

Fondatori: Nicolae DIACONU și Ion POGORILOVSKI

# Brâncuși

Revistă de cultură ○ Decembrie 2019 ○ 36 pag.

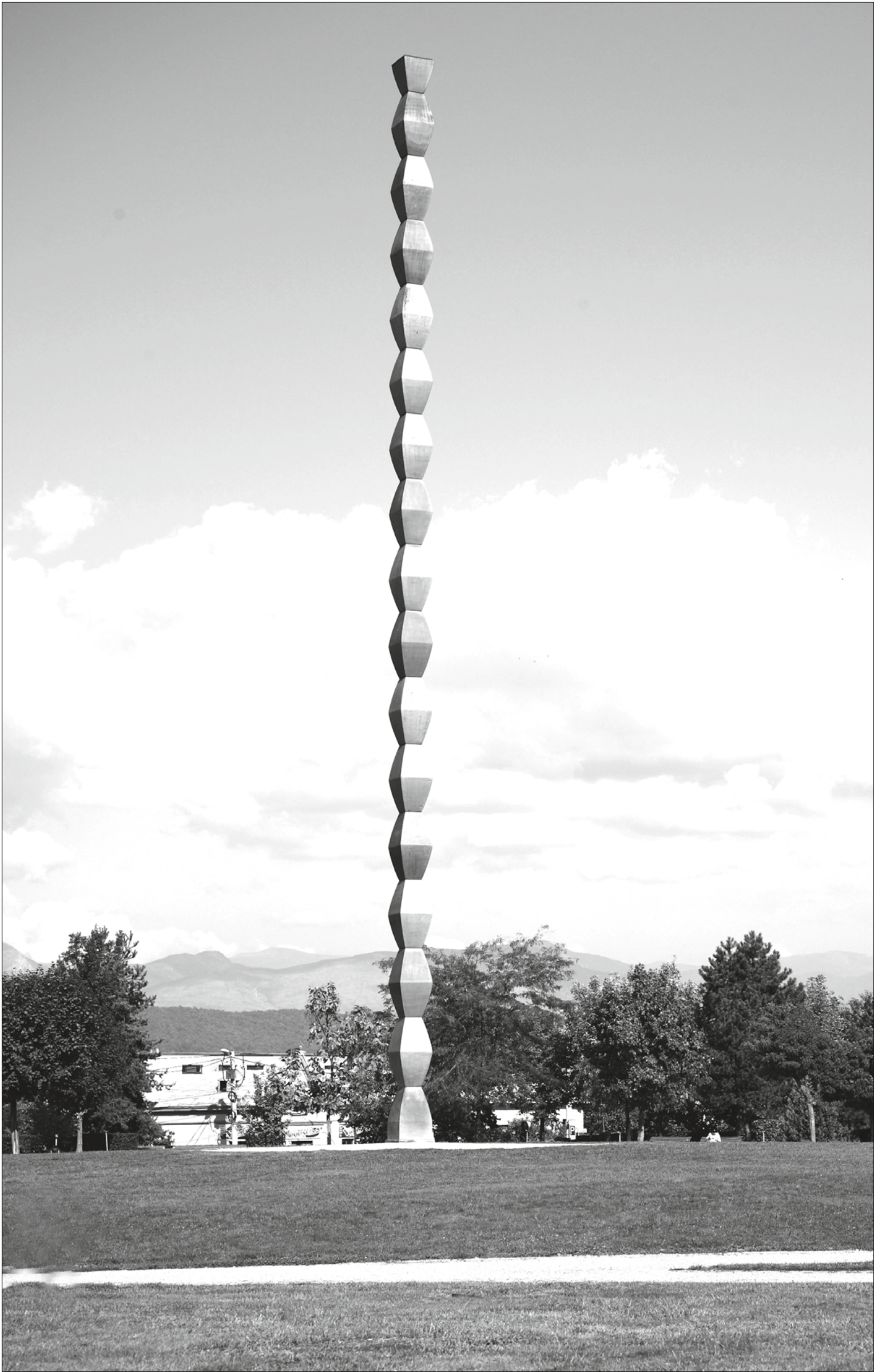


## Ezităările lui Brâncuși

Dacă ar fi să inventariem cele mai cunoscute lucrări ale lui Brâncuși din România, în afara ansamblului de la Târgu Jiu care intră într-o altă zonă a analizei, adică **Rugăciunea, Sărutul, Cuminenia** pământului, portretele de copil, **Coapsa**, portretul funerar al lui **Petre Stănescu**, portretul lui **N. Dărăscu, Portret de fată (Orgoliu)** și **Domnișoara Pogany** (astăzi, din păcate, plecată din țară după o campanie furibundă împotriva ei, inițiată și întreținută de o mână de semidocti și de impostori), am avea o imagine completă a lui Brâncuși, dar și a ceea ce înseamnă opera sa pentru sculptura secolului XX.

*Pavel ȘUȘARĂ*





## În loc de cuvânt înainte

Acest număr al revistei Brâncuși reunește texte, unele dintre ele publicate deja în revista „Confesiuni”, dar și altele nepublicate încă, din dorința noastră de a pune laolaltă câteva încercări, devenite repere de sârguință, în sensul preocupărilor de care suntem animați în a păstra vie flacăra aprinsă de Brâncuși în inimile și conștiința fiecăruia dintre cei preocupați să înțeleagă sensul și devenirea operei sale, ca operă de valoare universală.

Acest demers constituie, așadar, o încercare de întemeiere, care privită din perspectiva timpului, indică un moment simplificator care ne animă ori de câte ori privim către Brâncuși, în încercarea noastră de a intra în comuniune cu opera sa și cu valorile exprimate prin operă.

