însângereare
de stei.	de luturi	într-un apus
înlănțuit	în nepătrunsul	de lavă.”
în arderi,	dens	
mă sfășie	și cum	(coloana fără sfârșit)

**personalități proteice**, Editura Minerva, București, 1992). În 1983, între 21-27 august, în programul celui de-al XVIII-lea Congres Mondial de Filosofie de la Montreal a fost prezentată aceeași piesă, în limba franceză, filosoful André Mercier interpretând rolul (lui) Brâncuși.

1981 - teatru radiofonic, adaptare a Almei Grecu, în regia artistică a lui Titel Constantinescu. Data premierei, 9 martie. Cu reluări în 1982, 1986, 2007.

2006 - José Antonio Hernández García a terminat traducerea *Coloanei*..., care urmează a fi prezentată în varianta radiofonică în Mexic - ne informează dl Joaquin Garrigós.

23 mai 2009 - Cinema Teatro „Il nuovo” și Telluris Associati prezintă piesa *La Collona Infinita*, regia: Letteria Giuffrè Pagano. Rolul titular – Brâncuși -



Mult mai vizibilă în *masa tăcerii*, forma poemului pare o elaborare euclidiană, sugerând că între geometrie și poezie există acea fericită corespondență de care vorbea modernistul Ion Barbu (nu e departe lirismul acesta reflexiv de viziunile abstractizant-muzicale ale limbajului barbian, un fel de mallarmeism al decantărilor brâncușiene):

”

*la masa grea de taine-a înaltelor lumini  
în juru-i sacre umbre ce-și cer de sub pământuri  
pierdutul grai de seve crispat în rădăcini.  
supremele clepsidre în cerc hieratic scrise  
dezlănțuind vecia își cern în emisfere,  
nestins, un timp de piatră  
ce-și suie-n cer din luturi  
-sfidând nemărginirea -  
imensa lui tăcere.”*

Aminteam mai sus de o anume abstractizare a limbajului liric și de anumite rezonanțe barbiene ale poeziei lui Aurel Chirescu, care transpar în unele poezii, fie fragmentar, fie în acolade de sculpturale neoclasicități, precum în *Leda*:

„înconjurat de-atâtea  
neliniștite țărături  
îți voi rămâne-oglindea  
uimind când o dezmiertz  
cutreierându-mi pură  
tărâmul dens de geruri  
în limpezimea unde  
în care lent te pierzi.  
fii binecuvântarea  
matrice-a germinării  
ce ne aprinde-n rodul  
neîncăput pe ram,  
când în solare ape  
vibrând de-atât miracol  
ni se preschimbă umbra  
în alb epitalam.  
ți-am pus peste durere  
un legământ de flăcări  
luceferi mari să ardă  
în ochiul tău obscur  
și-n nimb de constelații  
ți-am nemurit nuntirea  
zidindu-te în mine  
sub semnul dioscur.”

Deși reflecția este atotstăruitoare, nu întotdeauna versurile se racordează exact la metafizica expresie a morfologiilor sculpturale brâncușiene în cauză. Călătorind pe aripile abstractelor reflexivități, poetul se îndepărtează de anumite sensuri exprese ale operelor, precum, ni se pare, în „Animal nocturn” sau „Miracolul”, în care aduce imaginea evanghelică a „capului însângerat al lui Ioan” ce trezește în ochii mulțimii „nesfârșite șiraguri/ de lacrimi”: „și nu a fost alt miracol/ hărăzit atunci să se-ntâmpale”. Ori sculptura brâncușiană incumbă alte semnificații onto-gnoseologice și estetice și nicidecum un mesaj expres evanghelic.

Lăudabil în ideea de a „interfera” reflexiv o poetică nu atât a verbului cât a conativității substantive cu universul artistic brâncușian, cărțile lui Aurel Chirescu despre cel îndeobște recunoscut drept părintele sculpturii moderne constituie, mai întâi de toate, un sincer, original și pe alocuri un reușit omagiu.

Versurile se apleacă precum niște crengi sub povara roadelor, sub încărcătura abstract-ideatică a unei poetici așa-zis referențiale, dezvoltând pe largi registre imagistice o meditație sui-generis. Evidentă este vocația unor «inteferențe» și decelarea «din interior» a unor evidențe sensuri și semnificații (observație exactă a lui Edgar Papu la apariția primului volum, considerându-se „parțial sau chiar total antologice” piese precum: *Rugăciune, Cumințenia pământului, Pasăre în spațiu, Sărutul, Coloana fără sfârșit, Masa*).

„*Este în ele* – remarca în scrisoarea trimisă autorului, reprodușă ca mini-prefață, distinsul critic de artă Carola Giedion-Welcker, semnatara monografiei «Brâncuși» din 1957 – *atmosfera caracteristică sufletului, spiritului și operei sale de care am avut marea fericire să mă apropiu atât de des*” (p.8)...

Făcându-le cunoscute unui public mai larg, grație traducerii în franceză de-a dreptul concurente de către **Sandu Tzigara Samurcaș**, poemele lui Aurel Chirescu ne amintesc și de alte încercări poetice în marginea universului artistic brâncușian, între care menționăm la loc de cinste textele semnate de Mirna Loy (*Golden Bird*), Serge Fauchereau (*L'oiseau d'or de Brancusi*) sau de poeții români moderni Lucian Blaga (*Pasărea sfântă*, 1926, vol. „Lauda somnului”, 1929), Ion Vinea ș.a.

Există, în literatura poetică de până acum, trei feluri de abordare a limbajului plastic brâncușian. Dincolo de o retorică mimetic-sentimentaloidă și aproape reportericească, există și un limbaj „înalt”, al reflexivității și abstractizării de largi rezonanțe estetico-filosofice, pentru care Brâncuși rămâne doar un pretext de geografii imaginare. Căutarea distanței potrivite, a feririi de tranzitivitatea locurilor comune,

---

este interpretat de Tazio Torini. Traducerea textului din limba română: Horia Corneliu Cicortaș care, în corespondența purtată, mărturisește: „*Punerea în scenă a piesei despre Brâncuși îi aparține soției mele, Letteria Giuffrè Pagano, care, citind textul italian al piesei, tradus de mine în vederea publicării în Italia, în volum, a teatrului lui M.E. (...), a avut ideea montării. Ea vine dinspre zona artistică propriu-zisă - arte vizuale (pictură, video) și teatru -, spre diferență de mine, care am o formație de tip teoretic (...). Astfel, a adaptat piesa pentru un singur personaj, actorul toscan Tazio Torini - Brâncuși, într-un pseudomonolog unde intervin și elemente performative tipice teatrului experimental contemporan*”.

<sup>2</sup> Dumitru Micu, *Mircea Eliade. Viața ca operă, opera ca viață*, Editura Constelații, București, 2003, p. 259.

dar și de specularitatea ideatică de obicei seacă, a unor viziuni abstracte, aceasta pare a fi calea de urmat întru revelarea unor sensuri și opțiuni artistice.

\*

Volumul **Brâncuși II**, subintitulat *Interferențe* (82 pag.), reia, în același discurs deja manieristic, meditația poetică la opere brâncușiene cunoscute, într-o ordine onto-poetică aparte, de la *Adam și Eva*, *Supliciul* (1,2), *Muzamită*, *Miracolul*, *Vrăjitoarea*, *Fiul risipitor* (1,2), la *Regele regilor*, *Animal nocturn*, *Himera* (1-10). Să observăm îndată că, deși autorul operei sculpturale *Himera* nu a perseverat în aceste morfologii plastice imaginare ce i-au adus unui Paciurea consacrarea specifică, totuși poetul Aurel Chirescu se dovedește foarte incitat de hilaritatea acestor forme sculpturale, intuind fascinante resurse de expresivitate și virtuale potențialități:

„pierdute semințe,  
abia presimțite,  
cutreieră plânsul  
prin luturi târzii.  
parabole arse  
de aspre geneze  
le-nchid în clepsidre  
secate de timp.  
târât de cântarea  
ieșită din stâncă,  
fanatic catargul  
le trage-n adânc.  
dar țărături de veghe  
cu voci credincioase  
le smulg din miraje,  
din larguri le strâng.” (*Himera*, 1).

În versuri de ecouri înăbușite poetul evocă „pierdute semințe” prin „luturi țîrzii”, sugerând potențialitatea unor parabole cu profunde semnificații onto-existențiale, a unor „geometrii de nesomn/ sau de vis”, „uimiri de pământ/ cu fete morgana”, „crispatul cerc/ al clipei”, „zboruri/ rentoarse la cuiu” etc.

Interesantă este starea de reverie, dar și de contemplare incitantă a acestor „magice aripi/ ținând vertical/ din materie”, ideile căpătând corporalitate, substantivitate, identitate: „o, ceasul genezei/ din seve/ sunând/ ca un clopot de zori/ ce urcă-ntr-un imn/ de-nviere/ carnația de vis/ din culori!”

O idee frecventă a acestor arhitecturi lirice este verticalizarea unor semnificații și concepte, sub pavăza celebrului aforism brâncușian funcționând ca un motto de

real indiciu axiologic: „*Frumosul este dreptatea absolută.*” *Adam și Eva*, piesa inițială, este în definitiv un omagiu adus perechii umane, platonicianei idei privind unitatea indisolubilă a andoginului, grație căreia iubirea este definită imagistic drept „flacăra de zbor” și timp comprimat în „statui de zei”. Poemul, deși dispus în versuri scurte, respiră perioada versului mai amplu de 14 silabe cu ritm trohaic, cu rimă încrucișată, astfel:

„ce limpezi ard  
păunii corolelor  
pe ape  
când ni se-aprinde  
umbra  
în răsăritul lor  
și cât de nevăzută  
ne băntuie  
de-aproape  
cu-o sete  
fără margini  
o flacăra de zbor!”

În același ritm de respirație cantabilă de 14 silabe cu cadență trohaică și rimă încrucișată sunt scrise și alte poeme, precum *Muză adormită*, *Fiul risipitor*, *Animal nocturn*, *Himera* (1,3), poate cele mai reușite piese ale volumului *Brâncuși, II*. Iată, spre exemplu, secvența *Animal nocturn*, în care apar pregnant mărcile lexico-gramaticale ale unei subiectivități deopotrivă asumate și grave:

„fără-a cunoaște  
zborul,  
i-aștern  
de vis  
culcușul  
statornicei șopârle  
născute pentru somn.  
însămânțat  
în sunet,  
mă pedepsește  
noaptea  
cu foșnetul  
reptilei  
să mă-nvelesc  
când dorm.”

Foarte interesante ni se par și traduceri în franceză, unde Sandu Tzigara Samurcaș și-a reconfirmat din plin disponibilitățile lirice, rezonând atât cu «asaltul» contemplativității reflexive cât și cu universul artistic brâncușian. În ciuda faptului că incantația de vers lung rimat se pierde, versiunea înaintea cât mai fidel, reușind să exprime mesajul expres al poemelor. Iată, spre exemplu, finalul poemului *socrate*. A se compara:

<sup>3</sup> Ion Lotreanu vorbește despre „valoarea ei literară indiscutabilă” – în Introducere în opera lui Mircea Eliade, Editura Minerva, București, 1980, p. 205.

<sup>4</sup> Cristina Scarlat, *O viziune americană asupra lui Mircea Eliade: profesorul, savantul, scriitorul, prietenul*, convorbire cu prof. Mac Linscott Ricketts, U.S.A., în „Nord Literar”, anul I, nr. 4, septembrie 2003, p. 8-9 și nr. 5, octombrie 2003, p. 8-9. Preluată fragmentar în „România literară”, nr. 49, decembrie 2003, p. 26-27. Integral, în Cristina Scarlat, *Mircea Eliade. Hermeneutica spectacolului*, Convorbiri, I, Editura Timpul, Iași, 2008, p. 27-46.

<sup>5</sup> Cristina Scarlat, Mircea Eliade pe scenele lumii, convorbire cu Joaquin Garrigós, Spania, în „Nord Literar”, anul II, nr. 5, mai 2004. Reluat în Cristina Scarlat, *Mircea Eliade. Hermeneutica...*, idem., p. 114-128.

„acum când stearpa fântână  
mi-a pierdut chipul  
undeva-n adânc,  
nestăpănită sete, ce pot face?

dă-mi cupa –  
sunt gata, neîndurato, de cucută.”

cu:

„*maintenant quand la stérile fontaine  
a perdu mon visage  
quelque part dans l'abîme,  
soif indomptable, que puis-je faire?*

*donne-moi la coupe –  
je suis prêt, ô cruelle, pour la ciguë.*”

lată foarte sugestiv transpusă în limba lui Paul Valéry *pasărea în spațiu/ l'oiseau dans l'espace*, care, dincolo de cadența melodică a octavei obișnuite, reușește să transmită o metafizică a zborului prin mărcile lexico-gramaticale ale unui esențializat lirism:

„*dans la soif d'étoiles  
un spasme d'origines,  
un cri d'en vol.  
sous les vastes espaces  
s'allument dans la clarté  
des danses dédalique,  
de hautes couleurs.  
vers la fuite lucide  
de sommet sans ombres  
vers l'épée de flammes  
vibrant au zénith  
profonde inquiétude,  
rends limpide la pierre  
où je suis enchaîné,  
fais-moi naître dans la flèche  
qui cherche sa blessure,  
dans la genèse sacrée  
de la sève de l'aube.  
anneau de la lueur  
dans laquelle je glisse  
matrice de l'heure  
brûlante qui me crée  
murez-moi l'insomnie  
dans les grandes laves  
qui changent ma lumière  
en un vol infini.*”

Dincolo de intenția omagială, poezia lui Aurel Chirescu rezonază la tonuri înalte cu spiritul creației brâncușiene, într-o elevată modernitate, dovedind – dacă mai era nevoie – un poet cu simț abisal, «metapsihic» - cum ar zice Marcel Raymond, - dar și unul de concepție, structurant-ideatic, cu o irepresibilă vocație a transfigurării și esențializării. Propunându-l la o binemeritată premieră din partea Academiei, Lucian Blaga nu se înșelase în privința vocației sale metafizice, pe care o regăsim din plin și în acest transfigurat omagiu brâncușian.

Închei referindu-mă la ***Coloana nesfârșită*** a lui Mircea Eliade – o piesă de teatru prea puțin cunoscută! Această piesă despre geneza Tripticului de la Târgu-Jiu definește esența supremă a românismului nostru, în ființarea și dăinuirea sa aproape supraomenească vreme de peste 2000 de ani. Piesa lui Eliade, despre un parizian bine cunoscut nouă pe nume Brâncuși, scrisă la Chicago în 1970, publicată la Roma, rezumă personalitatea lui Eliade ca filozof al culturii, și cel mai original ***uomo universale*** al României secolului 20. Chinurile de veacuri ale unui întreg neam, schițate în câteva trăsături de condei. Și vreți să știți paradoxul suprem ? **Mai totul a fost scris pe românește !**



# MIRCEA ELIADE : «COLOANA NESFÂRȘITĂ» ȘI REVERIILE TRANSCENDENȚEI

Scrisă la Chicago prin 1970, piesa de teatru în trei acte *Coloana nesfârșită* a fost publicată în 1976 în „Secolul XX”<sup>1</sup>, apoi la Editura Minerva, în 1996, și Editura „Destin” din Deva (2001). Dedicată cumnatului soției sale, artistul Ionel Perlea, aceasta este a doua piesă finalizată a lui Eliade. Aflăm de la monografistul Mircea Handoca că „fragmente din piesă au mai fost prezentate (în limba engleză) în primăvara anului 1978, între 12 și 14 aprilie – când s-a organizat de către Norman Girardot la Universitatea Notre Dame un colocviu - *Mircea Eliade sau coincidentia oppositorum*”, în montarea scenică a lui Miles Coiner.<sup>2</sup> În 1980 este pusă în scenă de Teatrul Dramatic din Botoșani (regia Mihai Velcescu). În 1983 este jucată în limba franceză cu prilejul celui de-al XVIII-lea Congres Mondial de Filosofie (nimeni altul decât filosoful André Mercier interpretându-l pe Brâncuși). A fost jucată apoi, radiofonic sau pe scenă, în Mexic (2006), în Italia (2009) și alte țări.<sup>3</sup>

În România, premiera radiofonică (o adaptare de Alma Greco), în regia lui Titel Constantinescu și cu Ion Marinescu în rolul titular, a avut loc la 9 martie 1981 (cu reluări în 1986, anul morții scriitorului, apoi abia în 2007).

Acțiunea piesei începe în august 1937, când, alături de artist se află Comisarul și Învățătorul, care, uimiți de dimensiunea «fără capăt» a proiectului, îi cer sculptorului s-o taie la jumătate. „Nu se poate tăia la jumătate”, îi lămurește artistul, căci „ea va fi cea mai înaltă coloană dintre toate câte s-au ridicat pe pământ”. Este „stâlpul cerului”, care, când se va sprijini în nori, nu i se va mai vedea capătul...

În următoarea secvență își face apariția Domnișoara, o actriță tot din partea locului care, la rândul ei, îi cere același lucru, siderată fiind la gândul că „Stâlpii cerului” nu s-au mai văzut pe aici prin părțile noastre din epoca megalitică! Inteligență ascuțită de o spontaneitate ce-l cucerește pe sculptor, Fata mărturisește că pe ea o interesează esențialul, așa cum a înțeles că o pasăre de piatră zboară până nu se mai vede... La rugămintea fetei de a isprăvi *Coloana*, Brâncuși spune: „Cum s-o termin, dacă este fără sfârșit!” Spre cer oamenii nu pot zbura ca păsările, spre cer omul trebuie să urce cu picioarele și cu mâinile, cum fac copiii care se cațără pe coloană. Regretă că nu a putut s-o facă din piatră!

Domnișoara aduce în discuție *mitul lui Dedalus*, constructorul *Labyrinthului* de sub Palatul lui Minos din Creta. „Cu așa aș fi vrut să mă iau la întrecere”, spune

artistul, pătruns de convingerea depășirii oricărui model: „Vreau să trec dincolo de el și de grecii lui, de pelasgi, de egeeni, dincolo de India, Budha, Milarepa. Dacă vrei să te înalți, - nu cu aripi de șindrilă, ia-te la luptă cu materia, silește piatra să se înalțe la cer, uită-te la *Coloană* și pornește, înalță-te!” Abia acum Domnișoara realizează diferența dintre *Labirintul* de piatră al lui Dedalus și *Coloana nesfârșită* a lui Brâncuși, un fel de dans al esenței pe care încearcă să-l sugereze ritmica-i înălțare.

Următoarul act se petrece pe la sfârșitul lui noiembrie 1937, când un grup de tineri poeți din Tg.-Jiu trebuie să facă față infatuării unui confrate bucureștean, gelos oarecum pe sentimentul de „mândrie locală” asumat de tinerii condeieri. Pe când unul dintre aceștia scrie aproape în transă poemul *Privind Coloana...*, confratele din Capitală mărturisește că pe el îl preocupă „estetica poemului într-un vers”. Să fie oare acesta însuși Ion Pillat (1891-1945), care în 1936 publicase volumul *Poeme într-un vers?*!

La inaugurarea *Coloanei* participă gazetari români și străini de la diferite agenții de presă, invitați, un numeros public. La întrebarea de ce a optat pentru acest amplasament (pe locul numit «târgul de fân»), sculptorul spune că în Grădina publică sunt arbori, pomi, cum s-o privești printre arbori! Nu merge nici la Paris, nici la New York – *Coloana* „e făcută numai pentru locurile astea”! *Coloana* „pornește de-aici din ciment și se înalță din oțel”(sic!), iar drumul spre Cer e greu, căci nu zbori ca păsările, ci trebuie să urci cu mâinile și picioarele... „Orice urcuș e greu”, cerând muncă asiduă, trudă, renunțare... La replica Domnișoarei că ar putea asemena cu *Turnul lui Babel*, Brâncuși dezmințe și acest mit biblic: „Eu cu Turnul lui Babel nu vreau să am nimic de-a face!”

Dialogul artistului cu plăcuta și isteța interlocutoare este unul vivace, spiritualizat, mărturisitor chiar, de aici impresia că personajul feminin este construit ca o replică a condiției și curiozității mundane la avânturile artistului. Scena ne amintește, desigur, și de spiritualele prezențe feminine din atelierul parizian, pe care însuși artistul le integra în atmosfera fascinantă a „pietrelor” ale.

Ultimul act se petrece după 20 de ani, mai exact în primăvara lui 1957, cu puține zile înainte de obștescul sfârșit, având drept cadru același platou din marginea orașului Târgu-Jiu (să precizăm din capul locului că, plecând din Târgu-Jiu la 20 septembrie 1938, indignat de amânarea *sine die* a inaugurării ansamblului, Brâncuși nu mai avea să

<sup>1</sup> Nr. 10-12/ 189-191, pp. 175-210.

<sup>2</sup> Mircea Handoca - Mircea Eliade, câteva ipostaze ale unei personalități proteice, Editura Minerva, București, 1992.

<sup>3</sup> Cf. Cristina Scarlat, Mircea Eliade pe scenele lumii, convorbire cu Joaquín Garrigós, Spania, în „Nord Literar”, anul II, nr. 5, mai 2004; O viziune americană asupra lui Mircea Eliade: profesorul, savantul, scriitorul, prietenul, convorbire cu prof. Mac Linscott Ricketts, U.S.A., în „Nord Literar”, anul I, nr. 4, septembrie 2003, p. 8-9 și nr. 5, octombrie 2003, p. 8-9. Preluată fragmentar în „România literară”, nr. 49, decembrie 2003, p. 26-27; Mircea Eliade. Hermeneutica spectacolului, Convorbiri, I, Editura Timpul, Iași, 2008, p. 27-46.

revină în țara natală până la moartea sa din 16 martie 1957).

Bătrân și bolnav, artistul vine în țară să-și mai vadă o dată *Coloana* (între timp căzuse în dizgrația regimului proletcultist și însăși Coloana fusese supusă unei nesăbuite încercări de demolare!). Scurta sa spovedanie e de-a dreptul testamentară: „Merg pe 82 de ani. Am îmbătrânit!” Ar fi vrut să meargă mai întâi la Hobița, dar a venit aici ca să mai privească pentru ultima dată *Coloana* cu vârful în cerul necuprins. Nu a mai văzut-o din 1938, privind-o doar într-o fotografie... Doctorii ar fi dorit să-l interneze într-o clinică, însă credința în puterile taumaturgice ale artei este profund lăuntrică și de neclintit: „Aduceți-mi Coloana și până mâine dimineată n-am murit!”

Un nou motiv revine în discuția cu Domnișoara: Monumentul din Indor, despre care i se cer insistent date: „Când voi avea macheta, n-am să vă mai obosesc explicându-vă!” Incitat să dezvăluie cât mai mult din proiectul indian, din metafizica *Templului* proiectat, Brâncuși afirmă: „Ceea ce vroiam să fac eu în Indor nu se poate face! 20 de ani am urmărit o himeră!” El rămâne convins de reușita operei de la Tg-Jiu: „Coloana nesfârșită este opera mea cea mai însemnată. După *Coloană* nu mai aveam dreptul să încerc altceva. Numai tăcerea mai poate avea un sens.”

La 16 mai 1970, scriitorul consemna în *Jurnalul* său gândul asiduu ce l-a urmărit în scrierea acestei piese: „De la început am voit ca personajul meu principal să fie *Coloana*. Totul ar trebui să se petreacă în jurul ei, din cauza ei, pentru ea”.<sup>4</sup>

Piesa este, în general, prin cele trei «acte» itinerante, un omagiu adus marelui artist, a cărui glorie în ultimele două decenii urca la apogeu... Dar, dincolo de acest sentiment omagial, dramatizarea lui Mircea Eliade aduce în scenă «fapta» și mărturisirea unui demiurg, care și-a creat propriu-i drum în artă instituind o nouă metafizică a esențelor, dincolo de mitologiile descriptiv-figurative și imanentiste. Celui ce-i repugnau «biftecurele» renaștentiste davinciene, nu-i puteau, desigur, sta ca model nici *Labirintul* lui Dedalus, nici *Turnul lui Babel*. Arta lui instituie o nouă religie, aceea a căutării profunzimilor și esențelor, a eliberării spiritului din determinări. Momentul de vârf îl constituie *Trilogia* sculpturală de la Târgu-Jiu, chintesență a artei sale, după care „numai tăcerea ar mai putea avea un sens”...

Acesta este tâlcul piesei lui Mircea Eliade, cercetătorul care l-a înțeles destul de bine pe autorul *Coloanei* și *Păsărilor* în studiul *Brâncuși și mitologiile* (1967).<sup>5</sup> Istoric al religiilor și estetician mitolog, Mircea Eliade considera un paradox adevărul că Brâncuși și-ar fi găsit sursa inspirației „românești” după întâlnirea lui cu unele creații

„primitive” și arhaice... „Operele lui Brâncuși – observa eseistul – sunt solidare cu universul de forme plastice ale mitologiei românești”. Mitologul vrea să spună că, de fapt, în deplin acord cu o mai veche idee din filosofia platoniciană, „influențele” (ea *sunt*: întâlnirea cu „avangarda parisiană” sau „arta africană”) ar fi suscitată o anume *anamneză*, „conducând neapărat la o auto-descoperire”.

Sursele primordiale ale artei brâncușiene vin de departe din preistorie, din paleoliticul inferior și din neolitic, de aici impresia că operele sale „par solidare creațiilor artistice preistorice, țărănești sau etnografice”. Trăind acele „reverii ale materiei”, Brâncuși oficia un act de „hierofanie”, făcând piatra „să cânte” și „să vorbească”... Un fel de *descensus ad inferos*, de imersiune în abisalitate și lumea profunzimilor. De aici „secretul” căutării/ întuirii surselor primordiale... Astel, timp de 19 ani – observă Mircea Eliade – artistul a lucrat la *Coloana fără sfârșit* (1918-1937) și 28 de ani la ciclul *Păsărilor* (1912-1940).

Savantul nu exclude semnificația unui „motiv folcloric românesc” în *Coloana fără sfârșit*, însă aceasta „prelungeste o temă mitologică atestată încă din preistorie” și destul de răspândită pe mapamond. *Coloana Cerului* sprijină bolta cerească, fiind un *axis mundi*. Simbolismul acesteia este complex și trimite la acele credințe caracteristice culturilor megalitice (mileniile IV-III î. Ch.), răspândindu-se „dincolo de frontierele culturii megalitice”.

Reprezentând o credință arhaică, precreștină, *Coloana Cerului* „a fost destul de devreme creștinizată”, regăsindu-se în ritualistica de Crăciun a colindelor.

Imaginea *Coloanei* (în forma ei romboidală de «copac ceresc») l-a obsedat, încă din copilărie, întrucât ea se integra simbolismului ascensiunii, zborului, transcendenței, al comunicării cu cerul. Nu o obsesie ascensională către un cer al cosmogoniilor arhaice și primitive, ci una a zborului într-un spațiu nesfârșit («fără sfârșit»), bazată pe experiența extatică a libertății absolute.

Este același spațiu – observă Mircea Eliade – în care își iau zborul Păsările, o ascensiune extatică, lipsită de caracter „mistic” („beatitudinea uitată a unei existențe eliberată de orice sistem de condiționare”). Cuvinte definitorii ce amintesc de o esențializată mărturisire a sculptorului, cu valoare desigur programatică. O profesiune de credință ce încununează întreaga Operă: „*Toată viața am căutat numai esența zborului... Zborul, ce fericire!*”

Zenovie Cârlogea

<sup>4</sup> Mircea Handoca - Mircea Eliade, câteva ipostaze ale unei personalități proteice, Editura Minerva, București, 1992.

<sup>5</sup> Un comentariu al acestui studiu în: Zenovie Cârlogea, BRÂNCUȘI – orizonturi critice, Cap. Mircea Eliade, Ed. „Scrisul Românesc”, Craiova, 2009, pp. 105-111.

# SENTIMENTUL „INFINIRII” ROMÂNEȘTI



□ Viorica Gligor

Constantin Brâncuși a fost un creator excepțional, care a dat expresie artistică uneia dintre cele mai adânci aspirații ale sufletului uman, dorului de absolut. Aspirație concretizată într-un „nou concept de frumos în arta statuară, ceea ce presupune adeziunea la o reformă spirituală încă departe de a fi atins desăvârșirea...” (V. G. Paleolog). Mărturisirile și reflecțiile sculptorului, regăsite în volumul Soranei Georgescu-Gorjan, *Așa grăit-a Brâncuși*, relevă conștiința condiției sale de ființă privilegiată, înzestrată cu har divin. Pentru care actul artistic devine revelație a sacrului, șansă a comuniunii cu Spiritul suprem: „Când lucrez, se pare că un Absolut se exprimă prin mine, eu ca persoană nu mai contez, individul nu are importanță. Aceasta este relația artistului cu lumea”.

În viziunea lui Brâncuși, sculptura reprezintă un proces de manifestare a spiritului în materie, un elan al transfigurării, al desprinderii de cele terestre: „Vreau să înalț totul dincolo de pământ...”; „Iubesc ceea ce se înalță”. V. G. Paleolog precizează că, odată cu Brâncuși, sculptura „va reuși să trezească forța spiritualității care zace în materie”, „să circumscrie în materie imaginea lumii imateriale a gândirii creatoare”. Că va abandona definitiv formele corporale (identificate în creația lui Michelangelo sau a lui Rodin) și va dobândi o nouă demnitate. În această cheie trebuie citită și următoarea confesiune a sculptorului:

lui: „Naturalitatea în sculptură este gândirea alegorică, simbol și sacralitate, sau căutarea esențelor ascunse în material, iar nu reproducerea fotografică a aparențelor exterioare”.

Căutător al „esențelor ascunse în material”, al ideilor pure, Brâncuși a recurs la „gândirea alegorică”, pentru ca arta sa să devină „universală și accesibilă tuturor”. Această ridicare a operelor la rang de simboluri devine definitorie. De aceea, atunci când a sculptat păsări, el a redat, de fapt, ideea pe care o simbolizează acestea, „avântul zborului” și al cântecului: „Cocoșul meu nu e cocoș. Pasărea mea nu este pasăre. Sunt simboluri”; „Prin formă și aspect, am dorit să pară că cocoșul meu cântă. Da, mi-ar plăcea să cânte cocoșul meu”. Nostalgia zborului, manifestată încă de timpuriu în viața lui Brâncuși, poate fi interpretată ca o fatală chemare spre împlinirea vocației, a destinului: „Copil fiind am visat întotdeauna că zbor în copaci și în cer. Am rămas la nostalgia acestui vis și de 45 de ani fac păsări. Nu pasărea vreau s-o redau, ci harul, zborul, elanul...”. În ciclul *Păsării de Aur*, în *Pasărea măiastră*, în *Cocoșul* se revelează ideea înălțării spre Cer, spre infinit: „*Pasărea măiastră* este întru chiparea în duh călător a celui mai adânc dor”; „*Cocoșul* nu e o pasăre în zbor, ci mai cu seamă expresia dorinței de a zbura”.

De asemenea, când a realizat *Domnișoara Pogany*, și, mai ales, faimosul portret al *Prințesei X*, sculptorul a întrupat în bronz șlefuit însăși esența, arhetipul feminității: „Statuia mea [...] este *Femeia*, sinteza însăși a femeii, este eternul feminin al lui Goethe, redus la esență. [...] Am lucrat timp de cinci ani, am simplificat și am făcut materia să exprime inexprimabilul. [...] Și materia este atât de frumoasă în aceste linii sinuoase care strălucesc

ca aerul curat și care adună într-un singur arhetip toate efigiile feminine ale pământului”.

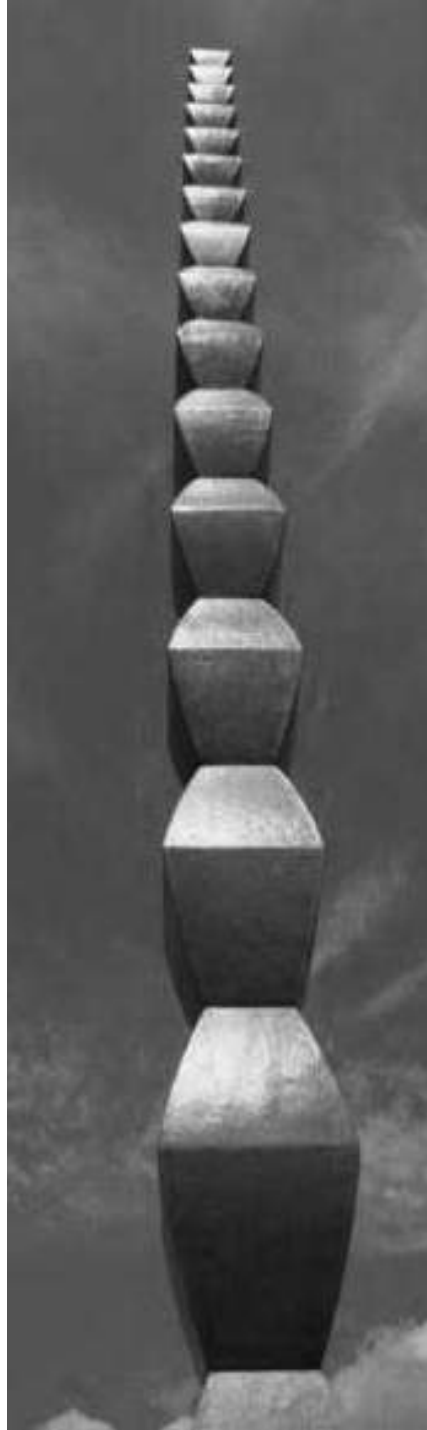
Convingerea lui Brâncuși a fost aceea că „o formă adevărată ar trebui să sugereze *infinirea*. Suprafețele ar trebui să arate ca și cum ar înainta veșnic, ca și cum ar pleca dintr-o masă într-o existență perfectă, completă”. Fără îndoială, operele sale creează impresia că „ar înainta veșnic” spre singura realitate adevărată, cea de natură spirituală, spre „o existență perfectă, veșnică”. Ele sunt rodul aspirației de a da ființă „inexprimabilului”, „nepipăitului”, „nevăzutului”. De a pătrunde dincolo de coaja lucrurilor, în miezul lor; de a săpa neconținut „fântâni interioare”, de a face „inaccesibilul accesibil”. Sculptura lui Brâncuși dobândește funcția de cunoaștere a absolutului. Face posibilă umanizarea acestuia. Îmblânzirea, asumarea lui, în varianta „infinirii”, apreciază Constantin Noica, în *Cuvânt împreună despre rostirea românească*: „*Infinirea* e infinitul îmblânzit, infinitul făcut suportabil. [...] *Infinirea* e blândă. Ea n-are nimic din masivitatea infinitului mare. [...] E infinitul devenit intim și concret. Dar ce tărie mai mare a gândului decât să tragă infinitul întru sine și realități, în loc să-l lase liber în mizeria masivității lui? [...] Infinitul ca *infinire* devine marele Aproape, decât să fie inaccesibilul Departe. [...] În versiunea *infinirii*, infinitul e printre noi”.

Așa cum Eminescu, prin poemele sale filosofice, a creat o viziune lirică a dorului de ideal, tot astfel și Brâncuși a realizat o versiune în piatră și în metal a sentimentului *infinirii*... Atât poetul, cât și sculptorul au reușit să ne propună o „dulce așezare în absolut”. Și acest demers creator este, consideră Constantin Noica, „caracteristic spiritului românesc”. Dacă Brâncuși ar fi cunoscut cuvântul eminescian *infinire*, poate și-ar fi intitulat capodopera



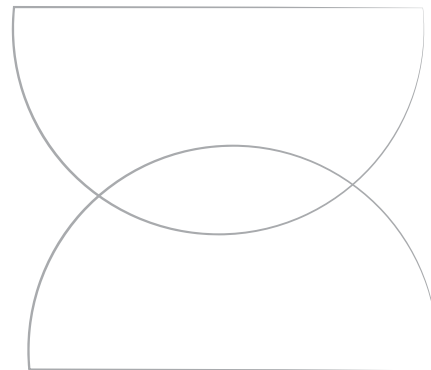
„Coloana înfinirii”, consideră filosoful. Deloc întâmplător, el și-a gândit *Coloana fără sfârșit* „aidoma unui cântec etern care ne poartă în infinit, dincolo de orice durere și bucurie artificială”. Un cântec al recunoștinței veșnice, închinat Eroilor neamului. Din această perspectivă trebuie descifrat ansamblul sculptural de la Târgu-Jiu. De fapt, în desfășurarea pe orizontală a operei brâncușiene, Noica descifrează structura Legendei descălecării, „Legenda tuturor întemeierilor românești”. Cele cinci monumente corespund treptelor *devenirii întru ființă*: geneza, exodul, ctitoria, evocarea și încheierea. Eposul începe cu masa unui sfat tăcut, a întrupării gândului întemeietor (*Masa tăcerii*), continuă cu un exod, cu o „ieșire în larg” (*Poarta sărutului*), apoi cu o ctitorie (*Biserica Sf. Apostoli*), culminează cu evocarea, „regândirea gândului” și proiectarea lui în viitor (simbolizată de *Coloana fără sfârșit*) și se încheie cu masa umbrelor celor răposați (o masă dacică, mai mică decât cea inițială, fără scaune, care „închide ciclul și-l deschide, așa cum se închid și redeschid elementele romboidale ale Coloanei”). Întregul ansamblu devine astfel o *Coloană fără sfârșit*: „Există în ansamblul lui Brâncuși o *infinire* pe verticală, cea a Coloanei, și una pe orizontală, cea a desfășurării ansamblului însuși”. În planul imanentului, al orizontalității, el simbolizează „*infinirea* istoriei” românești.

Sentimentul „infinirii” nu este revelat doar în zborul fără sfârșit al Coloanei și în avântul spre Cer al păsărilor brâncușiene. Fiecare sculptură poartă în miezul ei, într-o manieră emblematică, „jocul secund, mai pur” al Ideii, devenind astfel „muzică a formei în zbor, Euritmie”. Elan al esențializării,



□ *Coloana Infinitului* - Constantin Brâncuși

al sublimării realității, triumf al spiritualizării materiei. Artistul și-a îndeplinit misiunea. Și-a investit operele cu atributele universalității, tocmai pentru că a făcut posibilă reflectarea în piatră și în metal a unei gândiri filosofice, metafizice, care transcende timpul și spațiul, pătrunzând în templul sacru al Artei și revelându-i „adevărul absolut”... Prin actul creator, Brâncuși a reușit să se salveze și să ne salveze. Să dea glas cântecului de bucurie al ființei, așa cum a râvnit. Să-și regăsească unitatea și armonia sufletească. De fapt, a izbutit să găsească leacul împotriva efemerității și a morții: „Săpând neconținut fântâni interioare, am dat de izvorul vieții fără de moarte și al tinereții fără bătrânețe. Așa e arta: tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte”; „Misiunea artei este să creeze bucuria. Nu se poate crea artistic decât în echilibru și în pace sufletească. Paix et joie”.



**Viorica Gligor**

#### BIBLIOGRAFIE:

Constantin Noica – *Cuvânt împreună despre rostirea românească* (Ed. Humanitas, București, 1996);  
Sorana Georgescu-Gorjan – *Așa grăit-a Brâncuși* (Scrisul Românesc, Craiova, 2012);  
V. G. Paleolog – *C. Brâncuși* (Scrisul Românesc, Craiova, 2008)

# BRÂNCUȘI - CIOPLITOR ȘI IZVOR DE METAFORE



□ Genoveva Pogorilovschi

În calendarul laic al culturii naționale a devenit un ritual aproape liturgic începerea anului cu evocarea numelui lui Mihai Eminescu, fie că îl mai citesc toți românii sau nu, spiritul lui persistă în undele aerului, apei, în vegetația codrilor și-n codul nostru genetic, pentru că părinții noștri, moșii și strămoșii din veac s-au iubit prin versurile poetului.

Tot astfel Brâncuși, în prag de nou anotimp, ne așteaptă să mai urcăm o treaptă pe crugul timpului, privind în registru armonic minunile-n piatră lăsate nouă spre bucurie.

Dacă Eminescu a inspirat și specialiștilor în științe exacte idei pentru teme de cercetare, ajungându-se la elaborarea unor studii complexe, nu este exclus ca și opera lui Brâncuși să devină subiect pentru lucrări de licență sau alte grade distinctive pe profil literar, în paralel cu elogiile în versuri sau proză deja existente. Mai spontani și dăruți în domeniul ficțiunii, literații s-au exprimat printre primii în receptarea artei brâncușiene cu alte unelte decât cele ale criticii avizate. Înainte de orice digresiuni teoretice, la primul contact cu privirea opera lui Brâncuși suscită metafore. De aici și titlul unui întreg volum – „Masa Tăcerii: simposion de metafore la Brâncuși”, apărut prin grija poetului Ion Caraion la Editura Univers, în 1970. Cunoscută, desigur, în cercul brâncușologilor, cartea nu mai necesită prezentare. Vom cita, la întâmplare, una dintre multele figuri de stil induse privitorului când ia contact cu lucrările sculptorului. Metafora aici tinde spre hiperbolă:

„Îl chema Brâncuși  
era mai bătrân și mai tânăr decât lumea  
 trăia în toate timpurile în același timp”

Versurile aparțin unei autoare Anise Koltz, din Luxemburg (op. cit. p. 211)

Din avalanșa de date furnizate pe internet putem reține, între altele, o întreagă listă de scriitori români și străini care l-au elogiat pe Brâncuși, 52 la număr, rod al laborioasei documentații Barbu Brezianu ([www.arhiva-brezianu.ro](http://www.arhiva-brezianu.ro)).

Dacă ar fi să căutăm în afara listelor și să dăm întâietate autorilor români de peste Prut, motivați și de trauma despărțirii, l-am asculta pe Grigore Vieru care într-un volum de versuri – „Numele tău”, Chișinău, 1968 – dedica un poem lui Brâncuși:

„....se aud Carpații spre seară  
cum, aplecându-se, aștern umbra  
pe masă  
curată și răcoroasă”

Poetul Valeriu Matei într-un interviu acordat ziarului „Lumina” din 21 iunie 2012 despre poezie, care uneori poate

să însemne rugăciune, și despre specificul culturii noastre, ca fiind una de sinteză, îl situează pe Brâncuși alături de Eminescu, prin faptul că „dovedește trăinicia poporului român”. Metaforic se exprimă și el în „Moartea lui Zenon” – Editura Junimea, Iași, 1994, p. 16 – când privește Măiastra:

„aerul se ține pe aripa ta  
ca un templu pe coloanele de piatră  
tu-l ridici în ceruri și-l răstorni  
peste firea cea ne-ngenunchiată”

\*vezi studiile: ing. Ovidiu Țuțuianu, „Mihai Eminescu și.....științele exacte”, [www.gandulanonimului.ro](http://www.gandulanonimului.ro); Petre Osiceanu, „Eminescu și concepte fundamentale ale fizicii moderne: Timp, Spațiu, Univers”, București, 2010, [www.icf.ro](http://www.icf.ro).

Dacă se va întâmpla vreodată ca brâncușologii să intre în criză de idei, li se poate sugera o temă de analiză, sau un număr de revistă care să urmărească o taxonomie a metaforelor induse de opera lui Brâncuși. Numai despre Coloană, și numai într-un studiu consultat în revista Agero din Stuttgart, condusă de poetul orădean stabilit în Germania, Lucian Hetco – v. Nicolae Iuga, „Constantin Brâncuși-simboluri funerare arhaice și Coloana fără sfârșit”- se pot întâlni un șir de expresii sublimite, menite să exprime plastic impresia artistică. În funcție de distanța și unghiul din care o privești, în diverse momente, Coloana poate fi înțeleasă ca:

- spic de grâu uriaș, ca principiu metafizic al vieții;
- scară la cer;
- cale aurie spre cer, dacă o privim în plan sagital, foarte aproape de trunchi;
- „o pulsație vie care se repetă la infinit: mumele cum ne nasc, și mormintele cum ne înghit”, dacă ne dăm îndărăt și privim de la distanță;
- „un sfredel care se răsucesce neîncetat înspre cer”;
- „stâlp de foc rece, fantomatic, o încremenire a morții”, dacă o privim noaptea, sub lumina lunii.

O categorie în sine de analizat, mai mult decât metaforele, ar fi, poate, toată încrengătura de legende țesute în jurul numelui lui Brâncuși, cu tendința osificării lui într-un mit. Legende nu sunt literatură de ficțiune, au la bază un suport real, de multe ori ieșit din comun, dar concurează ficțiunea și-i întrețin arderea, precum oxigenul. Așa, de pildă, chiar Marin Sorescu, cel care, pentru puritatea privirii, ar fi dorit o epurare a eposului brâncușian de toate legendele – „La intrarea în opera lui Brâncuși ar trebui o răzătoare, să te ștergi pe picioare de toate legendele care le-ai auzit despre el” („Insomnii”, Editura Albatros, București, 1971, p.7) - ne propune, la rândul lui o legendă. Oltean fiind, și sensibilizat prin afinități electiv

cu sculptorul, poetul notează o tâlcuire locală legată de geneza Coloanei. Înainte de a începe lucrările la memorialul eroilor, zice-se, când Brâncuși gândea mai multe variante, întâlnind cunoscuți îi întreba despre cutare sau cutare prieten din copilărie și i se tot răspundea „e mort”. „La fiecare răspuns, Brâncuși care avea o foaie de hârtie în față, desena un triunghi. Puse unul peste altul, au dat o coloană.” (Marin Sorescu, op. cit. p. 123)

Procesul mutării lui Brâncuși în tărâm legendar e în curs. Ca și florilegiul de metafore catalizat de întâlnirea cu lucrările sale. „O sculptură desăvârșită trebuie să aibă darul de a-l vindeca pe cel care o privește” spunea.

Ca să rămânem în imperiul ficțiunii, *mutatis mutandis*, ne putem hazarda cred, speculația literară propunând și o translație în timp, ca un exercițiu pur teoretic – se recurge acum frecvent mai ales în comentariul istoric la modulări ipotetice gen „cum ar fi fost dacă...” Cum ar fi fost, să zicem, dacă Eminescu ar fi putut contempla opera lui Brâncuși. Ansamblul în primul rând. Asocierea mi-a fost sugerată citind însemnările poetului referitoare la piramide. Tema este prolifică. Intrăm direct în problema care îl preocupa cu insistență pe Eminescu în ultima vreme, în însemnările sale filosofice: Teoria Ecuatiunii Universale, sau a raporturilor constante între finit și infinit. Răsfoind volumul XV din „Opere”, ediție întemeiată de Perpessicius, volum care acordă un mare spațiu însemnărilor din 1883, primăvara și vara câtă a fost înainte de internare, am reținut câteva note ale poetului grupate în Fragmentarium, sub titlul „Proiecte de titluri și de capitole”. Conform celor doi coordonatori ai ediției, Dimitrie Vatamaniuc și Petru Creția, „în aceste însemnări, făcute pentru el însuși, își acordă cea mai mare libertate în așternerea lor pe hârtie. Poetul folosește aici, în general, un limbaj de maximă concentrare, adesea criptic. Aspectul cel mai surprinzător al acestor însemnări îl constituie preocuparea stăruitoare a poetului în direcția matematizării celor mai variate domenii ale activității umane.” (Mihai Eminescu, „Opere, XV, Fragmentarium” Editura Academiei Române, 1993, p. 6)

„Sfinxul și Piramida” este numele de titlu sau capitol în care se grupează însemnările ce ne interesează, dacă acceptăm această tangentă prin timp, Eminescu - Brâncuși. Le voi reda întocmai:

[ 1 ]

2261

„cum că sfinxul e o întrebare și piramida un răspuns și că amândouă la un loc sunt o ecuație la aceasta n-a gândit nimenea..

Ce este viața? întreabă sfinxul

Un raport simetric al unui finit către un infinit, răspunde piramida.”

Și mai jos, continuând aceeași idee:



[ 3 ]

2267

„Pitagora după ce fusese în Egipt se-ntorsese cu totul uimit de acolo crezând în minunile pe cari numărul l[e]-ar putea produce. Plecând din Grecia demagogic, el se-ntoarse din Egipt aristocratizat, plin de mister, religios, ascuns; ochii sufletului său erau uimiți de măreția lucrurilor văzute, el credea într-o ființă atotputernică, în nemurirea sufletului, în cabala numărului, în ideea ordinei fizice a universului, a ordinei morale dintre oameni.....

Ce văzuse?

O alee întreagă de sfinxi – drum al vieții omenești plin de întrebări, iar la capăt răspunsul la acele întrebări: piramide și moartea.

Ce este piramida?

La un patrat care se repetă în infinit cele patru puncte convergează într-unul și formează o piramidă. E un finit în raport cu infinitul.

Un cerc care se repetă în infinit culminează într-un vârf – obeliscul, acul Cleopatrei. Un raport între finit și infinit.

Acesta era răspunsul la întrebarea ce e viața? Și răspunsul era exact pentru toate punctele din viață și sensul răspunsului era cadavrul îmbălsămat al regelui ajuns până la noi.

Dar care este raportul just între finit și infinit? E proporțională – e ecuația. Natura însăși o urmează”. (op. cit. p. 281)

Sau, mai departe, sub un titlu care revine obsesiv în însemnările poetului, referitor la cvadratura cercului:

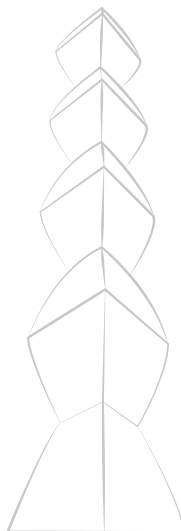
„Raportul între finit și infinit e raportul între patrat și cerc.

Este: nu o mărime concretă, ci o proporțională între un maxim și un minim posibil.

Cine trece peste maxim ori peste minim e un dobitoc.

Ecuția socială: cuadratura cercului

Proporțională între un maxim și un minim”. (op. cit. p. 283).



Brâncuși, preocupat și el de matematizare, de cabala numerelor și secvența de aur – văzuse Piramidele din Egipt și imensitatea templelor din India – ne propune tot un ansamblu, o cale oferită gândirii, o strategie elevată a decriptării ecuației finit-infinit.

O temă de meditație, așezându-ne la Masa Tăcerii, am zice.

Genoveva POGORIOVSCHI



# REPREZENTĂRI ALE MENTALITĂȚII POPULARE ÎN OPERA LUI C. BRÂNCUȘI. O VIZIUNE DESPRE LUME



□ Gabriela Rusu-Păsărin

Opera lui C. Brâncuși este o opera aperta (Umberto Eco) în cel mai profund înțeles al sintagmei formulate de marele scriitor, filozof și semiotician italian. Multiplele interpretări ce sunt date creației brâncușiene asigură receptarea în timp a creației și perenitatea acesteia. Alături de exegezele criticilor de artă, binevenite repuneri în discuție a sensurilor inepuizabile ale operelor sculpturale brâncușiene s-a conturat, ca un al doilea nivel al receptării operei, concepția despre viață a marelui artist român, un suport ideatic al concepției sale despre artă. Brâncuși s-a simțit legat de spațiul românesc, de Oltenia și, prin esențializare (cum procedează și în artă), de Gorj și și-a exteriorizat această apartenență prin de-acum celebrele aforisme (culese cu mîgală de scriitorul C. Zărnescu).

Din perspectivă antropologică și din cea a psihologiei sociale a relațiilor cu ceilalți, viziunea despre viață a lui C. Brâncuși comportă cel puțin două direcții de analiză: pe de o parte convingerile profunde ale omului Brâncuși, cel ce s-a numit *prince-paysan*, pe de altă parte convingerile artistului, fundament pentru creațiile sale. La baza ambelor perspective se poziționează însă, ca în mentalitatea tradițională românească, sentimental religios sau religiozitatea credinței. Nu este o atitudine habotnică, de împătimit practicant, este a asumare conștientă a "rădăcinilor" fără de care s-ar fi pierdut în lumea cea mare. Concepția despre religie a suportat de-a lungul

vremii diverse interpretări. Se consideră că studiul sistematic al religiei, atât în istoria religiilor, cât și în etnologie/antropologie are ca bornă lucrarea lui Edward B. Taylor, *Primitive Culture* (1871), bazată pe o viziune circumscrisă teoriilor psiho-genice: religia se întemeiază în cultul spiritelor. Aceasta îi permite omului comparația cu diferitele manifestări culturale și ierarhizarea acestora. Conform lui E. B. Taylor omul este însoțit de un proto-suflet, termen tradus prin suflu, umbră, vânt, iar omul a fost tentat să personifice, definind astfel *anima*, o proiecție esențializată asupra lumii.

Acest prim indiciu ne aduce aminte de concepția populară românească, prezentă și în creația brâncușiană, că omul are umbră aici, pe pământ, că lutul este însușit, iar ca esențializare este pasărea-suflet plasată pe stâlpul funerar, ca o proiecție a zborului spre Lumea cea fără de Dor. Taylor și-a fundamentat concepția pe doi termeni esențiali: corp și suflet. Desprinderea sufletului de corp, a umbrei de corporalitate conduce la imaginea prea bine știută și sedimentată în mentalul colectiv a înălțării sufletului, a "ieșirii sufletului" și neplecarea acestuia decât după 40 de zile. Un aforism al lui Brâncuși surprinde magistral aceasă înălțare, acest zbor al pasării, această eliberare, pentru că moartea în concepția populară este o trecere, Marea Trecere: "O pasăre a intrat, odată, prin fereastra *Atelierului* meu. Și încerca să iasă bătând în geam și nu găsea ieșirea – căci se lovea mereu de sticlă. S-a așezat apoi să se odihnească. Și a încercat din nou și a ieșit. Sculptura este la fel: dacă găsești acel geam (acea *ieșire*), te ridici înspre cer, intri în *Împărăția Cerurilor...*" (66, pp.86-89, apud C. Zărnescu, *Aforisme și textele lui Brâncuși*, Scrisul Românesc. Fundația-Editura, Craiova, 2009,

p.90). Prin actul creației mori câte puțin, este o altă aserțiune, iar pasărea-creație este o transpunere a actului creator, esențializat. Asocierea termenilor în această imagine plastică, metaforică a textului lui Brâncuși, trimite la concepția populară asupra morții ca trecere, înălțare: sufletul se zbate, caută să iasă (de unde și formula "i-a ieșit sufletul", se înalță și ajunge în Împărăția Cerurilor). Ca reducere simbolică, aici pe pământ rămâne pasărea – suflet în ipostaze diferite: cu privirea spre înalt, ca o aspirație, ca fază preliminară a zborului, sau cu capul plecat, o postură reflexivă, de rugăciune, rugăciunea precedând orice act decizional (în concepția populară). Fereastra amintită de Brâncuși are corespondent în secvența rituală a Marii Treceri. În cântecele funebre din Gorj "căscioara" are "trei fereștruci" punct de convergență a Lumilor. Zbaterile, căutarea "ieșirii" spre marea artă, ridicarea la cer (proiectarea în universul valorilor perene) și intrarea în *Împărăția Cerurilor* (așezarea în ierarhia indestructibilă a eternității creației autentice) sunt tot atâtea etape ale procesului de creație a genului. Toate sunt însă privite de Brâncuși prin grila de înțelegere a mentalității populare românești.

Și tot un liant între cele două lumi este văzută de marele sculptor *Coloana fără de sfârșit*. Axis mundi, coloana ca simbol unește "rădăcinile" și Împărăția Cerurilor. O spune C. Brâncuși în unul din textele sale: "Numiți-mi Coloana fără de sfârșit o scară spre ceruri!...Pentru că ea se poate prelungi, înspre slavă, cinci sute de metri și chiar mai mult, ajutându-ne cu acel ritm al ei, să îl atingem pe Dumnezeu!" Este o altă scară la cer, care ne-a amintit de Marin Sorescu, un alt nume mit al culturii române. Pentru poetul-țăran din Bulzești scara la cer este pânza de păianjen:

"Mi se trimite și  
Scara la cer-zic,  
Mi se aruncă de sus!"

Stilul parodic sorescian, de la primele poezii și până la cele din volumul *Puntea* salvează de la tristețea receptării unei lumi "pe dos", din care și Sorescu, și Brâncuși se retrag în spațiul-matrice al satului ce conservă *naturalitatea*. Conceptul aparține lui Mircea Eliade și l-a impus în esele său *Brâncuși mitologiile* din volumul *Temoignages sur Brancusi* (Ed. Arted, Paris, 1967). Naturalitatea este starea "începutului", a "izvoarelor", o căutare a seninătății "tăinicei lumi de neuitat a copilăriei și a imaginarii, în același timp". Este convingerea lui Brâncuși manifestată și în aforismul: "este necesar să ne întoarcem la începutul tuturor lucrurilor și să re-găsim ceea ce am pierdut" (*Aforismul* 43 din op. cit.). Concepția despre viață în această integrare cosmică și cu "rădăcini" arhaice amprentează creația sa sculpturală, în care regăsim simboluri ale artei țărănești, etnografice ale Lumii. În "Dodiile" lui Brâncuși, contextualizate de V. G. Paleolog în volumul *Brâncuși. Brâncuși* (Scrisul Românesc, 1976, p. 117) regăsim simbolul scării spre cer prin creația sa sculpturală: "Să așez cap pe steap și lat pe lat. Să fac scară spre cer! Cum nu se poate!" Este concepția populară conform căreia ceea ce crezi dăinuie dincolo de viața trecătoare și, mai important, trebuie să lași urme în această Lume pentru ca numele să știe calea pe care să se întoarcă. Doar numele și spiritul creator fac liantul între Pământ și Cer, lumescul se întoarce în țărână, spun bătrânii. Pentru că, spune Brâncuși: "Eu am voit să înalț totul dincolo de pământ (70, p.65, apud 82, p.6, apud C. Zărnescu, op.cit., p.118). Rămân ca un ecou cuvintele "Eu am făcut pași pe nisipul eternității" (în sensul de urme).

Ceea ce uimește în orice timp, dincolo de valoarea estetică a creațiilor lui C. Brâncuși, este viziunea sa despre lume, cea care denotă integrarea logico-semnifica-

tivă la nivelul „culturii” printr-un sistem simbolic coerent despre lume și locul omului în acea lume. Marc Augé, în volumul *Le retour de religieux?* (Enciclopedia Universalis, Paris, 1990, pp.130-136) a motivat această atitudine de renaștere religioasă, semnificând întoarcerea la „rădăcini”, la autentic. Este o întoarcere la autentic: "Accentul se pune în acest caz pe calitatea relațiilor între indivizi și, mai larg, asupra relațiilor acestora cu lumea. Această voință de întoarcere poate să-și dea obiective diferite: istoria, paradisul pierdut al comunităților de altădată (care, de altfel, nu se definesc fără referințe specific religioase); natura, transparența raporturilor dintre sine și celălalt, ce poate fi căutată atât printr-un efort de întoarcere la izvoare, cât și făcând apel la filosofii îndepărtate (...)" (op. cit., p.131). Ambele perspective prezentate de Augé (relația cu sine și relația cu celălalt) au ca idee comună revenirea la o viață avută cândva și pierdută, presupun întoarcerea la această viață adevărată." Întoarcerea la autentic" presupune raportarea la sisteme simbolice și ritualice considerate ca definind "calea cea dreaptă" a existenței. Punând în acest cadru conceptual configurat de Augé, aforismele lui C. Brâncuși devin o persuasivă pledoarie pentru întoarcerea la autentic nu doar pentru frumusețea formelor naturalității, a găsirii simbolurilor artei tradiționale ce se vor insinua în opera sculpturală a lui Brâncuși, ci și pentru a înțelege viziunea despre viață a marelui artist, relația cu celălalt. Și să nu uităm că această relație a fost permanent pusă sub semnul acumulărilor tensionale în spații culturale diferite: a plecat de acasă, din paradisul copilăriei pentru a se împlini ca artist. Ce ar fi fost Brâncuși fără această desprindere de spațiul-matrice? S-a integrat în comunități culturale și nu i-a fost ușor să-și definească personalitatea creatoare, de aceea și emite aforismul referitor la Rodin ("Nimic nu se înalță la umbra măreților arbori") (op. cit., p.81), resimte umilirea când vrea să doneze statului român lucrările din

atelierul din Paris și, pentru că se simte exilat, le lasă prin testament statului francez. În pofida tuturor acestor "vămi" ale sufletului (pentru a nu mai aminti și procesul cu vămile lumii aceluși timp), C. Brâncuși va trăi în atmosfera paradisului știut al copilăriei. Va re-crea, ca un Demiurg, paradisul Începutului, al Hobitei, de la artefactele ambientale (mobili-er, obiecte de uz casnic), până la gastronomia tradițională gorjenească. Doar un exemplu: în volumul *Brâncuși în potrete* (inspirată recuperare a proiecției personalității creatorului în lumea culturală universală prin portrete realizată de Ion Mocioi) este redată fotografia din 1922 "C. Brâncuși, odihnindu-se pe fotoliul său din lemn din atelier". Este imaginea simbolică a "scaunului de la poartă", loc unde țăranul se odihnește după ce a trudit pământul. Este, firesc, și imaginea sculptorului care și-a creat un obiect utilitar și estetic în egală măsură, dar care, important detaliu de interpretare, își are sorgintea în lumea arhetipală, ca atitudine de recuperare a autenticului, o întoarcere la autentic în baza concepției artistice, fără îndoială, dar și a viziunii asupra vieții. C. Brâncuși nu doar se întoarce la autentic, el reface autenticul, îl impune în spațiul în care viețuiește și crează. O mărturisire în acest sens devine un aforism: "India!...Mă simt în India ca la mine acasă. Ceea ce îmi place în India este vitalitatea enormă, vitalitatea copleșitoare (...). În India am găsit înțelepciunea mea milenară sub ploile Occidentului și ale tuturor stupidităților, am găsit *la paix et la joie!*...Am găsit demnitate fără trufie și amabilitate-fără slugărnicie" (64, p.27, apud 84, p. 248, apud. C. Zărnescu, op. cit., p.99). Această bucurie deloc exuberantă, pentru că țăranul nu are exuberanțe, se exteriorizează pe chipul sculptorului român în multe circumstanțe ale vieții sale. Percepția acestei stări emoționale perfect echilibrate o regăsim în fotografiile realizate de mari personalități ale timpului: C. Brăiloiu (v. fotografia din 1937 de la Târgu-Jiu) sau dr. Gerota (în același an) (Ion Mocioi, *Brâncuși în portrete*.

Album, Ed. Drim Edit& Spicon, Târgu-Jiu 2003, pp.72-73)

Receptarea personalității lui C. Brâncuși se face deseori în epocă din perspectiva autenticului recunoscut ca sorginte emblematică. Mina Loy, o legendă a feminității cerebrale și senzuale în egală măsură, cunosătoare a mediului artistic din Cartierul Latin, prezintă remarcabilă între dadaști, suprarealiști și postmoderni, îi va dedica versuri lui C. Brâncuși din care răzbate tocmai această perspectivă a religiosului și autenticului:

"Jucăria  
Devine arhetipul estetic  
Ca și cum  
un rustic și răbdător Dumnezeu  
ar fi șlefuit și iar șlefuit  
Alfa și Omega  
ale formei  
Într-un bulgăr de metal (...)"

("Pasărea de aur a lui Brâncuși", în V. G. Paleolog, Brâncuși, Scrisul Românesc, Editura-Fundația, Craiova, 2008, p. 95). Nu sunt doar versuri izvorâte din receptarea operei artistului român, este și o proiecție a imaginii pe care acesta i-a lăsat-o din mediul cultural pe care l-au frecventat împreună. Dovadă este și fotografia publicată în volumul The Life of Mina Loy (de Caroline Burke), în care apare Mina Loy alături de Brâncuși și Tristan Tzara.

Și tot ca o proiecție a "rădăcinilor", o așezare sub arcada porții de intrare în microuniversul familial poate fi interpretată și fotografia – portret, celebră, o ipostază meditativă, cu încadratura de lemn, ovalul circumscris pare a fi Oul, Începutul și Sfârșitul, creația în imagine esențializată simbolică sau poate lona sorescian (Constantin Brâncuși în atelier, la Paris, în 1946, la 70 de ani, foto în Ion Mocioi, op. cit., p. 94).

Este ceea ce și Petre Pandrea constata: "arta lui plastică pornește de la anumite premize ale artei țărănești în genere, și ale artei populare oltene în special, cosmosul său ideologic n-a fost alterat prin dezrădăcinare" (Pandrea, Petre, Portrete și controverse, București, 1945, vol.I, p150). Brâncuși însă nu s-a simțit dezrădăcinat. Și pentru a-și dovedi și pentru a se convinge că țărani din Hobița că locul e al lor și se identifică astfel, își va crea la Paris un

sat al lui, un cămin al lui, un cătun al lui, , cum definea Ionel Jianu acest microunivers românesc în Parisul primei jumătăți de veac XX, în Impasse Ronsin (Jianu, Ionel, "Brâncuși a dat epocii noastre conștiința formei pure", interviu de Ion Pop, în Tribuna, Cluj-Napoca, XX, nr.9 (1001), 26 februarie 1976, p.5). Iar plecarea în Lumea formelor desăvârșite se consumă tot după concepția populară românească: "Stăpânind neconținut fântâni interioare, eu am dat de izvorul vieții fără de bătrânețe. Așa este arta: tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte" (în C. Zărnescu, op. cit., p.80). În același registru regăsim poemul dedicat lui C. Brâncuși de Lucian Blaga:

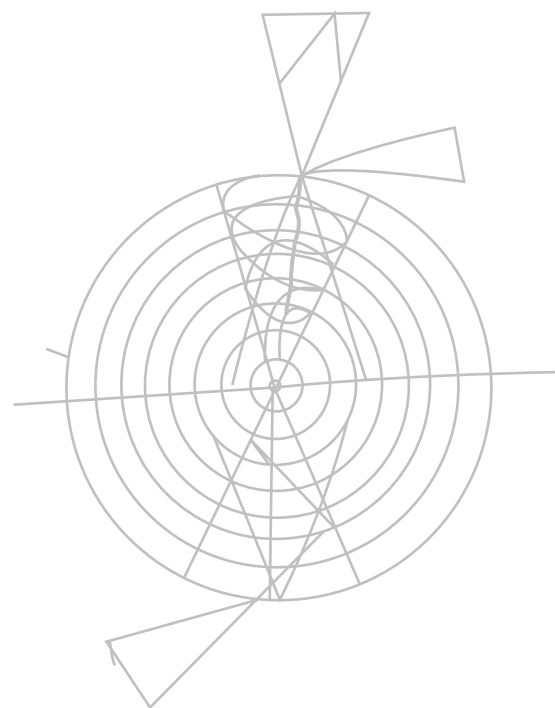
"Din văzduhul boltitelor tale amiezii  
ghicești în adâncuri toate misterele.

Înălță-te fără sfârșit, dar să nu ne descoperi niciodată ce vezi."

(Lucian Blaga, Pasărea sfântă, în V.G.Paleolog, op. cit., p.93).

Este proiecția metaforică în universul creației nemuritoare.

Este însă dincolo de vremelnicia vieții sau receptarea valorilor estetice perene, relația creatorului cu sine și cu ceilalți, este sfințirea "rădăcinilor" cu izvorul nesecat de simboluri al creației sale. Este finalmente salvarea prin artă și rămânerea acasă.



□ Schiță realizată de Constantin Brâncuși

conf. univ. dr. Gabriela Rusu-Păsărin  
Universitatea din Craiova



# CARL SANDBURG ȘI CONSTANTIN BRÂNCUȘI



□ Sorana Georgescu-Gorjan

Carl August Sandburg (6 ianuarie 1878 - 22 iulie 1967), renumit poet american, reprezentant de seamă a Renașterii literare din Chicago, i-a închinat lui Brâncuși un frumos poem în proză, apărut în 1922 în volumul *Slabs of the Sunburnt West* [Lespezi din Vestul ars de soare]. Poemul a fost reprodus în 1926 în catalogul expoziției personale „Brâncuși” de la Galeria Brummer din New

York (17 noiembrie – 15 decembrie), alături de prefața lui Paul Morand și de versuri semnate de Mina Loy și de Jeanne Robert Foster.

Iată textul englez al poemului:

„Brancusi is a galoot; he saves tickets to take him nowhere; a galoot with his baggage ready and no timetable; oh yes, Brancusi is a galoot; he understands birds and skulls so well, he knows the hang of the hair of the coils and plaits on a woman's head, he knows them so far back he knows where they came and where they are going; he is fathoming down for the secrets of the first and the oldest makers of shapes.

Let us speak with loose mouths to-day not at all about Brancusi because he has hardly started nor is hardly able to say the name of the place he wants to go when he has time and is ready to start; O Brancusi, keeping hardwood planks around your doorsteps in the sun waiting for the hardwood to be harder for your hard hands to handle, you Brancusi with your chisels and hammers, birds going to cones, skulls going to eggs – how the hope hugs your heart you will find one cone, one egg, so hard when the earth turns mist, there among the last to go there will be a cone, an egg.

Brancusi, you will not put a want ad in the papers telling God it will be to his advantage to come around and see you; you will not grow gabby and spill God earfuls of prayers; you will not get fresh and familiar as if God is a nextdoor neighbor and you have counted His shirts on a clothes line; you will go stammering, stuttering and mumbling or you will be silent as a mouse in a church garret when the pipe organ is pouring ocean waves on the sunlit rocks of ocean shores; if God is saving a corner for any battling bag of bones, there will be one for you, there will be one for you, Brancusi.”

Poemul este scris într-un limbaj frust, într-un stil colocvial. Încă de la început, Sandburg întrebuințează un cuvânt de argou american – „Brancusi is a galoot” – și folosește sintagma de trei ori.

Conform *Dicționarului englez-român* al Academiei (2004), termenul are multiple accepțiuni: „marinar; soldat; om neîndemânatic / stângaci; netrebnic, om de nimic; ins, individ, tip, flăcău; bătauș.”

Poemul a fost tradus în română de A. E. Baconski (1966), de Petre Solomon (1967) și de Andrei Brezianu (1998). Recent am primit și sugestii de la Ștefan Stoenescu.

În versiunile oferite de tălmăcitorii menționați, cuvântul „galoot” este tradus prin: un năzdrăvan (AEB); un țăran (PS); un bate-drumuri / un bate-poduri (AB); un ins sărit de pe fix / un teleleu-tănase / un târâie-brâu (ȘT. S). În poemul lui Sandburg „Wilderness” din același ciclu întâlnim „a galoot's hunger”, iar în ciclul „Smoke and Steel”, un poem este chiar intitulat „Galoots”.

Sensul exact al cuvântului „galoot”, folosit de poet în 1922 nu îmi este clar. Din poezie se desprinde însă caldă prețuire a lui Sandburg față de sculptor și profunda lui înțelegeri.

Reproduc aici versiunea poetică oferită de Andrei Brezianu în „România literară” nr 42.

„Brâncuși e un bate-drumuri; el adună bilete de tren pentru țara Niciunde; un bate-poduri e Brâncuși, cu traista mereu pregătită de drum, fără să-i pese de ceas; oh, da, Brâncuși e un bate-drumuri; el se pricepe atât de bine la păsări și creștete, conciul și bucla, ovalul și fruntea femeii le cunoaște pe dinafară; pe toate le știe de minune, de la obârșii, de unde vin și încotro se îndreaptă; din adânc le măsoară, de la tainele zămislite de către cei dintâi și mai vechi făuritori de forme.

Astăzi să dăm drumul cuvintelor, nu atât despre Brâncuși, căci iată, stă gata din nou să pornească, dar n-ar putea spune încotro și-a ales să se îndrepte, și când anume, în ce timp va porni către țintă; oh, da, Brâncuși, tu care îi bărnele să-ți străjuiască pragul casei, ca lemnul să îmbătrânească dulce la soare, și să se facă mai tare decât cremenea, mai tare ca tăria brațului și a mâinii tale lucrătoare, oh da, Brâncuși, cu dalta și ciocanul tu scoți din materie conuri și păsări, capete și forme rotunde ca oul; răsplata tăriei din inima ta o vei afla la urmă, când Pământul va fi prefăcut în nor și abur, și când, printre cele de pe urmă lucruri, un con, un ou, vor dăinui o vreme.

Brâncuși, tu nu ești omul care să dea la gazetă anunț, spre a-L vesti pe Cel de Sus că bine ar face să coboare, să vină să vadă ce faci; și nici flecar nu ești, să împui urechile Domnului cu palaver și rugi fără rost; și nici n-ai să te porți lipsit de cuviință față de bunul Dumnezeu, ca și când Cele de Sus ar fi vecinul de peste gard, și ca și când i-ai fi numărat cămășile înșirate la uscat pe frânghie; tu ești omul care își va vedea cu vrednicie de treabă, dibuind, gângurind, șovăind; tu ești cel care va ști să amuțească, precum șoricelul din podul bisericii când orga izbucnește uriașă, inundând oceanul cu valuri, trimițând val după val talazuri spre țărmul cu stânci luminate de soare; și dacă Domnul hărăzește în împărăția Lui un loc pentru trăistuțele cu oase vrednice, unul va fi al tău, un loc va fi al tău, Brâncuși.”

\*\*\*



□ Carl Sandburg

Carl Sandburg s-a născut în orașelul Galesburg din Illinois, într-o familie modestă din comunitatea imigranților suedezi. De la 13 ani a trebuit să muncească pentru a se întreține, trecând prin nenumărate ocupații – zidar, spălător de vase, soldat, secretar, ziarist. A pribegit mult prin țară dar a fost ajutat să-și găsească adevărata menire de către oameni de bine. A ajuns să devină inventatorul poeziei moderne în America, folosind versul liber și un limbaj apropiat de vorbirea oamenilor obișnuiți.

În 1908 s-a căsătorit cu Lilian Steichen, sora artistului fotograf Edward Steichen, cel ce va fi unul din cei mai buni prieteni ai lui Brâncuși.

Steichen l-a întâlnit pe sculptor la Rodin în 1907. A găzduit în grădina lui de la Voulangis o primă *Măiastră* de bronz, cumpărată prin 1913, și s-a ocupat de instalarea primei expoziții personale Brâncuși la galeria „Photo Secession” în 1914, unde se puteau admira *Muza adormită*, *O Muză*, *Danaida* și *Domnișoara Pogany*, precum și o nouă *Măiastră*.

Sandburg a aflat probabil de la cumnatul său despre viața sculptorului plecat din țara natală, confruntat cu nenumărate obstacole și vicisitudini, hotărât să schimbe esența artei. A putut avea contact direct cu operele importante ale lui Brâncuși expuse în 1913 la Armory Show din New York și apoi la Chicago, precum și în 1914 în instalarea realizată chiar de Steichen la „Photo Secession”. Le-a putut admira în inspirele fotografii ale creatorului lor, publicate în 1921 în numărul special „Brâncuși” din revista „The Little Review”, alături de frumosul eseu închinat sculptorului de Ezra Pound.

A putut afla despre munca titanică a artistului și a intuit caracterul excepțional al personalității sale. A avut

premoniția destinului special al sculptorului, căutător al esențelor și al absolutului. A găsit asemănări în soarta sa și a sculptorului – amândoi avuseseră o tinerețe plină de privațiuni, munciseră în tot felul de locuri ca să se întrețină, călătoriseră mult. Pe amândoi, oameni de bine îi îndreptaseră spre adevărata vocație, astfel încât unul ajunsese inventatorul modernismului în poezie, iar celălalt inventatorul sculpturii moderne.

Iubeau amândoi muzica și apreciau cântecele poporului. Amândoi prețuiau copilăria din sufletele oamenilor – Brâncuși socotea că artistul face jucării pentru oamenii mari, Sandburg a creat basme pentru copilul universal. Sandburg a închinat poeme orașului Chicago, Brâncuși a intuit că New-Yorkul se aseamăna cu atelierul său la scară mare și a afirmat că arhitectura acelui oraș cu mării săi zgârie-nori îi dă senzația unei noi și mărețe arte poetice.

\*\*\*

Poemul apărut în 1922 ne arată limpede că poetul se simțea apropiat de sculptor. Nu știu dacă s-au întâlnit vreodată, dar intuiția poetului nu a dat greș, prevestind perenitatea creației brâncușiene.

De curând am găsit pe Internet o înregistrare a unei conferințe ținută de Sandburg în 1956, puțin înaintea dispariției sculptorului. Am avut ocazia să-i ascult vocea melodioasă și chiar să-l aud cântând. Spre bucuria mea, l-am auzit menționându-l cu drag și pe Brâncuși. Este clar că trecerea anilor nu a șters afecțiunea poetului față de sculptor...



# CONSTANTIN BRÂNCUȘI ÎN VIZIUNEA LUI ILARIE VORONCA

Poetul Ilarie Voronca a trăit la Paris în preajma lui Constantin Brâncuși între 1925 și 1946. Între ei s-au creat legături de mare prietenie. În 1929, sculptorul a ilustrat volumul de versuri al lui Voronca *Plante și animale – Terase*. Pe pagina de titlu a exemplarului dăruit desenatorului, autorul a notat o dedicație exprimându-și respectuoasa admirație, adâncă și emoționată recunoștință. În 1928, pe un exemplar din *Ulise*, Voronca scrisese:

„Sculptorului și poetului celui mai neîntrecut  
Brâncuși  
prin mâna și dalta căruia  
glasul lui Dumnezeu până la noi  
străbate  
în semn de adânc și respectuos omagiu.”

Naturalizat în 1938, Ilarie Voronca a intrat în Rezistența franceză și se pare că Brâncuși i-ar fi oferit găzduire în atelierul său în perioada prigoanei naziste. În 1944 a apărut la Marsilia în editura Jean Vigneau povestirea *L'Interview*, în care poetul îi aduce sculptorului un vibrant omagiu. Textul a fost magistral transpus în română în 1989 de Barbu Brezianu și Irina Fortunesco.

Voronca însuși definește poemul său oniric drept o “poveste vagă și estompată, învăluită în nori și cețuri, a convorbirii secrete dintre un poet și un sculptor.”

Într-un amestec de vis și realitate, poetul relatează întâlnirea sa cu un celebru statuar, numit de el “Creatorul”, care locuiește într-o insuliță din fluviul Parisului. Vine să-i ia un interviu, împrumutând identitatea unui reporter prieten, Vaillant. Descrierea atelierului sculptorului îl face ușor de recunoscut:

“Pretutindeni zăceau blocuri mari de piatră. Lângă ușă se înălța o coloană fără sfârșit. Cioplit într-o marmură transparentă, un pește enorm vibra în mijlocul încăperii. Prin unghere erau risipite bucăți de lemn, de cruci, de roți mari. Deasupra, o supantă se pierdea în cețurile tavanului.”

Creatorul îi destăinuie vizitatorului său faptul că doar lui îi va dezvălui noile sale opere, sculptate în nori, cioplite în vânt, păsări decupate în mari pânze de azur. Îi promite să-l inițieze și-i oferă timpul (“veșmânt de forma unui lintoliu”). Milioane de stele ce sunt păianjenii țesând pânza timpului, în care orele, minutele și spațiile se prind ca niște găze, aceste milioane de stele sclipiră în jurul meu.”

Sculptorul demiurg s-a plictisit de lumea creată în cele șase zile și experimentează mereu și mereu. Într-o încăpere se află însușirile, create înaintea și în afara lucrurilor. Într-alta, frumusețea femeilor e sculptată din spuma mărilor, din azurul înălțimilor. Sufletul femeii devine el însuși veșmânt: “Trupul îmbrăcat în materia translucidă a spiritului iradiază și încântă și mai mult”.

Poetul nu se poate rupe însă de existența sa anterioară și-și amintește mereu scene din copilăria fericită, din dragostea pentru Colomba. “Creatorul” îi arată că ia drept propriile viziuni doar memoria lucrurilor care-l inconjoară.

Voronca se referă cu amărăciune la destinul său de străin:

“Nu mai știu nimic precis despre mine, în afară de faptul că sunt un străin și că mii de spaime mă pândesc și mă gâtuie”. “Orice ai face, dacă se observă că ești străin, ești pierdut.” În lumea în care trăiește el, fiecare are dreptul la “o rație precisă, de cuvinte, de idei și de pasiuni”. Nici forma nici fondul limbajului său nu fac însă parte din “stocul atribuit localnicilor”.

În dorința de a-l face să cunoască existențele lumii reale pe care le ignoră, “Creatorul” îl ajută să experimenteze nenumărate ipostaze. În toate formele de existență, poetul rămâne însă același, înnebunit, îngrijorat, nemulțumit, dar și preocupat de soarta celor din jur. Devine, rând pe rând, norișor; “umbra slăbănoagă, sfrijită a unui stâlp de telegraf”; acul mare al unui orologiu de pe fațada unui spital, aflat în fața unei închisori, suferind de neputința de a veni în ajutorul oamenilor prin redimensionarea timpului; scurt-circuit; rindea; sulă de cizmar; aparat de undulații permanente; poftă de mâncare; somn, când chemat, când alungat; felinar care luminează prost; lacăt care-i ajută pe vagabonzi; roată de căruță; tunel în mină; băltoacă de ploaie; oblon care se închide anapoda; robinet care curge întruna. În ipostaza de muscă, îi percepe pe oameni ca pe niște munți; senin, vrea să-și destăinuie tuturor bucuria, dar e crunt lovit. Devine arbore cu mii de frunze, simțindu-se vietate, umbră și zgomot. Se bucură că stârnește amintiri plăcute oamenilor în ipostaza de aromă de lemn tânăr sau de miros de piele. Ca literă de tipar își trăiește existența sub semnul comunității.

Metamorfozele sunt descrise cu fantezie debordantă și subtilă autoironie. Recăpătându-și forma de om, poetul se trezește într-o gară, printre șine. Asistă la un accident feroviar și află că printre victime se afla și prietenul Vaillant, a cărui identitate o împrumutase. Constată deodată că se află în palma “Creatorului”, care-l privește zâmbind.

Trecându-l prin diferitele ipostaze, “Creatorul” a dorit să-i dovedească lipsa de importanță a formei. Forma și contururile nu sunt decât o iluzie, acumulată în jurul unui gol. Vidul – suflet – se perpetuează fără a se altera, este unicul motor al vieții temporale și își este suficient sieși.

Poetului i se arată împărțita vidului – universul ființelor și al lucrurilor solubile, muzici solubile în tăcere, “păsări secrete a căror putere de zbor întrece neînchipuit de mult pe aceea a înaripatelor obișnuite, fiindcă ele devin însuși zborul și sunt pretutindeni în același timp” (p.112).



Pentru poet, însă, vidul este un viclean și inezisabil dușman. În ochii lui, “golul pe care încă de la naștere îl purtăm în noi” este chiar moartea.

Prețuind prea mult lumea cu care este familiarizat, poetul părăsește atelierul și ajunge în oraș, unde, ca urmare a învățăturii primite de la “Creator”, toată lumea zboară. Se poate recunoaște imaginea Coloanei Sărutului în următorul paragraf:

“Era înduioșător să vezi o pereche de îndrăgostiți vorbindu-și gură în gură, cu trupurile prelungindu-se unul prin celălalt, formând parcă diametrul unei circumferințe celeste”.

Poetul asistă indignat la o conferință unde se prezintă mesajul măsluit al “Creatorului”: “pentru fericirea speciei umane este necesară o permanentă stare de război”. La locuința lui Vaillant, vede hamali care transportă “spaimile” și “dorințele neîmplinite” ale acestuia. Constată că orașul s-a transformat într-un uriaș morman de gunoarie și fuge cu trenul spre sud.

În orașul unde se prăznuiesc morții, simte atotcuprinzătoarea bunătate și blânda ocrotire a defuncților, prietenia lor nevăzută. Are revelația singurătății

“Creatorului” și-și dă seama că doar morții “se pot apropia cu înțelegere de opera uriașă a creatorului”. Este conștient că și pe el “singuri morții îl vor primi cândva în țara lor, fără să-i ceară acte de identitate, fără să-l oblige să completeze fișe și cereri de naturalizare. Ei aveau să-l facă să înțeleagă dintr-o dată totul și să iubească totul.”

În “Cuvânt înainte”, autorul cărții își compune un autoportret, în care își deplânge singurătatea și destinul de venetic. Se compară cu un râu care curge domol în câmpie “Fiindcă el știe acum

Că marea ori moartea visată îl

asteaptă fidelă.” [Peste nici doi ani, în 1946, Voronca va alege “moartea visată”]

În postfață, poetul precizează că “modelul parțial sau total al Creatorului” este celebrul sculptor B. în atelierul căruia petrecuse “nenumărate ceasuri rodnice”, “un unchiaș cu barba albă, știutor într-ale vieții și ale artei”, excelent bucătar, care se acompania chiar el la vioară cântând neuitate melodii populare.

În cuprinsul cărții, ni-l prezintă ca pe “un unchiaș cu fața răzătoare”, cu “mâini aspre, cu degete scurte, de chirurg”, “preocupat și mâhnit de soarta umanității și de soarta omului”.

Poetul este conștient de faptul că “întocmai ca orice mare artist, creatorul își continua fantasticul lui travaliu, fără răgaz și fără a fi vreodată mulțumit”. Lui îi vorbește ca unui copil, cu o voce mângâietoare, glas mereu mai cald și mai entuziast. Îi arată bunătate, blândețe, liniște.



□ Ilarie Voronca, 1903-1946 - Portret de V. Brauner

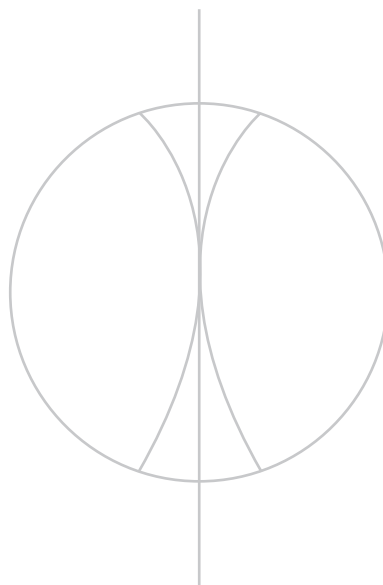
\*\*\*

Despre admirația sa față de sculptor, Voronca avea să scrie în anul 1932, în *Acte de identitate*:

“Voi sta fără a scoate o vorbă și voi vedea cum simplu, Constantin Brâncuși deznoadă din pietrele mari, masive, funde -- aproape imateriale -- de păsări și de pești [...]. În liniștea deodată luminoasă, lângă marele maestru, voi asculta cum viața, ca o stalactită, se întărește în peștera din noi.”



□ Începutul lumii,  
Foto Steichen



Sorana GEORGESCU-GORJAN

# BRÂNCUȘI ȘI SCRITORII ROMÂNI DE ASTĂZI



□ Constantin Zănescu

Pentru a respecta principiile acestei conferințe este necesar să definim profesia (*misia*) de scriitor. Provenind din anticul *scrib* (*scribere* – *scrivere*), ea a păstrat, prin veacuri o aură sacră, așa precum *sculptorul* a avut ca imemorial *predecesor* cioplitorul în piatră. Practicant al *culturii scrise* și *tipărite*, îl vedem pe autor (scriitor) în zorii modernității, exersându-se în toate *genurile literaturii*: poezie și epopee, roman, teatru; iar în secolul XX: genurile reportajului, eseului, scenariului, colajului și publicisticii.