Dacă vreți, această revistă nu este numai rodul unei pasiuni, curiozități sau preocupări științifice riguroase, ci este o stare de spirit, în măsura în care ea reușește să comunice cu cei interesați să-l cunoască și apropie pe Brâncuși.

Este modul nostru de a-l iubi și omagia pe Brâncuși cel fără de timp.

Doru STRÎMBULESCU

## CUPRINS:

Doru STRÎMBULESCU / În loc de cuvânt înainte / 2

Doina LEMNY / Brâncuși: sublimarea formei / 3

Matei STÎRCEA-CRĂCIUN / Cât de nou e „începutul” artei brâncușiene / 4-7

Pavel ȘUȘARĂ / Ezităările lui Brâncuși / 8-10

Constantin ELEANCU / Brâncuși și magia templului alb din inima Parisului / 11-12

Dumitru OLĂRESCU / Constantin Brâncuși în lumina ecranului / 13-14

Sorana GEORGESCU-GORJAN / „Datorie de mulțumire”... / 15

Radu BOROIANU / Calea Eroilor – Via Sacra... / 16-18

Ion POPESCU-BRĂDICENI / Scriitorul Constantin Brâncuși / 19-20

Aureliu GOCI / Sculptura lui Brâncuși și poezia interbelică / 21

Pavel FLORESCO / Pași spre cifra „Coloanei Infinită” / 22

Emil MOLDOVAN / Abbaye de Créteil sau (re)întoarcerea la valorile tradiționale / 23-24

Genoveva LOGAN / Coloana fără Sfârșit - Între copaci și pădure / 25

Sorin Lory BULIGA / Documente... / 26-28

Doru STRÎMBULESCU / Conceptul unitar al ansamblului brâncușian... / 29-30

Adina ANDRIȚOIU / Cula de pe Digul Jiului / 31-35

Revistă de cultură  
ISSN 1223-9623

Editor:  
Centrul de Cercetare, Documentare și  
Promovare „Constantin Brâncuși”  
Târgu Jiu

Director:  
**DORU STRÎMBULESCU**  
B-dul C. Brâncuși, nr. 12 A  
Telefon/Fax: 0253.217.570  
E-mail:  
office@centrulbrancusi.ro  
www.centrulbrancusi.ro

Lector:  
**Ion POPESCU-BRĂDICENI**

Tehnoredactare:  
**Rodica TEIȘI**

Tiparul: Tipografia PROD COM SRL Târgu Jiu

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.