Să facem foarte puțină *istorie*:

În nr. 9-10, din 2-15 mai 1908, a apărut în gazeta „Luceafărul” din Sibiu, condusă de Octavian Goga, o *cronică plastică*, intitulată „*Expoziția Tinerimii artistice*”, semnată de GEORGE MURNU, un tânăr intelectual (originar macedoromân), publicând poeme clasice și în curând, traducător din greaca veche, al epopeilor lui Homer: *Iliada* și *Odiseea*. El se referă la sculpturile, trimise de Brâncuși, din Paris la București: „*Supliciu*” și „*Cap de copil*”, în viziune încă *rodiniană*, însă reprezentând chipuri „rănite”, „patetice”, brutalizate; iar George Murnu va conchide exclamativ: „O mai mare sfidare a pedantismului și academismului, la noi, nu s-a mai pomenit...”. Poetul acela, G. Murnu, va deveni, în vara lui 1909 și unul din *întemeietorii Societății Scriitorilor Români*, instituție altoită pe aceea fondată, în 1834, de poetul Ion Eliade Rădulescu și din care se va

naște *Academia Română*. Murnu va fi urmat, în „Luceafărul”, și prin condeiele altor tineri publiciști, precum Octavian Tăzlăuanu, Otilia Cosmuță, Charles Morice, Octavian Zimbru etc. Astfel, e de reținut o idee cardinală: George Murnu nu e numai cel dintâi scriitor (poet și traducător), din istoria literaturii române, care s-a exprimat despre „*tânărul sculptor Brâncuși*”, intuind detașarea acestuia de sculptura clasică, de „*academism*”, căutându-și „*drumul său*”, ci și, mai târziu, un apropiat al său.

Nu putem vorbi despre C. Brâncuși și scriitorii de azi, fără să jalonăm această mică istorie a „*scrisului românesc*”, despre „*artistul revoluționar*”, cum îl va numi viitorul poet și critic de origine gorjeană George Uscătescu. În 1910, un scriitor „specializat” în pictura lui N. Grigorescu – popularul Al. Vlahuță – va scrie despre *Cumințenia Pământului* (expusă și ea, la *Tinerimea artistică*). În 1914, Tudor Arghezi însuși, ghidat de conceptul lui Horațius: „*ut pictura poesis*”, exersându-se în *cronică plastică*, întreaga sa viață, va scrie despre C. Brâncuși: „dintr-un atelier multă vreme sărac, Brâncuși aruncă, pe fereastră, câte un bolovan care, ciudat, începe de îndată să umble, ca o ființă vie!”

Putem vorbi, deja, despre *echivalențe* și *translații* ale *imaginii* plastice, în *cuvânt*; și după acest încă tânăr Arghezi, care-l va descoperi și impune, curând, pe „*scriitorul*” Urmuz, vor veni, se vor alătura *simboliștii* și *dadaștii* români: Ion Minulescu, Ion Vinea, Tristan Tzara, Ilarie Voronca, Lucian Blaga, Benjamin Fundoianu, Marcel Iancu, Ion Barbu, Geo Bogza ș.a. Să-i reținem pe Vinea și Blaga, care au avut „*revelația*” *Păsării măiestre*, chiar la București, adusă cu prilejul *Congresului Presei latine* și a *Expoziției internaționale a „Contemporanului”* (1924). Vinea, contemplând

*Măiastra*: „Să înălțăm vrem, iar, Turnul lui Babel!”

Din năzuință, cuib cuvântului să boltim!...” Și Blaga:

„Prin văzduhul boltitelor tale amiezi ghicești, în adâncuri, toate mistere Înălță-te, fără sfârșit

Dar nu ne spune, niciodată, ce vezi?!...”

Să recunoaștem că, forjând spiritul modernității, acești doi mari creatori de poezie, „năzuind *cuib cuvântului*”, peste „boltitele amiezi”, contemplând Pasărea de aur „a văzduhului” au produs *echivalențe unice*; și „voind, iar înălțându-se Turnul lui Babel, au pre-„vizualizat” „înfinirea” și gloria *Coloanei recunoștinței!*, de la Tg. Jiu. (De amintit că Ion Vinea va scrie și un roman amplu, despre avangardiști, numit *VENIN DE MAI*. Constantin Brâncuși apare ca *personaj*, cu numele *Gorjanu!*...

\*



□ Cumințenia Pământului - C. Brâncuși

În 1928, romancierul și dramaturgul Camil Petrescu va publica, după *Procesul Brâncuși vs USA*, un eclatant eseu, intitulat, generic: „*SCULPTORUL*”, în care îl vede pe *reformatorul noii arte moderne*, înaintând și edificându-și opera, între două *curenți și mișcări*, ce vor deveni istorice; în stânga: *cubismul*, rămas în urmă, *dadaismul* și *suprarealismul*, *purismul*, *abstracționismul*, viziuni socotite „*internaționaliste*”; și încercând să lase, de-o parte, „*substanța autohtonă*”, iar în dreapta: „*specificul național*”, *Tradiționalismul*, căruia, în polemici, i se va reproșa, păgubitor, „închistarea” și „încremenirea”, Constantin Brâncuși, afirmă Camil Petrescu, „*aduce un nou aspect al sufletului românesc, nesfârșit mai complex, decât o coajă vopsită, sau o mobilă pirogravată!... Suflet românesc – cu zeci de rădăcini și cu nesfârșite posibilități!...*”

Între 1930-1946 se adâncește înțelegerea „*revoluției*” lui Brâncuși, iar majoritatea celor care semnează articole, recenzii, cronici, chiar studii, aparțin *scriitorilor tineri*, precum Benjamin Fundoianu, Titel Comarnescu, Adrian Maniu, Lucian Boz, Barbu Brezianu, Ionel Jianu ș.a. Ceea ce le reușește acestor *autori* (mai toți debutând ca *poeți*), rămâne translația *imaginii*, a filosofiei (și universalismului său) în cuvânt: transpunerea, analogia ori *identitatea*, *corespondențele*. Iar ceva mai târziu, după război, *descifrarea* (*decodificarea*), *comprehenșiunea critică* (*hermeneutică*), înnoitoarele viziuni „*de civilizație*, *translate universului cuvin- telor*. Grație viziunii *seriale*, a variantelor și versiunilor, mereu „*stilizate*”, după un procedeu recunoscut ca aparținând reprezentărilor folclorului plastic românesc, *noua sculptură* a lui Brâncuși – „*provenind din ceva ce este foarte vechi*”, va fi socotită „*o filozofie abstractă*”; iar artistul însuși va introduce un *concept simbolic* și *genial*, dificil de încadrat în „*canonane*” și aproape „*intraductibil*”: „*l'inconcevable*” (de neimaginat? de

neînțeles? de neconceput?), care-l va propulsa peste milenarul... *Mimesis*. Brâncuși se va referi la „*seriile*” *Noilor născuți*, *Primilor pași*, *Începutului lumii* (capete de copii, „*supliciile*” din „*Luceafărul*” de la Sibiu, care vor ajunge, prin „*variante*”, *purificări* și *stilizări*, „*obiecte cosmice*” și, afirmă sculptorul nostru, expunându-le, începând cu 1909, la *Salonul independenților*, din Paris, „*vor ajunge să fie imitate în toată lumea*?” (Af. 24). Drept ce? În chip cert: pentru că devin *ilustrări ale avangard(elor) plastice*. La plural: pentru că apăruseră, deja, atunci: *futurismul*, *constructivismul*, *suprarealismul*, un număr impresionant de *isme!*..., care convergeau între ele.

\*

Între 1946 și 1965, receptarea operei lui Brâncuși trece printr-o perioadă de *cecitate politică*, și prin urmare, *secitate*, cu totul păgubitoare (a se vedea, spre ilustrare, volumul scriitorului Pavel Țugui, „*Dosarul Brâncuși*”); însă cei care îl admiră, îl elogiază pe marele nostru sculptor, creând „*corespondențe în cuvânt*”, adeviziuni entuziaste sunt tot *poetii*: Ion Frunzetti, Barbu Brezianu (traducător, în cuvânt, al epopeii *Kalevala*), Eugen Jebeleanu, Radu Boureanu, Marin Sorescu, Nichita Stănescu, Paul Anghel, Petre Oprea, Ioan Alexandru ș.a. Unii dintre ei, din pricina ideologiei *prolectcultului*, își vor reprimă concepțiile și harul, poetice, și se vor refugia, toată viața, în studii uscat-științifice, prefete, cursuri și considerații „*docte*”, de istorie a artei și educație (ideologică). Este un con de umbră, cu totul pasager, al sculpturii brâncușiene.

O extraordinară re-evaluare și eflorescență a posterității moștenirii lui Brâncuși vine din Europa Occidentală, în memorialistica dramaturgului Eugene Ionesco (*Portret anecdotic de Brancusi*), 1966; iar în 1967, vol. *Temoignaj sur Brancusi* (de Petre Comarnescu, Constantin Noica, Ionel Jianu), publicat, în ediție de lux, la „*Arted*” (Paris). Tot acum, apăruse, la New-York, la „*Clinton*

Books”, romanul „*Sfântul din Mont-parnasse*”, al scriitorului american, de origine română, Peter Neagoe. Mircea Eliade însuși scrisese, în românește, opera dramatică *Columna*. Întrebările și, desigur, ipotezele scriitorului și savantului, din această piesă jucată, la București, în *Centenarul 1976 – Brâncuși*, sunt fertile și ispititoare: cum a putut acest om (C. Brâncuși) să readucă în conștiința umanității un *monument megalitic* (Axis Mundi), dispărut cu mii de ani în urmă din Europa? Cum s-a transformat acel monument și sensurile sale ascunse, tainice, într-o viziune artistică de avangardă?... Cum țâșnește, din încremenirea ei? Cum se „*metamorfozează*”, din *piatră*, în *lemn*; și din lemn, în mâna artistului, în *bronz*? Cum îi „*auzim*” zborul, *trepidațiile*, *înălțarea spre cer*? Cum a devenit *infinită*, grație subconștientului *colectiv* și, apoi, *personal*, al lui Brâncuși? De ce *Columna*, în clipa contemplării, le produce funcționarilor, învățătorilor, școlărilor și târgoveților, din orașul oltenesc, de munte, „*neliniște*”, „*panică*”, „*stupoare*”, „*ruptură*”, la nivelul „*obișnuit*” al înțelegerii?... De ce, privind-o, contemplând-o, suntem umpluți și coplesiiți de *uimire*, de o atmosferă *fantastică*? De ceva cu totul *inșolit*?

Între 1966 și 1976, când se aniversază, în toată lumea, *Centenarul „Brâncuși”*, apare, și în România, o generație de intelectuali care-și publică „*poemele*”, editează întâiele *Albume Brâncuși*; astfel, avem *Omagiu – 100 – Brâncuși* (al revistei „*TRIBUNA*”), coordonat de D.R. Popescu și subsemnatul; *Carte de inimă pentru Brâncuși*, de Nina Stănculescu, autoare și a unui roman *Brâncuși*; și prima cuprindere, în volum, a *Aforismelor* (textelor, cugetărilor despre artă și viață ale lui Constantin Brâncuși, la Ed. „*Scrisul Românesc*”, 1980). Și *MASA TĂCERII*, de Ion Caraion (1982).

De la scriitori, precum Dumitru Radu Popescu (cu eseurile sale despre „*Măiastra-Aldinardi*” și „*Patriarhul de la Hobița*”), la



Eugen Simion, Adrian Marino, Edgar Papu, Mircea Zăciu, până astăzi, „hermeneutica” sculpturii lui Constantin Brâncuși va spori, nesfârșit, nemaicunoscând „conuri de umbră”!... Astăzi, scriitorul Florea Firan este promotorul, la Ed. „Scrișul Românesc”, al celor mai numeroase cărți despre Brâncuși.

Generația mea, numită '70, care s-a afirmat în *beletristică*, mai întâi, în cadrul unor reviste (*Echinox*, *Tribuna*, *Steaua*, *România literară*) a fost numită, din pricina timpurilor, *profesionalizării*, inclusiv în *critica* și *istoria de artă*, ca „aparținând celor mai tineri brâncușologi” (Ionel Jianu). I-aș numi, aici, pe Romulus Rusan, N. Diaconu, Zenovie Cărlugea, Romulus Diaconescu. Tot Domnia sa (Ionel Jianu...) a numit *Aforismele lui Brâncuși*, încă din 1981, când nu exista expresia „Codul lui DaVinci” – „un fascinant cod de legi ale artei și vieții”; iar pe Brâncuși – „un uriaș reformator – și un înțelept venerat!”. „De acum, fiecare generație culturală, din țara noastră, va trebui să dea o judecată de ansamblu asupra operei lui Brâncuși, împlinindu-se la nivel european”, a afirmat despre *Aforisme* (și) filosoful român – membru al Uniunii Scriitorilor, Constantin Noica.

Așadar, în ultimele decenii ale veacului tocmai trecut XX, apar *Scriitorii brâncușologi*, cei mai avizați, în stare să facă cunoscută, asimilată *moștenirea* brâncușiană, în țară. Poetii care-și publică, acum, diverse producții nu (mai) pot fi catalogați ca „întâmplători”, „ocazionali”, „conjuncturali”; astfel apar un Adrian Popescu, Dan Lupescu, Ioana Dinulescu, Mircea Vaida-Voievod etc. După ce a publicat un întreg volum *Dincolo de Brâncuși*, scriitorul și *brâncușologul* Horia Muntenuș face *translația* expresivității sale poetice și eseistice în *imagine*, creând două *variante* ale unui *film-documentar* (și *reportaj*), intitulat *Brâncuși după Brâncuși* (închinat și avatarurilor restaurării *Coloanei infinite*), care a avut premiera la cel mai mare cinematograful din Cluj – „Republica”, actualul „Florin Piersic”, în fața a peste 1000 de oameni și a

însuși ministrului culturii de atunci (Kelemen Hunor). Muntenuș a *vizualizat* spațiul brâncușian (Gorjul, platourile Munților Retezat și Vulcanului, drept un spațiu fascinant, „tracic”.

Un alt scriitor (nuvelist, eseist) *brâncușolog* este contemporanul nostru Robert Cristian Velescu, cu volumul *Brâncuși inițiatorul* (prefațat de regretatul Barbu Brezianu), editat în 1999; decodificând *viziuni oculte*, în operele sculptorului, „misterele” grecești și egiptene, filosofia indiană și chiar alchimia medievală. Nu-l vom omite, nici o clipă, pe un alt specialist brâncușian: poetul și publicistul Lucian Gruia, a cărei concepție e aproape tehnico-științifică („inginerescă”), vorbind despre *sculptorul-arhitect*, despre *Templul eliberării de la Indore*, despre spațiul „locuibil”, din *edificiul* plănuț, la Chicago, în 1952, al *Coloanei infinite*, de 400 metri; despre „*formele arhitecturale*”, care ar fi dus la „*resacralizarea*” locuirii și contopirea sufletului cu „*fiorul absolut*”; și astfel: „locuind într-o sculptură brâncușiană, oamenii ar putea deveni frumoși, mai buni și mai puri...”.

Din 2000 până azi, am reținut un număr considerabil de studii, eseuri, cărți despre *postmodernitatea* moștenirii lui Brâncuși, semnate de alți membri ai breslei scriitoricești: Mircea Cărtărescu, Pavel Șușară, Matei Stârcea-Crăciun, Vasile Gogea, Gabriel Cojocaru. Iar, dintre prozatori, îl amintim pe craioveanul Mircea Pospai, cu romanul său umoristic *Căruța (istoriei) merge mai departe* (Ed. „Scrișul Românesc”, 2012). Personajul central este un gorjean: Tănase Lolescu, bărbat aventuros și pitoresc, supraviețuind tuturor timpurilor politice, un „Don Quijote” al Comunismului, a cărei biografie se interferează cu a *Coloanei infinite*, într-un chip absurd, insolit și „himeric”.



În 2007, a apărut, la Ed. „Artemis”, București, un volum monu- mental și cu totul de excepție, numit: *Brâncuși – o biografie*, de Al. Buican. Editorul îl prezintă pe autor, pe coperta finală, *intelectualul complex*: dramaturg, nuvelist, povestitor, eseist. Deși titlul cărții este cu totul modest, am afirmat, în cronică noastră literară, din „Steaua” (nr. 8, 2008), că avem de-a face cu un „ambitios roman istoric”; cu un „*original melanj*”, între *narațiune* și *eseu*, între „*povestea*” vieții miraculoase a sculptorului și „*explicația*” operei sale cu totul inovatoare, pe plan mondial. Nimic „romanțat”, sau monoton; dimpotrivă, *viziunea* autorului e stufoasă, polemică, îndrăzneță. O *realizare*, în urma unei lungi documentări, la New York, de aproape un deceniu, un „*edificiu de idei*”, aparținând atât scriitorului, cât și împătimitului „brâncușolog” Al. Buican.

După apariția a șase ediții ale *Aforismelor și textelor lui Brâncuși*, *viața și creația* revoluționară a sculptorului român de valoare universală Constantin Brâncuși au pătruns, în sfârșit, mai adânc, în conștiința publică românească (și) chiar în școli, în sfera *cultă* – adică în *operele scriitorului român contemporani*, în volumele și exegezele istoricilor și criticilor de artă. Am putea încheia cu o concluzie a unui regretat membru al U.S.R., care l-a considerat pe Brâncuși *poet al pietrei* și *al cuvintelor*, înțelept aforist: Ion Pogorilovschi: „La Tg. Jiu, *Calea vieții (via sacra)* leagă lumile și dă un orizont ființării; vedem *Ansamblul sculptural*, în final, pentru om, într-o preconizată lume – ce ar putea deveni *filosofică*”.

Constantin ZĂRNESCU

# BLAGA - BRÂNCUȘI, AFINITĂȚI ELECTIVE



□ Lucian Gruia

În *Chipurile tăcute ale veșniciei* în lirica lui Blaga (Ed. Limes, Cluj-Napoca, 2007), Vasile Fanache afirmă că universul liric al poetului născut în Lancrăm are forma lacrimii „... lacrima imaginată de Blaga închipuie totalitatea universului, e simbolul transcendentului și al lumii date, elementul cosmogonic primordial sugerat de poet pri metafora *Lacrima Mare*.” Și mai departe:

„Corola de minuni, bolta cerului, apele care oglindesc înaltul, cercul, roata, etc. sunt alcătuitoare de sfere concentrice, variante ale sferei arhetipale, acea enigmatică *Lacrimă Mare*, din care descind și spre care se îndreaptă toate formele de existență.” Această sferă diafană și transparentă închide veșnicia spațio-temporală, roata tragică a existenței omului ca ființă însingurată. Starea ontologică a ființei omului cenzurat – sugerează „bocetul” specific liricii blagiene.

Universul lacrimă pare monadic, expresie a totalității, atât a Marelui Anonim cât și a omului captiv într-o zbatre zadarnică, fără izbăvire. Și pentru filosoful Thales din Milet, apa este elementul primordial din care s-a constituit universul.

Universul-lacrimă include și celelalte elemente acvatic, în care: izvorul reprezintă obârșia/nașterea, râul – curgerea heraclitiană a vieții în „marea trecere/petrecere”, iar marea, neantul, sfârșitul inevitabil.

La Brâncuși universul are forma de ovoid care este asemănător formei lacrimii care nici ea nu e perfect sferică, așa cum și-o imaginează V. Fanache. În cartea mea *Universul formelor lui Brâncuși* (Ed. Fundației Constantin Brâncuși, Târgu-Jiu, 2001), am așezat într-un spațiu ovoidal, ideal, toate sculpturile artistului, inclusiv *Ansamblul monumental de la Târgu-Jiu*, cu oraș cu tot.

Pentru opera blagiană integrală, mi-am închipuit un alt univers și anume cel clepsidric în care cupa superioară este rezervată Marelui Anonim, iar cea inferioară, lumii cenzurate, inclusiv oamenilor.

Forma clepsidrică se potrivește *Coloanelor*, *scaunelor* și multora din soclurile care susțin sculpturile brâncușiene. Considerând elementele romboidale ale *Coloanei fără sfârșit* ca o succesiune de generații, putem afirma că și universul lui Brâncuși poate fi clepsidric.

Clepsidra este un instrument pentru măsurarea timpului. Cu această observație descoperim o primă similitudine între operele blagiană și brâncușiană. În concepția lui Lucian Blaga, unul din elementele matricei stilistice este orizontul temporar inconștient care poate fi de tip: **cascadă**, **fluviu** și **havuz**. **Timpul cascadă** este orientat spre trecut, **timpul fluviu** spre clipa prezentă iar **timpul havuz**, spre viitor.

Nu cumva la *Masa tăcerii* întâlnim **timpul cascadă**, la *Poarta sărutului* **timpul fluviu** și la *Cloana fără sfârșit* **timpul havuz**? Să parcurgem așadar *Calea eroilor* împreună cu Lucian Blaga și să ascultăm ce versuri ar recita el la fiecare monument în parte.

**Moto:** „la fieștecă pas, la fiecare colț,  
te-ntâmpină timpul.”  
(Lucian Blaga – *Vârsta de fier*)

## 1. La Masa tăcerii

Să-l ascultăm pe Brâncuși vorbind despre *Masă* și despre tăcere. Toate aforismele le-am desprins din cartea Constantin Zărnescu – *Aforismele și textele lui Brâncuși* (Ed. Scrisul Românesc, Craiova, 1980):

„Acum, la bătrânețe, văd că, în fond, Masa tăcerii este o altă, o nouă *Cina cea de taină*... Linia Mesei tăcerii... vă sugerează curbura închisă a cercului, care adună, unește și apropie...” (Af. 148)

„... Și viața și moartea, la fel ca și materia, se cufundă, în ultim, într-o formă unică (tăcerea)... Căci totul se scurge în vasul tăcerii – marea oceanică unde se revarsă întregul nostru Univers... Acțiunile noastre, la fel ca orice act al existenței pământești, tot ceea ce este viu, se prăvălește în acest mult și imens vas: Tăcerea!... Tăcerea – a cărei efigie ne relevă noțiuni duale: Timpul și eternitatea.” (Af. 253)

Cercul *Mesei* simbolizează universul nemanifestat, vitalul subzistând în tăcere. La început a fost tăcere și la sfârșit va fi tăcere. Menirea ei de masă de pomenire pentru eroii primului război mondial orientează timpul spre trecut, este un **timp cascadă**. Și pentru Blaga, **timpul cascadă** conduce spre lumea dinainte de naștere:

„Dar mi-aduc aminte de vremea când  
încă nu eram,  
ca de-o copilărie îndepărtată,  
și-mi pare așa de rău că n-am rămas  
în țara fără de nume.  
Și iarăși îmi zic:  
nici o larmă nu fac stelele-n cer. Da, ar trebui să fiu  
mulțumit.” (*Liniște între lucruri bătrâne* – În marea trecere).  
Sau: „De ce m-ai trimis în lumină, Mamă,  
de ce m-ai trimis?” (*Scrisoare* – În marea trecere)  
După ce regretă nașterea, poetul, la senectute, nu  
vrea să mai trăiască încă o dată:  
„Pe căile vremii se duc și vin  
cu pas adânc ca de soartă  
albe fecioare și negre fecioare:  
îndemnuri cerești  
să fim încă o dată,

să fim încă o dată,  
să fim încă de-o mie de ori  
să fim, să fim!  
Dar eu umblu lângă ape cântătoare  
și cu fața-ngropată în palme – mă apăr:  
eu nu! Amin.” (*Tăgăduiri – Lauda somnului*)

La Brâncuși și la Blaga, tăcerea e semn de înțelepciune. Brâncuși leagă tăcerea de timpul vieții (substrat) și de eternitate (moarte), iar Blaga de necuvintele care conțin în nuce toate sensurile:

„Limba nu evorba ce o faci.  
Singura limbă, limba ta deplină,  
stăpână peste taine și lumină,  
e-aceea-n care știi să taci.” (*Catren – Corăbii cu*

#### **cenușă**)

De la Blaga descind necuvintele nichitastănesciene:

„dar pe liman ce bine-i  
să stăm în necuvânt -  
și fără de-amintire  
și ca de sub pământ,  
s-auzi în ce tăcere,  
cu zumzet de eoni,  
frumsețea și cu moartea  
lucrează peste noi.” (*Ulise – Corăbii cu cenușă*)

La titanul din Lancrăm, tăcerea a fost, în copilărie, un miracol biografic:

„Lucian Blaga e mut ca o lebedă.  
În patria sa  
zăpada făpturii ține loc de cuvânt.” (*Autoportret –*

#### **Nebănuitele trepte**)

La teoreticianul minus cunoașterii, tăcerea reprezintă dovada de supremă înțelepciune întrucât misterele nu pot fi revelate:

„Ziua din urmă, Omule, e-adevărat:  
(...)  
Omule, ți-aș spune mai mult,  
dar e-n zadar -  
și-afară de-aceea stele răsar  
și-mi fac semn să tac  
și-mi fac semn să tac.” (*Taina inițiatului – În marea*

trecere)

## **2. La Poarta sărutului**

În maximele și aforismele sale, Brâncuși menționează despre *Poarta sărutului*, următoarele: „Coloanele Templului Sărutului sunt rodul unor îndelungi ani de căutări. La început, am tăiat direct în piatră grupul celor două ființe înlănțuite. Iar apoi, după mai multă vreme (- peste 30 de ani!) m-a purtat, constant, gândul spre eternizarea unei înalte Porți..., a unei Porți prin care să se poată trece dincolo...” (Af. 147)

*Poarta* este construită pe schema *Sărutului* despre care sculptorul afirma: „Sărutul (această capodoperă din tinerețe) a reprezentat pentru mine drumul damascului.” (Af. 75)

„În Sărutul nu a fost vorba despre o copie fidelă a două modele – bărbat și femeie, care se dragostesc, ci despre o viziune a iubirii fără de moarte, pe care eu am văzut-o cu ochiul minții. Am eliminat din opera mea tot ce nu era esențialul. Găsiți în această sculptură numai o sugereare a brațelor și a picioarelor, o sugereare a fizionomiilor. Iar cu cât veți privi mai mult această operă, cu atât mai ușor îi veți descoeri sensul: misterul fecundității și al morții rămâne însuși misterul acestei iubiri – care va supraviețui chiar și dincolo de mormânt...” (Af. 76)

Va să zică, *Poarta* reprezintă un ritual de trecere de la individ la cuplu, dar simbolizează, încă mai abstract, trecerea dintr-o lume în alta. În cadrul *Ansamblului*, reprezintă nunta postumă a eroilor nelumiți. Pe arhitrava porții, 40 de cupluri dansează o horă eternă. Aici, timpul și eternitatea se întâlnesc în clipa nunții. Se celebrează timpul suspendat, **timpul fluviu**. Lucian Blaga, ar rosti la *Poarta sărutului* poeziile sale de dragoste. Începem cu câteva versuri din *Catrenele fetei frumoase – Ce aude unicornul*:

„O fată frumoasă e  
O fereastră deschisă spre paradis.  
Mai verosimil decât adevărul  
e câteodată un vis.” (II)

„O fată frumoasă e  
Iutul ce-și umple tiparele,  
desăvârșindu-se pe-o treaptă  
unde poveștile așteaptă” (III).

Frumusețea femeii îl impresionează și pe creatorul ei. Iată cuplul din ziua genezei:

„Iar El privea. Pe tine te văzu de-a dreapta mea,  
întâ,

duminica aceea bucurându-mi.  
Și-a zis: Sunt bune toate foarte! (...)

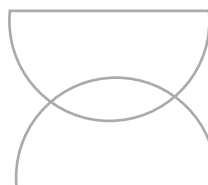
...Noi aripi nu aveam, dar umerii -  
gata erau umerii de zbor.” (*Ziua a șaptea – Cântecul focului*)

Și la Blaga, ca și în sculptura brâncușiană *Sărutul*, dragostea învinge moartea: : „Și dincolo, în noapte, s-ar putea/ ca ochii mei să nu mai moară/ de când păstrează-n ei frumsețea ta.” (*Sfârșit de an – Cântecul focului*)

În sculptura *Adam și Eva*, bărbatul își poartă femeia pe umeri ca pe o dulce povară. Iată ce ar putea rosti Blaga privind această sculptură:

„Înălți și drepti ca fumuri  
poveri purtăm pe drumuri.  
În pașii noștri: soarta.  
Pe prund de suflet: moartea.  
Sub zeaua noastră: oasele.

În inimă: frumoasele. „ (*Poveri – Corăbii cu cenușă*)





### 3. La Coloana fără sfârșit

Despre *Coloana* sa Brâncuși afirmă: „Du-te!... Îmbrățișează Columna înfinirii cu palmele mâinilor deschise. Apoi, înălțându-ți ochii, privește-o – și vei cunoaște, astfel, întru adevăr, sinele cerului...” (Af. 140)

„Elementele Coloanelor mele infinite nu sunt altceva decât respirația omului, propriul ei ritm...” (Af. 141)

„Coloana înfinirii se aseamănă cu o plantă exotică – la care vor să viseze (veșnic) adolescenții. Sau cu însuși pendulul timpului, răsturnat.” (Af. 142)

„Coloana fără sfârșit este negarea Labyrinthului.” (Af. 143)

*Coloana fără sfârșit* reprezintă scara de urcare a sufletelor eroilor la cer, spre contopirea cu divinitatea. Timpul este orientat spre viitor, un **timp havuz**.

*Coloana* poate simboliza și succesiunea generațiilor ca în poezia lui Blaga: „Natura-și împlinește ciclul/ și iarăși de la cap și-l ia.” (În timp - **Vârsta de fier**)

Privind *Coloana* proiectată pe cer, Blaga ar putea rosti:

„Trăim ca să cuprindem totul  
și să ne pierdem într-o zi.  
Un Dumnezeu adânc, albastru  
e marea-n care vom pieri.” (*Caravela – Vârsta de fier*), sau:

„Mă deschid cerului  
de aici și până departe.” (*Vară în jurul cetății – Corăbii cu cenușă*)

Iar noaptea, la lumina stelelor, Blaga ar simți cum raza stelei cu care s-ar contopi în moarte ar coborâ pe *Coloană*:

„Cuvânt încearc-a se rost:  
Veni-va zi! Veni-va zi!  
Înmormântat în astă stea  
În nopți voi lumina cu ea!” (*Glas de seară – Corăbii cu cenușă*)

Linia vieții omului, înscrisă în palma lui Dumnezeu poate fi *Coloana infinită*:

„Nu-n palma mea,  
ci-n palma ta  
e scrisă, Doamne,  
linia vieții mele.” (*Linia – Corăbii cu cenușă*)

*Coloana* mai poate fi umbra lui Dumnezeu, în viziunea lui Blaga: „Umbra lui Dumnezeu e mai vârtoasă în lumină,/ mai grea ca alte umbre.” (*Umbra lui Dumnezeu – Corăbii cu cenușă*)

Și iată *Coloana* ca un șir de sicrie suprapuse:

„Ceruri înmormântate  
sunt toate mormintele.” (*Cuvânt peste poarta din urmă – Corăbii cu cenușă*)

Viziunea *Coloanei*, la Blaga, poate fi un șir de clepsidre alcătuit din craniile morților:

„Ca în clepsidre  
prin orbitele morților țărâna curge  
măsurând timpul cetății. Pune-ți urechea  
s-ascultă. Și-apoi iarăși  
s-ascultă dacă inima, jalnica, vechea,  
mai bate – și-a cui?”

(*Drum prin cimitir – Vârsta de fier*)

La *Coloana*, Blaga ar putea să-și imagineze *Gîndurile unui mort – Pașii profetului*:

„Gândul meu și veșnicia seamănă  
ca niște gemeni.  
Ce lume se va zbate azi în valurile zilei  
Ades un zgomot surd mă face să tresar.  
Să fie pașii sprinteni ai iubitei mele,  
sau e moartă și ea  
de sute de mii de ani?”

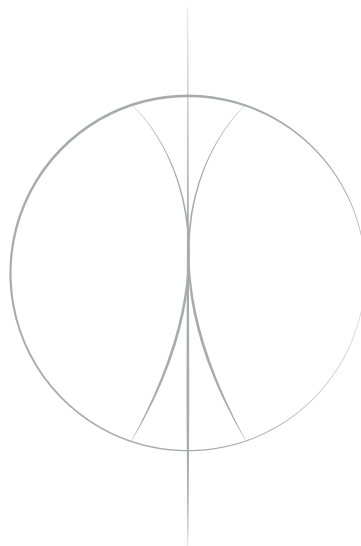
Dar ce se întâmplă la *Coloană*, pentru Blaga, în momentul extincției? Trupul se desface în diferențialele divine care se resorb în Marele Tot:

„În spinii de-aci, arată-te, Doamne,  
să știu ce-aștepti de la mine.  
(...)

Iată e noapte fără ferestre-n afară.  
Dumnezeule, de-acum ce mă fac?  
În mijlocul tău mă dezbrac. Mă dezbrac  
de trup  
ca de-o haină pe care-o lași în drum.” (*Psalme – În marea trecere*)

Și astfel am parcurs, însoțiți de versurile lui Blaga și aforismele lui Brâncuși, *Ansamblul monumental de la Târgu-Jiu*. La *Masa tăcerii* am trăit **timpul cascadă**, la *Poarta sărutului* **timpul fluviu** iar la *Coloana fără sfârșit*, **timpul havuz**.

Dar afinitățile electice Blaga – Brâncuși nu se sfârșesc aici. Urmează să descoperim ce versuri blagiene s-ar potrivi în descrierea sculpturilor brâncușiene: *Muza adormită*, *Măiastra*, *Pasărea în văzduh*, *Cariatida*, *Fântâna* și *Întoarcerea fiului risipitor*.



Lucian GRUIA

# BRÂNCUȘI ÎN LITERATURA ROMÂNĂ



□ Florea Firan

**B**râncuși în literatura română este o temă cuprinzătoare, în care personalitatea lui Brâncuși de artist genial este relevată prin toate genurile și speciile literare, nu de puține ori și prin interferarea acestora.

Prin opera sa, marele artist a fascinat specialiști din cele mai diverse domenii, nu numai cercetători și critici de artă, într-o măsură, poate și mai mare, și lumea literară – poeți, prozatori, dramaturgi, istorici și critici literari, extinzând domeniile, uneori și muzicologi, regizori de teatru și de film.

Ca toți marii creatori, Brâncuși beneficiază de o bibliografie întinsă și valoroasă, pe măsura operei sale. Până în urmă cu câțiva ani, criticul V. G. Paleolog, cercetător la Centrul de Științe Socio-Umane al Academiei Române, Filiala Craiova, condus atunci de C. S. Nicolăescu-Plopșor, realiza *Informatica Brâncuși*, care însuma, la un moment dat, peste trei mii de poziții și a publicat patru cărți importante: Studiul monografic *C. Brâncuși*, 1947, ediție în limba franceză, reeditată în 2008 în limbile română, franceză și engleză, *Tineretea lui Brâncuși*, 1967, reeditată în 2004 și în 2015, *Brâncuși – Brâncuși*, vol. I-II, 1976, reeditate 2002, 2004.

Exegeze, monografii, romane, piese de teatru, volume de eseuri, numeroase articole, ediții însoțite de reproduceri după principalele lucrări ale artistului, albume

realizate în spațiul cultural românesc și de pe toate continentele prezintă în cele mai diverse ipostaze viața și activitatea lui Brâncuși. Arghezi, Blaga, Eliade, Eugen Ionescu, Petre Pandrea, Peter Neagoe, Ilarie Voronca, Eugen Jebeleanu, V. G. Paleolog, Marin Sorescu, Constantin Zărnescu sunt doar câțiva dintre scriitorii care au lăsat pagini memorabile despre Brâncuși și creația sa.

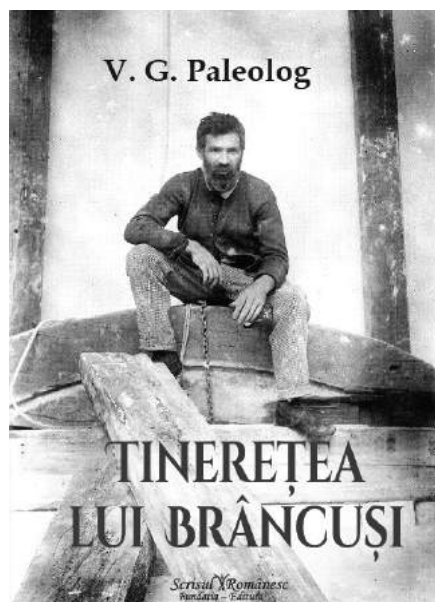
Arghezi, când încă nu era cunoscut din perspectiva volumului său de debut editorial, *Cuvinte potrivite*, în 1914, când ținea cronică plastică în revista „Seara”, în nr. 1590/23 iunie 1914, la rubrica „Tabula rasa”, publica articolul *Artă și artă*, referindu-se la marele artist: „Sculptorul Brâncuși a fost prin București, un oraș, fie zis în treacăt, pe care nu-l poate suferi. A văzut tot ce era de văzut. «Terasa» de mai multe ori într-o zi, «Terasa» literară, științifică, teatrală și artistică – și a fugit înapoi, la Paris (...)

La Paris, el a găsit Sena curgând noroioasă și moale pe sub poduri. Astăzi, el poartă o barbă de sălbatic și, dintr-un atelier multă vreme sărac, aruncă din când în când pe fereastră câte un bolovan

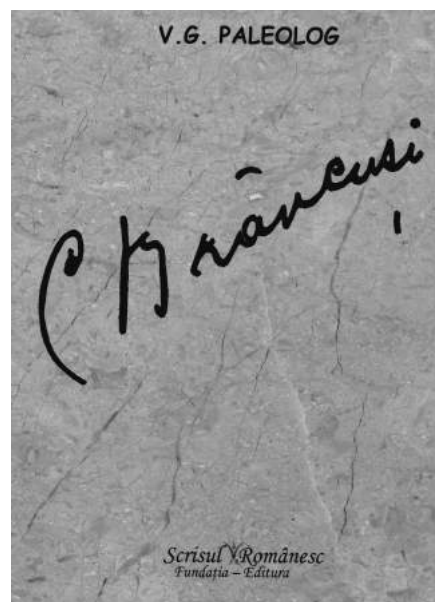
scobit, care, ciudat, începe îndată să umble și să impresioneze ca o ființă vie. Brâncuși a cunoscut succesul și numele lui, schimonosit azi în Luteția, mâine la Londra sau în orașele mari ale Americii de Nord, este reținut pretutindeni.

În România... în România, numele lui figurează la catalogul expozițiilor «Tinerimii». În fiecare an vine, din mâinile lui încoace, câte un personaj de marmură sau bronz, ca să enerveze pe mai toți sculptorii obișnuiți cu platitudinea tradițională și vrăjmași ai puterii în artă.

Brâncuși a expus, și anul acesta, lucrări cu totul admirabile, prin care transpare geniul vârstelor omenești, însemnate din antichitate, când pe un urciur de pământ, când pe un os de vită, când pe o statuie sau pe un sul de papirus. Și statul și particularii s-au arătat însă nepăsători, n-au înțeles câtă subtilitate frumoasă au strecurat destinele artei în plămădeala de pământ și gândire a mâinilor lui Brâncuși. La închiderea expoziției «Tinerimii Artistice», atunci când toți expozanții vânduseră cel puțin câte un tablou, Brâncuși trebui să-și ia pietrele și să plece. Ceea ce n-a putut fi apreciat



□ Tineretea lui Brâncuși - V. G. Paleolog



□ Brâncuși - V. G. Paleolog

În România, va găsi loc într-o colecție străină, pe lângă clasici. În definitiv, este în firea lumii ca să-și disprețuiască valorile adevărate și să le alunge.“

Încă din 1923, Lucian Blaga publica în ziarul clujean „Patria” articolul *Constantin Brâncuși*, reprodus în volumul *Ceasornicul de nisip* (Dacia, 1973), prin care sublinia forța și noutatea operei, numindu-l pe artist „un zdrobitor de piatră...”, creează stilizând în forme originare, geometrice, în deosebi cele ovale... Brâncuși e deci cel dintâi artist român care joacă un rol european în evoluția artei...”

În articolul *Probleme estetice*, din 1924, reprodus în vol. *Zări și etape* (1968), Blaga susține că „mișcările moderne de la Van Gogh, Matisse până la arta lui Picasso, Brâncuși și Archipenko încearcă să taie drum spre absolut.” În eseu *Noul stil din Fețele unui veac* (1926) Blaga sublinia contribuția majoră a lui Brâncuși la dezvoltarea artei moderne și în aceeași idee îi rezerva câteva rânduri în *Trilogia valorilor*. Tot în 1926, publica în nr. 1 al revistei „Gândirea” poemul *Pasărea sfântă* (*Întrupată în aur de sculptorul C. Brâncuși*) inclus apoi în volumul de versuri *Lauda somnului* (1929). Ideea centrală o reprezintă admirația lui Blaga față de artist și valoarea universală a creației acestuia. V. G. Paleolog l-a reprodus și el în volumul *C. Brâncuși*, ediția în limba franceză apărută în 1947 la editura Forum din București, o facem și noi acum:

„În vântul de nimeni stârnit  
hieratic Orionul te binecuvântă,  
lăcrimându-și deasupra ta  
geometria înaltă și sfântă.

Ai trăit cândva în funduri de mare  
și focul solar l-ai ocolit pe  
de-aproape.  
În păduri plutitoare-ai strigat  
prelung deasupra întâiilor ape.

Pasăre ești? Sau un clopot prin lume purtat?  
Făptură ți-am zice, potir fără toarte,  
cântec de aur rotind  
peste spaima noastră de enigme moarte,

dăinuind în tenebre ca în povești  
cu fluier părelnic de vânt  
cânți celor ce somnul și-l beau  
din macii negri de subt pământ.

Fosfor cojit de pe vechi oseminte  
ne pare lumina din ochii tăi verzi.  
Ascultând revelații fără cuvinte  
subt iarba cerului zborul ți-l pierzi.

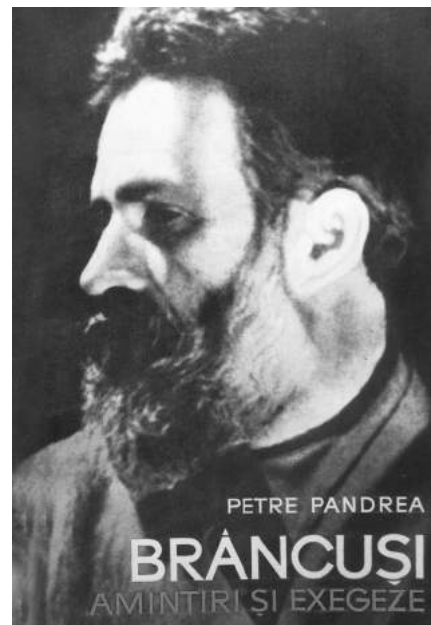
Din văzduhul boltitelor tale amiezi  
ghicești în adâncuri toate misterele.  
Înaltă-te fără sfârșit,  
dar să nu ne descoperi niciodată ce vezi.“

Lucrările criticilor de artă – Barbu Brezianu, *Opera lui Brâncuși în România* (1972) și Ionel Jianu, *Constantin Brâncuși. Viața și opera* (1983), sunt de fapt lucrări de tip monografic prezentând implicit viața și activitatea artistului.