# Brâncuși: sublimarea formei

Cum să reprezentăm creația lui Brâncuși într-o expoziție care se vrea reprezentativă pentru artist și pentru simbolul pe care el îl poartă pentru creația românească? Aceasta a fost prima întrebare pe care mi-am pus-o în momentul în care echipa Europaliei mi-a propus să organizez o mare expoziție pentru deschiderea festivalului la care România este țară invitată. Având în vedere raritatea operelor, dificultatea obținerii împrumutului acestora, cât și a adaptării lor într-un spațiu cu totul special – o parte din galeriile palatului Bozar din Bruxelles – am ales un parcurs în care să se reunească un aspect biografic cu unul conceptual. Expoziția s-a construit după operele – reprezentative ale fiecărei tematici – a căror împrumut ne-a fost acordat, și are ambiția de a crea o imagine cât mai fidelă creației lui Brâncuși. Pentru catalog, am încercat să reunesc texte care să explice fiecare tematică. De aceea, am făcut apel la specialiști în domeniu, precum Cristian-Robert Velescu, mare cunoscător al avangardei și al relațiilor lui Brâncuși cu avangarda românească și europeană, la Friedrich Teja Bach, autorul catalogului raisonné al sculptorului român, Ileana Pârvu, profesoară la Facultatea de arte din Geneva, Paola Mola, fină cunoscătoare a operei lui Brâncuși pe care o analizează din perspectiva istorică a relației sale cu Medardo Rosso și Hélène Pinet, fostă muzeografă la Muzeul Rodin din Paris. Cele aproape două sute de opere (sculpturi, desene, fotografii, documente, filme, plicuri de discuri din impresionanta colecție a artistului) contribuie la a contura imaginea unui artist care a revoluționat arta secolului XX.

### Extras din catalog: Prefața

Numele lui Constantin Brâncuși a fost asociat întotdeauna imaginii României și a creativității românești, imagine pe care artistul însuși a întreținut-o participând în calitate de artist român trăitor la Paris, la expoziții în Europa și Statele Unite. Devenit de-a lungul timpului un simbol al creației artistice românești, el a atras atenția multor artiști din toate orizonturile care, recunoscându-l ca părintele sculpturii moderne, au continuat să se recunoască în arta lui. Nimic mai normal ca festivalul Europalia România, în care România este țară invitată, să se deschidă cu o expoziție dedicată lui Brâncuși.

Această expoziție, ca și catalogul, își propun să pună în evidență singularitatea unui artist ineluctabil care, detașându-se de orice influență, a ajuns să extragă esența din ființe și lucruri printr-o îndelungă căutare de sublimare a formei.

Întreaga sa operă, reflectare a parcursului său biografic și în același timp continuitate a unei munci solitare dusă cu credință și cu seninătate, i-a permis să asimileze subtil tradițiile și diversele influențe și apoi să se detașeze de ele – fără ca prin aceasta să se debaraseze de moștenirea românească – pentru a regăsi substanța însăși a „sinelui”.

Refăcând concepția sculptorului asupra creației în general cât și practica sa artistică în particular, prezentând seriile tematicilor pe care le-a lucrat timp de decenii în mod sincron, relația sa cu avangarda, cât și intrarea sa spectaculară în mediile artistice americane, expoziția își propune să prezinte pe artist și opera în totalitatea sa. Fiecare secvență a expoziției se articulează în jurul sculpturilor reprezentative (în marmură, ghips, bronz și lemn), însoțite nu numai de fotografii realizate de sculptor, de fragmente de film, de discuri, dar și de documente de arhivă, de cărți și reviste provenind din colecții publice și private.