Petre Pandrea, după ce a fost eliberat din închisoare, în 1964, în cei trei ani cât a mai trăit, a scris o singură carte – *Brâncuși. Amintiri și exegeze* (Ed. Meridiane, 1967), reeditată în 1976 sub același titlu și recent o altă ediție cu adăugirea *Estetica lui Brâncuși*. Este prima carte ce-l apropie pe eseist de opera lui Brâncuși pe care îl cunoscuse bine în tinerețe. Încă din primul capitol, *Amintiri despre un om mare al Valahiei Mici*, Pandrea mărturisea: „Mi-am petrecut viața *personală* prin ateliere de sculptori și pictori... Întâlnirea cu Brâncuși a fost providențială pentru mine... L-am cunoscut bine, între anii 1927 și 1939, la Paris și la București, pe când se afla în augustă maturitate. Gloria controversată (ca și astăzi) îi urmărea, ca o umbră, ființa de înțelept jucăuș și bărbat poznaș.“

*Amintiri și exegeze* este o carte oarecum singulară în ansamblul operei lui Pandrea, o monografie în care se configurează un portret autentic al artistului, cu date și momente din relația directă dintre cei doi: *Rădăcinile lui Brâncuși, Autobiografia pariziană, Brâncuși în viața cotidiană, La Craiova și Paris, Călătoriile lui Brâncuși, Vizita în India, Brâncuși și muzica, Elaine Feyre sau Treptele iubirii, Brâncuși și Peter Neagoe, Modigliani, uceni-*

*cul vrăjitor al lui Brâncuși, Maria Tănase, Prietenia dintre Brâncuși și James Joyce*. Pandrea inserează și câteva judecăți de valoare privind geneza operei lui Brâncuși – *Geneza ansamblului de la Târgu-Jiu, Rugăciunea, Principesa X*. În viața lui Brâncuși se cunosc o serie de figuri feminine, care i-au înnobilit și înfrumusețat viața, începând cu *Muica olteancă* (Maria Diaconescu-Brâncuși) și terminând cu *Ibovnica*, respectiv o țărancă ceva mai în vârstă decât flăcăiandrul de 17 ani. Între mai multe figuri reale feminine care au trecut ca prietene sau amante prin viața lui Brâncuși se numără în primul rând Elaine Feyre, „irlandeză, o veritabilă intelectuală, foarte tânără, cu gusturi și preocupări de artă plastică modernă, îndrăgostită de sculptorul în vârstă de 46 de ani, cu care a acceptat să vină în weekend prelungit la Gorj, unde a provocat sușoteli și scandal...”<sup>1</sup>: Domnișoara Pogany, ibovnică, Peggy Guggenheim, amitié amoureuse, Domnișoara Lane, ibovnică oficială și prietenă, Principesa X, clientă, amică și amantă, Nouchette de Gramont, amantă refuzată și subreta mării sale iubiri nerealizată în căsătorie după idealurile și gusturile sale rurale.



□ *Brâncuși Amintiri și Exegeze* - Petre Pandrea



Dens și interesant este capitolul *Concepțiile filosofico-artistice la Brâncuși și prietenii săi de idei* sau *Paralelă între Joyce și Brâncuși*, prietenia dintre cei doi artiști fiind considerată legendară la fel ca prietenia dintre Goethe și Schiller.

Cartea se încheie cu *Gândirea lui Brâncuși* în cele 720 de lucrări cu „tâlcuri controversate” și reproducerea a 13 aforisme în originalul francez și în traducere, plus colecția engleză și 125 de fragmente ilustrând aforistic gândirea brâncușiană culese de autor din oralitatea vie sau din cataloage, Pandrea asumându-și răspunderea eventualelor erori.

Tot în partea finală Pandrea reproduce o *epistolă a arhitectului brâncușian Octav Doicescu*, cu acesta valorificând o serie de date biografice pe care le deținea „din gura sculptorului” și a reconstituit etapele ansamblului statuar și urbanistic de la Târgu-Jiu, ca și *Le petite histoire* a vieții sale. În „*Vulgarizarea lui Brâncuși*”, Petre Pandrea demontează cu argumente solide unele opinii și caracterizări false.

Eugen Ionescu publica volumul *Notes et contre-notes* (Ed. Gallimard, 1962) în care include și *Un portret anecdotic al lui Brâncuși*, apărut inițial în „Le Musée de Poche”, volum tradus în limba română de Ion Pop, cu un studiu introductiv (Ed. Humanitas, 1992 și următoarele), prin care surprinde personalitatea lui Brâncuși și valoarea operei sale. „L-am cunoscut personal pe Brâncuși foarte târziu, în cei din urmă ani ai vieții sale, la pictorul Istrati, al cărui atelier se afla în Impasse Ronsin, chiar în fața celui al sculptorului, despărțit de o străduță de un metru lățime. «Cine-i Ionescu ăsta care scrie piese de teatru?», îl întrebase Brâncuși pe Istrati. «Adu-mi-l într-o seară, vreau să-l cunosc.»

Bineînțeles, admiram de multă vreme operele maestrului. Auzisem vorbindu-se și despre om. Știam că era arțăgos, nu prea binevoitor, cicălit, aproape crud. Îl

alunga, acoperindu-i de injurii, pe negustorii sau colecționarii care veneau să-l vadă pentru a-i propune să-i cumpere sculpturile. Îl îndepărta, amenințându-i cu bâta, și pe admiratorii sinceri și naivi care-l supărau. Existau, totuși, câțiva rari privilegiați și privilegiate pe care Brâncuși, neputând trăi mereu cu totul singur, îi primea și îi răsfăța: aceștia sau acestea erau invitați să ia parte la mesele lui, în același timp fruste și rafinate, în alcătuirea cărora intrau un nemaipomenit iaurt pe care Brâncuși îl pregătea el însuși, varză crudă acrită, castraveți sărați, mămăligă și șampanie, de pildă...

Am apucături rele. Acesta-i, fără îndoială, motivul pentru care nu sufăr relele apucături ale altora. Am șovăit îndelung până să mă duc să-l văd pe Brâncuși: îmi era de-ajuns să-i contemp lu operele, cu atât mai mult cu cât îi cunoșteam teoriile fundamentale, foarte adesea spuse celor ce-l ascultau, foarte des repetate de aceștia...

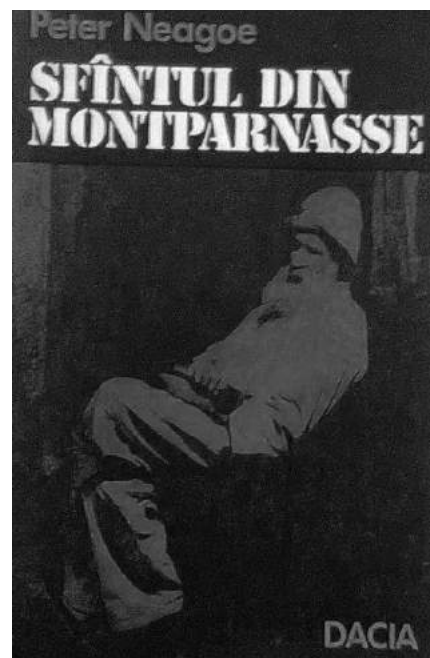
Îmi fu dat, după aceea, să-l revăd pe Brâncuși încă de patru sau cinci ori înainte de moarte...

Celebrul dramaturg avea să facă câteva considerații despre Brâncuși și creația sa ce merită reținute: „S-ar fi putut crede că Brâncuși e un artist primar, instinctiv, rustic. Opera lui, în același timp elementară și subtilă, este expresia unei gândiri artistice (și prin asta, filozofică) infinit de lucidă, elaborată, profundă. Arta lui este expresia unei viziuni creatoare foarte intelectualizate. Creație, totuși, în primul rând. Cu totul lipsit de ceea ce se numește «cultură»; la distanță de ceea ce se ia drept «viața intelectuală a unei epoci» și care nu este decât ziaristică sau expresia ei livrescă, Brâncuși era totuși, pe de altă parte, incomparabil mai cultivat decât oamenii de litere, «gânditorii», pionii ce-și agață pe piepturi brevetul de «intelectual» și nu înțeleg nimic din el, aiuriți cum sunt de lozincile, simple sau complexe, pe care le iau drept adevăruri sau drept cugetări de-ale lor, personale. Brâncuși era cu mult mai puternic decât toți doctorii. Era cunoscătorul cel mai informat despre problemele artei.

Asimilase întreaga istorie a sculpturii, o dominase, o depășise, o respinsese. O regăsise, o purificase, o reinventase. Degajase din ea esența.”

Și Mircea Eliade l-a cunoscut și l-a îndrăgit pe Brâncuși, primul elogiu aducându-i-l într-un articol despre *Muzeul satului românesc*, publicat în „Revista Fundațiilor Regale”, nr. 7/1936, în care susținea că artistul „poartă aceeași pecete stilistică și se revendică de la aceeași matcă țărănească ca și Lucian Blaga”.

În *Jurnal I* (Ed. Humanitas, 1993) Eliade regreta timiditatea care l-a împiedicat să-l viziteze pe Brâncuși între 1945–1950: „N-am îndrăznit, și-acum regret. Mi-ar fi plăcut să-l aud vorbind despre viața lui, mai ales despre concepțiile sale artistice... să scriu într-o zi un articol asupra *Coloanei Cerului* în folclorul românesc și concepțiile megalitice cu care ea este solidară și *Coloana nesfârșită* a lui Brâncuși. Aceea de la Târgu-Jiu, înaltă de 30 de metri ea «susține cerul», spunea Brâncuși. Ea este, deci, o *Axis mundi*, un Stâlp cosmic. Ceea ce aș avea să știu este cum a ajuns el să redescopere această concepție megalitică dispărută din Balcani de mai bine de două mii de ani, și nu mai supra-viețuia decât în folclorul religios.”



□ Sfântul din Montparnasse - Peter Neagoe

În 1970, Eliade scrie *Coloana nesfârșită*, cea de-a patra piesă a sa pe care intenționa s-o includă în cel de-al XVI-lea volum din *Opera Omnia* și mărturisește că e scrisă în românește și subiectul e Brâncuși lucrând la Coloana de la Târgu-Jiu. Piesa a fost publicată în „Secolul XX”, nr. 10-12/1976 și în volumul *Teatru*, ediție și prefață de Mircea Handoca (Minerva, 1996). Piesa relevă drama artistului aflat în dialog cu propria-i creație și a cunoscut diverse versiuni scenice și radiofonice, a fost pusă în scenă în aprilie 1980 la Teatrul din Botoșani, dar fragmente din piesă au mai fost prezentate în limba engleză cu doi ani înainte la Universitatea Notre-Dame din Indiana. A mai fost jucată și la Roma în regia lui L. G. Pagano, tradusă de Horia Corneliu Cicortaș.

Un loc important și oarecum insolit în eseistica lui Marin Sorescu îl ocupă portretele literare prin care sunt evocate personalități de primă mărime, cum este cel dedicat lui Brâncuși ce deschide volumul *Insomnii* (Albatros, 1971). Cu sentimentul că arta lui Brâncuși are ceva sacru, M. Sorescu susține că pentru a înțelege opera lui Brâncuși trebuie respectat un anumit ritual: „La intrarea în opera lui Brâncuși ar trebui o răzătoare, să te ștergi pe picioare



□ *Coloana Nesfârșită* - Mircea Eliade

de toate legendele pe care le-ai auzit despre el...” Poetul emite și ideea că „marea Artă nu poate fi ruptă de trecut, cultul morților fiind treapta spre nemurirea Artei”, de aceea artistul „și-a început creația cu acea odă în metru antic: *Rugăciunea*, din cimitirul Buzăului (...) Era invocația lui către sufletele celor care au murit întotdeauna pe aici, să-l ajute, fiecare cu ce poate, cu câte un abur, de istorie (...) Așa își începea Brâncuși, cu o invocare către muritori, nemurirea... Apoi *Rugăciunea* s-a mai ghemuit, s-a făcut *broască țestoasă, focă*. Apoi și-a dezdoit genunchii – *pasăre măiastră*, până s-a scurs prin vârful stălpului de pridvor... Fără *Coloana* lui, cerul s-ar lăsa mai repede cu noi...”

În volumul *Starea de destin* (Junimea, 1976), M. Sorescu include studiul *Brâncuși fără sfârșit*, structurat în 11 capitole cu profunde semnificații. Primul, *Rădăcinile coloanei*, relevă sursele de inspirație ale artei brâncușiene, în al doilea, *Târg-Jiu, centrul lumii*, noi argumente întăresc convingerea privind sacralitatea artei lui Brâncuși; *Tăcerea în centrul lumii*, al treilea capitol cuprinde o anecdotă care se încheie cu un răspuns: „Brâncuși auzea, așadar, nașterea formei, după loviturile de daltă.” Marin Sorescu se întreba: „*Masa tăcerii* este una a celor morți ori a celor vii?”, la care tot el răspundea: „E o masă și pentru morți în primul război mondial, dar și pentru ostași mai vechi... Dar și o masă a celor vii, care pot sosi aici, tot în liniște, spre... a sta pe gânduri pur și simplu”. Un alt capitol se referă la *Poarta sărutului* de la Târgu-Jiu care „este cel mai frumos arc de triumf pe care l-am văzut... e ceva mult mai înalt și mai grandios decât orice arc de triumf.” Capitolul *Omul – stă sub semnul lui Nu* se referă la faptul că artistului „nu-i făcea plăcere să se explice. Celor care îi cereau lămuriri, le recomanda să-i privească operele în tăcere, până când le vor înțelege”.

În prefața la *Aforisme și textele lui Brâncuși*, de C. Zărnescu (Scrisul Românesc, 1980), M. Sorescu scria: „Dacă nu am avut autori de maxime, ca alte culturi, iată

că un sculptor, care ținea în Atelier un *Zanne* ferfeniță, și-a asumat rolul lui Chamfort, Schopenhauer și lui La Rochefoucauld”.

Coleg la Școala de Arte Frumoase din București și prieten cu Brâncuși, Peter Neagoe scrie romanul *Sfântul din Montparnasse* ce are în centru viața marelui sculptor, dintr-un imbold sentimental și artistic. Intenția realizării unei asemenea lucrări este întărită după moartea lui Brâncuși, în 1957, prozatorul ajungând la înțelegerea profundă a geniului părintelui sculpturii moderne: „El a atins treapta universală pentru că este autentic român” (nota în iulie 1958, pe când lucra asiduu la manuscrisul „Brâncuși”). Romanul apare postum, în 1965, la Philadelphia și New York cu versiune în limba română abia în 1977, la Cluj-Napoca, în traducerea lui Sever Trifu. Narațiunea urmărește etapele principale ale vieții sculptorului: copilăria și adolescența în Gorj, studiile în țară (Craiova, București), ucenicia și consacrarea pariziană, aureola senectuții, toate proiectele pe fondul zbuciumului interior al căutărilor și încercărilor de a găsi esența formelor și a se regăsi pe sine, sub dominația constantă a tăriei sufletești de „a rămâne credincios ființei sale de țăran român”.

Din necesități cerute de procesul structurării epice, autorul introduce un personaj fictiv, Mihai Romanov, ziarist bucureștean, corespondent de presă și om influent în Paris. Prezența lui marchează momentele cheie ale romanului. Romanov, (alter ego al autorului), îl descoperă pe tânărul Constantin, fiindu-i prieten și confident al formării și creșterii artistice, sprijin moral și material în clipe de restriște, martor singular al morții marelui sculptor. Îmbinând biograficul și comentariul exegetic, amintirea și ficțiunea, Peter Neagoe realizează o carte de reper în bibliografia brâncușiană.

**Florea FIRAN**

# BRÂNCUȘI ȘI EUGEN JEBELEANU



□ Paul Rezeanu

**S**e cunoaște faptul, mai mult sau mai puțin, că în ziua de 13 octombrie 1956 Brâncuși a primit vizita poetului Eugen Jebeleanu și a soției acestuia pictorița Florica Cordescu Jebeleanu. A fost o vizită anunțată prin telefon. S-au prezentat. I-au spus, sculptorului, pe scurt, că sunt români din România, că sunt în vizită, pentru o săptămână la Paris și că doresc să-l cunoască, să-i facă o vizită.

Sculptorul a accepta să-i primească fără să facă obiecții și că se bucură de vizita lor.

Înainte de a prezenta vizita soților Jebeleanu la Brâncuși trebuie, credem, să spunem cum aceștia au ajuns la Paris și care era situația sculptorului la acea dată. Astfel, când în țară s-a aflat că Brâncuși a avut un accident și este în spital grav bolnav, s-a făcut propunerea să meargă la Paris nepoata sa, Jeana Brâncuși, inginer chimist, căsătorită Șișcă. Atunci, Chivu Stoica, prim-ministru, s-a opus, probabil sfătuit de funcționari ai guvernului, de cei de la finanțe, ori securitate și nu a aprobat schimbul valutar necesar călătoriei. De necomentat. Mai apoi, în vara anului 1956, când Teatrul Național din București a făcut un turneu la Paris, soților Dida și Scarlat Calimachi – „Prințul roșu”, împreună cu regizorul W. Siegfried, li s-a sugerat să facă o vizită lui Brâncuși pentru a-i ura cele convenite, cu prilejul împlinirii vârstei de 80 de ani și de a-l informa că la București se pregătește sărbătorirea sa și o expoziție retrospectivă. Amintim apoi că, în septembrie 1956, s-a făcut propunerea ca pictorul Camil Ressu și sculptorul Ion Jalea, ambii academicieni, la acea dată, prieteni cu Brâncuși, să meargă la Paris și să-l informeze pe sculptor despre programul de sărbătorire, despre organizarea expoziției sale retrospective și să-l invite oficial la București. Inițial, cei doi, Ressu și Jalea, au fost de acord. Lor li s-a adăugat atunci și pictorița Florica Cordescu-Jebeleanu, care ceruse să meargă la Paris, „pentru a face Maestrului Brâncuși câteva portrete”. Ministerul Culturii, respectiv Constanța Crăciun și șeful Secției Propagandă a C.C., Pavel Țugui, dar și alții, din conducerea de Partid și de Stat, au fost de acord. Ulterior, Camil Ressu și Ion Jalea și-au declinat intenția să meargă la Paris, invocând vârsta înaintată. În schimb, aceștia i-au scris lui Brâncuși și l-au rugat să dăruiască „... din fructul... muncii de-o viață întreagă ca să rămână ceva și țării tale pe care a-i iubit-o...” În treacăt fie spus scrisoarea a rămas fără răspuns. Așa s-a ajuns la soții Jebeleanu, el, poetul Eugen Jebeleanu prezentând „garanții moral-politice” și fiind „om de încredere al partidului”. Conducerea Ministerului Culturii, respectiv Constanța Crăciun și Ion Pas au avizat.

Trebuie apoi, credem, să spunem, pe scurt, care era situația sănătății lui Brâncuși la acea dată. Se știe, astfel, că începutul anului 1955 a fost unul nefericit pentru sculptor. În seara de Bobotează, 6 ianuarie, s-a împiedicat de propriul băț – care-i servea drept baston – a căzut și și-a fracturat

femurul piciorului drept și colul femural. Avea, normal, dureri mari, așa că a strigat după ajutor. L-au auzit Natalia Dumitrescu și Alexandru Istrati, care întâmplător erau acasă cu un client care dorea să cumpere un tablou. Veniți repede, l-au găsit prăbușit pe podea, gemând de durere. Alexandru Istrati i-a pipăit piciorul și și-a dat seama că e fracturat. L-a luat în brațe și l-a dus în dormitorul de sus. L-a imobilizat piciorul cu două scândurele. Sculptorul n-a vrut să audă de doctor. Durerile însă au crescut, așa că în cele din urmă a trebuit chemat doctorul. Acesta a hotărât categoric : trebuie dus la spital. Așa că, pe 11 ianuarie, o ambulanță l-a transportat la Centrul Medico-Chirurgical Foch, în Suresnes. Acolo a stat internat până pe 3 mai. Piciorul, femurul, i-a fost pus în ghips. Sculptorul a încercat să explice cum se pune un ghips, dar doctorii nu i-au dat atenție și și-au făcut meseria așa cum știau ei.

Brâncuși a stat în spital 112 zile. I s-au făcut treizeci de intervenții, cinci examinări radiologice și în paisprezece rânduri analize medicale. Pe 3 mai i s-a făcut ieșirea din spital. S-a bucurat. Era primăvară, soare, multă verdeață, insecte, păsări. Și-a revăzut cu mare plăcere atelierul. Trebuia să facă recuperare, să meargă. Totuși, nu se descurce singur. Avea nevoie de ajutor, să se îmbrace, dezbrace, să mănânce... Natalia Dumitrescu și Alexandru Istrati îl ajută. Recuperarea merge greu, dar...merge. Se deplasează cu ajutorul cârjelor. Și viața a mers înainte. Astfel, anul 1955 s-a încheiat, pentru el, cu bune și rele. Ca de altfel cum a început și anul 1956. Amintim apoi faptul că la 23 aprilie, de Sfântul Gheorghe, Brâncuși le-a cerut lui Alexandru Istrati și Natalia Dumitrescu să-l ajute să facă o plimbare în împrejurimi. S-a oprit la farmacie și tutungeria din cartier. L-a farmacie s-a cântărit și și-a măsurat înălțimea. Avea 65 de kilograme și 1,62 m. înălțimea. A mormăit mulțumit în barbă. De la tutungerie și-a cumpărat o mare cantitate de tutun. Deși medicii îi interzisese fumatul, nu putea să se lase de el. După această zi s-a retras în atelierul său, pe care nu l-a mai părăsit. De altfel nici sănătatea nu i-a mai permis. Era conștient că sfârșitul nu-i departe.

În mai a fost ajutat să-și cumpere un loc de veci în cimitirul Montparnasse. Era cel mai apropiat de atelierul său. Locul fusese al unui neamț, Richter și era bine plasat în cimitir. A cerut apoi soților Istrati „să nu pună în el o întreagă colonie românească”. A venit vara și apoi toamna. Brâncuși, a fost, în acest timp, vizitat de prieteni, admiratori, oameni care voiau să-l cunoască. Deși era bolnav, pe toți i-a primit bucuros. Printre cei ce l-au vizitat atunci, a fost și ambasadorul României la Paris, Mircea Bălănescu. Acesta l-a vizitat, în mai multe rânduri, din proprie inițiativă. Nu i-a cerut, nu i-a solicitat niciodată nimic. L-a vizitat ca un român pe un român bătrân și bolnav.

Dar, să revenim la Eugen Jebeleanu. Barbu Brezeanu spune că poetul l-a vizitat pe sculptor „într-o misiune de împăciuire și recuperare” Inexact. Nu, Eugen Jebeleanu nu a avut nici o misiune, nici de „împăciuire”, nici de „recuperare”, nici să-i propună să doneze „atelierul”, „averea”, vreo „operă” sau „altceva” statului român. El trebuia doar să stea de vorbă cu sculptorul și să-i spună ca



statul român, prietenii și iubitorii de artă din România îl prețuiesc și că nu l-au uitat. I-a spus, de asemenea, „ce se face în țară pentru cinstirea lui și a creației sale” cu prilejul împlinirii vârstei de 80 de ani... Când s-a întors în România Eugen Jebeleanu a făcut un raport asupra călătoriei în Franța și a vizitei la Brâncuși. Mai apoi el a publicat în presa vremii impresiile asupra acesteia. De asemenea, trebuie spus că Pavel Țugui a urmărit foarte atent vizita lui Eugen Jebeleanu la Brâncuși. El a comentat, mai apoi, corect, obiectiv și competent subiectul respectiv (**Dosarul Brâncuși**, Editura „Dacia”, Cluj, 2001).

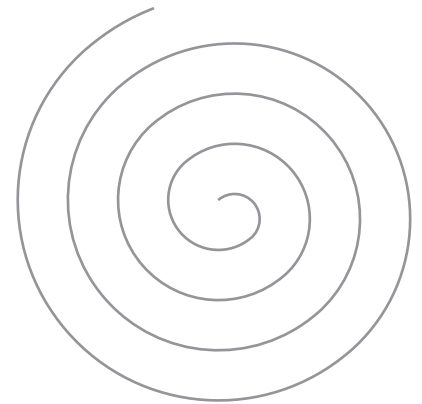
Eugen Jebeleanu a fost atunci, pe 13 octombrie 1956, profund impresionat de „condițiile absurde în care trăia un mare artist, bolnav, într-o convalescență prelungită, însingurat, epuizat și decepționat, dar încă încrezător în viață...” Discuția între cei doi a fost firească, plăcută și a durat, probabil, ceva mai mult de o oră. În acest timp Florica Cordescu, cu permisiunea sculptorului, i-a schițat câteva portrete. La sfârșit „Într-un efort suprem de viață, artistul octogenar a mulțumit” pentru veștile aduse din țară despre amicii lui de la București, despre operele sale existente în muzee și colecțiile din țară, „uimirea sa fiind aceea că Expoziția omagială se făcea în fostul Palat Regal, devenit Muzeu de Artă”. Amintim totdeodată faptul că poetul i-a dus și dat atunci sculptorului un articol despre el, scris de Ion Jalea și publicat în „Contem-porantul”, în numărul de vineri 5 octombrie 1956. Brâncuși „l-a citit de bună seamă cu interes” (Eugen Jebeleanu, respectiv Pavel Țugui).

Nu pot, de asemenea să nu amintesc faptul că în august 1975 întâmplarea a făcut să stau ceva mai mult de vorbă cu omul Eugen Jebeleanu. Era, pe atunci, senator de Dolj și venise la Craiova cu treburi, dar și să ia negație pentru fiica sa Florica, care cu un an în urmă terminase facultatea și fusese repartizată la Muzeul de Artă. În Cabinetul Brâncuși dânsul ne-a spus atunci, în mod franc, că perioada modernă a sculptorului nu-i place și nu o înțelege, că l-a cunoscut în urmă cu aproape douăzeci de ani, că l-a vizitat o singură dată la atelier și că nici după atâția ani nu poate uita condițiile inadmisibile de viață în care l-a găsit și că n-a putut face nimic pentru a le îndrepta.

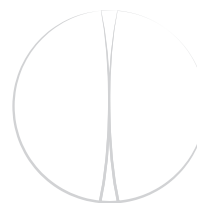
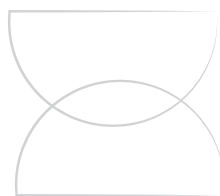
În 1976 a fost centenarul nașterii sculptorului. Brâncuși a fost atunci omagiat în toată lumea. În România, printre altele, revista „Tribuna” de la Cluj, a publicat, în februarie, un almanah, în care Eugen Jebeleanu a scris un articol despre vizita sa la Brâncuși în octombrie 1956. Din acesta, iată câteva rânduri : „L-am găsit la Paris, într-un fel de magazie pe săracul, săracul milionar. El, care îmbogățise de două mii de ani sau poate mai demult, nu numai Patria mea, nu numai planeta noastră, cu Universul întreg – într-o magazie...”

Și nu-mi vorbea esperanto, ci românește. Și era bătrân, și era bolnav – dar cât de vesel. Și obrazul meu, rușinat și pentru alții, s-a înfundat în zăpezile curate al bărbii lui, și el m-a strâns tare-tare la piept, și sufletul lui era vesel”.

Acestea au fost ultimele cuvinte, după câte știm, spuse sau scrise de poetul Eugen Jebeleanu, despre vizita sa la Brâncuși.



□ Portretul în spirală făcut de Brâncuși lui Joyce (1926-1929)



**Paul Rezeanu**

# BRÂNCUȘI – ÎNTÂMPLĂRI ANECDOTICE

CULESE DIN CARTEA „SUB SEMNUL ANECDOTEI” DE VALENTIN BORDA



□ Ștefan Stăiculescu

## FESTINUL

Constantin Brâncuși revenind în România, în anul 1924, la 11 ani de la plecarea sa, când deja începuse să fie cunoscut, a fost invitat la o masă între prieteni, printre care scriitorul Cezar Petrescu, Ion Vinea, Al.O.Teodorescu, zis Păstorel, precum și pictorii Camil Ressu și Nicolae Dărăscu.

După ce au mâncat și au băut niște vinuri aduse de Păstorel, când discuțiile despre artă, literatură și politică au devenit aprinse și spiritele se încălziseră, iar cum vin era din belșug, lui Păstorel îi veni ideea să-i adreseze lui Brâncuși un catren:

Cu ciocanul și cu dalta  
Sunteți, maestre, divin.  
Dar acum întreb alta:  
Fi-veți oare și la vin?

- Mă provocă, tinere? îl întrebă Brâncuși. Ai grijă să n-o pățești!

Și într-adevăr Păstorel a pățit-o.

Buna dispoziție a lui Brâncuși din seara aceea, bucuria că se află acasă, din nou, printre ai săi, plus vinul bun, ne povestește scriitorul Vintilă Russu Șirianu, martor și el la neuitatul festin – i-a uimit pe toți.

Iar când, spre dimineață, ceilalți meseni arătau că nu mai pot să bea, Brâncuși, ca un adevărat urmaș al lui Bachus, lucind și coerent îl îndeamă pe Păstorel: - Haide, poete, toarnă, mai toarnă vin...

## PICTORUL

Tot același V.Russu Șirianu ne povestește în cartea „Vinurile lor” o altă întâmplare cu Brâncuși. Sculptorul se afla într-un local parizian, însoțit, așa cum îi plăcea, de câțiva români. La o masă alăturată, împreună cu părinții ei, își petrecea seara o franțuzoaică frumoasă, dar corpulentă. Din cauza unui gest întâmplător, de altfel sincer al lui Brâncuș, între el și tânăra fată avu loc un mic incident.

Ca s-o împace, sculptorul chemă ospătărița și, prin ea, îi trimise fetei o hârtie pe care desenase imediat intocmai scena ce, anterior, îi pricinuisese supărare fetei. După câteva clipe, întrorcându-se spre Brâncuși, fata ridică paharul său plin cu vin, adăugând: - Mulțumesc, domnule...

Iar înainte de a părăsi localul, îi vorbi din nou, cu accentuată gravitate în glas:

- Domnule, privind desenul dumneavoastră, mama a spus că e mare păcat că nu v-ați făcut pictor...Fiindcă aveți mare talent.

## BRÂNCUȘI ȘI UN MINISTRU

Brâncuși a fost vizitat la Paris de o personalitate politică a vremii, un ministru, adresându-i-se:

- Îmi pare bine că v-am întâlnit, căci am o cerere importantă să vă spun.

- Cerere? , îl întreabă Brâncuși mirat.

- Da, adică o comandă, vine cu precizări ministrul.

- Nefiind croitor, nici cizmar, n-aș putea primi o comandă...

- Mă rog, poate nu m-am exprimat bine. Am însă trebuință să-mi faceți statuia.

- Eu nu fac statui, îl spune sculptorul.

- Mă rog, vreau să-mi facți bustul. Mi-au cerut-o conaționalii mei. Să-l pun în parc. V-aș ruga să începem chiar azi, ca să terminați degrabă, oricât ar costa, insistă ministrul.

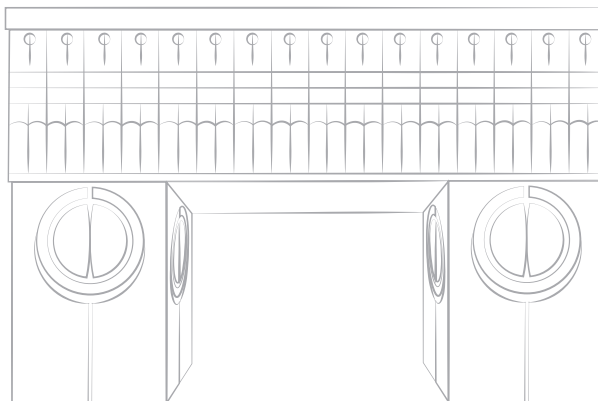
- Regret, nu pot să vă fac bustul, domnule ministru.

- Nu puteți?! Cum, d-apoi de ce, mă rog?

- Fiindcă eu lucrez un bust din forme. Din formele pe care le-am privit îndelung, croiesc alte forme în marmură sau bronz.

- Pricep, mă rog...Și de ce nu puteți să faceți bustul meu?

- Pentru că dumneavoastră n-aveți forme, domnule ministru.



POEZIA **N I N G E** de  
Marin Sorescu

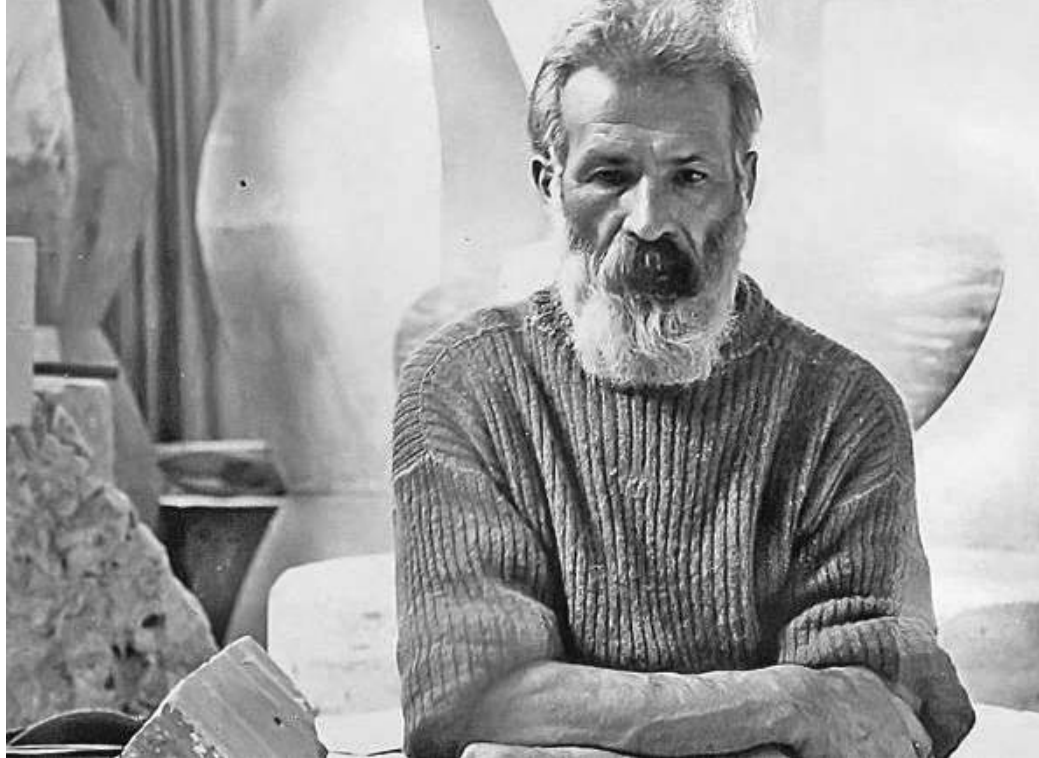
Scrisă chiar la Masa Tăcerii,  
în data de 31 dec.1984, pe o carte a  
sa cu piese de teatru, și dedicată  
familiei mele.

Ninge pe-un scaun de Brâncuși  
S-așază fulgii ca-ntr-o palmă,  
Deschide infinitul uși  
Spre-o curgere ca visul, calmă.

Mușchi alb, ce ne arată nordul,  
Sărută Poarta, auster,  
Colana-și urcă-n cer fiordul,  
Ritmând un țarm al nostru-n cer.

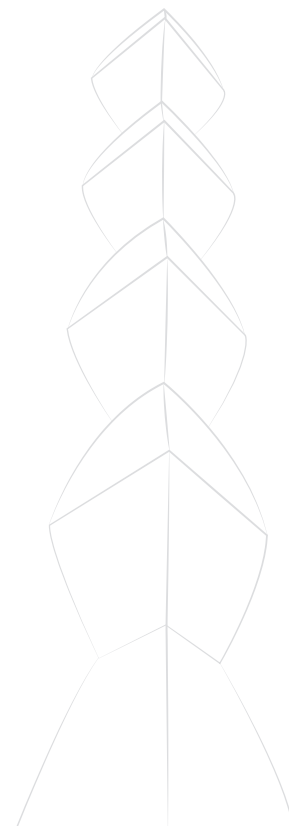
Ca un țăran ce nu mai ară  
Și e pierdut în băătăură,  
Mă rog de piatra lui de moară  
Să-mi macine ninsoarea pură:

S-o ia-n căuș de suflet, fiul,  
Să-și spele-o lacrimă și Jiul.



□ Constantin Brâncuși

Din tot ceea ce s-a scris până acum  
despre Constantin Brâncuși și opera sa,  
adică câteva mii de cărți și câteva zeci de mii  
de articole și studii, făcând precizarea că în  
anul 2001, când s-au împlinit 125 de ani de  
la nașterea sa, numai în România s-au publi-  
cat 36 de cărți, unele noi și câteva retipărite,  
ceea ce a scris criticului de artă Jammes  
Farrel, în data de 7 oct.1965, și publicat în  
revista Tribuna, este cel mai cuprinzător  
portret: „Lângă Shakespeare și Beethoven  
se mai află un Dumnezeu: acesta este  
ROMÂNUL Constantin Brâncuși.”



□ Masa Tăcerii - C. Brâncuși Târgu-Jiu

**Ștefan Stăiculescu**  
Februarie 2015



# CONSTANTIN BRÂNCUȘI ȘI CONSTANTIN LUCACI CEI MAI MARI SCULPTORI AI SECOLULUI XX



□ Petre Cickirdan

**A**m găsit de cuviință ca astăzi după nouă luni de la înmormântarea lui Constantin Lucaci (23 07 14) când particip la acest forum al culturii din capitala sculpturii românești - „Colocviile Brâncuși 2015” să fac un disperat apel la autoritățile române de la București de a pune la adăpost lucrările rămase în atelierul din Pangrati al ilustrului dispărut.

Aproape treizeci de lucrări de valoare inestimabilă. Doamna Lucaci, moștenitoarea de drept, trebuie să elibereze atelierul de aceste lucrări, și nu are unde să le depoziteze. Doamna Lucaci dorește să le doneze, legal, cuiva, care știe să le prețuiască. Părerea noastră, a celor care-l cunoaștem-fiindcă el va rămâne viu în istoria acestui popor este că Bucureștiul, statul român, trebuie să aibă o Galerie „Constantin Lucaci”, așa cum există în Sanctuarul San Francesco di Paola, Calabria, Italia; sau în Galeria „Fucina degli Angeli”-Veneția (alături de opere semnate de Mark Tobey, Pablo Picasso, Max Ernst și Marc Chagall)... Să nu se respete istoria și Guvernul României să refuze primirea unor lucrări de valoare mondială așa cum s-a întâmplat cu moștenirea Brâncuși! Fac un apel la dumneavoastră, ca împreună, la sfârșitul lucrărilor, să informăm cu această situație Guvernul României sensibil la o cerere venită ca din partea lui Brâncuși. Personal, stau la dispoziția oricui care dorește un inventar foto și video a conținutului din atelier, înainte de moartea lui Constantin Lucaci.

\*

La șapte zile după ziua sa de naștere (7 iulie 1923), 14 iulie 2013 l-am găsit pe Constantin Lucaci în atelierul său din Pangrati-33, lucrând, de această dată asistat de un absolvent al Institutului de Artă, care este și masterand, undeva, la o catedră de sculptură... Conținutul interviului care urmează a fost publicat în Revista „Curtea de la Argeș”, în 2013, când maestrul mai era în viață, de către academicianul Gh. Păun, ca omagiu și admirație adresat marelui sculptor...

\*

Constantin Lucaci: - Pe Petrică (subsemnatul n.n) mi l-a adus unul de la Televiziune, prin 70 (Petru Manzur-redactor muzical și cumnatul meu n.n); nu l-am primit, nu aveam chef de studenți, dar, să nu-mi supăr amicul, l-am pus să deseneze, să facă portrete și să mi le aducă să le corectez, eventual să-l mai îndrumez. O dată, eu ascultam muzică și m-a frapat când el a recunoscut lucrarea și chiar mi-a

„Constantin Lucaci este, după Brâncuși, unul dintre cei mai importanți sculptori contemporani”  
(Giulio Carlo Argan - 1983).

comentat-o! știi (i-a spus masterandului n.n), mai rar așa ceva în lumea noastră, a plasticienilor, cineva să cunoască muzică, așa cum știa el! Și m-am gândit: hai să-l iau în atelier și să m-ajute la ce fac pe aici...L-am înscris și la Arte Plastice, ca audient, în anul întâi, apoi l-am dus aici, la o vilă, unde știam o cucoană care avea studenți în gazdă, ca să fie mai aproape de mine (Vila „Viorica” peste drum de Televiziune... n.n); i-am dat lut, o masă rotativă, iar el și-aducea modele, le reprezenta în lut, iar seara, eu treceam și i le corectam.

Petre Cickirdan: - Din trei-patru mișcări îmi transformai lucrarea-portretul, astfel încât ziceai că trăiește, este viu!...rămâneam înlemnit!

C.L. - Ei, dragă (adresându-se, masterandului): eu am fost maestru în figurativ, până la acest inox... Și așa l-am învățat și pe el; să cunoască desenul, să modeleze după natură și mai apoi să fie modern... ca să aibă cu ce! În timp ce profesorii ăia tineri de la Arte vroiau să fii modernist încă de la intrarea în Institut!...El a ajuns departe. După ce nu a reușit, nici a doua oară, după ce a lucrat și cu mine! i-am spus să urmeze sfatul tatălui, care-și dorea ca fiul să ajungă inginer. I-am spus și eu: decât un artist luptând la porțile consacrării, mai bine un inginer bun; dar el, nu numai că a fost bun, și aici este școala mea, el a ales fabrica de avioane-a avut dreptul să aleagă! și a inventat sculptura cibernetică...să sculpteze cu calculatorul, prin intermediul robotului, prin frezare... Din când în când venea pe la mine și-mi arăta ce făcea, îmi povestea; a venit la vernisajele mele de aici, și, când se nimerea, ascultam muzică împreună.

P.C. - Maestre, trebuie să-mi fixez niște repere, uitând unele lucruri de atunci... l-ați făcut sceptru, de președinte, lui Nicolae Ceaușescu?... în perioada precedentă numirii sale în funcția de președinte al României?

C.L. - Da, stai că nu e așa. Am primit o comandă de la Popescu Dumnezeu (ne-a chemat la el, patru sculptori, și fiecare a trebuit să facă un sceptru) pe o jumătate de metru trebuia să creăm o istorie a românilor, de la Decebal până la el. Eu am încheiat șirul de figuri istorice, de jos în sus, cu un Ceaușescu de 6 centimetri...așa (arată mărimea cu degetele n.n). Nu știu dacă l-a folosit vreodată.

P.C. - Apropo, chiar v-ați aruncat carnetul de partid, în 1960?

C.L. - Am fost membru de partid (PCR n.n) încă din facultate. Știi, eu am făcut două facultăți: „Guguianu” în timpul regelui, și Institutul Nicolae Grigorescu (a avut și o bursă în Italia, la Perugia n.n). Am fost și secretar UTC,



□ C. Lucaci și I. Frunzetti la Bienala de la Veneția

adjunct pe facultate, până ne-a chemat Virgil Trofin la o ședință în care ne-a spus că noi, artiștii, trebuie să zugrăvim-exprimăm, să implementăm proletcultismul, realitățile sociale noi ale socialismului-comunismului. La o ședință, o dată ulterioară, la noi la facultate, le-am spus colegilor-studenți că trebuie să arătăm realitatea așa cum este, contrară altor realități, și fără amestecuri ideologice împrumutate de la alții. Binențeles că s-a auzit și mi-au cerut să ies din partid; mi-au încropit și o chestie cu niște evrei pe care i-aș fi protejat, și care erau în legătură cu sioniștii. Știi ce-i ăsta, un sionist (către masterand)? ceva de genul

unui naționalist evreu, care luptă pentru evrei!...da de unde! erau niște bieți evrei, meseriași: cizmari, tâmplari, vânzători la tejghele, care numai de așa ceva nu se ocupau! În concluzie, am predat carnetul de partid!

P.C. - Constanței Crăciun, parcă, așa îmi spuneți în 70, atunci...

C.L. - Nu! Constanța Crăciun ținea la mine. Era Ministrul Culturii și mereu avea grijă ca la orice expoziție națională să expun și eu! ținea la mine; îmi băga lucrările în față, eu, făcând încă din tinerețe lucrări care produsese o impresie foarte bună asupra ei. Spunea la toată lumea: Lucaci ăsta o să ajungă mare sculptor! mă considera geniu! Și Jalea (Ion Jalea președintele UAP, membru al Academiei Române n.n) ținea la mine!

P.C. - Dar Ion Irimescu?

C.L. - Ion Irimescu, proaspăt vicepreședinte al UAP mă invidia...

P.C. - Odată, în 1971, înainte de sesiunea de vară a admiterii la Institut, a venit aici la gard, la atelier-eu șlefuiam bazinul pentru macheta Fântânii de la Constanța-și m-a strigat: - Tu ești ucenicul lui Lucaci? - Da, să trăiți! i-am răspuns, crezând că mi-a pus Dumnezeu mâna în cap fiindcă știam cine este... El a clătinat din cap și a plecat! ...rău om! Și Vlasiu, vecinul dumneavoastră, era rău; tot căuta să mă determine să plec de aici!

C.L. - La expoziția mea din 1973 (prima expoziție personală, a dvs n.n), Constanța Crăciun a venit la vernisaj și m-a felicitat. Ținea la mine! Mai târziu m-au chemat să redevin membru PCR, dar am refuzat. Așa domnule inginer, din 59 până astăzi nu am fost membru PCR. Asta fiindcă m-ai întrebat, căci, de altfel, cu treaba asta nu am avut, și nici nu am vreo problemă...Membru PCR sau nu, în țara asta, nu mai înseamnă nimic!

P.C. - Deci, avem în fața noastră pe unul dintre cei mai mari sculptori ai lumii, român, care nu a fost membru de partid! care a fost președintele Fondului Plastic din România, care are brevete de invenții omologate de OSIM, care a expus enorm în străinătate și a fost recunoscut de toată lumea bună a artei europene...

C.L. - Dat afară din PCR!

P.C. - Dumneavoastră nu aveți salariu...ce pensie aveți, cum v-au calculat pensia?

C.L. - Da, dragă...dar eu cotizam pentru pensie la UAP...și cotizam puternic fiindcă câștigam foarte mult...O

perioadă, nu am avut nici o pensie, apoi mi-au făcut 5.7 milioane, și printr-o decizie a Academiei Române mi-au mai dat (numai câțiva artiști au beneficiat) 17 milioane... Adrian Păunescu a pus problema în Parlament, și datorită lui am primit această indemnizație. Asta fiindcă mi-ai spus că vrei pensie de la UAP... Te credeam mai serios!

P.C. - Chiar sunt!...Nu am apelat niciudată la UAP. La UR, da! dar mizerie mare și acolo... Maestre mai țineți minte expoziția concurs de la subsolurile Comitetului Central, cu machete ale Teatrului Național pictat, o soluție care se dorea realizată într-o primă variantă?... unde ați expus Soarele cinetic, din inox, pe macheta (două înălțimi de om, înălțime n.n) pictată de Sabin Bălașa? Cred că expoziția respectivă a însemnat unul dintre evenimentele plastice, la cea dată-1971, cele mai importante din lume-prin calitatea lucrărilor; așa, la secret, câtă risipă de valoare...

C.L. - Cum să nu-mi amintesc. Soarele acela de care vorbești este la intrarea în atelier, în hol! I-am făcut calea de rulare-linia de mișcare pe o elipsă, destul de greu de executat manual...Da, mă înțelegeam bine cu Sabin Bălașa...Ne agreeam reciproc.

P.C. - În ce privește sugestivitatea, eu am crezut întotdeauna că aveți puncte comune! chit că dumneavoastră sunteți sculptor și el pictor... Acum, sigur, dumneavoastră ați parcurs un drum în expresia și tehnica sculpturii așa cum nu a mai parcurs nimeni! Se poate scrie o carte despre istoria sculpturii gen Lucaci, parcurgând etapele dumneavoastră...În desenul pe care l-am publicat în „Povestea vorbii 21”, în subsolul său, ați reprezentat un pinion conic... Ha, ha, artiștii viitorului trebuie să cunoască ceva matematică și construcții de mașini-tehnologie-cum îi spun eu...de informatică, nu mai vorbesc.

C.L. - Nu cred că cineva va mai putea să repete ce am făcut eu...

P.C. - În niciun caz. Extraordinar, și Brâncuși a spus ceva asemănător. Arta s-a dăruit dumneavoastră și dumneavoastră v-ați dăruit artei!...Vă aduceți aminte ce-mi spuneți atunci?... „Puștiule, eu m-am dăruit complet artei mele...de aceea nici măcar urmașilor mei, familiei mele, nu-i aparțin total. Aparțin sculpturilor mele”!...Da, acum putem recunoaște că Dumnezeu v-a înzestrat cu o forță teribilă, aceea, care iată, la 90 de ani, vă face să tăiați cu discul abraziv, granitul!...dacă nu v-aș fi văzut, nu aș fi crezut; la cel mai mic semn de nesiguranță, slăbire forță, polidiscul îți poate sării din mâini, devenind catastrofă...Este colosal, tot atât de colosal cum sunt aceste volume teribile din tablă de inox, sudată și șlefuită...



□ Constantin Lucaci - 7 iulie 2013 la 90 ani în atelier

Cred că nici Sisif nu a muncit atât, încât, împingând stâncă peste stâncă, cărând bolovani, din grămada lui să țâșnească lumină, așa cum țâșnește din oțelul șlefuit de dvs, ingeniros, cu rost, de această dată, după o istovitoare succesiune de operații...

C.L.- După ce a ajuns inginer a optat-ales să intre la Fabrica de avioane din Craiova, unde a ținut-o din inovație în inovație...ultima lui chestie a fost să sculpteze cu calculatorul. Iată, unde a ajuns un asistent de-al meu! să stăpânească cibernetic tehnologia și sculptura!...i-a spus Lucaci noului său masterand, poate elev, ucenic...în viitor! Am mai avut un ucenic pe același calapod...Ana Maria Avram, o știi, Petrică!? da, o știi, că-i doar nevasta lui lăncu Dumitrescu, prietenul tău...formidabilă pianistă care acum compune muzică pe calculator, la Hyperion!...Uite domnule unde au ajuns elevii mei...niciunul nu este sculptor, dar sunt artiști de... știință!

Pocnete, trosnete, fulgere la unison...Geneza ordinii lumii înainte ca întunericul să fie despărțit de lumină!...atunci când s-a născut linia dimpreună cu cuvântul...cu arta văzului și a sunetului!...mi-am amintit un pasaj din cronică muzicală de prin 2003 la un concert al Hyperionului la Râmnic sub bagheta Anei Mariei și lăncu Dumitrescu!...ce univers!



□ *Cap de copil - granit 1970*  
Album C. Lucaci, Ed. Meridiane 1977



□ *"Constantin Brâncuși" - granit C. Lucaci, Ed Meridiane 1977*



□ *Fântâna CINETICĂ de la Constanța Muzica Apelor de Handel - 1971* Album 1977  
Constantin Lucaci



□ *Fântâna de la Turnu-Severin* Constantin Lucaci

P.C. - Am fost la Curtea de Argeș (la Clubul Iubitorilor de Cultură) și am avut un teribil succes, a fost o seară neașteptat de valoroasă, cu articolul „Lucaci 90!”, cu prezentarea ziarului Povestea vorbii 21 în care a apărut articolul. Acad. G Păun, realizatorul revistei „Curtea de la Argeș” a fost atât de impresionat, încât mi-a cerut să ilustrez revista dumnealui, pe septembrie, cu lucrări de Lucaci-fotografiate de mine și asupra cărora să nu fie nicio interdicție...

C.L. - Când apare revista, să-i aduci și nevastă-mi una, fiindcă ea are o anume sensibilitate pentru Curtea de Argeș, tatăl ei, conducând un regiment între războaie, la Curtea de Argeș...Are poze cu regele, cu personalitățile vremii...Nu de mult a venit directorul muzeului din Curtea de Argeș la noi acasă să se informeze despre acea perioadă...

\*

Constantin Lucaci (n. 1923, Bocșa Română, Caraș Severin) este, după Brâncuși, unul dintre cei mai importanți sculptori contemporani (Giulio Carlo Argan - 1983), activând... încă! în atelierul său din București, strada Pangrati-33. Din celebra pleiadă de artiști plastici români ai secolului XX, majoritatea, lucrând în atelierele moderne-special construite de puterea instalată în țara noastră după 1944: Ion Jalea, Constantin Irimescu, Oscar Han, Alexandru Ciucurencu, Ion Vlasiu, Vasile Celmare, Viorel Mărgineanu, George Apostu, aproape toți cu ateliere în acest cartier, Constantin Lucaci este singurul în viață care mai ține sus fanionul marilor maeștri care au fixat-consolidat România între cele mai avizate-cultural-țări din Europa și nu numai, privind artele plastice, arta contemporană... Aici, în Pangrati 33, au prins contur real unele dintre lucrările monumentale care au uimit lumea întreagă: „Dialogul undelor”, lucrare din inox modelat care tronează din 1971 în fața Televiziunii Române și care ani de-a rândul a constituit și sigla acestei instituții; „Fântâna cinetică” de la Constanța-unul dintre cele mai importante monumente cinetice-inox și apă-și muzică-din lume, 1972; urmată de o serie de monumente la fel: fântâni cinetice-diferite ca alură, dar modelate în tablă de inox și aflate în mișcare, precum în orașele Brăila, Turnu Severin, Reșița, Alba Iulia... De asemenea, în aceeași categorie care au uimit lumea, se înscriu și lucrările de atelier, în inox modelat-șlefuit, care ornează din 2009 Galeriile (două) „Lucaci” din Sanctuarul San Francesco di Paola, Calabria, Italia; „Soarele cinetic”, inox-varianta ornării Teatrului Național-1970 și varianta sticlă de Murano (1977) pentru Galeria „Fucina degli Angeli”-Veneția (alături de opere semnate de Mark Tobey, Pablo Picasso, Max Ernst și Marc Chagall)... Să nu uităm, că, tot aici, în Pangrati 33, s-au născut și operele în granit! ale maestrului Constantin Lucaci, din tinerețe: „Cap de copil”, „Constantin Brâncuși”, „Ștefan cel Mare”, „Bust de oțelar” (între 1955 și 1965).

**Petre CICKIRDAN**



# I.D. SÎRBU DESPRE „ȘLEFUIREA” COLOANEI INFINITULUI



□ Tudor Nedelcea

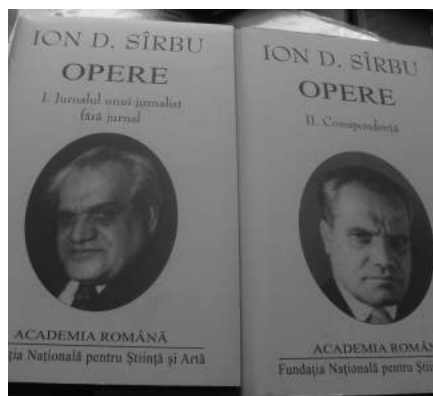
**R**edescoverit și considerat de Eugen Simion ca unul dintre cei mai autentici scriitori dezidenți din spațiul ex-sovietic postdecembrist, clasicizat în celebra colecție *Opere fundamentale*<sup>1</sup>, Ion Dezideriu Sîrbu continuă să ne impresioneze și să se lase revalorizat.

Născut la 28 iunie 1919, în „colonia minerească polietnică și mozaicată” Petrița, I.D. Sîrbu urmează școala primară din localitatea natală ( aici, mărturisește mai târziu, „am reușit să fiu primit în *Limba Română*”), și liceul, cu bacalaureatul susținut la Deva, în 1939. La Facultatea de Litere și Filosofie a Universității clujene (1940-1945) beneficiază de o elită strălucită de profesori universitari (Lucian Blaga, Liviu Rusu, D.D. Roșca, Onisifor Ghibu, D. Popovici, N. Mărgineanu etc.), între aceștia, Lucian Blaga impresionându-l decisiv („*Blaga reprezintă pentru mine (și pentru generația mea transilvană, din care fac parte) «meșter-grinda» conștiinței noastre cărturărești [...], este zeul protector al singurătății mele*”).

După mutarea forțată a universității clujene la Sibiu, I.D. Sîrbu fondează Cercul Literar de la Sibiu, alături de Radu Stanca, I. Negoitescu, Șt. Aug. Doinaș, Ovidiu Cotruș, E. Todoran, Cornel Regman, N. Balotă, etc.). Aderând la mișcarea comunistă (era, de fapt,

de stânga proletară), este trimis pe front, între 1941-1944 („eram singurul student din întreaga facultate care, ca pedeapsă politică [...] eram mereu și mereu trimis pe front”).

După obținerea, în 1945, a diplomei de licență în filosofia culturii, estetică și psihologie cu teza *De la arhetipurile lui C.G. Jung, la categoriile abisale ale lui Blaga* și a titlului de doctor cu teza *Funcția epistemologică a metaforei*, câștigă, prin concurs, în 1946, postul de asistent la catedra lui Liviu Rusu, promovează rapid la titlul de conferențiar, în 1947 („am fost cel mai tânăr conferențiar din universitățile din România”), tânărului Sîrbu i se taie elanul: este îndepărtat, la 15 decembrie 1949, din învățământul universitar, împreună cu idoli săi, L. Blaga, Liviu Rusu, D.D. Roșca, își întreține existența prin rostuirea lui în diverse redacții până la ... 15 septembrie 1957, când este arestat „pentru omisiune de denunț”, cel omis fiind colegul său de redacție de la revista „Teatru”, Șt. Aug. Doinaș, care spusese bancuri politice. I.D. Sîrbu este condamnat la șapte ani de închisoare, în 1958, fiind grațiat în februarie 1963, în timp ce Doinaș este doar anchetat.



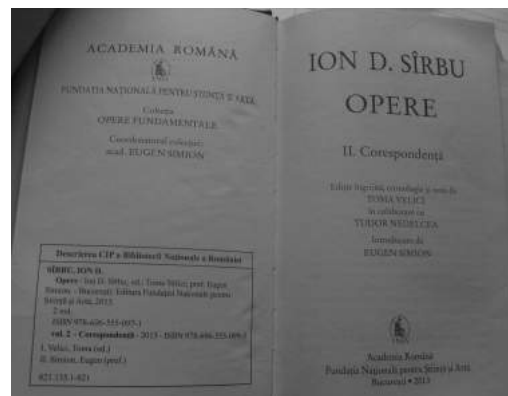
□ Ion D. Sîrbu  
I. Jurnalul unui jurnalist fără jurnal  
II. Corespondență

După pușcăria politică și după un stagiul de vagonetar la Mina Petrila, este adus la Teatrul Național din Bănie, în august 1964, ca secretar literar (garantând pentru el directorul adjunct, Al. Dincă), unde se impune profesional, dar și ca scriitor, deși mediul nu-i era prea prielnic. Moare, la Craiova, la 17 septembrie 1989, în chiar ziua premierei piesei sale, *Arca bunei speranțe*.

Prin destin și vocație – avea cultul prieteniei – I.D. Sîrbu a întreținut relații cordiale cu marii intelectuali ai vremii sale, români sau străini, fiind unul dintre ultimii mari epistolieri, corespondența sa numeroasă și obiectivă având reale calități estetice.

Dar, I.D. Sîrbu era un fin observator al realității și al oamenilor încă din anii de școală. Începând cu anul 1943, după terminarea clasei a patra, tatăl său (care avea un adevărat cult) îl transferă, din motive financiare, la Atelierele Centrale din Petroșani, pentru un an, ca „ucenic salarizat”.

Aici, la Atelierele Centrale, conduse de ing. șef, Ștefan Georgescu Gorjan, se pregătea materializarea ideii brâncușiene: *Coloana*



□ Ion D. Sîrbu  
I. Jurnalul unui jurnalist fără jurnal  
II. Corespondență

<sup>1</sup> Ion D. Sîrbu, *Opere*. 1. *Jurnalul unui jurnalist fără jurnal* (1268 p.), 2. *Corespondență* (1598 p.), ediție îngrijită, cronologie și note de Toma Velici, în colaborare cu Tudor Nedelcea, introducere Eugen Simion, București, Fundația Națională pentru Știință și Artă, 2013.

*Infinitului*, unde elevul Sîrbu șlefua „niște forme trapezoidale (nu se mai terminau, mereu mai mari, mai grele)”, sub privirile unui „popă mic și al dracului”. Ei bine, acel popă nu era altul decât genialul Constantin Brâncuși.

Aceste momente cruciale la care a fost prezent I.D. Sîrbu le evocă într-o scrisoare a acestuia din 21 august 1983, către prietenul său, criticul, și eseistul Virgil Nemoianu (născut la 12 martie 1940). Dar, lăsăm să curgă fragmentul din scrisoarea lui I.D. Sîrbu referitoare la acea trudnică operă, la care „popa cel mic venea și ne înjura mărunț și într-o oltenească repezită, de neînțeles”:

„Tot la Atelierele Centrale, unde am fost ucenic, mă întorc. Terminasem clasa [a] IV-[a] de liceu, Tata, proletar convins, zicea: «Ajunge: doar n-o să te fac domn!?» Și m-a băgat la aceste Ateliere să învăț o meserie (să nu ajung în mină, ca el). După un an, am fugit, directorul liceului, [Enea] Giurghescu, și profesorii mei de română m-au înțeles (plângeam în hohote, eram gata să mă sinucid; la Ateliere, eram tâmpit, nătâng, absolut toată lumea, calfe, ucenici, maiștri nu treceau pe lângă mine să nu-mi ardă un pumn sau un picior în fund: «Asta ca să vezi că aici nu-i ca la liceu!»). Am fost admis în clasa [a] V-a, am primit și o bursă, acasă nu puteam să mă întorc, Tata mă considera un dezertor... Verile, îmi câștigam pâinea, preparând corigenți... Într-o vară, 1937 sau 38, nu mai țin minte, m-a chemat unul din foștii colegi de ucenicie, să vii la Ateliere, se plătește bine, e o muncă specială. M-am dus, lucram ca la clacă, râdeam... Ne soseau de la turnătoria de fontă niște forme trapezoidale (nu se mai terminau, mereu mai mari, mai grele), ele trebuiau să fie curățite de praful de turnătorie, ca să fie aduse la «arămit». (Galvanoplastie, cred că se cheamă). Nu era voie să rămână

niciun fir de nisip, altfel arama nu se lipea. Directorul A.C.P. (Ateliere Centrale Petroșani) era un inginer foarte luminat, căsătorit cu o verișoară a lui Radu Stanca; era gorjan și îl chema [Ștefan] Georges-cu - Gorjan (mai târziu, a fondat o editură). Venea însoțit de un fel de popă mic, și al dracului, controlau, amenințau, ne obligau să stăm până seara târziu. Sub un șopron. Periile de sârmă se toceau repede, domnul Lampe (care semăna leit cu fostul rege Ferdinand) era o bestie, zgârcit și la perii și la cele trei calități de șmirghel. Degetele îmi erau zdrelite, aș fi plecat, nu puteam; nu se mai terminau trapezele acelea, popa cel mic venea și ne înjura mărunț și într-o oltenească repezită, de neînțeles, eu, și noaptea (mulți ani după aceea, mai ales când făceam febră), nu visam decât acele suprafețe aspre pe care trebuia să le curățăm, să le facem lună... Nimeni nu știa la ce servesc, nici nu ne interesa...

Prin 1966, trebuind eu să conduc un grup de tovarăși din teatrele Est-Germane la Târgu-Jiu, arătându-le și explicându-le (sunt un om cult, pot vorbi mai ales despre cele ne-văzute) cam ce este și ce vrea să fie COLOANA INFINITĂ – deodată auzii bubuind în subinconștientul meu: astea sunt trapezele mele, futu-le, astea mi-au mâncat tinerețea, de ce nu ne-au spus? De ce nu ne-au explicat? Și Popa ăla, de ne înjura gorjenește, era Brâncuși, băga-l-aș oltenește «în infinitul muică-si...»

Asta e Pilule: poate că generația noastră, fără să știe, lustruiește niște absurde forme trapezoidale, care devin tot mai mari, tot mai rele, dar... Idioată comparație. E o chestiune personală - mai nou, eu nu pot să văd nici pe marca chibriturilor noastre, coloana aceea, fără să mi se urce sângele în cap...”<sup>2</sup>

Lată-l, deci, pe Constantin Brâncuși, văzut de un elev, devenit și el celebru, aidoma „popii cel mic și al dracului”. Să amintim că inaugurarea ansamblului brâncușian de la Tg. Jiu s-a petrecut la 27 octombrie 1938.



**Tudor NEDELCEA**

<sup>2</sup> Ibidem, vol. 2, p. 880-882.

# METAFORA VIE ÎN OPERA TRANSLITERARĂ A LUI CONSTANTIN BRÂNCUȘI

TRIADA TIPOLOGICĂ: RIGOARE, FINEȚE, UMANISM

## I. Introducere.

### Paradigma transmodernă

I.1. Figura esențială prin care se exprimă „Scriitorul” Constantin Brâncuși este metafora: fie ea considerată în sens restrâns (comparație subînțeleasă în virtutea căreia cuvântul-imagine înlocuiește cuvântul - obiect) fie ea prin extensie ca limbaj figurat, fie ca metaforă plasticizantă (ca apropiere a unui fapt de altul sau ca transfer de termeni de la unul asupra celuilalt cu funcție de tehnică compensatorie), dar mai ales ca metaforă revelatorie, al cărei rol este să scoată la iveală („ascunsul”, „misterul”), prin mijloace pe care le pune la îndemână lumea imaginară, rezultatul constând în anularea înțelesului obișnuit al faptelor, substituindu-le o nouă viziune<sup>1</sup>, ori ca metaforă vie (a se citi: transmetaforă).

I.2. S-a referit sculptorul-scriitor direct la „metaforă?” Sau, de fapt, el a anticipat, genialoid cum era, „transmetafora” specifică actualmente transmodernității care a ajuns, pare-se, și în Europa, la o maturitate nu atât autoreflexivă cât transreflexivă? E valabilă și prima cale de abordare dar, cum e una deja bătătorită, prefer să mă ocup de receptarea ei din perspectiva cotiturii transmoderne. Umanismul existențialist păstrase încă Ființa ca referențial metaforic, pe care o contrapusese nimicului sartrian. Umanismul postmodern a rămas în problematica libertății dar a rupt-o de orice formă de transcendență, de orice posibilitate de centrare ontologică. Cultura integrală (totală) este văzută ca sinteză între tradiționalism și modernitate, una construcționistă, strict specifică gândirii transmoderne. Pe aceasta Antonio Sandu o definește ca fiind opusă celei postmoderne, care ar avea de exemplu ca o trăsătură distinctă neîncrederea față de metapovestiri (metadiscursuri); centrat în deconstrucție, postmodernismul a fost și este condamnat la a fi o hermeneutică prea diversificată și polimorfică. În schimb, prin analogie cu cotitura lingvistică (care a fost centrată pe jocurile de limbaj ca o modalitate de construcție/ reconstrucție a realității cotitura transmodernă se centrează pe jocul ontologic generat de transparența la cunoaștere și evident la transcunoaștere)<sup>2</sup>.

I.3. Paradigma transmodernă are ca fundament unificarea. Epistemologia specifică transmodernității este una construcționistă, determinată de metafizica cuantică. Reconstrucția tabloului lumii este o permanentă negociere a modelelor corelate cu noile date experimentale.

Contemplația este o ieșire din eu pentru a comunica cu existența. Dar - reconsider salutar - prin „Coloana fără sfârșit” Constantin Brâncuși redă metafizicii verticabilitatea. Postulând o realitate care conține „Ființa alături de Neființă”, o metaforă transmodernă poate avea ca punct de plecare o logică a terțului inclus în maniera propusă de Basarab Nicolescu<sup>3</sup>, Stéphane Lupasco<sup>4</sup>, și Cassian Maria Spiridon<sup>5</sup>, ori Emanuela Ilie<sup>6</sup> sau Petre Țuțea<sup>7</sup>.

I. 4. În acest context reinventat, firește că în idiomul stilistic practicat de Constantin Brâncuși ca homo scriptor și ca vorbitor, nimic nu mai e ca înainte (ori la fel). Coordonatele sunt diferite, iar limbajul scris și/ sau oral se configurează figurativ dar pentru a desemna limbajul absolut (înțeles ca metalimbaj și chiar ca translimbaj), ca transliteratură cum exact o definește Pompiliu Crăciunescu; în raport cu figura misterului și cu forma simbolică a triumghiului dreptunghic „laturile formând unghiul drept corespund poeziei și metafizicii, a treia latură – ipotenuza – reprezintă epistemologia” (atenție la termenul instituit revoluționar – n.m).

În opera scripturală a lui Constantin Brâncuși, revizuită din perspectiva acestui triunghi dreptunghic și transcsmologic (transcsmologia, adică percepția organică a ceea ce se află între, peste și dincolo de orice cosmos, e posibilă prin prezența în noi a Terțului Ascuns –n.m., I.P.B.) și este anticipată – repet – o transliteratură în care se reflectă lumea lui Constantin Brâncuși – un veritabil cosmos transliterar, o neașteptată tehnică a cunoașterii, similară celor utilizate de poeți și fizicieni. Îndelunga ședere în Franța a lui Constantin Brâncuși a impregnat gândirea Demiurgului din Hobita Gorjului de spiritul Școlii Franceze, caracterizată prin triada rigoare, finețe, umanism. Rigoarea este desigur cea a limbajului scris sau rostit (căci nu mă refer la cel al sculpturii, graficii, fotografiei, mulajului etc, -n.m.) unde fiecare cuvânt are locul și funcția sa. Finețea – continuu să explic – este cea a gândirii,; nuanța este privilegiată într-o gândire care încearcă să-și găsească rostul prin

<sup>1</sup> Vezi Irina Petraș: Fabrica de literatură, ed. Paralela 45, Pitești, 2003, pp.109-111.

<sup>2</sup> Antonio Sandu: Dimensiuni etice ale comunicării în postmodernitate; vezi capitolul „Cotitura transmodernă: o paradigmă a timpului prezent”; ed. Lumen, Iași, 2009, pp27-34.

<sup>3</sup> Vezi Basarab Nicolescu: Transdisciplinaritatea. Manifest; trad. de H.M. Vasilescu; Polirom, Iași, 1999.

<sup>4</sup> Vezi Stéphane Lupasco: Logica dinamică a contradictoriului; cuv.în.de Constantin Noica; trad. și postf. de Vasile Sporic; ed. Politică, București, 1982.

<sup>5</sup> Vezi, de asemenea, Cassian Maria Spiridon: Aventurile terțului; ed. Curtea Veche, București, 2009.

<sup>6</sup> Vezi totodată, Emanuela Ilie: Basarab Nicolescu. Eseu monografic; ed. Curtea Veche, București, 2009.

<sup>7</sup> Vezi și Petre Țuțea: Mircea Eliade; ediție de Tudor B. Munteanu; ed. Eikon, Cluj-Napoca, 2007



cuvinte deseori incapabile a exprima Realitatea în întregime sa ; iar umanismul este de ordin spiritual: totul este centrat pe ființa umană, dar o transcende, generând atitudinea transumanistă și pe Homo sui transcendentalis. Fiindcă, în cele din urmă, ce a căutat, ca autor de transliteratură, Brâncuși? Ființa ființelor? Structura flexibilă și orientată către întâmpinarea complexității? Apofatismul artei, care reunește apofatismul mistic, într-un univers constituind o punte între ființă și gnoză, grație ternarului iubire-cunoaștere-revelație? Resurecția Sacralului? Magia limbajului, care permite interacțiunea armonioasă între literatură, metafizică, știință, tehnologie și ezoterism, explorând, la frontierele dintre ele, un nou univers – transdisciplinar – al Cunoașterii prin Arta Totală? Sufletul însuși, pe care să-l surprindă în mișcarea sa vie spre desăvârșirea divină? <sup>8</sup>

1.5. Astfel, pe acest nou construct (meta) teoretic se impune, automat, conceptul de metaforă vie al lui Paul Ricoeur. Conform opiniei acestui strălucit filozof francez contemporan, metafora vie este metafora în ordinea discursului, metafora ca figură discursivizată, metafora ca funcție euristică, metafora produsă la nivelul frazei, văzută fiind ca un tot ș.a.m.d.

Ca să mă fac pe deplin înțeles, metafora vie care devine din caz al denumirii deviate un caz al predicției nonpertinente e altceva decât metafora plasticizantă și chiar revelatoare.

Antinomia dintre semantică (pentru care fraza e purtătoarea semnificației complete minimale) și semiotică (pentru care cuvântul este un semn în cadrul codului lexical) va fi fost transgresată în cadrul hermeneuticii aplicate și o primă problemă pe care și-o asumă – spre rezolvare – studiul meu este mecanismul brâncușian prin care a sa metaforă de invenție / reinvenție / produce / creează sens, menit să-i lămurească pe admiratorii / contemplatorii operei sale plastice cât se poate mai adânc și mai înalt.<sup>9</sup>

Am optat, ca și Mihai Cimpoi, pentru un demers de factura mesajului integrator. Iată ce afirmă academicianul basarabean: „Brâncuși a descoperit Oul (și Ovoidul) ca mare simbol al Începutului. Din Oul lui sculptural se va naște nu numai întreaga sculptură modernă, ci și întreaga poezie a secolului al XX-lea, Rilke, Pound, Apollinaire și alți mari poeți fiind și intimi ai Atelierului său parizian. Și marii poeți români interbelici sau postbelici – Arghezi, Blaga, Barbu, Bacovia, Stănescu – se revendică de la brâncușiana artă a esențelor. Brâncuși mai descoperă Mișcarea și Tăcerea, alte două dimensiuni esențiale ale existenței.

Mișcarea ca început de viață, ca drum al destinului, ca o comunicare între Cer și Pământ. Mișcările se adună, la el, într-o singură curbă a universului, eminesciană și einsteniană. Ele pornesc din tumultul apelor, al veșnicilor călătoare, pornesc pe orizontala Pământului, apoi se avântă în slăvile Cerului, care reprezintă Tăcerea Absolută. Pleacă din nesfârșire și nu mai sfârșesc în ne-sfârșire! Acesta ar fi mesajul lui Brâncuși care este, după Jean Cassou, cel mai mare sculptor al tuturor timpurilor”.<sup>10</sup>

Ca să-mi institui și propriul topos (trans)hermeneutic, termin această introducere prin a-l institui pe Constantin Brâncuși și printre prozatorii și poeții de primă linie ai Europei, inclusiv firește și ai României de ieri, de azi, și de mâine. Urmează demonstrația ca atare punct cu punct. Studium et punctum. Fiat lux!



□ Coloana Infinitului

<sup>8</sup> Vezi prefața lui Basarab Nicolescu: „O întâmplare dincolo de spațiu și de timp: Vintilă Horia și Pompiliu Crăciunescu”, la cartea lui Pompiliu Crăciunescu: „Vintilă Horia: transliteratură și realitate”, ed. Curtea Veche, București, 2011.

<sup>9</sup> Paul Ricoeur: Metafora vie; trad. și cuv.în. de Irina Mavrodin; ed. Univers, București, 1984.

<sup>10</sup> Mihai Cimpoi: Zeul Ascuns. Microeseuri despre labirint, ed. Prut Internațional, Chișinău, 2002, pp. 52-53

<sup>11</sup> Sorana Georgescu-Gorjan: Așa grăit-a Brâncuși / Ainsy parlait Brancusi / Thus spoke Brancusi; Ed. Fundația Scrisul Românesc; Craiova, 2012, p.187

<sup>12</sup> Idem, ibidem, p.193

<sup>13</sup> Ibidem, p.310

<sup>14</sup> Ibidem, p.333

## II. Referința dedublată și redescoperirea prin ficțiune

II. 1. Nerevendicându-se din suprarealism, cubism, barochism, Constantin Brâncuși precizează: „Eu, cu noul meu, vin din ceva foarte vechi”<sup>11</sup>. Fiind un inventator autentic, s-a încrezut în metaforă mai mult ca-n orice figură stilistică întrucât opera lui Brâncuși nu este o expresie locală, „ea este esența celei mai înalte expresii”<sup>12</sup>.

II. 2. O secțiune din volumul trilingv al Soranei Georgescu-Gorjan „Așa grăit-a Brâncuși” este intitulat „Metaforele lui Brâncuși / Les métaphores de Brancusi / Brancusi's metaphors”. Indiciul este, categoric, profitabil întreprinderii mele. „Dacă cineva nu găsește cheia, eu nu pot s-o dau” ne/mă avertizează ironic Brâncuși. Nici n-ar fi cazul, căci în ceea ce mă privește eu am găsit una din aceste chei: (trans)metafora care, în viziunea artistului cugetător, e „o formă a meditației, adică o tehnică filosofică”, iar „poezia pură este rugăciune”<sup>13</sup>, „evoluția spiritului”<sup>14</sup> care, și el, e „scafandru luminii”<sup>15</sup>; acesta cu forța-i de înnobilitare „se desfășoară ca o spirală în jurul unui nucleu etern”<sup>16</sup>. „Astfel plastica nu este o chestiune literară, ci o chestiune care trăiește independent”<sup>17</sup>.

Fiind întrutotul de acord, cu maestrul, mă delimitez, prompt, și intervin nici acum pe cont propriu; fiindcă același „spirit esopico-socratic” își informează la fel de diligent partenerul hermeneutic: „Greșești și când spui că nu e necesar să le dau nume sculpturilor mele, căci totul trebuie să poarte un nume”<sup>18</sup>. Numindu-și, ca orice nomotet care-și respectă statura de creator ex nihilo, capodoperele, Brâncuși a recurs la transmetaforă / la personificare / la comparație etc. Dar metafora revelatoare e regina panopliei sale transliterare. Citez, ca să nu fiu acuzat de falsă persuasiune: „Oamenii învățaseră cum să reveleze prin arta lor (s.m.), cum să personifice aceste forțe divine”. Și continuu să reproduc din acest rezumat aparținând lui V.G. Paleolog, tocmai pentru a face imposibilă orice contrazicere: „Astăzi filosofia ne face să concepem un act creator unic, o lege universală, impersonală, nedefinită, din care emană tot ce există. Aceasta este legea universală căreia arta trebuie să-i fie manifestare, supunându-se principiilor și eliberându-se de convenții perimate care, acum, au devenit inutile și induc în eroare”<sup>19</sup>. Și cum fiecare din formele brâncușiene este, în sine, o ființă vie, este o entitate cu propria-i viață, cu trăsături caracteristice de netăgăduit, numele lor nu pot fi

decât „metafore vii”. Fiindcă, indiscutabil, „arta trebuie să pătrundă în spiritul naturii și, la rândul ei, să zămislească așa cum face natura, să creeze ființe înzestrate cu forme și viață proprie”<sup>20</sup>. „Antropomorfismul l-a împins pe om să se reprezinte pe el însuși pentru a exprima naturalul și supra-naturalul”<sup>21</sup>. „Astăzi arta deschide poarta care duce spre principiul creator, spre frumosul absolut al legii universale”<sup>22</sup>. „Cei care au păstrat în ei înșiși armonia vie (s.m.) care există în toate ființele, propria lor natură, vor înțelege negreșit arta modernă, pentru că vor vibra la sentimentul legilor naturii”<sup>23</sup> dar și pe cea transmodernă, pentru că „modelul unor astfel de logici bazate pe principiul terțului inclus stă la baza unor doctrine mistice din analiza cărora, pe baza metodologiei construcționist-fractalice, se pot analiza modele de ontologii posibile de construit în paradigma transmodernă”<sup>24</sup>. „Artele n-au existat niciodată de sine stătător” fiindcă „ele au fost întotdeauna apanajul religiilor”<sup>25</sup>. „De fiecare dată când privim arta religioasă, vedem că au fost create la un moment dat lucruri foarte frumoase”<sup>26</sup>. Însă „pentru a gusta cu adevărat o frumusețe trebuie să fie cel puțin reflectarea propriului eu, dacă nu întreaga fulgerare”<sup>27</sup>.

II. 3. Așadar îi este profund proprie lui Constantin Brâncuși metafora ca atare și, în mod oarecum diferit, metafora vie, exact în termenii fixați de Paul Ricoeur. Adică metafora de invenție, grație căreia semantica cuvântului se integrează în semantica frazei: „Nu există artiști, ci numai oameni care simt nevoia să lucreze în bucurie, să cânte asemeni păsărilor. De îndată ce apare artistul, arta dispare”<sup>28</sup>. Ca metasemem, metafora e „o sintagmă în care apar în mod contradictoriu identitatea a doi semnificați și non-identitatea a doi semnificați corespunzători”<sup>29</sup>.

Reducerea metaforică se încheie atunci când cititorul descoperă cel de-al treilea termen, virtual, punct de legătură între ceilalți doi. Metafora extrapolează, ea se bazează pe o identitate reală, manifestată prin intersectarea a doi termeni în scopul afirmării identității termenilor întregi. Metafora extinde până la reunirea celor doi termeni o proprietate care nu aparține decât intersectării lor. Astfel – caută a ne încredința Brâncuși prin metafore concepute diferit / diferent – „arta este ca o epavă în plină lumină”<sup>30</sup> iar artistul „e ca viermele în mătase”<sup>31</sup>. La fel, „plăcerea cu care lucrează artistul e inima artei lui”<sup>32</sup>, cum „arta este scândura care te salvează după naufragiu”<sup>33</sup>.

Fiecare scriitor, artist sau simplu cititor poate avea o reprezentare proprie, esențial e însă să se stabilească cel mai scurt itinerar pe care două obiecte se pot întâlni: demersul e

<sup>15</sup> Ibidem, p.334

<sup>16</sup> Ibidem, p.340

<sup>17</sup> Ibidem, p.341

<sup>18</sup> Ibidem, p.342

<sup>19</sup> Ibidem, p.365

<sup>20</sup> Ibidem, p.367

<sup>21</sup> Ibidem, p.371

<sup>22</sup> Ibidem, p.373

<sup>23</sup> Ibidem, p.374

<sup>24</sup> Antonio Sandu: Dimensiuni etice ale comunicării în postmodernitate; ed. Lumen, Iași, 2009, p.120

<sup>25</sup> Sorana Georgescu-Gorjan: op.cit., p.69

<sup>26</sup> Idem, ibidem

<sup>27</sup> Ibidem, p.79

<sup>28</sup> Ibidem, p.65

<sup>29</sup> Grupul μ (J.Dubois, F.Edeline, J.M.Klinkenberg, P.Minguet, F.Pire, H.Trinon): Retorica generală; ed. Univers, București, 1974; trad.și note de Antonia Constantinescu și Ileana Littera; p.156

<sup>30</sup> Sorana Georgescu-Gorjan, op.cit., ibidem

<sup>31</sup> Ibidem;

<sup>32</sup> Ibidem, p.68

urmărit până la epuizarea tuturor diferențelor. Așa pare să se comporte și Constantin Brâncuși metaforistul și aforistul. Ca și în cazul lui Derrida, și el își asumă diferența / diferența în propria sa limbă, pe care o determină „să vorbească în sensul binelui și al frumosului”<sup>34</sup> în maniera derridaiană, care este „originea ce nu se dă niciodată la prezent a ceea ce este, cu toate configurațiile lui posibile”. „Această *différance* care nu se prezintă niciodată (își amână în permanență prezența), care se rezervă și nu se expune niciodată, lasă urme în ceea ce este prezent și îl diferențiază tot așa cum diferitele configurații”<sup>35</sup> în care se prezintă opera lui Brâncuși apelează extrem de des la (trans)metaforă, la metafora vie care poate și trebuie să fie definită ca transpunere a numelui dat, fiindcă purtătorul efectului de sens metaforic rămâne cuvântul. Căci, chiar în cadrul discursului, tot cuvântul asigură funcția de identitate semantică, identitate modificată/ „alterată” de către metaforă.

Metafora brâncușiană este deopotrivă tributară noii retorici, aspect ce-i înlesnește aprehendarea specificației metaforei-enunț, continuând a menține primatul metaforei-cuvânt, căci Brâncuși se apropie de punctul de vedere hermeneutic reexaminând ideea de inovație semantică (crearea unei noi pertinente semantice – n.m., I.P.B.).

Conceptul de asemănare este, în acest context, privit sub o nouă lumină, teza prin care asemănarea este indisolubil legată de o teorie a substituției fiind contestată în favoarea unei teorii a asemănării înțeleasă ca o tensiune între identitate și diferență în cadrul operației predicative puse în mișcare prin inovația semantică. Prin urmare „Coloana fără sfârșit e aidoma unui cântec etern care ne poartă în infinit, dincolo de orice durere și bucurie artificială”<sup>36</sup>. „Ar fi mult mai firesc ca rânduiala oamenilor să fie orizontală, asemeni firelor de grâu, care se desfășoară pe întinsul lanului și primesc, la fel și bătaia vântului, și arșița soarelui, și ploaia și lumina și binecuvântarea cerului”<sup>37</sup>.

Relegată de travaliul asemănării, imaginația nu mai este o funcție a imaginii în sensul cvasisenzorial al cuvântului ci „puterea de a vedea ca...”, dimensiune a operației propriu-zis semantice care constă în a vedea ceea ce este asemănător în ceea ce nu se aseamănă. C. Brâncuși afirmă neînduplecat: „În artă ceea ce contează este bucuria. Nu e nevoie să înțelegi. Ești fericit că vezi? Ajunge.”<sup>38</sup>. Și exclamă tot strategic: „Ce poate fi mai minunat decât privilegiul de care se bucură omul, de a fi viu și de a fi în stare să vadă și să descopere frumosul din jurul său!”<sup>39</sup>. Brâncuși, asemenea lui I.L.Caragiale, știe tot, vede

tot, aude tot. Are ochi în urechi, urechi în ochi. E un maestru pe deplin, căci se apropie de sensul real al lucrurilor.

II. 4. Când apelează la puterea creatoare a limbajului, Brâncuși apără și dezvoltă puterea euristică a limbajului desfășurată de ficțiune. Citez, iarăși, spre a nu fi suspectat de forțarea bunului-simț interpretativ: „Închipuiți-vă că într-o bună zi oamenii s-ar hotărî să ridice într-o piață imensă Pasărea de aur, mare și sveltă – poate până la cer –, închipuiți-vă atunci frenezia mulțimii care ar dăntui în jurul acestui nou soare”<sup>40</sup>. Care va să zică „arta este creare de lucruri pe care nu le cunoști”<sup>41</sup>. Ea este „altceva decât redare a vieții: transfigurarea ei”<sup>42</sup>. „Este frumosul care se naște ca o plantă”<sup>43</sup>.