Câteva opere emblematice sunt puse cu deosebire în evidență, precum *Sărutul* a cărei primă versiune este sculptată într-un bloc de piatră în 1907. Cu această sculptură, Brâncuși respinge estetica simbolistă ilustrată strălucit de Rodin (*Sărutul* 1888-1889) și declară, după cum sugerează Sidney Geist<sup>1</sup>, independența sa față de maestrul de la Meudon. Două corpuri înlănțuite într-un act de dragoste reies dintr-un bloc de piatră abia atinsă de daltă, formând prin fusiunea lor o uniune perfectă. Timp de patruzeci de ani, sculptorul va reduce treptat trăsăturile anatomice până la o epurare totală a formei – semn pe care-l va utiliza ca element de arhitectură, ca decorație și ca semnătură în corespondența sa de dragoste.

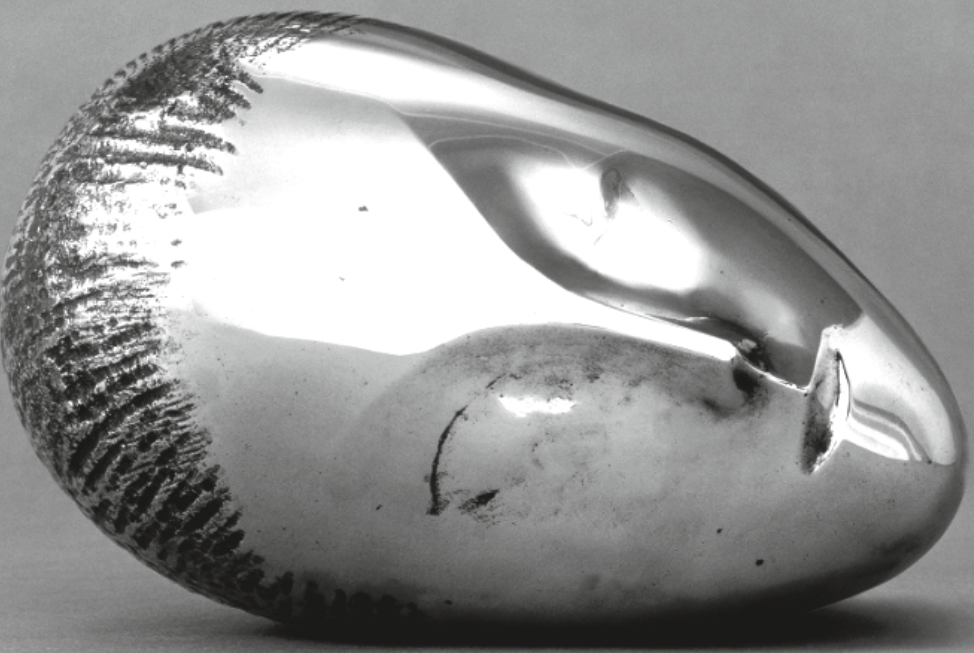
În paralel, Brâncuși dezvoltă mai multe teme pe care le îmbogățește din experiența sa de meșteșugar și, cum îi plăcea să spună<sup>2</sup>, să se desprindă de „el însuși”. Cu busturile de copii, mai ales: după ce a sculptat mai multe, el caută să se îndepărteze de model pentru a găsi originile copilăriei, primul pas, primul strigăt. Astfel, cu *Noul-Născut*, el ajunge să redea cu adevărat „miracolul vieții”. El continuă simplificând ovalul capului culcat până la a obține forma aproape perfectă asemănătoare unui ou, ultima expresie a originii lumii, căreia îi atribuie titlul de *Începutul lumii* (1920). Forma care rezultă din condensarea, din reducerea ei la structura sa fundamentală – chiar dacă simplificată – este înzes-

<sup>1</sup> Sidney Geist, «Le Baiser», *Le Baiser*, « Les Carnets de l'Atelier Brancusi », Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1999, p. 17.