Ca să conchid, de-a doua oară, în acest studiu, discursul poetic-metaforic brâncușian este deopotrivă nonreferențial și autoreferențial. După Paul Ricoeur, unei asemenea concepții nonreferențiale a discursului poetic îi poate fi opusă ideea că suspendarea referinței laterale este condiția prin care devine cu puțință eliberarea unei puteri de referință de gradul doi, care este propriu-zis referința poetică<sup>44</sup>. „Gândește-te că stejarul din fața ta este un bunic înțelept și sfătos. Vorba daltei tale trebuie să fie respectuoasă și iubitore”<sup>45</sup>. „Cocoșul meu nu e cocoș, Pasărea mea nu este pasăre. Sunt simboluri”<sup>46</sup>. „Coloana fără sfârșit: Pendulul răsturnat al timpului.”<sup>47</sup>. „Cuminenia pământului a fost încercarea mea de a de fundul mării cu degetul arătător”<sup>48</sup>.

Nu trebuie deci vorbit numai de dublu sens ci de referința dedublată, bazată pe redescoperire prin ficțiune. Așadar, metafora brâncușiană este un punct retoric și transretoric prin care discursul pune în libertate puterea pe care o au anumite ficțiuni de a redescrive realitatea antimimetic (mithos + mimesis = poiesis a limbajului)



<sup>33</sup> Ibidem, p.70

<sup>34</sup> Ibidem, p.97

<sup>35</sup> Jacques Derrida: *Scriptura și diferența*; trad. de Bogdan Ghiu și Dumitru Țepeneag; pref. de Radu Toma; ed. Univers, București, 1998, p.13

<sup>36</sup> Sorana Georgescu-Gorjan: op.cit., p.122

<sup>37</sup> Idem, ibidem, p.318

<sup>38</sup> Ibidem, p.86

<sup>39</sup> Ibidem, p.80

<sup>40</sup> Ibidem, p.110

<sup>41</sup> Ibidem, p.53

<sup>42</sup> Ibidem, p.59

<sup>43</sup> Ibidem, p.63

<sup>44</sup> Paul Ricoeur, op.cit., p.10

<sup>45</sup> Sorana Georgescu-Gorjan: op.cit., p.102

<sup>46</sup> Ibidem, p.120

<sup>47</sup> Ibidem, p.124

<sup>48</sup> Ibidem, p.126.

<sup>49</sup> Vezi Academia Română. Institutul de Filozofie: Brâncuși artist-filosof. Comunicări și antologie de texte. Coordonator: Ion Pogorilovschi; Ed. Fund. „Constantin Brâncuși”, Târgu Jiu, 2001, 300p.



### III. Creatorul unor începuturi de forme

Teoria referinței metaforice duce apoi către necesitatea elucidării și discursul filosofic. Un întreg volum de comunicări și texte, coordonat de Ion Pogorilovschi și publicat de Nicolae Diaconu la editura sa, în 2001, se ocupă de Brâncuși, artist filosof<sup>49</sup>.

Așa cum a practicat-o Constantin Brâncuși, nici o filosofie nu purcede, nici nemijlocit și nici mijlocit, din poetică. Dimpotrivă, discursul care se străduie să opereze reluarea ontologiei implicită enunțului metaforic e un alt discurs.

Stabilind această diferență, Paul Ricoeur încercase de fapt o redefinire a specificului poetic, limitat la ceea ce este prin chiar faptul de a întemeia adevărul metaforic, adică acea inovație de sens ce are loc la nivelul întregului enunț, obținută prin torsiunea sensului literal al cuvintelor, inovație de sens prin care se constituie metafora vie<sup>50</sup>.

În această altfelitate transversală, funcția ludică transformă limbajul în paralimbaj. Jocurile de cuvinte, unele foarte subtile, sunt adevărate semne de acceptare și de apartenență la o confrerie intelectuală<sup>51</sup>. „Jocul copilului” devine o condiție a dezvoltării iar ceea ce-l face pe artist să trăiască cu adevărat este „sentimentul permanenței copilării în viață”. Iar „arta este jocul între frumos și urât, un joc insesizabil prin rațiune”<sup>52</sup>.

Pe de altă parte, analiza mea transversalizată (din perspectiva căreia Brâncuși s-a comportat hypologic (hypos este țesătura și pânza de păianjen) – arăta Roland Barthes<sup>53</sup>) se va situa la încrucișarea celor două discipline – retorica și poetica – având scopuri absolut distincte: persuasiunea în discursul oral și mimesisul acțiunilor umane în poezia ființei și a artei: „Șurubul de teasc – el mi-a dat ideea Coloanei fără sfârșit”; „Ce bucurie pentru copii, dacă, într-o bună dimineață, când s-ar duce la joacă în grădină, în locul sculpturii convenționale a domnului Cutare ar găsit Rața lui Brâncuși, fără soclu, așezată simplu pe peluză. Cum s-ar mai urca pe ea călare și cum ar mai răsturna-o!”<sup>54</sup>.

Jocul asemănării este în egală măsură cerut și de o teorie a tensiunii. În cazul „grăitelor” brâncușiene, asemănarea trebuie ea însăși înțeleasă ca o tensiune între identitate și diferență în operația predicativă pusă în mișcare de inovația semantică. Această analiză a travaliului asemănării va duce la reinterpretarea noțiunilor de „imaginație producătoare” și de „funcție iconică” în direcția lui a vedea ceea ce se aseamănă în ceea ce nu se aseamănă:

„Oamenii sunt asemenea diamantelor din mine. Pentru a se pune în valoare, trebuie să se frece de viață, după cum prin frecare se obține strălucirea diamantelor brute”<sup>55</sup>.

Trecerea la punctul de vedere hermeneutic corespunde schimbării de nivel care duce de la frază la discursul propriu-zis: poem, povestire, eseu etc. O nouă problemă se ivește acum în orizontul nostru de așteptare: ea nu mai are în vedere forma metaforei ca figură de discurs focalizată asupra cuvântului, și nici chiar a unei noi pertinente semantice; ci referința enunțului metaforic ca putere de a redescrie realitatea. „Această trecere – ne explică același Paul Ricoeur – de la semantică la hermeneutică își află justificarea cea mai întemeiată în conexiunea, existentă în orice discurs, dintre sens, care este organizarea sa lăuntrică, și referință, care este puterea de a se referi la o realitate din afara limbajului. Metafora se prezintă atunci ca o strategie de discurs, care, apărând și dezvoltând, puterea creatoare a limbajului, apără și dezvoltă totodată puterea euristică desfășurată de ficțiune”<sup>56</sup>.

Astfel în „fabulele” sale<sup>57</sup>, Brâncuși rezumază o „povestire greu de crezut” despre om și o cloșcă pe ouă, despre fluture și „lumina interioară a artistului”, ori „o povestire fantastică spusă de mama” cu barza și vrabia și încă una despre „Copacul dezrădăcinat”.

Această întâlnire dintre ficțiune și redescoperire ne duce la concluzia – într-o a treia poziție – că locul metaforei, cel mai intim și ultim, nu este nici cuvântul, nici fraza, nici chiar discursul, ci copula verbului a fi. Acest «este» metaforic semnifică în același timp «nu este» și «este ca».

Dacă într-adevăr lucrurile stau astfel, putem vorbi de adevăr metaforic, dar într-un sens de asemenea tensionat al cuvântului «adevăr». În fine, Brâncuși însuși afirmă că dacă „la început am fost conduși de adevăr, adevărat, ascuns, azi ne conducem după miraje”<sup>58</sup>.

Ființei reprezentate, un alt Constantin, și anume Barbu, i-a spus «ESTINȚA», singura traducere apropiată pentru «OUSIA». „Physis este Ousia, adică estința (Seiendheit): aceasta care desemnează și semnează fiindul ca fiind-în chip precis ființa. „Estința” ar încheia un dublet productiv cu «estime», estința ar fi chipul românesc pentru grecescul ousia – tradus ca essentia, participiu trecut al verbului einai, iar estimea – ca obraz autohton al lui ens, echivalent participiului grec (e)on. Estința este deci participatie (trecută) esențială, iar estimea – participatie (prezentă) ființială”... „Ontologia” este cuvântare (adică discurs al complicității dintre meta-fizic și meta-foric – n.m.,

<sup>50</sup> Paul Ricoeur: Metafora vie; trad. și cuv. în. de Irina Mavrodin; ed. Univers, București, 1984, p.12

<sup>51</sup> Gheorghe Schwartz: Limbajul individului om, liber și sănătos. În spiritul psihologiei transversale; ed. Emia, Deva, 2005

<sup>52</sup> Sorana Georgescu-Gorjan: Așa grăit-a Brâncuși/ Ainsii Parla Brâncuși/ Thus spoke

Brâncuși; Fund.-Edit. Scrisul Românesc, Craiova, 2012, p.53

<sup>53</sup> Roland Barthes: Plăcerea textului; ed. Echinoc, Cluj, 1994, p.100

<sup>54</sup> Sorana Georgescu-Gorjan: op.cit., p.118

<sup>55</sup> Idem, ibidem, p.305

<sup>56</sup> Paul Ricoeur: op.cit.p.16

<sup>57</sup> Sorana Georgescu-Gorjan: op.cit.,

pp.199-204

<sup>58</sup> Ibidem, p.243

<sup>59</sup> Constantin Barbu: Rostirea esențială. Eseu despre reamintirea Ființei; ed. Scrisul Românesc, Craiova, 1985, pp.39-42

<sup>60</sup> Ibidem, ibidem, p.53

<sup>61</sup> A.I. Brumaru: Ființă și loc, în „Brâncuși, artist-filosof”, ediția citată, p.300

I.P.B.) de estimi... Ființa și estimea se deosebesc fiindcă ființa cuprinde „tot ce este și poate să fie sau trupesc sau suflesc, sau înțelegător” iar estimea – „un ce deosebit și hotărât”<sup>59</sup>.

Ca și Mihai Eminescu, Constantin Brâncuși a fost într-adevăr un filosof. Căci și-a asumat povara rostirii esențiale, căutând cauza începătoare și având răspunderea cuvântului prin arché, aitia, ratio, „este”-le-ens, rațiune – ratio / început – arché, Verbul – logos. Iar ca artist și-a asumat autofondarea – transstituirea pe următorul traseu: ens originarium (străfundul fără fund) – ens entium (trăsătura principală, fundamentală) – ens realissimum (ființa lumii). „Dar cum năzuința de autofondare ia chipul transsubstituirii?” – ar fi întrebarea de căpătâi, mai ales în ceea ce-l privește pe Brâncuși căci și în reflecțiile lui diferența dintre temeiul negândit și răsgândit și orizontul rostirii face impropriu orice gând mediator căci metafora l-a reîntruchipat. Aforismul brâncușian rostuieste în poezia sa adevărul despre esența lumii, așezând-o sub cugetarea cea grea. Oricine îl cunoaște pe zeu sub aspectul său viitor - va fi meditat sculptorul - (apara), immanent, îl va cunoaște, de asemenea, sub aspectul lui ultim (para), transcendent și va răzbi creând ca un zeu, poruncind ca un rege, muncind ca un sclav, ca ființă, și ca devenire (ca devenință n.m.). Ontologia brâncușiană e trans-(a)-parența aparținătoare geniului și răspunde următoarelor probleme:

- Întemeierea gândului genial în transcendență;
- Gândul întemeietor în fire;
- Arheul lumii în intuiția originară a eului ideatic (adică a sinelui);
- Intuiția lumii ca ontologie arhetipală;
- Ființa gândului de geniu;
- Jocul gândului și al ființei<sup>60</sup>.

Așadar, „povestea filosofică a formelor lui Constantin Brâncuși este, până la un punct, o poveste despre adăpostirea ideilor. O altă poveste despre această adăpostire a ideilor, dar, mai mult, a ideii care este ființă ea însăși.”<sup>61</sup>

Sculptor al începuturilor lumii, Brâncuși devine creatorul unor începuturi de forme. Forma se identifică, la el, esenței. Cadrele concrete ale existenței sunt părăsite pentru revelarea a însuși fluxului neîntrerupt al viului, pasărea e surprinsă în ideea de nuntă, de viață cu aceea de moarte, Coloana fără de sfârșit sensibilizează ideea de înălțare și transcendență a spiritului. „Prin acest ansamblu – apreciază Mihai Cimpoi – artistul povestește în piatră legenda unor întemeieri ale omului român, a locuirii lui în

spațiu cu tot drumul spiritual pe care-l parcurge synalethic (adică pe baza înțelegerii lui prin adevărire): ca pe o călătorie în realitate care „are loc înlăuntrul nostru”<sup>62</sup>.

#### **IV. Concluzii. Armonia Spiritului și a Materiei în discurs și discursivitate.**

##### **Transrostiri ontologice și antologice**

Reprimându-mi ispita unei teme precum „Brâncuși, artist-filosof”, mă întreb dacă metafora n-ar putea fi parte a unui catharsis artistic, alături de plăcere (hedone) și anume: uimirea sau minunarea (thaumaston), dar și legată de perspectiva contemplării.

Constantin Brâncuși afirmă oricum că „în artă, ceea ce importă este bucuria. Aveți fericirea să contemplați (să vă minunați). Aceasta este totul”.<sup>63</sup> Și că „Oamenii nu își mai dau seama de bucuria de a trăi, pentru că nici nu mai știu să privească minunile Naturii”<sup>64</sup>. Admirând el însuși construcțiile și edificiile din New York, toți zgârie-norii i-au oferit „senzația unei noi arte poetice-uluiitoare colosale”. „Consider amplasamentul Brand Central Terminal- avea să se pronunțe ulterior, relatându-și aventura newyorkeză – o minunată ilustrare a arhitecturii ultramoderne, „zgârie-norii, pe urmă, posedă multă poezie.” Am găsit, aici, în metropola New York-ului, o grandioasă poezie înnoitoare, născându-se din expresia sa specifică”<sup>65</sup>.

„Plăcerea cu care lucrează artistul este însăși inima artei sale”<sup>66</sup>. „Operele de artă nu sunt decât niște oglinzi, în care fiecare vede ceva ce-i seamănă lui”<sup>67</sup>. Dar de ce ar fi acestea în-desinea-lor niște oglinzi? Oglinzile dispun de o magie proprie – găsim în „Viața imaginilor” a lui Jean-Jacques Wunenburger – și au pus amprenta pe o lungă tradiție de mituri și de rituri. Fenomenul specular sau catoptric sfidează obiceiurile noastre, ba mai mult produc mister, ambiguitate. „Locul real al imaginii nu este decât un rol virtual, care scapă observației sensibile imediate, pentru că, în ultimă instanță, el nu este decât un loc abstract: imaginea-reflex este, într-o oarecare măsură, o utopie sensibilă”<sup>68</sup>. „Oglinda pare să aibă puterea de a produce figuri gemene, din care una nu este totuși decât fantoma evanescentă și înșelătoare a celeilalte”<sup>69</sup>. Dar de ce-i imaginea speculară amăgitoare? „Pentru că ea ajunge – explică același J.-L.W.- prin asemănare (s.m.) morfologică perfectă, să te facă să crezi în echivalența figurilor (s.m.). Care nu sunt totuși congruente, adică superpozabile prin acoperire și translație (s.m.)”<sup>70</sup>. Brâncuși consideră că „noi

<sup>62</sup> Sorana Georgescu-Gorjan: op.cit., p.247

<sup>63</sup> Constantin Zărnescu: Aforismele lui Brâncuși; Zalmoxis-R. „Fapta transilvăneană”, 1994; p.93

<sup>64</sup> Ștefan Stăiculescu: Brâncuși, cioplitorul în duh; ed. Academica Brâncuși, Târgu Jiu, 2008, p.113

<sup>65</sup> Constantin Zărnescu: Aforismele și textele lui Brâncuși. Prefață de Marin Sorescu; Fund.-Edit. Scrisul Românesc, Craiova, 2009

<sup>66</sup> Idem, ibidem, p.71

<sup>67</sup> Ibidem, p.72

<sup>68</sup> Jean-Jacques Wunenburger: Viața imaginilor; trad. de Ionel Bușe; ed. Cartimpex, Cluj, 1998, pp.116-117

<sup>69</sup> Idem, ibidem, p.119

nu înțelegem, nu vedem viața reală, decât prin răsfrângerile ei, prin strălucirea ei!”<sup>71</sup>. Atunci când te vezi într-o suprafață dintr-un material neted, lucios și strălucitor, te găsești în fața unei noi ființe, a unei imagini – reflex? Este ea o persoană, dublul meu, și deci Eu? Este o manifestare fenomenală? Alexandru Boboc crede că ar putea fi. Ba chiar una transsimbolică și transfenomenologică și deci transpoetică. Opera de artă este o „tentativă către unic, ea se afirmă ca un tot, ca un absolut și, în același timp, aparține unui sistem de relații complexe... Cel care o plăsmuiește, atunci când trece la analiza ei, se situează pe un alt plan decât cel care o comentează”<sup>72</sup>. Însă Constantin Brâncuși a fost și plăsmuitor, și comentator al propriei opere, iar „comentariul” său a fost profund și autentic literar, metaforic, alegoric, metonimic, narativistic, fabulistic, ș.a.m.d. Arhitectura, sculptura, pictura, poezia, chiar și muzica, îi permit cercetătorului aplicarea unei abordări de tip fenomenologico-hermeneutic prin o descriere a câmpului de semnificabilitate comun instituirii (creației) operei ca „opera” (ființare unică, exemplară), fenomenului comprehensiunii și structurii interpretării;

- reducția fenomenologică, menită să releve nu doar deosebirea dintre real și ideal, ci (transcendental, în sens de condiție de posibilitate) dintre real și ireal;

- înțelegerea imaginarului în această perspectivă, dincolo de o poetică a imaginarului, care organizează un spațiu, un spațiu deschis, în care se vor înscrie reprezentările obiective, un spațiu ce nu conține să se deschidă virtual la infinit (s.m.), spre organizări noi concomitent în el și în afara lui.

- oglinda ocazională oare cu adevărat o travestire a Ființei sau o transvertire a acesteia? Pe acest fond (trans)problematic, se va impune tot mai hotărât viziunea lui Brâncuși ca modalitatea de a situa laolaltă reprezentarea și reprezentatul, ci nu imaginea realității, care realitate nu mai trebuie să apară indirect, în imagine, în simbol, în formule, în conceptul dedus, nici în convenție, ci așa cum ea însăși este, poate fi, sesizabilă, fără referință la realitatea spațială, încât reitatea și reprezentarea se află laolaltă într-un domeniu propriu de semne, intermediar, dincolo de dualitatea subiectivității și a lumii.

Astfel, rostirile aforistico-metaforice, Brâncușiene, vizând dincoloitatea, s-au metamorfozat în transrostiri ontologice și antologice. Particularitatea literaturii sale constă în faptul că ea este un limbaj cu mai multe nivele posibile de înțelegere. Ca atare l-am lăsat pe autor „să vorbească”. În această vorbire trebuie să distingem nu numai spusa, ci tot ceea ce autorului însuși îi fusese încredințat, ceea ce-n spusa lui era împărtășit. Am îndrăznit, totuși, și să descopăr ceea ce autorului însuși îi era ascuns<sup>73</sup>, deși Brâncuși a dat la iveală lumi nebănuite cu dalta și cu inteligentul cuvânt metaforiza(n)t. Dacă am reușit ceva în plus e OK!



**Ion Popescu-BRĂDICENI**

---

<sup>70</sup> Ibidem

<sup>71</sup> Constantin Zărnescu: Aforismele și textele lui Brâncuși, p.72

<sup>72</sup> Ernst Cassirer: Eseu despre om. O introducere în filosofia culturii umane; trad. de Constantin Coșman; ed. Humanitas, București, 1994, pp.41-43

<sup>73</sup> W.Dilthey: Die Entstehung der Hermeneutik, in Gesammelte Schriften, V.Band, 6.Aufl., Stuttgart, 194, p.331; H.G.Gadamer: Wahrheit und Methode; Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik, 4. Aufl., Tübingen 1975, p.280



# HEPTÁGONO EL GAHEL

*La Natura è un libro scritto in caratteri matematici*

**Galileo GALILEI**

Cu menirea de a mai întări câtuși de puțin, chiar dacă pentru cunoscători nu este neapărată nevoie, străvechea legătură dintre geometrie, matematici și fenomenul artistic, titlul prezentului referat – Heptágono El Gahel – este aluziv inspirat, pe de o parte, din cel al volumului "Pentágono" ("Pentagon") publicat de filosoful și scriitorul Héctor Martínez Sanz, carte despre Constantin Brâncuși, Emil Cioran, Eugène Ionesco, Tristan Tzara și Mircea Eliade. Mai mult decât atât, amintitul autor spaniol a mai publicat relativ recent și vestita "Antología Poética", ale cărei poeme sunt inspirate exclusiv din lucrările brâncușiene.

De cealaltă parte, El Gahel (care "În egipteană semnifică, simplu, ignorant"<sup>1</sup>) este tot o aluzie, dar nu atât a necunoașterii, cât mai degrabă a cunoașterii, precum și un imbold în acest sens, lăsat nouă de către poetul Ion Barbu, în al cărui volum "Joc secund" numele acesta enigmatic apare la final ca un fel de semnătură, înscrisă literă cu literă în vârfurile unui heptagon.

Însă până la a evidenția, fără vreo comparație nelalocul ei, eventuale aspecte comune de natură ermetică la Ion Barbu și Constantin Brâncuși, până la a reliefa o extensie, încă necunoscută deocamdată, a ermetismului marelui nostru sculptor la unul dintre marii poeți români interbelici, se impune a face câteva sumare precizări despre ceea ce este...

## **Gematria sau cheia limbajului secret**

Atribuirea de valori cifrice literelor și cuvintelor este, de fapt, o tehnică străveche de citire a unor mesaje de natură sacră, neadresate oamenilor de rând și în consecință codificate.

Aceste formule de comunicare au origini în vremuri ancestrale ori în era credințelor primordiale, iar anumite informații s-au păstrat de atunci până în zilele noastre prin intermediul inscripțiilor antice, al manuscriselor sau chiar al simbolurilor (dacă este vorba despre vremurile când încă nu existau litere, hieroglife sau rune).

Metoda respectivă poartă denumirea de gematria sau ghemetrie.

Una dintre definițiile ei poate fi găsită în Dicționarul Larousse: "Gématrie [...] Procédé fréquent dans la Bible et chez les Pères de l'Église, qui consiste à rélier un nombre à un mot dont on additionne les valeurs numériques et symboliques de chaque lettre"<sup>2</sup>.

În revista "Confesiuni" (nr. 23/ianuarie 2015) am mai făcut (sub titlul "Alfabetul și cifrele zeilor") câteva referiri la acest procedeu, așa cum este definit el de către anumiți teologi precum, spre exemplu, Alexandru Prelipcean ("We certainly can speak of gematria (a branch of numerologic study, [...]) intended to reveal the relationship between words and concepts) [...]<sup>3</sup>), respectiv David. A Cooper ("În căutarea codurilor secrete, [...] s-au folosit de [...] metoda analitică de

ghematria, potrivit căreia fiecare literă a alfabetului [...] are o valoare numerică"<sup>4</sup>).

Alfabetul latin și-a păstrat și el această caracteristică, cifrele fiind marcate grafic prin combinații de litere, dar nu neapărat cu latura implicită de transmitere a unui sens ascuns.

Este mai mult decât dificil de oferit un răspuns concret la întrebarea dacă Brâncuși a fost sau nu la zi cu asemenea aspecte, deși menirea acestor rânduri este să ofere un cadru favorabil ipotezei, cu cât mai multe argumente posibile, fără exces de interpretări colorate stilistice.

Pot fi reamintite aici soluțiile pe care, prin convertirea literelor în cifre, le-am propus pentru ideogramele sculptorului – "FENI/PIJ" sau "EQLFEAP/LAEUND" publicate sub titlul "Cifrul divin și cheia creației brâncușiene" din revista de cultură "Confesiuni" (ediția nr. 17/mai 2014, suplimentul "Brâncuși", pag. 5 – 6)

Totuși, nu putem nici măcar avea certitudinea absolută că sculptorul a preluat o metodă complexă de studiu, preferată a teologilor sau a cercetătorilor evrei și este foarte posibil ca artistul să fi intuit ori observat, pur și simplu, aspecte similare în arta populară românească, pe care le-a promovat ca atare, la cel mai înalt nivel, dar aceasta este o altă poveste.

În același timp, este îndoielnică eventualitatea unor coincidențe atât de numeroase, la un creator ce ar fi declarat "Arta nu este o întâmplare"<sup>5</sup>, însă și aici părerile sunt, ca de obicei, împărțite.

<sup>1</sup> Basarab NICOLESCU, *De la "cosmologia jocului secund" la transdisciplinaritate*, în "Convorbiri Literare" nr. 7/iulie 2014, <http://convorbiri-literare.ro/?p=2936>, data accesării 9 februarie 2015

<sup>2</sup> [www.larousse.fr](http://www.larousse.fr), *Dictionnaires de français Larousse*, définitions: gématrie, data accesării 9 ianuarie 2015

<sup>3</sup> <sup>13</sup> Alexandru PRELIPCEAN, *Gematria ebraică – paradigmă ermeneutică a Sfintei Scripturi. Studiu de caz: cifrele 1–7 în Cartea Facere (תשארב)*, în *Studii Teologice* nr. 2/2008, pp. 177 – 213, [www.studiiteologice.ro](http://www.studiiteologice.ro), data accesării 9 ianuarie

## Extensia James Joyce

Cifra 7 este cel puțin una dintre soluțiile celebrului portret simbolic, realizat de Brâncuși scriitorului irlandez James Joyce (o spirală și câteva linii), desen care are mai multe versiuni, iar una dintre acestea poartă adnotările "AGO", "OE.PO.OEP", "MOFORTCOE".

Referiri la aceste criptograme, dacă pot fi denumite astfel, sunt extrem de puține; spre exemplu, ele abia dacă există în volumul intitulat "Brâncuși, Marea operă, antologie și ediție", avându-i ca autori pe Vincenzo Bianchi, Adrian Gorun, Ion Deaconescu, Costin Crețu, Constantin Barbu.

Printre multe altele, în lucrarea precizată mai înainte se poate citi despre aceste majuscule aparent neinteligibile, cu interpuncțiuni pe alocuri: "Ce dessin au tracé encore discontinu et légèrement tremblé, comporte des annotations qui différent de celle de l'étude conservée dans les legs. En effet, les sigles OE.PO.OEP et MOFORTCOE [...]; de plus l'inscription AGO, dans le coin supérieur gauche [...]. La signification de l'ensemble des ces mystérieuses initiales n'a toujours pas été éclairci"<sup>6</sup>.

\*\*\*

Șapte este suma finală a cifrelor constituate din rezultatul obținut prin înlocuirea literelor numelui James Joyce cu cifrele corespunzătoare potrivit ordinii alfabetului englezesc și prin adunarea acestora: James Joyce devine 10/1/13/5/19/10/15/25/3/5 care adunate fac 106, iar  $1 + 0 + 6 = 7$ .

Tot șapte este soluția criptogramei "OE.PO.OEP": prin înlocuirea acestor litere cu cifrele corespunzătoare potrivit ordinii alfabetului româ-

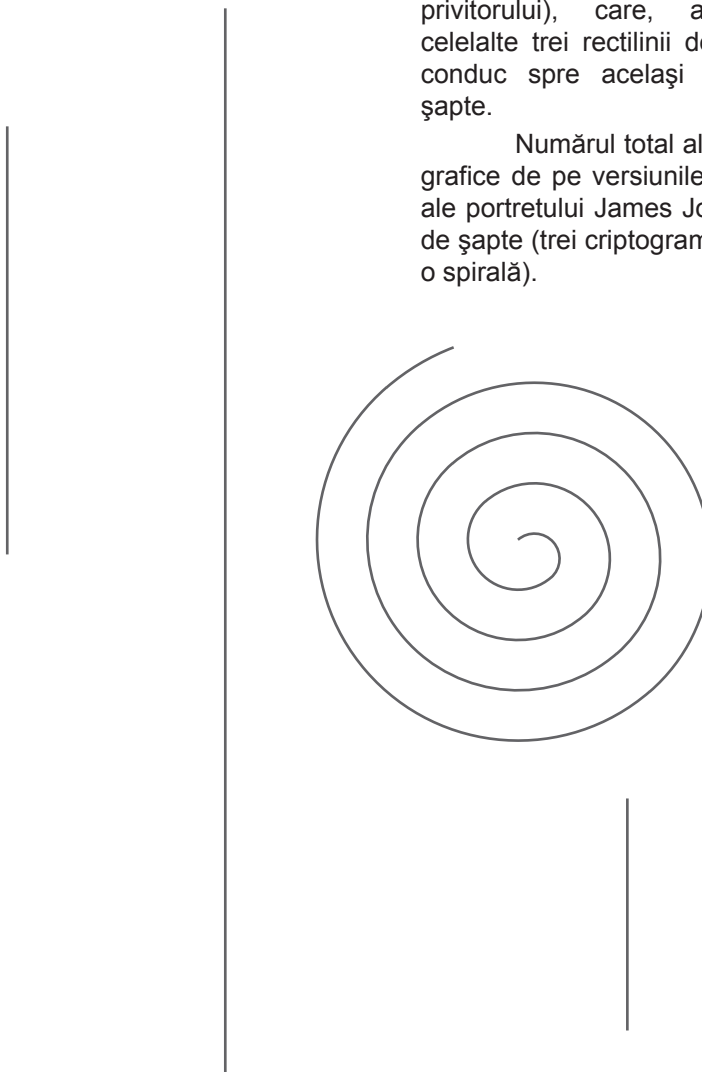
nesc, de această dată, (OEPOOEP devin 18/7/19/18/18/7/19) și prin adunarea acestora se obține din nou 106, iar  $1 + 0 + 6 = 7$ .

Același șapte este rezultatul final obținut prin aceeași procedură, tot cu ajutorul alfabetului românesc, dar acum aplicată după reunirea criptogramelor "OE.PO.OEP" (18/7/19/18/18/7/19) și "MOFORTCOE" (16/18/8/18/21/24/5/18/7):  $106 + 135 = 241$ ;  $2 + 4 + 1 = 7$ .

Toate acestea confirmă teoria conform căreia literele "AGO" sunt și ele o criptogramă a numărului de aur, suma finală a cifrelor constituate ale lui 1,618 fiind tot șapte ( $1 + 6 + 1 + 8 = 16$ , iar  $1 + 6 = 7$ ; de amintit că, potrivit ordinii alfabetului românesc, A corespunde lui 1, G lui 6 prin evidenta asemănare grafică, iar O lui 18, rezultatele obținute fiind constituențele numărului 1,618.

Versiunea fără adnotări a portretului simbolic James Joyce conține o spirală cu patru linii curbe, (numărate de la stânga la dreapta privitorului), care, adunate cu celelalte trei rectilinii de pe desen, conduc spre același rezultat – șapte.

Numărul total al elementelor grafice de pe versiunile cu adnotări ale portretului James Joyce este tot de șapte (trei criptograme, trei linii și o spirală).



□ Portretul în spirală făcut de Brâncuși lui Joyce (1926-1929)

<sup>4</sup> David A. COOPER, *Dumnezeu este un verb*, Ed. Hasefer a F.C.E.R., București, 1998, p.86

<sup>5</sup> Constantin ZĂRNESCU, *Aforisme și textele lui Constantin Brâncuși*, Fundația – Editura Scrisul Românesc, Craiova, 2009, p. 80

<sup>6</sup> Vincenzo BIANCHI, Adrian GORUN, Ion DEACONESCU, Costin CREȚU, Constantin BARBU, *Brâncuși, Marea operă, antologie și ediție*, Ed. Spectre, Paris, 2011, p. 238

Numărul total al caracterelor criptogramelor (litere și interpuncțiuni) este 21, adică de trei ori șapte.

Cifra șapte în sinea ei poate fi regăsită pe versiunile desenului tot de șapte ori (enumerare anterioară), ca formă restrânsă a modelului biblic, unde apare de 77 de ori.

### Extensia Ion Barbu, via Milița Petrașcu

Din punctul de vedere al ermetismului artistic, Brâncuși ar putea avea câteva puncte comune cu poetul Ion Barbu, cunoscut și ca matematician sub numele său real, Dan Barbilian, la care vom încerca să arătăm cum aceeași cheie de inspirație gematrică funcționează optim.

Doar că orice comentariu la simbolismul numelui El Gahel aproape că este imposibil fără a reda mai întâi anumite considerații ale lui Basarab Nicolescu pe această temă: "Numai acest cuvânt, «EL GAHEL», a fost sortit unui incredibil număr de interpretări, mergînd de la onirismul cel mai dezlînat pînă la cea mai halucinantă dezlănțuire a delirului logicii. Ele pot alcătui un volum întreg și sînt, toate, interesante. În ceea ce mă privește, înțeleg EL GAHEL drept ceea ce este, adică o semnătură"<sup>7</sup>.

Cu pretenția mai mult a unei ipoteze decît a unei teorii, vom încerca să dovedim, în cele ce urmează, pe cale cît se poate de rațională faptul că El Gahel este un alt pseudonim al lui Dan Barbilian.

Așa ceva este posibil grație obținerii unuia și aceluiași rezultat cifric, convertind numeric, pe de o parte, literele acestui nume (El Gahel) și, pe de cealaltă parte, caracterele din pseudonimele cunoscute ale

poetului, Ion Popescu, respectiv Ion Barbu. Am procedat la aceasta nu cu ajutorul alfabetului românesc, ci cu ajutorul celui turcesc – ales îndreptățit deoarece este bine-cunoscută înclinația acestui poet interbelic spre cuvinte de sorginte balcanică precum spre exemplu Isarlâk (mai ales că numele acesta de burg turcesc este format tot din șapte litere ca și El Gahel).

Transpus potrivit ordinii alfabetice, El Gahel devine 6/15/8/1/10/6/15, numere care adunate fac 61. Mai departe, prin aritmetică simbolică, suma cifrelor constitutive din numărul 61 este chiar 7.

Prin aceeași modalitate, pseudonimul Ion Barbu devine și el sinonim tot cu cifra șapte, doar că de această dată obținem numerele 11/18/17/2/1/21/2/25, a căror sumă este 97; continuând ecuația pe cale neconvențională, adică însumând constitutivele 9, respectiv 7, ajungem la 16 și tot așa mai departe, astfel încît în final ajungem la 7.

Situația este similară și în cazul primului apelativ literar al lui Dan Barbilian, cel de Ion Popescu:  $11+18+17+20+18+20+6+22+3+25=160=1+6+0=7$ .

\*\*\*

Ar fi cel puțin trei sau patru variante explicative (poate cam pretențios denumite astfel) ale celor anterior descrise.

Varianta optimistă, cea a unor multiple coincidențe înlănțuite, caz care nu mai suportă prea multe comentarii, ci doar precizarea că distincția între o întâmplare sau coincidență și un (deocamdată doar presupus) cod cifric poate fi realizată pe cale statistică și fără a izola sau scoate elementele analitice din context.

Varianta plauzibilă, prin care ar putea fi explicată fie și la modul probabil sau măcar parțial posibila circulație a unei metode similare de criptare atât la Brâncuși, cît și la Ion Barbu este aceea că amândoi au avut o cunoștință comună în persoana Miliței Petrașcu. Sunt foarte cunoscute atât ale ei detaliate "Amintiri despre Brâncuși", dar și alte destăinuiri ce denotă relații apropiate (din care spicuim următoarele: "Nu-mi spunea Milița, ci «Lelița», și mă bucuram de această poreclă rurală ca de-un hrisov de noblețe spirituală, cu atât mai prețios cu cît îl descoperise și mi-l oferise Brâncuși"<sup>8</sup>), precum și tot ale ei mărturisiri despre alți artiști ai vremii, printre care Ion Barbu ("Era și el o figură paradoxală. Cu mustața sa părea a fi un călugăr. Dar asta era o impresie cu totul pe deasupra adevărului. Era ca și cum își lipise o mască groatească spre a-și ascunde universul interior"<sup>9</sup>).

Varianta pesimistă, situație în care ambii artiști au transmis același mesaj criptic în mod independent, deoarece pur și simplu fiecare a ajuns la rezultate similare (în genul legii Boyle – Mariotte din fizică), dar plecând de la elemente comune. De notat, în acest sens, că atât Constantin Brâncuși, cît și Dan Barbilian au avut înclinații de studiu al teoriilor lui Henri Poincaré; dacă în cazul lui Dan Barbilian este suficientă doar amintirea lucrării sale, "Fundamentele metricilor abstracte ale lui Poincaré...", în privința lui Brâncuși avem următoarea mărturisire de la Serge Fauchereau: "Am unele îndoieli asupra simplității fundamentale și a culturii numai țărănești a unui om care îi are ca prieteni pe Duchamps, Léger și Erik Satie, ca vizitatori obișnuiți pe Tristan Tzara, Ezra Pound și Man Ray și a cărui bibliotecă cuprinde poeme de Blaise, Cendrars,

<sup>7</sup> Basarab NICOLESCU, *op. cit.*, <http://convorbiri-literare.ro/?p=2936>, data accesării 9 februarie 2015

<sup>8</sup> Petru VINTILĂ, *Milița*, Ed. Eminescu, București, 1972, p. 38

<sup>9</sup> Petru VINTILĂ, *op. cit.*, p. 49

<sup>10</sup> Serge FAUCHEREAU, *Pe urmele lui Brâncuși*, Ed. Univers Enciclopedic, București, 1996, p. 20

<sup>11</sup> Nicolae DENSUȘIANU, *Dacia preistorică*, Ed. Meridiane, București, 1986, p. 35



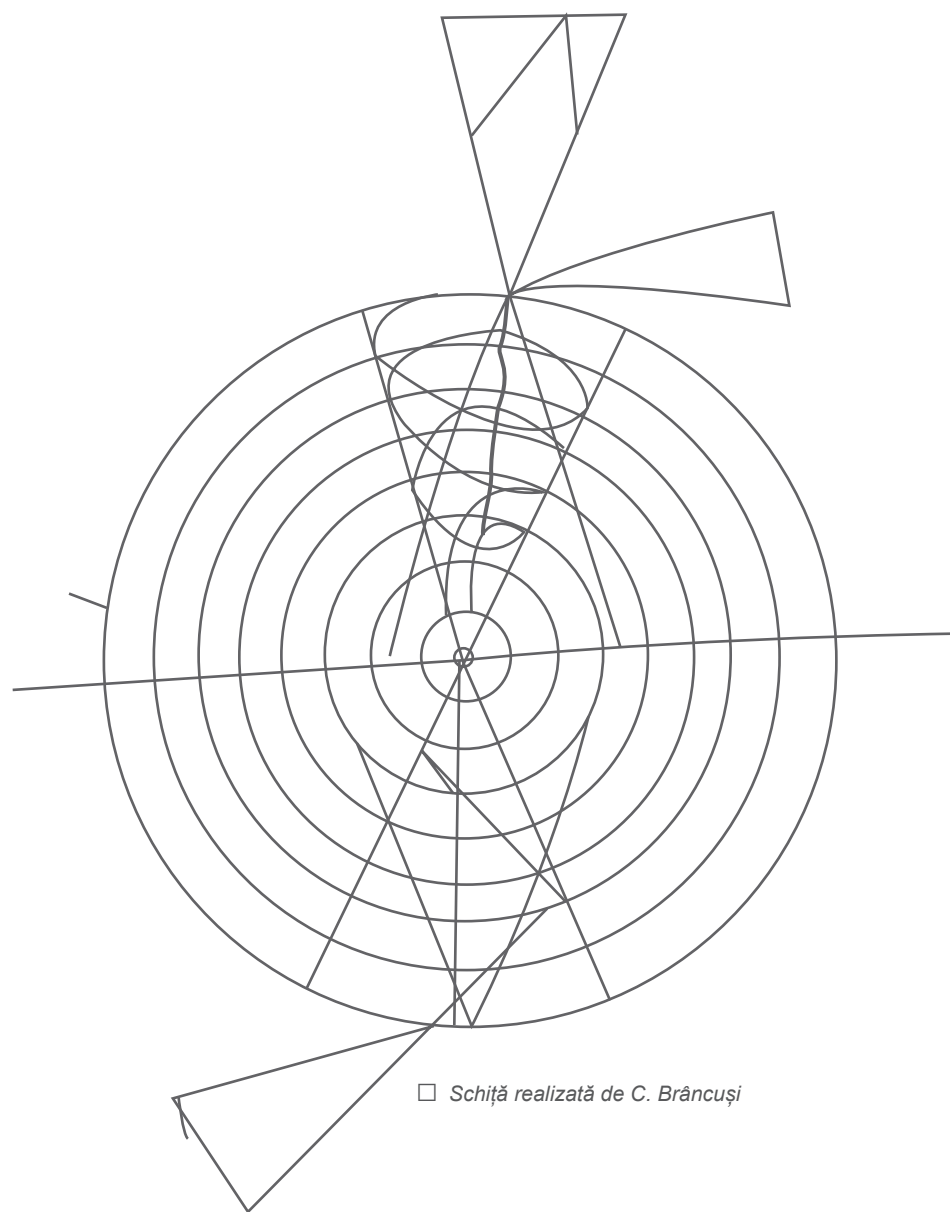
tratate de filosofie de Henri Bergson, lucrări de matematică de Henri Poincaré [...]”<sup>10</sup>.

Varianta negativistă, la fel de plauzibilă, ar fi aceea că aritmetica simbolică nefiind pe deplin consacrată sau acceptată, suntem într-o eroare, motiv pentru care în prezentul referat nu am emis judecăți de valoare nici pe departe și am redactat totul mai degrabă ca ipoteză decât ca teorie. Deschizând o paranteză, un exemplu similar de exprimare poate fi regăsit la Manole Neagoe, care avea perfectă dreptate în "Studiu introductiv și note" la ediția din 1986 a celebrei cărți scrise de Nicolae Densușianu, când afirma că, "Din cauza acestor derogări de la metoda științifică de selectare a documentelor și de cercetare a faptului istoric, Dacia preistorică trebuie citită cu precauție"<sup>11</sup>.

### "Eu nu strivesc corola de minuni a lumii"

În altă ordine de idei, încercarea de a pătrunde mesajele artei cu instrumente moștenite tot de la artiști (portretul simbolic făcut scriitorului James Joyce sau semnătura El Gahel a lui Ion Barbu în cazul de față), eventual presupusa citire a unor fie ele și îndoielnice mesaje codificate poate părea doar la modul superficial un fel de atentat la principiul inefabilului, la ceea ce nu poate fi demonstrat sau un act demistificator al artei, ba chiar un dezacord flagrant cu arta poetică a lui Blaga, exprimată prin – "Eu nu strivesc corola de minuni a lumii".

Taina, enigma sau misterul nu pot fi, totuși, reduse la nivelul unui mesaj fie el și criptic, iar descifrarea, lecturarea acestuia nu echivalează elucidării enigmei din care a fost inspirat sau la care face aluzie.



□ Schiță realizată de C. Brâncuși

Petru Comarnescu consideră că "Aerul de taină care înconjoară pe arhitecții piramelor egiptene și pe meșterii ce au ridicat catedralele medievale [...] nu-l cuprinde și pe Brâncuși"<sup>12</sup>.

Subiectul acesta a fost, însă, rezolvat de V.G. Paleolog, care a afirmat, la modul incontestabil, că "Tehnica unei capodopere pare că trebuie să rămână secretă și rămâne o enigmă, la fel ca principiul tainic al lumii"<sup>13</sup>. Cu completarea adusă de

aceiași V.G. Paleolog și anume: "Totuși, Brâncuși nu va sculpta ca să nu se lase înțeleș, el nu se va ascunde în operă [...]"<sup>14</sup>.