<sup>2</sup> Într-unul din aforismele publicate în *Constantin Brancusi. Sculptures, peintures, fresques, dessins*, Constantin Brancusi (dir.), Paris, éditions « Cahiers d'art », 1957, p. 103.

EUROPALIA  
ARTS FESTIVAL  
ROMANIA







BO  
ZAR















BRANCUSI  
— 02.10.19 - 12.01.20



#europaliaartsfestival  
@europalia  
www.europalia.eu







trată totuși cu puterea sa de expresie și de sugestie. Motiv pentru care, artistul consideră<sup>3</sup> că „ajungi la simplitate fără să vrei, apropiindu-te de sensul real al lucrurilor”. În *Muza adormită* – operă complexă ce sublimează frumusețea și armonia portretului feminin, îndepărtându-se de modelul său, baroana Renée Irana Frachon (care nici nu se recunoaște în această sculptură) –, Brâncuși realizează echilibrul suprem dintre o formă particulară și o formă ideală.

Mitul lui Narcis l-a fascinat întotdeauna pe Brâncuși. În *Domnișoara Pogany*, el operează o dublă metamorfoză: Narcis devine un portret de femeie căruia artistul îi atribuie titlul de *Domnișoara Pogany* – numele unei prietene, pictorița maghiară,

<sup>3</sup> Într-unul din aforismele publicate în suplimentul « Art » al revistei *This Quarter*, n° 1, 1925, p. 235.

care însă n-a pozat niciodată pentru el. Narcis se pierde în propriul chip, în vreme ce privirea *Domnișoarei Pogany* se întoarce către ea însăși. Prezentată la expoziția de la Armory Show la New York în 1913, această operă provoacă un adevărat scandal prin modernitatea ei : publicul și mai ales presa americană privesc cu ironie această sculptură care ar reprezenta un bust de femeie, dar care pare a fi doar „un ou și nimic altceva”<sup>4</sup>. Acest eveniment, cât și excluderea *Printesei X* de la Salonul Independenților din Paris, în 1920, sau procesul împotriva vămii americane din 1926-28, marchează cariera lui Brâncuși și jalonează istoria unei perioade în care sculptura cunoștea transformări radicale pe care pictura le cunoscuse de mai bine de o jumătate de secol. ➤ 4

<sup>4</sup> Vezi Doina Lemny : « Brancusi's Busto : Work in Progress”, *The Armory Show at 100. Modernism and Revolution*, New York Historical Society, 2013, p. 230.

www.centrulbrancusi.ro

3

https://biblioteca-digitala.ro



## Cât de nou e „începutul” artei brâncușiene

Istoriografia noastră de artă nu a reușit să construiască și să impună o imagine credibilă și autoritară a lui Brâncuși. (...) Brâncuși e un mit, o legendă folclorică, o formă culturală preluată în șoaptă și transmisă tot așa mai departe, dar locul lui în sculptura națională e departe de a fi clarificat critic și istoric, iar un repertoriu al lucrărilor sale, de la idee la schiță, de aici la prima lucrare și până la șirul de variante nici vorba să existe. Nimeni nu s-a încumetat să-i descrie sistematic tematica, să-i urmărească evoluțiile formale în cadrul aceleiași categorii, să-i explice abandonurile și recurențele.

Pavel Țușară (1997)

La nivelul anului 2016, critica românească de artă dispune de instrumentele adecvate pentru a impune imaginea credibilă și autoritară a fondatorului sculpturii abstracte. *Hermeneutica endogenă*<sup>1</sup>, un demers novator, combină exegeza reductivă propusă de Lévy-Strauss cu exegeza instaurativă recomandată de Gilbert Durand pentru a reda, conservându-i tensiunea și vibrația, discursul subiacent alegoriilor plastice brâncușiene.