**Pavel FLORESCO**

<sup>12</sup> Petru COMARNESCU: *Brâncuși – mit și metamorfoză în sculptura contemporană*, Ed. Meridiane, București, 1972, p. 17

<sup>13</sup> V.G. PALEOLOG, : *C. Brâncuși (Atingând un nou plan al realității)*, Fundația – Editura Scrisul Românesc, Craiova, 2008, p. 78

<sup>14</sup> V.G. PALEOLOG, *op. cit.*, p. 78

# FÂNTÂNA LUI BRÂNCUȘI



□ Jean Băileșteanu

Când pe la începutul secolului trecut, lui Brâncuși i s-a propus să ridice o statuie lui Spiru Haret, sculptorul a cioplit o fântână. Întrebat apoi ce e aia, Brâncuși a răspuns că e Spiru Haret, fiindcă pentru noi, românii, Spiru Haret a fost fântâna spiritului românesc.

Oficialitățile vremii n-au fost de acord, iar acea construcție, cum se știe, a rămas cu denumirea de **Fântâna lui Narcis**.

Așadar, ideea de fântână, de izvor, l-a frământat pe Brâncuși încă din tinerețe. De la el am învățat, indiferent de forma de exprimare, să extragem numai esența din lucrurile simple, altminteri cel mai greu de găsit, deși ele se învârtesc tot timpul în jurul nostru, dar puțini sunt cei care le și văd sau știu să le selecteze.

Brâncuși, prin toată opera lui, a gândit numai în simboluri, parabole și aforisme, nu în lucruri concrete. El nu s-a jucat, să zic așa, cu formele, ci cu ideea. Vorba lui Camil Petrescu: el a văzut idei. De aci probabil conștiința și dorința de-a revoluționa arta, de-aci probabil și-a propus să facă ceea ce nu mai făcuse nimeni până la el, pe bună dreptate fiind numit și recunoscut apoi ca părinte al sculpturii moderne.

Interpretarea operelor lui Brâncuși, aparent simple, este infinită. Ele pot fi interpretate separat, dar și în ansamblu. Mă gândesc aici în special la Monumentul de la Târgu Jiu. Ideea de fântână însă nu l-a părăsit niciodată. El poate fi model și pentru scriitori, și pentru pictori, și nu numai.

În special în satele de munte, la urma urmei, locul de unde a pornit, oamenii își strâng fânul pentru animale și-l așază în jurul unei prăjini înalte pentru susținere. Primăvara, când se termină fânul, acele prăjini rămân în grădinile oamenilor înfipte în pământ ca niște țepe ale lui Vlad Țepeș, ca niște coloane nesfârșite ce fac legătura între pământ și cer. Cred că n-a fost străin de acest lucru, mai ales, cum spuneam, ca om care a plecat din aceste locuri, atunci când l-a muncit ideea de-a ridica o coloană a infinitului.

Nu i-a fost străin, de altfel, nici faptul că marile orașe ale lumii erau reprezentate prin câte un simbol. A dorit cu tot dinadinsul, ca român, să aibă și țara noastră unul, asemeni marilor țări.

Franța aproape se confunda și se confundă încă cu **Turnul Eiffel**, poate cel mai important punct de atracție din Orașul Luminii, cum e socotit Parisul, turn ce adună în jurul lui milioane de turiști anual.

În Anglia străjuia și străjuiește celebrul **Turn al Londrei**, simbol al restricțiilor și reducerii la tăcere, al supunerii

omului în fața legilor făcute de om, nu de natură, al lipsei de libertate, în cazul că omul ar îndrăzni să iasă din canoanele admise. Un turn, de fapt, al reprimării, al lipsei de libertate, un fel de sperietoare pentru cei rebeli sau pentru cei care nu-și manifestă supunerea, specific Imperiului Britanic, care stăpânea lumea prin forță.

La Berlin domina și mai domină încă vestita **Poartă Brandenburg**, simbol al împăcării, al intrării și al ieșirii dintr-o lume-n alta, iar la marginea Lumii Libere, lângă New York mai exact, străjuia și străjuiește încă **Statuia Libertății**.

Toate aceste simboluri, specifice popoarelor mari, unde au fost plantate, nu i-au fost străine sculptorului român. Prin **Complexul de la Târgu Jiu**, a vrut să ia din toate aceste monumente câte ceva și să clădească un ansamblu specific românesc, care să ne reprezinte în lume în aceeași măsură.

Toate aceste monumente de la Târgu Jiu, cum spuneam, începând cu masa rotundă, cu cele douăsprezece scaune din jurul ei, e masa noastră țărănească, tradițională, la care se aduna seara familia pentru cină, uneori chiar de taină, după munca istovitoare din timpul zilei, **Poarta Sărutului**, poarta despărțirii sau întâlnirii, și Coloana Infinitului, singură, răsărită ca din pământ în grădina omului primăvara cu aspirații spre înălțimi.

Constantin Brâncuși le-a plantat separat, fiecare piesă cu specificația ei, ci și în ansamblu, în imaginația noastră.

Masa e așezată pe malul Jiului, de unde începe izvorul, și poate fi luată și ca o gură de fântână. Privind mai departe spre răsărit, răsăritul nașterii noastre (cercetătorii susțin că primul om de pe pământ a apărut în Orientul Mijlociu), dăm de **Poarta Sărutului** pe care putem să ne-o imaginăm deasupra **Mesei**, ca stâlpi de susținere a cumpenei fântânii, **Coloana Infinitului**.

Dacă unim toate aceste trei elemente într-unul singur, ca un exercițiu de imaginație, ne iese perfect o fântână cu cumpănă, exact ca aceea din mijlocul câmpiilor întinse ale României de ieri și de azi. Pe poartă este **Sărutul**, simbol al perpetuării, imposibilă însă fără existența apei.

Așadar, privind de la izvor, Jiul, în cazul nostru, spre răsărit, dăm de tradiționala fântână românească în care sunt dominante viața, dragostea, liniștea, tristețea, speranța, odihna, meditația, zborul într-un profund specific național, fântâna românească, cum spuneam, proiectată în universalitate.

Complexul de aici, de la Târgu Jiu, lăsat pe pământul natal, fără posibilitatea de-a fi mutat dintr-un loc în altul, el însuși constituie un muzeu.

Dacă România ar dispărea mâine de pe harta lumii, ea ar trăi mai departe și datorită operelor lui Brâncuși, asemeni vechilor culturi grecești, romane și nu numai. Nu



□ Coloana Infinitului - C. Brâncuși



□ Masa Tăcerii - C. Brâncuși  
(poza din dreapta sus)

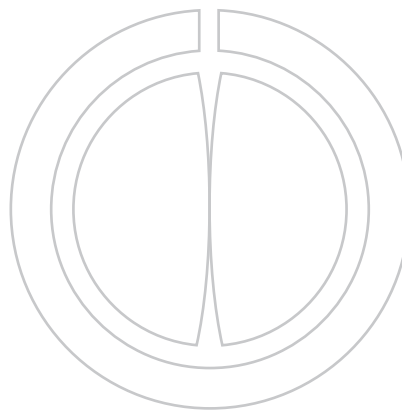
□ Poarta Sărutului - C. Brâncuși

întâmplător, de olteanul nostru genial au vrut să se lege și alții.

Prin anii '80 ai secolului trecut, mi-aduc aminte, la o masă, nu cea a tăcerii, Adrian Petringenaru, proaspăt întors dintr-o călătorie în Statele Unite, ne-a povestit o întâmplare pe care a povestit-o la scurt timp și în revista **Flacăra**, ca pe un protest, că, într-un muzeu din San Francisco, unde erau expuse multe dintre piesele lui Brâncuși, găsise scris pe soclul din mijlocul sălii de expoziție, deasupra căruia era statuia sculptorului român, următoarele date biografice: „Constantin Brâncuși, născut în Hobița, Hungary”.

Firește, Adrian Petringenaru a luat atitudine față de conducerea acelui muzeu, dar două întrebări rezultă de aici, vorba lui Marin Preda: Constantin Brâncuși, prin universalitatea și personalitatea lui uriașă, a ajuns, până la urmă, cum se mai întâmplă, nu numai mijloc de propagandă, dar și să și-l însușească unii și alții spre a se auzi și despre ei. De aceea, el trebuie cinstit cum se cuvine, mai ales de noi, românii, din mijlocul cărora a plecat și cărora ne-a lăsat

moștenire nu numai un nume celebru în lume, dar și o operă uriașă, răzbătătoare peste veacuri atât cât vor mai fi ele sau nu vor mai fi.



**Jean BĂILEȘTEANU**



# EROISMUL LUI CONSTANTIN BRÂNCUȘI, CONFESIUNE



□ Mihai Sporiș

„Colocviile Brâncuși”- organizate în perioada 20-22 februarie, 2015, la Târgu Jiu, eveniment dedicat lui Constantin Brâncuși, cu ocazia aniversării nașterii sale din 19 Februarie, 1876, în Hobița-Peștișani, Gorj, are menirea să sublinieze contribuția scriitorilor contemporani în a releva eroul și eroismul, manifeste, în opera și modelul de viață ale artistului. Cum ne-am dedicat cercetării și apropierii de spiritul sculptorului, cum l-am cunoscut, și ne luăm îndrăzneala să credem că l-am înțeles, încercăm să arătăm aici.

Am purces către scris, luat de șuvoiul cel mare de acum un sfert de veac, smintit de ridicarea abruptă a tuturor zăgazurilor. Toți aveam... *dreptate și știință* în toate atunci. Toți vorbeam, strigând. Scriam cu furie, dar nu ne citeam unii pe alții în crizele noastre de timp. Cărteam imediat, fiecare în parte, dar și împreună, fără a ști ce ne leagă. Toți ne luasem libertățile-libertine, oricum nesmerite, să ne pricem la toate. Mulți și-au luat chiar diplome pe la universitățile tomnatice, alții și-au amintit ceea ce nu au știut niciodată și au fost înălțați, să facă binele cu voința lor, cocoțată de partizani. Am început să scriem, din scârbă: articole de atitudine, pamflete (*Strigăte din pustiu*, Ed.ALMAROM, Râmnicu Vâlcea, 1998). Am cântit și am strigat: *Să ne integrăm în Europa!* (*Moravuri și năravuri români în Europa*, Ed.Petrescu, Râmnicu Vâlcea, 2011). Ne-am adunat mai

mulți, să putem striga mai tare și am început să ne limpezim intențiile. Am fondat Forumul Cultural al Râmnicului, am refăcut Societatea Culturală *Anton Pann*, Cercul de la Râmnic, Cercul de Sud, iar pentru cinstirea eroilor ne-am aliniat Cultului Eroilor, din ce în ce mai coerent ca politică națională. Așa ne-am luat sarcina și am scris pentru spiritul civic (*Spiritul civic – Stare de fapt și deziderat, patru volume* (1999, 2000, 2003, 2006) în colaborare cu Nicolae Sporiș, diplomat de carieră, Ed, ADRIANSO, Râmnicu Vâlcea) ori pentru încurajarea efortului creator al oamenilor onești de lângă noi (*Omul trebuie iubit*, Ed, ADRIANSO, Râmnicu Vâlcea 2006; *Printre oameni și cârți*, Ed.PETRESCU, Râmnicu Vâlcea, 2011; *Zorlescu*, Ed.ALMAROM, Râmnicu Vâlcea, 2005/ în colaborare cu Petre Cickirdan). Apropierea de oamenii valoroși precum Costea Marinoiu – librarul de cursă lungă, Nicolae Mazilu- ctitor recunoscut al Transfăgărășanului, Aurel Constantin Zorlescu – om polivalent/ inginer, sculptor, pictor, poet, artist liric – alături de alții, au fost utile confluente într-o duminică și noi obiective în *zarva-larva* (după spusa scriitorului Constantin T. Ciubotaru !) ori în *Țara lui Urmuz*, unde în spectrul unei corupții canonizate, dacă nu te lămurești altfel – ne-o spune Constantin Zărnescu!- doar suicidul curmă disperarea.

Apropierea de mitologie și editarea la Ed. FLOAREA DARURILOR, prin mijlocirea lui Costea Marinoiu și a lui Stancu Ilin a cărții *Mitologiei Românească /Calendarul Popular*, București 2000, studiul pentru prezentarea omului Constantin Zorlescu, aprofundarea spiritualității românești prin *cercul* „România: Grădina Maicii Domnului”, dezbaterea istoriei vechi a liniei daciste (Congresele de Dacologie, apropierea de Dumitru Bălașa!), aderența la agenda „Cultului Eroilor”, înrăurirea eroismului cotidian al marilor realizări:

Transfăgărășan, Lotru etc., au fost noi imbolduri pentru depășirea unei suficiențe, aparent cunoscătoare, întru Brâncuși. Ce a urmat? Slujirea gândului cu o anumită consecvență și credință, din ce în ce mai puternică, că îmi asum o misiune ce poate fi folositoare, nu doar împlinirii personale, ci și celor în căutare de răspunsuri esențiale despre un om atins de aripa geniului și opera sa, considerat de noi un erou de epopee: opera sa.

Cercetarea noastră despre artist și opera sa, au descoperit în Constantin Brâncuși un erou, ca un voievod descălecător, venind de departe, din substraturi arhaice, să ne reinstituie într-o lume frumos așezată de Creator și în pericol să se piardă, prin secularizare, ori în supraconotaie întru abstractul artei pure. Lupta omului Brâncuși cu prejudecățile ideologice, mai ales în plina eclipsă atee ne este cunoscută. Ostilitatea partizanilor ideologici, cu puterea decizie în țara natală, demonstra alinierea și aservirea personalităților ademenite cântului noilor sirene. Acest fapt, constatând inerția recuperării sacralității operei sculptorului, ne-a determinat să abordăm eseul, ca o combinație între acatist și reportaj, să-l putem trăi pe Brâncuși cel viu și să-i semnificăm, cumva diferit, creația. În 2012 dăruiam, cu mențiunea: „*Se dedică această carte marelui sculptor oltean, la 55 de ani de la trecerea în eternitate, ca un omagiu al Cercului de la Râmnic: România grădina Maicii Domnului*” pentru academicianul „Academiei de sub pământ”, Constantin Brâncuși.”, **Semne și sensuri ale sacrului în arta lui Constantin Brâncuși**, Ed.In-tol Press, Râmnicu Vâlcea, 2012. Lansarea publică, pentru împlinirea unui omagiu asumat s-a făcut la Târgu Jiu, în 1 Iulie 2012, în sala Teatrului de Stat „Elvira Godeanu”, cu ocazia Congresului Internațional de Dacologie, având ca temă generică: Constantin Brâncuși.



□ Ansamblul Monumental "Calea Eroilor" de la Târgu Jiu



În jurul recuperării, pentru sine, se confruntă națiunile, revendicându-l pe cetățeanul... respins de cei de acasă o vreme - ieșiți din datoria stămoșească a cinstirii celor sfinte - dar iubit și dorit acum, ca orice semn de valoare și marcă identitară;

Pentru trupul depus la Montparnasse se confruntă opinii contradictorii fiecare motivând un anume drept și o datorie de împlinit. Aceste dispute seamănă cu cele ale troienilor și grecilor care se războiau pentru trupul eroului răpus, să-l poată cinsti prin ritualul consacrat. Brâncuși este disputat ca un erou troian, chiar dacă el își odihnește eternitatea în deplinul respect al întregii lumi.

Brâncuși este realizatorul Ansamblului monumental „Calea Eroilor”. El a descifrat profilul eroului căutându-se pe sine. Drumul omului, venind de dincolo, către

dincolo de timp, stă în determinismul creatorului pe care nu îl poți exprima decât... practicându-l. Naturalitatea, un fel de lege a firii – la Brâncuși paradigma creaționistă fiind evidentă!- determină cercul în care prototipul omenesc prin diversificare (numele care personalizează!) își are destinul propriu și libertatea împlinirii, adică a umplerii propriului timp hărăzit. Gândul conceptualizării acestui cerc-ansamblu și punerea lui în operă sunt ale sculptorului. El s-a regăsit pe sine în determinismul în care Creatorul se coboară duh... în omenesc și acolo porunca devine muncă și tenacitate demiurgică. Ne spune explicit lucrul acesta când se consideră trimis să îndeplinească o misiune. Ansamblul de la Târgu Jiu este mărturia omului, devenit *uomo universale* că *genius loci* ivește fericit eroul și acesta își începe epopeea trecerii prin lumină, viața cu eroismul ei, marcată cu izbânzi și însemne ale

clipelor – monumentele – respectând pentru rânduit... cronologia, adică succesiunea firească în sensurile cu zile și nopți. Povestea acestei treceri personale devine, prin multiplicare, calea a tuturor, fiecare om fiind, o trecere eroică prin viața ca o luptă. Omul își lasă povestea, ca un epitaf pe semnul care încheie odiseea ca o revenire în Ithaca originară. Brâncuși ne spune povestea sa eroică la Târgu Jiu, adică în inima aceluia Gorj care i-a dat pornirea prin lume.

Să-i cinstim povestea, să-i îngrijim scrierea specială și să nu permitem profanarea ideii de erou, eroism, dănuire. Acesta credem că este rostul celor ce, din iubire, se apropie de Brâncuși-eroul din sinea noastră, despre care trebuie să dăm, cu multă grijă... *sama!*



# DEZVELIȚI TOT ADEVĂRUL ȘI LE SPUNEȚI TUTUROR

Porunca, o normă morală atunci când este consacrată în scripturi, ori în canoanele unor instituii legitime și acceptate, trebuie respectată necondiționat. Instituită cu temei, dar fiindu-i uitat rostul, preluată de ritualul mecanic într-în sfera cutumelor... Eroilor și eroismului, dintr-o cuprindere mai largă decât percepția obișnuită, trebuie să le aplicăm canonul și să le respectăm tradiția, cu cele ce a transmis ea prin veacuri. Prin 2007, la semicentenarul trecerii *întru* eternitate a lui Constantin Brâncuși, apărea la Râmnicu Vâlcea o antologie <sup>3</sup> îngrijită de Matei Călin, prin efortul organizației „Cultul Eroilor”. Între cei adunați în acele pagini dedicate... *eroului* Constantin Brâncuși se aflau nume prestigioase: Andrei Pandrea, Dan Zamfirescu, Constantin Zărnescu, Victor Crăciun, Petre Gigea-Gorun, Petre Comarnescu, Petre Stoica. În prefața acestei antologii este invocată o definiție dată eroismului de către Mircea Eliade: **„Eroii se caracterizează printr-o formă specifică de creativitate, comparabilă cu cea a eroilor civilizațiilor din societățile arhaice. Ei modifică peisajul, inventează (...) instituții umane : legile cetății, regulile vieții urbane, cântecul, scrisul, arta (...). Ei sunt (...) personaje istorice care după moarte devin eroi. Modul de viață, munca titanică zbuciumată, plină de sacrificii și opera de valoare inestimabilă lăsată moștenire umanității îl plasează pe Brâncuși pe podiumul acestor personaje legendare.”**<sup>4</sup>

A vorbi despre *un erou*, în spiritul adevărului omenește posibil,

„*Ridicați pe piramida nemuririi faima lor  
Scris în cărțile de aur cântecul nemuritor!*”

impune multă responsabilitate și o imensă bunăcredință. Cum este posibil să faci lucrul acesta despre Constantin Brâncuși și opera sa, altfel decât recurent, arar aducând ceva nou, într-un fluviu de păreri redundant, plin de afirmații categorice și sentințe cu aparență definitivului? Libertatea minunării, declarația de iubire, bucuria atingerii de frumos, obligația pomenirii la soroace rânduite, credem că sunt posibilități care adaugă, țin în viață un spirit înalt, exponențial, fără a-l știrbi, fără a-l banaliza. Recunoscând izvoarelor de inspirație permanenta primenire, actualizare, schimbarea punctului de izvorâre, otrăvirea vremurilor ostile, stagnarea în băltire, ori năpădirea mătăsurilor verzi și a înămolirilor, trebuie să privim în jur, din ce în ce mai departe, să vedem cu ochii noștri, în aerul vremii noastre, rotirea prin ceruri a păsării duh. Să privim și noi în duhul celor scrise și să ne minunăm de ciripitul stolului de muze, intermediarul de taină al Măiestrei.

Omul își mântuie trupul și devine erou. Mântuirea trupului atunci când se sacrifică, dar de împărtășire <sup>5</sup> viitoarelor trupuri, se face după o mărturisire publică, ca o cină de taină. Chiar apa care ne spală picioarele obosite, ori trupurile întinse pentru mese de tăceri devine prin transsubstanțiere mărturia sângelui pe care îl vom curge mai apoi în noi înșine. Apoi, legea firii, să-i spunem și noi *naturalitate*, își

face rostul din illo tempore, că așa *grăit-a...* Moira, dusă din veac în veac de purtătorii de cuvânt partizani. Ca să ilustrăm continuitatea, ca pe un cult al strămoșilor, spunem aici (Târgu Jiu), acum (ocazia aniversării *nașterii* unui erou, dintre iubitorii de eroi!) în sanctuarul\* dedicat eroilor și eroismului, porunca: „Dezveliți tot adevărul!” Dar ce facem cu duhul celui mântuit, rămas gol-goluț și detașat de cele perisabile? Cum îl respirăm și apoi cum îl ducem în interiorul nostru la cea mai îndepărtată celulă și aceasta, consonantă întregului, să capete memorie nouă și conștiința darului primit? Prin fire nevăzute totul se dizolvă și se mărturisește, dă *sama inimii și creierului*<sup>\*\*</sup>, și acestea, responsabile de trupul și suflarea lui, întemeiază duhul, îl cresc pasăre, pentru zborul de dincolo al altei plecări, din succesiunea fără sfârșit. Trupul este o instituire, o structură, o *întruchipare* (ar fi spus Noica!) după chipul Creatorului, pe care o suflare de viață o pune în funcțiune. Viața, ca un foc lăuntric, nestins, își împlinește rostul (destinul!), tocmai în pasărea duh, ca o eliberare la soroc în spiritul nepipăibil, informal, ori ascuns în operele învestite cu toate tainele, în limbajul rezervat inițiaților. Trupul, materialitatea stihială a locului, exprimă maternitatea duhului și conferă specificitatea spiritului, desemnând *piatra de hotar* <sup>6</sup> și *acasa* (Viorel Surdoui- *Într-un dor de acasa infinitului* Brâncușiana 1, 2012, p.187) fiecăruia, ca o găoace temporară...

1. *Imnul Eroilor*, Iuliu Roșca Dermidont (muzica Ionel G. Brătianu/1895-1921);

2. idem;

3. *Brâncuși și lăsfuitorul de gânduri, titanul spiritualității românești și universale*, Ed. OFSETCOLOR, 2007 Râmnicu Vâlcea;

4. idem, Citat din „*Istoria credințelor și ideilor religioase*” p.298-305/ M.Eliade;



Depărtarea de locul ivirii, potențează și inspiră, nu doar dorul, ci și epistola, ca un acatist subtil. Poemele celor de lângă monumente: Vasile Ponea, Spiridon Popescu, Alex Gregora, Dumitru Dănău, Viorel Gârbaciu – nimeni nu-și gândește chiar „Cântece de iubire! – Adrian Frățilă, Gheorghe Drăghescu, Nicolae Dragoș (ca un reporter al neîntreruptei... călătorii, numita... mare trecere!), Ion Cepoi (cu aceeași sevă oltenească, precum Arghezi și mai contemporanul Marin Sorescu!) și nu în ultimul rând Cristian George Brebenel (interesantă înflorire de nume între cerescul Fiul Omului și pământeanul Gheorghe!), cel cu cele „Șapte poeme de stare despre Brâncuși”! Minunile lumii vechi fiind șapte, celui ce a recucerit lumea cu minunile sale i se dedică șapte cântări, stări de grație. Să le primească Omul-Pomul de odinioară, acum doar piatră unghiulară de templu în stare de ființă!

Din vacarmul prăpădului totul se adună într-un șuiet prelung, prelins, imperceptibil, stins... În orizontul tăcerii orizontale este... liniște. *The rest is silence!* (Aldous Huxley) Eliberatul de poveri atinge verticala. Clopotul își bate dunga la porțile lui Petre din cer să audă cei de sus, bătăile de aripi ale duhului. Esențială este rostirea poetului privind această separare: „În zare zurgălăi de sănii... Suflet stins.”; „Nu vorbele, tăcerea dă cântecului glas.”; „Foc stins, cort strâns, pustiul și pulberea plecării.”; *Din valuri spume albe au început să zboare.* (Ion Pillat, Poeme într-un vers.);

„liniștea este destulă în cercul ce ține doagele bolții

...  
nicio larmă nu fac stelele-n cer...”  
din „Liniște între lucruri bătrâne”  
-1923;

„Viața mea a fost tot ce vrei

...  
câteodată clopot - ce se certa cu cerul

...  
azi tac aici și golul mormântului  
îmi sună în urechi ca o talangă de lut  
Aștept în prag răcoarea sfârșitului

...  
Botează-mă cu pământ.  
Umbra lumii îmi trece peste inimă”  
din „Călugărul bătrân îmi șoptește din prag”-1922 (L. Blaga).

Dezvelirea adevărului - acel *sapă, sapă, sapă, ca să dai de stele-n apă!* – ori a minunii (vezi poemul: „În amintirea țaranului zugrav”, L. Blaga, Opera poetică, Ed. HUMANITAS, 1995, p.122, din ciclul, *În marea trecere...* cugetat prin 1924!), este o căutare exersată, din aproape în aproape, într-o logică a succesivului cu recurențe multiple. „Povestea care-ncepe –vom spune dinainte-

Că oamenii, pe vremuri, demult, o povestiră.

Chiar până astăzi unii îi mai păstrează tâlcul

Prin timp veni-vor alții, repovestind-o iar.”

Ne spune într-o traducere A.E. Baconski, invocând „povestea” Marelui război al Bharatilor, nemurit de epopeea Mahabharata (Așa grăit-au zeii!).

Plecăm, în sens invers, de la erou, de la opera lui, să-i descoperim scânteia, apoi porunca și cuvântul cheie. Opera ni se dezvăluie simțurilor și apoi îi căutăm, tot recurent, priceperile cu care demiurgul a făcut gândul. Filozofii și Dogme, scripturi revelate și inspirații ale harului - pogorâte în apostolii școliți, dar și întru poemele nemuritoare, vorbesc despre duhul facerii în tăcerea de templu a culturii și spiritualității omenești. Ploaie mănoasă, de aur (așa se insinua Zeus să fecundeze... pământul!) se

va fi prelins pe stâlpul Cerului să răsară pomul cunoștinței binelui și răului, să redea dualității, unitatea. Dilematică risipirea aceasta de energie a demiurgiei, cum se materializează după un plan (pentru acest lucru geometrii inițiați\*\*\* ai antichității văd în demiurgul lui Platon pe Marele Arhitect, și-l pun staroste tuturor... zidarilor de catedrale, prin evul de mijloc!) respectând porunca să fie ceva frumos, esențial, înțelept după cum îi place Lui Dumnezeu să-și dăruiască chipul în creație! Uneori făptuitorul, fiu al Lui Dumnezeu, ne spune în cuvinte ceea ce l-a străfulgerat și ce l-a îmboldit să facă. Atunci cuvintele se zidesc în idei și iau forma vorbelor cu duh, a proverbelor a aforismelor. (trebuie să remarcăm aici preocupările tuturor pentru cuvintele spuse cândva de Brâncuși într-un anume context, cu sublinierea cătorva nume: Constantin Zărnescu, Sorana Georgescu-Gorjan, Ștefan Stăiculescu, Petre Cickirdan). Alteori lucrurile capătă nume și sunt binecuvântate de iubirea oamenilor, iar meșterul, ca un Pygmalion, se bucură de viața dăruită lucrului său. Nu este suficientă sugestia, fără greutatea cuvintelor și așezarea lor armonioasă. Cum să le deosebim, fără a le observa în lungul lor drum? Ajuns la conturul formei trebuie să treci dincolo (v. catapeteazma!). Atunci nu mai sapi în substraturi. Cioplești în... duh<sup>7</sup>. Tablele de legi ne dau normele morale. Cuvintele cheie sunt date neamurilor: dabar, dao, brahma, logos, nomen, **samă**\*\*\*\*<sup>8</sup> (seamă!), concept. Indieni, chinezi, evrei, greci, romani, arabi, europeni etc., sfinți părinți, sihaștri, sacerdoți, moraliști, filosofi, oameni de știință, artiști, scriitori sunt diversitatea omenească cu aceeași misiune pământeană. Toate, după un Babel istoric, spun același lucru, fiecare altfel, unic. Oamenii, cuvintele lor, au exprimat ideea de

5. Cartea împărțirii, Nicolae Steinhardt, Biblioteca Apostrof, Imprimeria Ardealului, 1995, Cluj-Napoca;

6. De la „piatra de hotar” din neolitic la „Piatra de hotar” a lui Constantin Brâncuși și după..., Dumitru Dănău, Ed. MĂIASTRA, Târgu-Jiu, 2012, p.12-15; p.24-28;

7. Brâncuși cioplitorul în duh, Ștefan Stăiculescu, Ed. „Academia Brâncuși”, 2006, Târgu Jiu;

8. Noul dicționar universal al Limbii Române, Ed. Litera Internațional, București, 2006, p.1295;

înțelepciune în toate limbile pământului, după ce au tatonat îndelung cunoașterea, trecând de la a ști la a înțelege: Vyasa, Confucius, Moise, David, Solomon, Socrate, Platon, Cicero etc., apoi toți scriitorii cu har ai pământului, vorbind cu harul universal al talentului, ne-au dat tezaurul lor de înțelepciune să se poată spune în cuvinte povestea chipului operelor lumii. Anton Pann, Iuliu Zanne *au adunat și ei de la lume* să ne dea, pe graiul nostru, și noi i-am chemat în ajutor la nevoie.

Cioplind în duh, uneori cotrobăind prin viața demiurgului, sar așchii din cuvânt și acesta se despică-n sunete. Ne uluiesc, ne uimesc strigătele și vedem cum... acum, *aum!*, *aum!*, se cuibărește în toate formele vibrante iar acestea se însuflețesc și devin... oameni. Popoare de oameni. Din coastă de lut ai făcut, Doamne!, vioară, și ea, Eva, a fost izvorul vieții.

Greu este drumul înapoi, către sine, al celui ce-și caută scânteia divină să o facă ardere de tot, ca o *vâlvă* zugrăvită de El Greco. Drumul spre aceea fărămă, ca un *nod divin* al propriei *citadele*<sup>10</sup> este o cale a mântuirii. Drumul spre duhul sălășluit în aproapele este tot o căutare a supremului prin iubire și înțelepciune. Oglindindu-ne prin cele ce ne înconjoară, în comuniune cu cele înalte și adânci ne regăsim altfel, tot pe noi înșine. Căutăm și găsim căci spiritul nostru nu dorește decât ceea ce posedă el însuși. „*A găsi înseamnă a vedea. Și cum aș putea căuta ceea ce pentru mine nu are sens!*”<sup>11</sup>

Târgu-Jiu este locul unei minuni. Este cauza ei și altarul de veghe. Minunile lumii se recunosc după numele locurilor. Ele ne intră în minte fără făptuitorii lor deveniți anonimi:

scribi, cronicari, meșteri, gânditori, voințe ordonatoare. Marile munci s-au petrecut în locuri cu nume, iar șansa lui Heracles să fie reținut, dincolo de anonim, a fost urcarea lui în nemurirea semizeilor. Marile bătălii ale oamenilor au păstrat vii numele locurilor: Troia, Termopile, Posada, Rovine, Trafalgar, Waterloo, Stalingrad etc. Alteori locurile au fost botezate cu spiritul unor bătălii victorioase asumate ca biruințe într-o mulțime de poziționări: posade, rovine, râpe roșii, războieni..., străzi, piețe. Fapta își păstrează numele în timp ce făptuitorii se ascund în anonim, în taine. Se preamărește lupta. Ce imnuri dedicate luptei, în Mahabharata, Ghilgameș, Iliada...! Ea, lupta, tenacitatea muncii, consacră eroii și este izvorâtătoare de eroisme. Cu cât jertfa a fost mai mare, cu cât arderea a fost mai intensă și cuvântul sădit mai în adânc, cu atât viețuiește mai mult minunăția lucrului tocmit prin jertfă. Minunea, neconceptualizată (scăpată de explicație..., *nestrăvitată* de vreo cercetare anume!), devine credință și își capătă ritualul. Minunea dedicată eroilor români, eroismului în general, vorbește legitim, de mai multe ori, la Târgu-Jiu, despre drumul eroului anonim și acesta capătă numele: „Calea Eroilor”. Un scriitor, M.I.Pascu<sup>12</sup> punea întrebarea de ce a ales Constantin Brâncuși, Târgu-Jiu, să-și amplaseze... Ansamblul. Identifică un fel de „Magistrala Timpului”, cotrobăind prin istorie și descoperă multe alte înclășări, înainte, și după anul 1916 (1429; 1631; 1716; 1788; 1821; 1848...) și faptul că pe aici drumuri și oameni și-au încrucișat destinele. Credem că un răspuns posibil îl va fi dat poeta Adina Enăchescu: „Țarina sfântă a locului dintâi” cu trimitere la dorul celui „exilat” prin lumea largă<sup>13</sup>.

Drumul oamenilor este... *bătut de nevoi* prin locurile comune. El devine din drum ... cale a transformării, atunci când *trecerea* este un proces special (vezi poemele cu... marea trecere!) Ca să fie cale a eroilor pe acest traseu trebuie să treacă... eroii. Între locul sacrificiului, care consacră eroul, din omul comun, și stâlpul de hotar, este trasată Calea Eroilor. Pe această cale, eroul este purtat pe brațe, dus în car cu flori, uneori pe afet de tun, iar eroismul își consumă triumful cu cântări și osanale, precum în timpul unor Florii prin cetatea Ierusalimului. Există însă și sensul inversat al căii, ca drum al... calvarului, în care toate sunt pe dos. Sacrificiul pe care și-l asumă viitorul erou, într-o luptă anume, pornește din propria conștiință, propria judecată. Elogiul acestui fapt este recunoașterea semenilor și monumentul dedicat. Drumul devine... *cale a victoriei*, a triumfului, a vieții asupra morții: Cale a Eroilor. Când omul este judecat de altcineva, imputându-i-se alt gând, altă credință, iar voința îi este anulată, drumul spre locul unde va fi sacrificat, se face pe picioarele proprii, împovărat de crucea supliciului, hulit de toți. Martirul se transportă pe sine, este în viață, și merge prin voința altora la moarte. Eroul este dus din moarte către viața numelui săpat pe monument. *Calea eroului* și *calea martirului* sunt același spațiu fizic, parcurs diferit. Din întunericul morții pleacă în alai eroul și se așează în centrul lumii, în piețele centrale ale cetăților, să primească onorul amiezilor însoțite. Din centrul cetății, în plină amiază, pornește calvarul omului viu spre Golgota supliciului, unde întunericul va coborî peste lume. Stâlpul de mărturie va vorbi despre moaștele sfințite. Eroul, căzut în beznă, caută viața cea nouă la Răsărit. Stâlpul lui caută pe Tatăl din cer. Martirul își caută mântuirea în noaptea eternă.

9..Dicționar al Limbii Române contemporane, Nicolae Breban, Ed. Științifică și enciclopedică, București, 1980, p.526 și p.539-540;

10. *Citadela*, Saint-Exupery Ed.RAO, 1993,București , p.13 (II) „*Adevărul se sapă asemenea unei fântâni*”;

11.*idem*, p.243 (CXXVI);

12.*Om și Soarele*, M.I.Pascu, Ed.Sport-Turism, București, 1986, p.70-72;

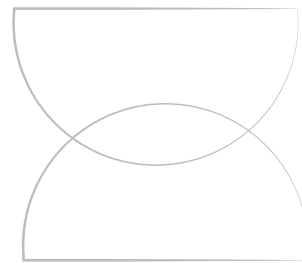
Oasele sale, sfinte moaște, să fie sământă sâmului Mumei, iar stâlpul hotar adâncimii.

La Târgu Jiu lucrurile sunt limpezite de intenția faptei. A existat o comandă pentru cinstirea eroilor. Eroismul care a inspirat voința de cinstire a eroilor este cunoscut. Meșterul chemat să gândească un răboj și apoi să-l scrie vorbea graiul locului cu toate vibrațiile lui ascunse. Între multele semnificații atribuite ansamblului, multele interpretări, credem că numele: Calea Eroilor este punctul de pornire, iar *eroul* este cuvântul cheie. Ansamblul este la Târgu Jiu pentru că aici a fost dorit și aici s-a întâlnit jertfa emblematică cu tradiția foarte puternică a cinstirii eroismului. Credința vie și trăirea creștină au sfințit locul în care se vor fi orânduit însemnele, vorbindu-ne tăcurile consacrării în limbajul universal. Calea a fost trasată prin inima târgului, de la Apus la Răsărit, ca o axă a unei biserici, (vezi Mihai Maikovski în *O idee mai veche pentru Axa Brâncuși! Brâncușiana 1/ 2012, p.141*) cât toată comunitatea vie a trăitorilor orașului, lucru constatat de cercetători cu expertiză (v.Vlad Ciobanu), dar și de poeți. „Calea Eroilor” este grija cea mare a tuturor celor ce iubesc eroii, orașul cu toate darurile sale adăugate de toate generațiile, simbolurile și marile minuni ale lumii.

La Târgu Jiu, în buna tradiție istorică, un eroism a fost marcat cu un lăcaș de cult. Încadrarea în ansamblul monumental a unui element cu funcție sacralizantă: Biserica Sf. Apostolii Petru și Pavel, chiar în faptul întemeierii, vorbește de planul inițial care contrazice o laicitate pură, ca un muzeu în aer liber cu opere de artă. Iubirea „enoriașilor”, punând aici la socoteală toate atitudinile, privind fața frumoasă

și buna gospodărire a ansamblului și recunoașterea este o preocupare constantă și lăudabilă.

La Târgu Jiu, minunea instituită, Ansamblul Monumental „Calea Eroilor” trebuie să ființeze și să devină una din minunile lumii moderne recunoscută planeter. (despre contribuția noastră la împlinirea acestei priorități vom argumenta cu alt prilej!).



---

#### Bibliografie:

\* Sunt multe referințele critice, studiile aprofundate, care conferă Ansamblului „Calea Eroilor” de la Târgu Jiu sacralitatea. Ansamblul este privit ca o imensă biserică creștin-ortodoxă, un templu, uneori, descărcat de sacralitate, imputându-se o secularizare prin administrația nepricepută, chiar... un muzeu fără pereți (Vasile Vasiescu în „Șotron pe calea Victoriei”, Brâncușiana 1/2012 p.190) Consacrarea locului poate institui pelerinajele... cum sugerează o gorjeancă în Amintirile sale despre viitor.

\*\* Sfinții părinți fac o distincție între minte și rațiune. Rațiunea cugetă lucrurile, cuprinzându-le în concepte definite. Mintea cugetă conținuturi fără să le delimiteze. Rațiunea emană din minte, așa cum logosul este de la Dumnezeu-Mintea primă. „Lucrurile și conceptele sunt o **catapeteazmă** care ne închină vederea nu numai spre Dumnezeu, ci și spre baza subiectului nostru.” Intrarea în inima... *spirituală* presupune trecerea zidului despărțitor pe care îl reprezintă... catapeteazma./ Dumitru Stăniloae în *Mistica Ortodoxă*, Ed. Deisis, Alba Iulia, 1993, p.107

\*\*\* În această grilă își construiește, slujitorul lui Brâncuși –Doru Strâmbulescu în ... *Curierul* (vezi antologia „Brâncușiana 1”/ 2012 p.179) - *acatistul* pentru Marele Maestru=Marele Sculptor. Mesajul de la acesta este adus prin... *curier*. Un cub, încrustat, ca o ladă de zestre, este adus spre descifrare în templul acoperit și păzit stașnic de profanare. Totul trebuie să rămână just și perfect. Cubul, prin sine, este geometrizare a ordinii și a șlefuirii; este chivot al legii, cu toate codurile lumii topite întrunul; este locul unde s-au teaurizat toate cărțile și semnele lor sacre ca într-o bibliotecă unică: Marea Bibliotecă. Aflăm că înaintemergători iluștri au cunoscut din taine și le-au dus mai departe, ni le-au transmis și nouă, dându-ne libertatea și cazna descifrărilor. Brâncuși, prin care grăit-au zeli, prin care a lucrat demiurgul, ne dăruiește marea sa catedrală în care noi putem fi vii întru sine, numai participând la liturghiile, cu predici tălmăcite din ... marele cub. Mesagerul este intermedierea lui Dumnezeu cu noi oamenii. Să ne împărtășim din ofrandele lui!;

---

13.Țarina sfântă a locului dintâi, Adina Enăchescu, Ed.CONPHYS, Râmnicu Vâlcea, 1999, p.19-20;



\*\*\*\* **samă= seamă**

Nu știm care ar fi fost descrierea cuvântului *den bătrâni*, în dicționarul neterminat al lui Hasdeu și nici într-o descifrare de-a lui Constantin Noica (vezi sinea, sinele, întru... din *Cuvânt împreună despre rostirea românească*, Ed. HUMANITAS, București, 1996). Pentru că descrierea dicționarului mai noi este insuficientă. În căutările noastre pentru descifrarea celor tănuite avem nevoie de cheia acestui cuvânt. Acesta este motivul pentru care l-am inclus în categoria unor cuvinte fundamentale. Diversitatea sensurilor cu care este semnat are nevoie de o definiție sintetică care să le cuprindă. Ca să ne dăm **seama**, să putem da... **sama**, să ținem **seamă**, să fim de-o **seamă** trebuie să ne clarificăm cu acest cuvânt, veritabil operator în sensurile frumoase și adevărate ale limbii noastre. Cum să lase Ștefan cel Mare... îndatorirea cea nouă, a sfinților, în **sama** părinților? Cum să lucreze în modernitatea noastră uitucă **sama** cuvintelor lui Neculce? Cum să pledeze adevărul, Doamna lui Lăpușeanu, fără sensul deslușit al cuvântului **samă**? Intuitiv ne băgăm... nasul, tragem cu urechea, aruncăm o privire, o otheadă, adu-mecăm o urmă, adică luăm seama prin intermediul simțurilor asupra înconjurătorului. Când noi suntem asaltați de simțuri exterioare luăm măsuri asupra iscodirilor și ispitirilor din afară, cu toată băgarea noastră de **seamă**. Să constatăm aici o funcție cognitivă, sensibilă, de raportare a persoanei simțitoare la exterior, conștientă că are ceva de apărut, dar și ceva de aflat din vecinătate. Constatăm aici facultatea de informare și grija teaurizării

informației. Apoi inferența informațiilor atunci când emitem concluzii, judecăm. Amândoi suntem de-o **seamă**, ne recunoaștem asemănători și ne generalizăm, în cele comune ale speciei, ca semenii. Cuvântul este demult pentru că îi descoperim sensurile după ce l-am utilizat mecanic și ne-am servit de el cunoscându-l, fără a-i înțelege dedesubturile. **Seama** pare o grijă instituită și dotată cu cele necesare: mijloace de informare, de colectare, teaurizare, baze de date, informații, cunoștințe și mecanismele interioare de prelucrare. În planul legii morale ar fi un bun simț, în palierul pazei vieții ar fi ca un sistem de apărare, inclusiv cu agenții interiori ai incoștientului, sub acoperire, adevărați cerberi ai sistemului imunitar. Din versul lui Alecsandri aflăm: „...Amândoi suntem de-o mamă/De-o făptură și de-o **seamă**...” Mergând, ab origine, constatăm în această spusă: pe mama primordială, făptura tatălui... creator și **seama**. Despre **sama-seamă**, nu îndrăznim să spunem că ar fi legea firii, imuabilă și care în limba noastră seamănă, seamănă, mereu semințele, să semnifice, semnele și să însemne duhul înțelegerii, după recolte, măcinat, frământat, dospit, ca apoi, abia apoi, să ne împărtășim cu duhul – amestecul pâinii cu sângele proaspăt al noilor vițe de viață; Ne hrănim cu cele materiale, le dizolvăm în cele stihiale, apoi în *inima spirituală* primesc binecuvântarea inițierii interioare. În creuzetul întregului celular focul energiilor, abia acum eliberate, cristalizează adaosul primit. Mentea le adună, luminează nouă și dumnezeirea interioară le aduce prinos lui Dumnezeu Unul. În creuzet totul se lămurește (tot Noica face demonstrația!) și cristalele dobândesc lumina și strălucirile ideilor;

Mihai SPORIȘ  
24 Ianuarie, 2015



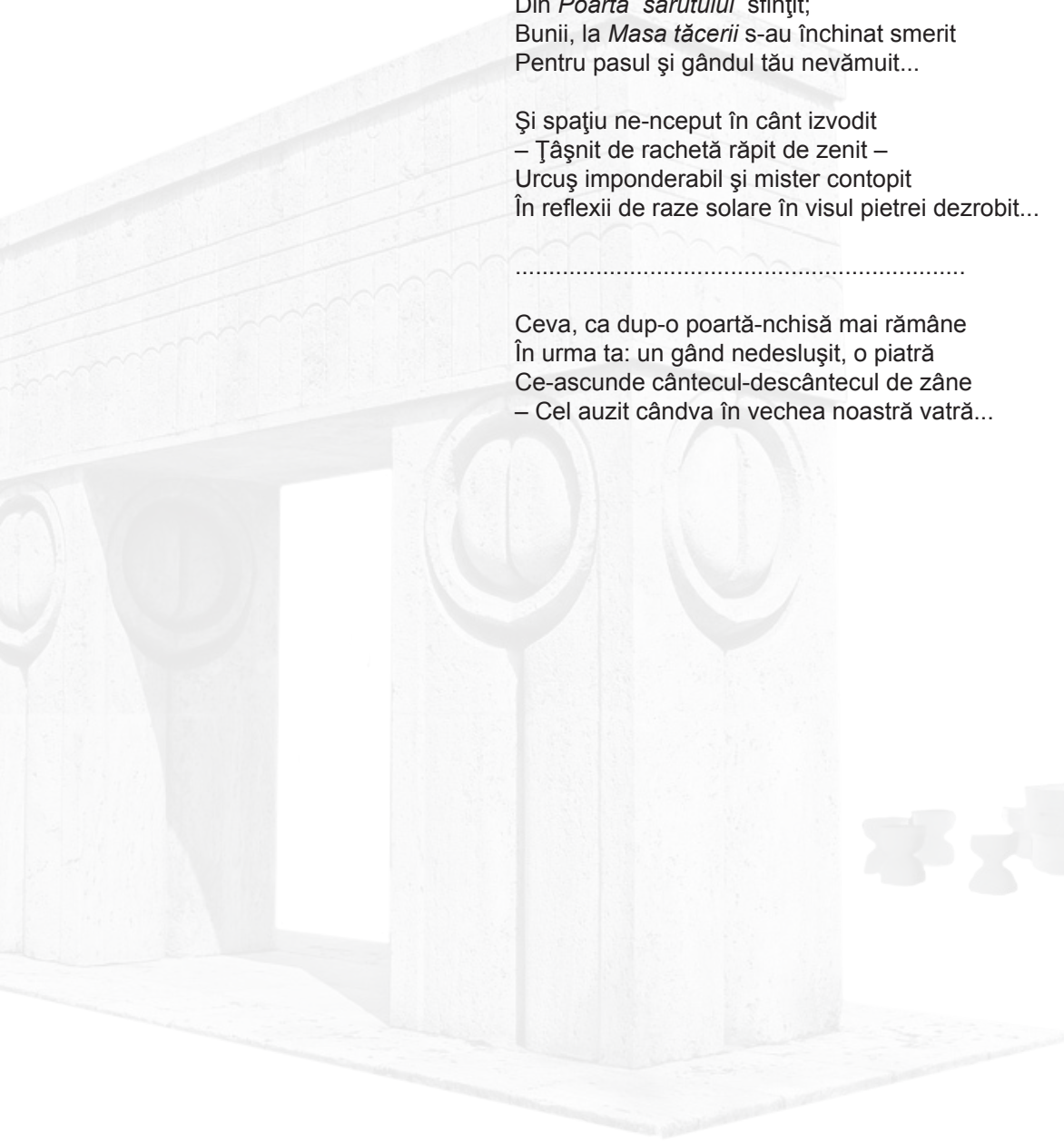
□ Claudia Voiculescu

Tu din esență ai fost răpit ca dintr-un mit  
Să dai sens și zbor primordialului sortit  
*Măiestrei păsări, Coloanei fără de sfârșit*  
În care tot universul cântă robii...