Revoluția brâncușiană de reformare a sculpturii moderne este inițiată de un set de descoperiri plastice ocazionate de conceperea unei triade de compoziții pe parcursul anului 1907. Prin *Cumințenia Pământului*, *Sărutul*, *Rugăciune*, Brâncuși aruncă în aer fundamentele plasticii academice, reconstituind, din debriurile rezultate, temelia instituției artei pentru un nou mileniu.

Brâncuși deplânge epuizarea mitului în lumea modernă. Deținem azi, grație publicării arhivelor sculptorului, documente unde poziția sa se profilează cu toată claritatea. Îngrijorat că viitorul artei ar putea fi compromis, artistul se angajează în opera copleșitor vastă de a așeza pe baze noi imaginarul modernității. Soluția, așa cum o vede, presupune reîntoarcerea artei spre indistinctul *illo tempore* când arta era *intensă*, percepută ca vie și puternică. Astfel, descinderea spre origini, spre motivele întemeitoare ale culturii, la care recurge în lucrările amintite, nu este pentru el scop ci mijloc, cale indispensabilă de a depăși stringențe ale unei crize de sistem. Artistul își simte vocația de a scruta taine ale ființei și purcede să le afle prin meditație și contemplare, aidoma ca în timpuri apuse. În fapt, ambiția sculptorului, antiscolastică, caută reazemul reperelor imuabile ale spiritului. Brâncuși stăruie asupra unor mituri centrale spațiului european, dar, fapt esențial, le reformulează în acord cu valori ale unei lumi pe care o presimte venind.

Rândurile de față abordează, într-o versiune condensată, exegeza triadei de lucrări din 1907, și le evaluează culturologic ponderea specifică în raport cu ansamblul operei. Iar, pornind de la datele expuse, vom adăuga considerații privind importanța sculptorului în spațiul artei de secol 20.

Suntem la capătul unui an internațional Brâncuși și la capătul unei campanii intens mediatizate de păstrare în patrimoniul public a *Cumințeniei Pământului*. Poate fi util ca informațiilor diseminate pe parcursul campaniei – deliberat minimale, pentru a fi receptate spontan – despre artist și creație, să li se adauge argumentele *forte* ce reclamă o politică fermă și responsabilă de preservare a patrimoniului de lucrări brâncușiene aflate în țară.

### CUMINȚENIA PĂMÂNTULUI

Sidney Geist releva apropieri surprinzătoare între *Cumințenia Pământului* și un studiu de Gauguin, pictat în Tahiti, intitulat *Eva bretonă* (1889). În fapt, Brâncuși conservă postura personajului și stilizările folosite de Gauguin doar ca mijloc de-a aborda tema pe cont propriu. Geist omite însă o observație esențială. Artistul ce imită o Evă creează o Evă. Brâncuși sfarmă nasul sculpturii parcă anume pentru a-i construi o altă identitate. Căci, odată mutilată, sculptura evadează inexorabil din domeniul prezentului – fie el

<sup>1</sup> MSC, *Tratat de hermeneutică a sculpturii abstracte, Perspectiva Endogenă, BRÂNCUȘI – SIMBOLISMUL HYLESIC*, Ed. ICR / Ed. Brâncuși, 2016.



Constantin Brâncuși, *Cumințenia Pământului*, 1907, piatră

prezentul exotic răvnit de Gauguin – pentru a coborî indefinit, înspre un timp arhaic. Cu alte cuvinte, nasul ciobit expulzează tema sculpturii din domeniul recentului (neagă evaziunea în exotic) pentru a o ancora în *illo tempore* (îndeamnă la evaziune în mitic).

Lucrarea reprezintă pentru Noica „o anumită formă a liniștii” specifică „spațiului cultural românesc”. Dar membrele strânse pe lângă trup, ținuta rigidă, tensionată, a trunchiului, capul retras între umeri indică mai curând o stare de angoasă și crispare ce infirmă lectura senină propusă de Noica și se distanțează abrupt

de inocența senină a *Evei bretone*.