Din miraculosul strămoșesc te-ai ivit  
Din *Poarta sărutului* sfințit;  
Bunii, la *Masa tăcerii* s-au închinat smerit  
Pentru pasul și gândul tău nevămuit...

Și spațiu ne-nceput în cânt izvodit  
– Tâșnit de rachetă răpit de zenit –  
Urcuș imponderabil și mister contopit  
În reflexii de raze solare în visul pietrei dezrobii...

.....  
Ceva, ca după o poartă-nchisă mai rămâne  
În urma ta: un gând nedeslușit, o piatră  
Ce-ascunde cântecul-descântecul de zâne  
– Cel auzit cândva în vechea noastră vatră...



# ENIGMA ȘI PARADIGMA CREAȚIEI BRÂNCUȘIENE



□ Dumitru Mălăescu

**L**a o jumătate de secol de la moartea lui Constantin Brâncuși, cunoscutul scriitor american de origine română, Alexandru Buican, publică o amplă și documentată lucrare, Brâncuși o biografie, în care consemnează un aspect esențial din viața sculptorului, ce ne ajută să înțelegem semnificațiile adânci ale creației brâncușiene. În ultimii ani de viață, Brâncuși „ținea aproape de patul său un Glob pământesc, luminat pe dinăuntru, alăturat tratatului de astronomie al lui Camille Flammarion”. (3, p. 548).

Acest tratat de astronomie populară intitulat *Ce e cerul*, a fost tradus și în limba română de către Victor Anestin și publicat în anul 1908. În România, în anul 1907, deja a fost înființată Societatea Astronomică Flammarion din București, având ca organ revista populară de astronomie „Orion”.

Brâncuși s-a dovedit interesat de cunoașterea planetei pe care s-a născut, de evoluția vieții pe această planetă în strânsă relație cu cerul, devenind din ce în ce mai preocupat de redarea cosmicului în artă, având dorința de a pune Omul și Cuplul în mijlocul lumii și al universului.

Opera lui Camille Flammarion a picat cum nu se putea mai bine, fiind studiată în taină de cel care încă din copilărie și adolescență își petrecea nopțile contemplând marele spectacol al cerului, fie că se afla la stânele din Munții Vâlcănușului, în balconul Bisericii Sfân-

tul Dumitru din Craiova sau mai târziu sub acoperișul de sticlă de la Meudon.

Tratatul lui Flammarion îl învăța pe Brâncuși că „Cerul se învârtește (aparent n.n.) în jurul nostru ca și cum Omul ar fi suveranul contemplator al lucrurilor”. (13, p. 215).

Perioada anilor 1907 – 1910 este decisivă pentru reorientarea sculptorului în inventarea artei moderne în care chipul uman trebuia să advină cât se poate de natural chipului cerului cu sori, luni și planete telurice așa cum este și Pământul.

Începutul anului 1907 îi oferă sculptorului român, perspectiva intrării ca asistent al lui Rodin, în atelierul acestuia de la Meudon, chiar dacă nu era prea entuziasmat de acest demers. Împărtășindu-și impresiile asupra primei sale vizite la Meudon unde fusese însoțit de protecoarele sale, Brâncuși conchidea:

- „Am văzut cioburi peste tot” (3, p. 106).

Așadar, Brâncuși nu agreea arta pe eșantioane, pe mostre, el căuta **întregul** pe care nu îl găsisese în creația lui Rodin și a lui Michelangelo, dar îl găsisese la Flammarion.

În scurta sa ședere ca asistent în atelierul de la Meudon află prilejul de a replica tăios la sfaturile maestrului:

- „Voi pune ce gândesc în sculpturile mele...”. (3, p. 106)

Brâncuși trăia teama că lucrând alături de Rodin va rata propriile proiecte așa că decide să se retragă știind prea bine ce are de făcut mai departe.

Continuă să-și pună gândurile în noile lui sculpturi. Descoperă „Muza Adormită” în tratatele de astronomie ale lui Flammarion, descoperă „Cumînțenia Pământului” căreia i-a dat o notă de primitivitate telurică în care mineralul se transformă în vital” (4, p. 31 Dan

Grigorescu) într-o perpetuă fecunditate.

„Visele și viziunile unui păstor al colinelor, pentru care Pământul nu este un câmp de explorat ci mună vie” (34, p. 19) începeau să prindă contur.

Pământul cu cele două emisfere a fost întotdeauna tema fundamentală a creației brâncușiene „Sărutul”. Sărutul aparține perechilor de îndrăgostiți de pe tot globul.

Fiecare cuplu are propriile coordonate în timp și în spațiu subliniate de verticala liniei meridiene pe care își împreună buzele cei doi și de paralelele brațelor care îi încing amintind de cuplul planetar al zilei și nopții într-un permanent sărut pe fiecare meridian al locului.

Drumul aparent al Soarelui, înălțarea lui la orizont a fost redată de Brâncuși printr-un „Narcis” autoritar și protector ai cărui ochi imenși priveau de la înălțime oceanul planetar în care, „eroul mitologic” își oglindea chipul.

Sculptorul a avut sinceritatea să numească această lucrare în marmură „Declinație”, o aluzie clară la declinația pozitivă a Soarelui care pe paralela de 45° latitudine nordică face în mișcarea lui aparentă un unghi de 23°37', față de planul ecuatorului ceresc.

La fel a procedat și cel de al doilea „Narcis” numit „Înclinație” care reda înclinația axei terestre cu un unghi de 23°27' față de verticală și 66°33' față de planul orbitei.

Redarea Soarelui și a complexelor fenomene legate de influența lui asupra vieții a fost una din temele fundamentale, cât se poate de generoasă în semnificații, reluată de Brâncuși și în lucrările: „Prințesa X”, „Domnișoara Pogany” sau „Cocoșul Salutând Soarele”.

Interesul sculptorului pentru fenomenul cosmic a fost stimulat și de evenimente curente legate de prezența pe cer a unor comete. În



anul 1907 în apropierea Pământului a fost văzută cometa Daniel iar în 1910 cometa Halley care în concepția mistică a oamenilor prevestea sfârșitul lumii. Fenomenul cosmic trebuia să-și găsească neîntârziat un loc în artă...

Prietenia dintre gorjanul Constantin Brâncuși și toscanul Amedeo Modigliani originar din Livorno a avut efecte cât se poate de benefice pentru arta amândurora.

Modigliani intrase în colonia artiștilor parizieni Rue Delta cu o cotigă plină cu cărți, albume și atlase care conțineau bogate informații privind arta Renașterii cu leagănele ei din Florența, Pisa, Siena sau Arezzo, dar și cu importante opere literare dintre care nu lipsea Divina Comedie a lui Dante Aligheri.

Nu lipseau deasemenea atlasele cele mai moderne ale vremii, hărțile mapamondului cu cele mai adecvate proiecții cartografice și tratatele de astronomie ce dezvoltău teoriile heliocentrice fundamentate de Nicolaus Copernic sau de toscanul Galileo Galilei.

Împreună cu Modigliani sculptorul român proiectează un Templu al Iubirii care trebuia să aibă 24 de Porți cu câte 36 de Coloane Cuplu fiecare.

Modigliani moare în anul 1920.

Din proiectatul Templu al Iubirii, Brâncuși realizează o singură Poartă, la Târgu-Jiu, în anii 1937 – 1938.

Ea are într-adevăr 36 de Coloane Cuplu pe arhitravă ce corespund celor 360 de meridiane ale globului și 24 de fuse orare ce pot fi numărate atât pe cele 24 de dale de travertin care plachează soclul „Porții” de jur împrejur cât și pe arhitrava împărțită în diviziuni de câte 15°.

Cele două emisfere despărțite de meridianul locului, poziționate pe cei doi stâlpi de susținere ai arhitravei, reprezintă cuplul zi – noapte repetat pe fiecare meridian, pe parcursul celor 24 de ore.

Scaunele ce însoțesc lateral Aleea situată între „Poarta Sărutului” și „Masa Tăcerii” nu aveau neapărat numai un rol utilitar.

Ele sunt în număr de 30 (15 – 15) și reprezintă o proiecție a celor 30 de poziții pe care Luna le ocupă în timpul revoluției mensuale în jurul Pământului.

Aleea Scaunelor este un veritabil calendar lunar. Asemenea calendare lunare au fost identificate și în poziția megalitilor Monumentului de la Sthonenhenge din Anglia sau la etajele Turnului din Pissa unde fiecare etaj e înconjurat de câte 30 de coloane cilindrice.

„Masa tăcerii” redă fidel ideea heliocentrismului arătându-ne simbolic cele 12 poziții pe care Pământul le ocupă în mișcarea de revoluție în jurul Soarelui.

Pământul, astru al cerului locuit de om, supus evoluțiilor ciclice ce se succed în ani, luni, zile și anotimpuri, își lasă suprafața sa suport și mediu al viețuitoarelor, să fie sărutată de Astrul rege, de Soare.

Brâncuși cioplise deja „Planta exotică”, acel sistem al lumii vii ce are la bază Pământul înconjurat de aer și Cer.

În scrierile lui Camille Flammarion, Brâncuși a găsit și răspunsul existenței Forței Divine în Natură: „Ordinea a existat în univers pentru că a existat o gândire care să o fi zămislit, o inteligență care să o înțeleagă, o privire care să o admire, un suflet care să o contemple” (12, p. 338).

Brâncuși a redat această ordine în opera sa; s-a apropiat de sensul real al fenomenelor demonstrând că universul păstrează mistere numai pentru necunoscători.

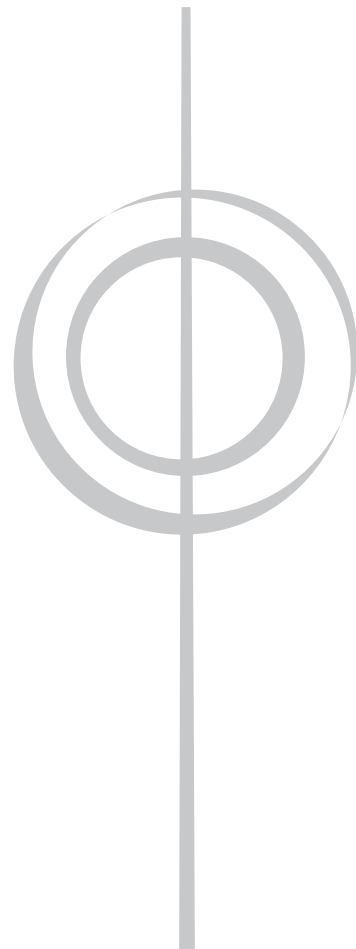
Teoria heliocentrică fundamentală de Nicolaus Copernic și Galileo Galilei a fost recunoscută de către biserică după 346 de ani, în fața Academiei Pontificale de Științe, prin vocea papei Paul al II-lea.

Recunoașterea paradigmei heliocentrismului demonstrată prin arta lui Constantin Brâncuși se mai lasă încă așteptată după 75 de ani de la încheierea lucrărilor Ansamblului de la Târgu-Jiu.

„Arta este rebelă introducerii aritmeticii și geometriei pure în treburile ei” (23, p. 158).

Totuși artistul ne-a avertizat: „Eu cu noul meu, vin din ceva foarte vechi” (3, p. 565). Acest „foarte vechi” nu provenea nici din arta arhaică, nici din arta africană sau indiană, nici din cubism sau alte curente artistice.

Acest „foarte vechi” provenea din forța eternă a universului de a crea planete și ființe vii la infinit.



Dumitru MĂLĂESCU

# CONSTANTIN BRÂNCUȘI ÎN SCRIERILE DIPLOMATULUI BĂNĂȚEAN VICTOR FLORESCU (TORYNOPOL)



□ Monica M. Condan

A te apropia de Constantin Brâncuși, a-l cunoaște în complexitatea lui, înseamnă a-i prețui cu adevărat zestrea extrem de bogată, inestimabilă, pe care ne-a lăsat-o demiurgul de la Hobîța, singurul artist român unanim recunoscut în lumea întreagă.

De-a lungul anilor numărul iubitorilor artei lui Brâncuși a crescut considerabil, pentru că o

dată pătrunzând în universul acesteia, legătura devine în mod firesc indestructibilă. E știut faptul că exegeza brâncușiană este foarte vastă. S-au publicat studii, articole, lucrări de anvergură, cercetându-se minuțios fiecare etapă din viața sculptorului, toate creațiile și semnificațiile acestora, locul și perioada în care au fost realizate lucrările, metodele folosite, posibilele surse de inspirație, temele preferate, construcția soclului bine gândit pentru fiecare sculptură în parte, soarta fiecărei opere și multe altele. De asemenea nenumărați scriitori, fascinați de opera și personalitatea lui Brâncuși, i-au dedicat și continuă să îi dedice creații literare, în special poeme, inspirate de profunzimea artei sale.

Unul dintre scriitorii, care au vibrat până în adâncul sufletului în fața omului Brâncuși și a operei lui, este bănățeanul Victor Cornel Florescu, cunoscut mai ales sub pseudonimul Victor Torynopol. S-a născut la 24 decembrie 1922 în Lugoj, jud. Timiș și a trecut în neființă la 16 februarie 1985, în București, la vârsta de 63 de ani, fiind înmormântat la Lugoj. Fiul lui Valeriu Florescu, funcționar la Primăria Lugoj și al Mariei (născută Kakcir), originară din Cehoslovacia, Victor Cornel Florescu își începe studiile la Lugoj, apoi termină Școala normală de învățători din Caransebeș (1934-1942) și Școala superioară de cooperatie din București între anii 1942-1945, iar bacalaureatul îl va lua la Liceul „Coriolan Brediceanu” din Lugoj în 1945. Își continuă studiile la Facultatea de Litere și Filosofie din cadrul Universității din București între anii 1946-1950 și își susține licența în filosofie în anul 1950. În paralel a lucrat ca funcționar la Institutul Național al Cooperatiei (1945-1947) și la Banca Națională (1947-1948), a predat la Institutul de Studii Economice (catedra de pedagogie și socialism științific), a fost director de cabinet în Ministerul Cultelor, consilier în probleme de presă și relații culturale la Ministerul Afacerilor Externe. Ulterior va îmbrățișa o carieră diplomatică și astfel a cunoscut în calitate de secretar al Ambasadei Române în Coreea de Nord, culisele marii crize de după cel de-al doilea Război Mondial (1953-1955). A fost numit apoi în aceeași funcție la Ambasada Română din Elveția, participând la convorbirile de pace de la Geneva, legate de soarta războiului din Coreea. Timp de doi ani, între 1961-1963, este atașat cultural al Ambasa-

dei Române de la Paris, pe timpul președintelui Charles de Gaulle, iar din anul 1968 pentru o perioadă de cinci ani este numit ambasador al României în Argentina, Uruguay și Chile, mergând pe urmele primului ambasador al României în Brazilia, Argentina și Chile, lugojanul Caius Brediceanu. A mai lucrat ca director adjunct la Direcția Relațiilor Culturale (1960-1961) și a condus Direcția Presei în două răstimpuri, unul mai calm (1963-1968), altul mai tulbure (1973-1982).

În anul 1942 debutează cu câteva poeme în revista „Vremea”, iar în 1945 îi apare primul volum de versuri Cartea cu sânge, pâine și cocs, premiat de Editura Forum. Opera sa literară cuprinde încă patru cărți de poezii: Viscolul și armonia, versuri, Editura pentru Literatură, București, 1967; Zbor prin subcuvinte, versuri, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1974; Artere de taină, versuri, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1979; Cânepa iubirii, versuri, Ed. Cartea Românească, București, 1982, precum și o carte de călătorii apărută în două ediții, Franța în patru anotimpuri, Ed. Tineretului, București, 1967, ediția I și ediția II, revăzută și adăugită, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1980. (În cartea sa *Brâncuși în conștiința lumii - Bibliografie nesfârșită*, Ed. Orizonturi Universitare, 2007, Timișoara - publicată și cu susținerea Asociației Culturale „Constantin Brâncuși” din Timișoara, autoarea Doina Frumușelu, cunoscut brâncușolog, a încercat să includă în urma unei cercetări laborioase, toate lucrările despre Brâncuși, după anul apariției. La anul 1977 apare numele Victor T. cu articolul *John Updike on poetry*, publicat în The New York Times, New York, 10 aprilie, p.1. Ar putea fi vorba aici despre scriitorul român Victor Torynopol!).

Omul de cultură Victor Torynopol a fost profund impresionat de tot ce înseamnă Brâncuși. În jurnalul său de călătorie Franța în patru anotimpuri, un întreg subcapitol îi este dedicat acestuia, autorul dovedind că a studiat temeinic lucrările apărute, până în 1966, despre artistul român și despre opera lui. Dar nu s-a mulțumit cu atât, el însuși a efectuat cercetări prin cartierul parizian Montparnasse pentru a găsi mărturii și amintiri despre Constantin Brâncuși, „acest mare vrăjitor al artei moderne”(cum îl numește V. Torynopol).

Rezultatele (două ca număr) acestor căutări ni le dezvăluie în cartea sa:

« Așadar, a câta oară în Montparnasse, în căutarea lui Brâncuși ?

Cea mai interesantă mărturie până acum mi se pare a „domnului Simon”, sărman cărauș de cărbuni și de lemne de foc, pe care l-am întâlnit într-o seară în una din acele mici cârciumi din strada Vaugirard, ce poartă pe firmă ciudata inscripție: „Vins et charbons”, local, care pe lângă paharul de vin sau alcool servit la tejgeaua de zinc sau la cele trei-patru măsuțe soioase, oferă spre vânzare, într-o cameră alăturată, lemne de foc gata crăpate și legate cu sârmă în pachete portabile și pungi cu cărbune de lemn sau brichete de încălzit sobele sărăcicioase.

După ce i-am făcut cinste cu al doilea pahar de pastis, domnul Simon mi-a vorbit despre Brâncuși : „I-am dus de câteva ori cărbuni și lemne de foc la locuința sa din Cité Falguière. Avea o înfățișare dumnezeiască, zicea el, și când umbla pe stradă parcă nu vedea pe nimeni în jurul lui. Odată l-am întâlnit chiar aici, pe Vaugirard, într-o dugheană de patiserie. Îmbrăcat ca întotdeauna în haine modeste, de culoare închisă, el a cumpărat o pâine caldă din făină integrală, a rupt-o în două ca să-i miroase adânc miezul și, în loc de răspuns la salutul meu, a spus cu vocea lui slabă: „ça sent la terre” („miroase a țărână” n.n.) și a ieșit. Ochii lui sclipeau într-un fel deosebit și erau atât de vii în mijlocul aceluia cap încadrat de păr alb ca argintul și de o barbă lungă de patriarh. Îți spun drept - zise Simon - mi s-a părut atunci că seamănă cu un Dumnezeu pe care l-am văzut pictat cu ani în urmă într-o biserică. Știam că e artist, dar am aflat că e vestit abia în ziua morții lui, când ziarele i-au publicat poza”.

Prin „domnul Simon” am descoperit un cizmar din strada Lecourbe care și-a amintit că a pingelit o pereche de ghetete negre și vechi ale lui Brâncuși cu aproape doi ani înainte de moartea lui.

- Mi i-a adus împachetați într-un ziar vechi - povesti cizmarul - și m-a rugat să-i pingesc cu grijă, fiind singura încălțăminte în care se simțea bine. Știind cine este, i-am dus ghetetele acasă. L-am găsit în atelierul plin de sculpturi. M-a dus într-un ungher unde era un pat foarte simplu, ceea ce m-a făcut să cred că locuia chiar în atelier.

După ce a încercat ghetetele și s-a arătat mulțumit, mi-a spus că vrea să îmi lase o amintire. M-am speriat o clipă crezând că o să dea jos de pe soclu vreuna din acele sculpturi ciudate și strălucitoare. Dar el s-a aplecat pentru a ridica de jos o așchie de granit pe care a șlefuit-o apoi la polizor. Ia-o, maître Gigout, - mi-a spus el - ai să poți spune că ai un suvenir de la mine ». (Victor Tornyopol, *Franța în patru anotimpuri*, Ed. Tineretului, Buc., 1967).

Aceste rânduri îl descriu pe Brâncuși la vârsta senectuții, cu barba sa lungă și păru-i alb, asemenea unui preot călugăr, trăind la fel de modest ca întotdeauna. Doar ochii îi luceau vioi, simțind suflul primar al germinației, al transformării creatoare în produsul finit. Era deja conștient de statutul său ca artist, fiind convins că orice suvenir de la el era important și va avea o mare valoare.

Considerăm demersul lui Victor Tornyopol merituos, pentru că orice mărturie adevărată despre Brâncuși este binevenită și ajută la întregirea cunoașterii omului Brâncuși și a laturii sale spiritual-artistice.

Această exemplificare legată de Brâncuși nu este singulară în scrierile lui Victor Tornyopol. Consemnează cu emoție cuvintele criticului de artă francez Michel Ragon, « care l-a vizitat pe marele artist cu puțin timp înainte de a-și da sufletul și care a exclamat: „Pietrele trăiesc!” Arta sculptorului nu este de a imita formele naturii, ci de a da viață pietrei și metalului. „Brâncuși era așezat pe o bancă de lemn țărănească, povestește în continuare tânărul critic, afară s-a întunecat și fața bătrânului sculptor abia se mai vedea. Însă pasărea de aur strălucește. Peștele se învâr-

tește neconținut într-un acvariu imperceptibil. Cocoșii cântă încordându-și crestele ca niște dinți de ferăstrău(...) Și fără răgaz, planând în plin cer, această pasăre de aur cu ciocul însetat de spațiu, acești pești care se rotesc, se rotesc fără sfârșit în această liniște de pădure pietrificată ». (Din cartea lui Victor Tornyopol, *Franța în patru anotimpuri*, Ed. Tineretului, Buc., 1967).

Tulburat de aceste cuvinte, care au făcut să vibreze coarda sensibilității sale poetice, Victor Tornyopol a scris poezia *Pasărea de foc*, dedicată bineînțeles lui Brâncuși.

#### Pasărea de foc lui C. Brâncuși

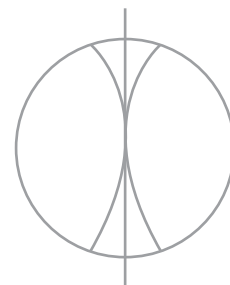
Ciocanul și dalta  
smulgeau stele și scânteii  
din bulgăru' încins,  
dar barba lui albă nu s-a aprins.  
Deodată piatra s-a făcut roșie  
și a luminat tot atelierul.  
Din mâinile lui de pământ s-a desprins  
o pasăre măiastră și a zburat.

Bătrânul a ridicat brațele grele  
ca și cum ar fi vrut  
s-o cheme înapoi  
la suflul primar din Retezat,  
s-o mai cioplească o dată  
sau s-o învețe încă o dată să zboare.

Dar măiastră, pasărea-i răpise gândul  
purta toată setea de eliberare  
din secole de chin  
și a descris pe cer un fulger  
de miere în flăcări,  
cu nervuri de venin.

Era o pasăre de foc.  
Obosit,  
s-a culcat în cojoc.  
Cum dormea,  
luminat de cărbunii din vatră,  
Brâncuși semăna cu Dumnezeu  
după ce a suflat viață  
făpturilor de piatră.

(Victor Tornyopol, *Viscolul și armonia*, Editura pentru Literatură, Buc., 1967)







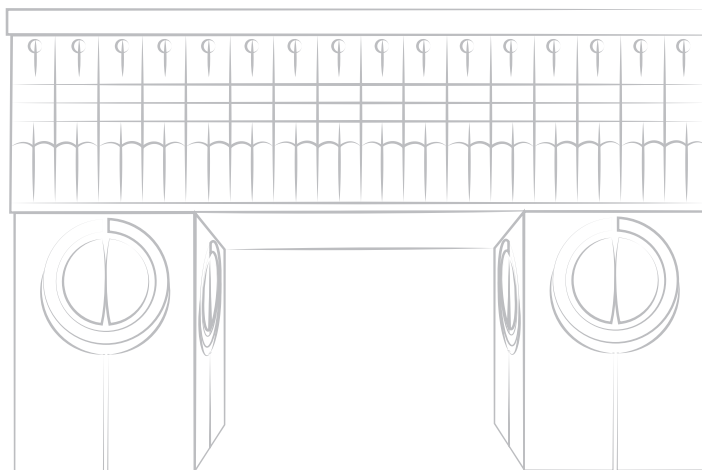
□ Pasărea Măiastră - C. Brâncuși

Poezia oglindește forța de expresie a poetului Victor Tornyopol, admirator de netăgăduit al sculptorului, subliniind relația artist-proces de creație-operă. Asemenea Creatorului lumii, „prince-paysan”-ul Brâncuși, în cojocul lui, se odihnește după ce a dat naștere miraculoasei sale opere, reprezentată aici prin *Pasărea de foc*, chintesență a înțelepciunii acumulate pe temelia gliei strămoșești, a rădăcinilor sale arhaice și desăvârșită de mâinile lui, care s-a înălțat sacralizând văzduhul cu menirea-i eliberatoare, printr-un „fulger de miere în flăcări și nervuri de venin”, din dorința de a uni pământul cu cerul, tinzând spre absolut.

Fără teama de a greși, putem afirma că Victor Tornyopol rămâne o personalitate bănățeană, un scriitor înzestrat, care nu poate fi trecut cu vederea. Anul acesta în 16 februarie s-au împlinit 30 de ani de la moartea sa. Sora

sa după tată mai trăiește în Timișoara și are 102 ani. Își amintește că Victor a venit mai târziu în familie, după ce și-a căutat rudele, descoperind abia la maturitate că nu este unicul fiu al tatălui său. A intrat apoi în mod firesc în viața acestora și s-a simțit bine în cadrul larg al familiei. Era o prezență plăcută, care inspira bucuria de comunicare, avea darul de a se apropia cu ușurință de oameni fie adulți sau copii. Se distingea prin demnitate, carismă deosebită și eleganță caldă, încât te simțeai mereu bine în preajma lui. Inspira respect și admirație pentru generozitatea și vasta lui cultură.

Încheiem sub semnul lui Brâncuși cu un citat din cartea lui Victor Tornyopol, *Franța în patru anotimpuri*, (Ed. Tineretului, Buc., 1967)... „Spre binele artei, Brâncuși nu poate fi asimilat nici unuia dintre curentele la modă în timpul său. El rămâne marele Brâncuși, definind prin numele său momentul în care, prin intermediul operelor sale, omul modern a început să-și sensibilizeze idealul. De atunci sintezele lui Brâncuși au intrat în viața noastră de toate zilele și cei care i-au urmat n-au făcut decât să le amplifice răspândirea (...) Arta influenței covârșitoare a lui Brâncuși este foarte mare. El a luminat o jumătate de secol de creație artistică și a avut satisfacția de a trăi anii în care opera sa devenise clasică(...) Omul Brâncuși a plecat cu adevărat pentru totdeauna, dar iată ce lume de energie nouă și îndrăzneală a lăsat oamenilor pentru totdeauna”.



**Monica M. CONDAN**

# INTENȚIE ȘI REPREZENTARE ÎN OPERA LUI BRÂNCUȘI



□ Ion Mocioi

Opera sculptorului genial Constantin Brâncuși (1876 - 1957), părintele sculpturii contemporane, care a adus în arta tridimensională „lucrurile în sine” sau „esențele” lor, poate constitui o dezbatere pe tema „intenție și reprezentare”, cu finalitate în recunoașterea artei și definirea ei ca deschidere, ca proces de adevare continuă la obiect.

Până în vremea lui Brâncuși, sculptura prezenta realitatea ca o copie a lucrurilor, ca un „dat” neintenționat, existența așa cum este, fără a confunda obiectele cu conceptele care le semnifică, păstrându-se în sfera închisă a unei viziuni mecaniciste a conștiinței artistice, potrivit libertății și intenționalității spiritului. Sculptorii copiau obiectele lumii reale, prin a le reprezenta cât mai fidel trăsăturile observate, prin o „descriere” cât mai reușită a aspectelor exterioare, căutându-le o „armonie” care să le ofere o anumită frumusețe și să le facă atractive. Între trăsăturile obiectului sculptat nu se cauta intenționat o dominantă, care să producă o reflecție mediată și să exprime sensuri deosebite. Artă sculpturii își păstra un „mimesis” de sorginte antică, după milenii de evoluție, din care se păstrează nenumărate capodopere.

În asemenea climat artistic, cu astfel de „modele” și în aceeași manieră clasică a creației, a fost educat și tânărul Brâncuși în școlile din Craiova, București și Paris, până la vârsta de treizeci de ani. În acest

stil „academic” a creat Brâncuși operele sale de tinerețe, lucrări bazate pe „percepție”, însumând imagini ale obiectelor care acționează numai asupra receptorilor senzoriali, fără a imita cel puțin tradițiile populare ale artei românești și formele ei specifice de comunicare artistică.

Astfel, la Craiova, în Școala de Meserii, unde Brâncuși a devenit un neîntrecut meșteșugar, a învățat să lucreze rame, casete și mobilier de lemn, dar a trecut totodată la crearea, în stil academic, a unor portrete, busturi, reliefuri și mici statui după fotografii sau modele. Sunt binecunoscute „Portretul lui Gheorghe Chițu” (1898), „Vitellius” (1898) și alte lucrări, copii după natură.

În aceeași manieră sunt create, de asemenea, sculpturile lui Brâncuși din timpul cât a studiat la școlile naționale de arte din București și Paris, cum sunt „Portretul lui Ion Georgescu-Gorjan” (1902), „Portretul generalului Carol Davila” (1903), „Cap de tânără femeie”, „Orgoliu” (1905) și altele, considerate de autorul lor „pastișe”. Numeroase sculpturi din această perioadă, nevalorificate pecuniar, au fost abandonate de artist pentru simplul motiv că erau un exercițiu pur imitativ al simțurilor sale.

Începând din 1906, Brâncuși se detașează de ceilalți sculptori, dorind să realizeze operele sale fără modele, fără persoane care să-i pozeze pentru imaginea lor integrală, trecând dincolo de prezentarea realității ca imagine perceptual-senzorială, pornind de la evocarea mintală a obiectelor sau fenomenelor și apelând la memorie, în favoarea gândirii abstracte, care mediază reproducerea generalului extern în forme particulare-unice. Își propunea astfel să comunice prin operele sale, să intre în dialog cu lumea din care se inspiră. Își caută teme pe care să le descopere în materialul de lucru ca idei puse în imagini noi, create cu intenția

de a purta și exprima anumite sensuri. Era saltul ce și l-a dorit în artă, o sculptură nouă, launtrică, meditativă, intelectualizată. Astfel, sculptura „Cuminența pământului” (1906) deschide o eră nouă în artă iar „Rugăciune” (1907) și „Sărutul” (1907 - 1908) desăvârșesc începutul artei noi, comunicative, din primul deceniu al secolului XX, sub semnătura lui Brâncuși.

„Sărutul”, operă genială despre dragoste și prietenie, despre viață și moarte, despre dăruire și datorie, este prima operă din sculptura mondială care aduce un inedit raport între realitate și artă, o nouă viziune asupra lumii cu mijloacele artei.

Din 1907, data conceperii operei „Sărutul”, până în 1957, data plecării în lumea umbrelor a artistului, Brâncuși a dăruit artei, în 50 de ani, celelalte celebre sculpturi ale sale, treaptă înaltă de generalizare a realității în gândirea artistică, departe de mimesis-ul simplist al vechii înțelegeri a artei și rolului ei. El a căutat, în continuare, în operele sale, natura profundă a lucrurilor, esența acestora gândită ca un atribut general al existenței. Esența în artă devine formă de cunoaștere a ceea ce există, prin care ceva există, așa cum există.

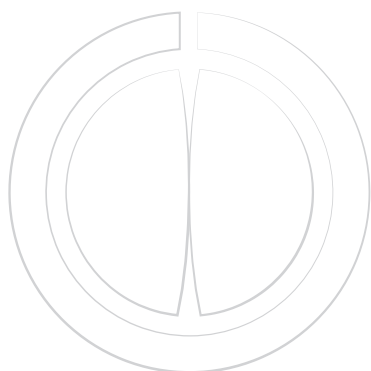
Până în anii târzii ai senectutii, Brâncuși a meditat asupra câtorva teme, dedicându-le tot atâtea cicluri de opere, în care lucrările evoluează tot mai mult, prin simplificare, spre esențializare, astfel ca obiectele lumii reale transfigurate să-și păstreze doar o trăsătură principală prin care să fie recunoscute și să sugereze „înfinirea”. Sub acest din urmă generic a gândit asupra fenomenelor importante ale vieții în ciclul de opere „Sărutul” care culminează cu „Poarta Sărutului” și „Piatră de hotar”; a ilustrat zborul într-un ciclu al „Păsării” - „Măiastră”, „Pasărea de aur”, „Pasărea în spațiu”, în câteva

zeci de variante și versiuni; a preamărit învingerea teluricului, în lucrări ca „Peștele” și „Broasca țestoasă”, și puterea omului de a crea, în opere ca „Regele regilor” și „Cocoșul”; a slăvit frumusețea - „Domnișoara Pogany”, „Negresa albă”, „Micuța franțuzoaică”, „Eillen” și alte celebre portrete feminine; a preamărit miracolul naturii - „Leda”, „Foca”, „Miracolul”, „Începutul lumii”, „Prometeu” etc.

Brâncuși a descoperit, totodată, o nouă formă în sculptură - ovoidul, pe care îl regăsim în opere ca „Muza adormită”, „Danaida”, „O muză” ș.a. Prin toate acestea, Brâncuși a creat o poetică a sa, de reflectare a lumii reale în artă, în scopul redării bucuriei de a trăi.

Toate temele și formele artei noi brâncușiene se regăsesc în „Ansamblul monumental «Calea Eroilor» din Târgu-Jiu”, chintesența artei contemporane. E ultimul dialog artistic al lui Brâncuși cu lumea, la „Masa Tăcerii”, „Aleea Scaunelor”, „Poarta Sărutului” și „Coloana Infinită”, unde sunt reprezentate calitățile tipic omenești, prin care se descoperă esența umană, lupta omului pentru auto-depășirea continuă, o restituire ideală a realității omenești, a iubirii pure contopită în spirit.

Brâncuși, despre care s-a spus că a realizat în opera sa o filogofie a vieții și a morții, rămâne un creator cu mijloacele artei abstracte, căutător absențelor lumii și vieții, care dă operei artistice un nou fior ca mijloc de cunoaștere și de comunicare a cunoașterii naturii interne a tuturor lucrurilor.



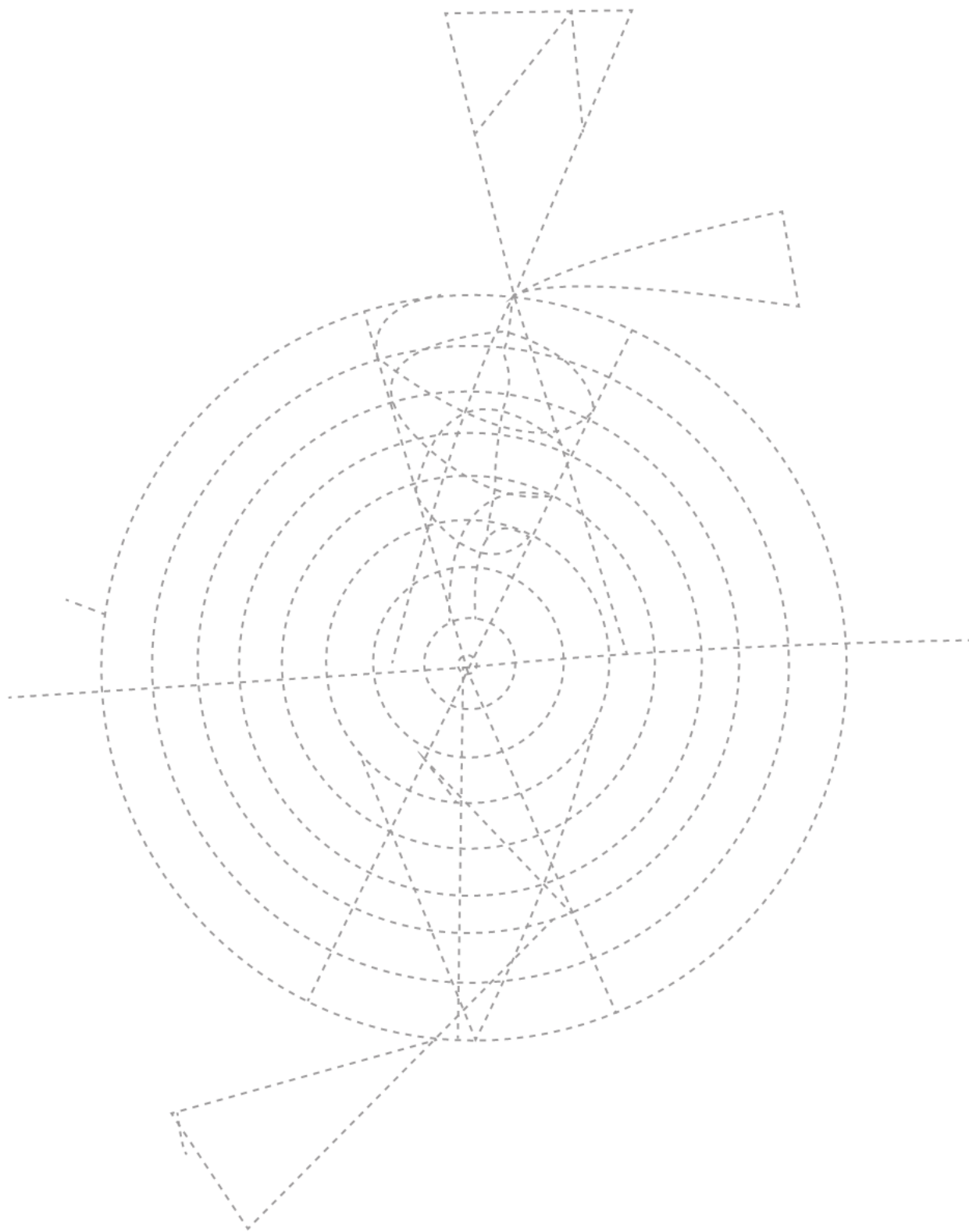
□ Pasărea în spațiu - C. Brâncuși



□ Domnișoara Pogany - C. Brâncuși

Nu-i vom căuta lui Brâncuși „păcatul” de a cădea în esențialism - orientare metafizică, dogmatică, - fiindcă sculptorul nu a căutat în artă postularea unor concepte și principii prime ale cunoașterii, nu a conceput esența în mod substanțialist. Dimpotrivă, s-a preocupat de reflectarea sensurilor vieții în artă ca formă specifică a mișcării; gândirea sa artistică este o recunoaștere a „devenirii”, este drumul creației de la „Pasărea măiastră” la „Pasărea în zbor”, de la „Țestoasa” la „Țestoasa zburătoare”, de la pământ la cer, de la copia după natură la transformarea naturii în spiritul ei.





ISSN 1223-9623



9 771223 962000