Dar portretul brâncușian conține, poate, și alte detalii de formă comportând nuanțe de sens precis orientate. Oare bărbia ștearsă nu indică un caracter slab, lipsit de voință, iar buzele groase, o făptură senzuală, așa cum lămuresc tipologiile fizionomice? Și de ce s-ar crede că sculptorul sfarmă nasul statuii doar pentru a-i afirma „vechimea” de idol arhaic? Un nas mutilat poate ilustra, deopotrivă, ideea de ultragiu, de mândrie înfrântă, cu referire implicită la suplicii curent practicate în Evul Mediu. Iar capul masiv nu trădează și el o anume lentoare înăscută a spiritului? Iată, izbitorile ce se disting pe fruntea statuii, între sprâncene, suita de ciobituri superficiale realizate prin lovire cu un dorn ascuțit par a vorbi convergent, ca o parabolă plastică redată în stil minimal, despre... loviturile sorții.

Cu fiecare nou detaliu morfologic citit în cheie alegorică, scena alungării din Eden, relatată în Cartea Genezei, prinde tot mai limpede contur.

Unul dintre primele texte critice consacrate lucrării, semnat de Alexandru Vlahuță, descrie prudent *Cumințenia* drept „destul de urâtă”. De fapt, chipul femeii frapează printr-o nefirească urățenie. Și aceasta nu atât din cauza nasului ciuntit, cât a ochilor, amplasați – incredibil – unul mai sus și altul mai jos în planul feței. Vizitatorul ajuns în fața *Cumințeniei* e uimit să constate cum nu doar sprânceana stângă a personajului este mai ridicată, ci întreaga orbită, așa cum se întâmplă doar la un craniu diform, monstruos. Oblicitatea orbitelor se accentuează la maximum când sculptura e privită din dreapta. Văzut dinspre latura dreaptă, ochiul stâng apare larg deschis, pe când cel drept stă închis. Și mai surprinzător, cum constată Noica examinând atent semiprofilul drept al lucrării, urechea dreaptă a *Cumințeniei* nu e deloc figurată.

Detalii aparent stranii încununează tabloul deja insolit al alegoriei brâncușiene. Ochiul drept închis și lipsa urechii drepte afirmă simplu despre femeia figurată în *Cumințenie* că „vede” și „aude” doar pe partea stângă.

Lucrări precum *Cumințenia Pământului* continuă tradiții de reprezentare bogat ilustrate încă din Evul Mediu. În arta tradițională, canonul reprezentării, se știe, rezervă partea dreaptă a corpului evocării divinității, în timp ce latura stângă comentează influența maleficului. Prin reducție, latura stângă ajunge uneori să semnifice femininul (la isпита șarpelui, Eva cedează prima), iar latura dreaptă, masculinul. Devine credibil ca devierea spre stângă – hotărâtă de artist ca unghi optim de contemplare a lucrării – să comporte valoare simbolică. *Cumințenia Pământului* se cere privită din partea stângă, căci închipuie femeia drept *ipostaza stângă* a ființei.

În alegoria *Cumințeniei*, elementele trupului figurează carențe ale spiritului. În proporțiile reduse ale lucrării se rescriu tainic afirmații severe ale tradiției. Portretul Evei, întruchipat de sculptor, o prezintă drept surdă și oarbă la injoncțiunile „binelui”, o făptură lipsită de voință, lovită de soartă, umilită și înfricoșată. Nimic mai tragic decât silueta acestui trup împușinat, multiplu stigmatizat, evocând, pe cât se pare, prima dramă din destinul mitic al omenirii: căderea din Eden.

Considerațiile de mai sus fac necesară o completare.

## Brâncuși...

❧ Când câștiga procesul împotriva vămii americane pentru transportul *Păsării în spațiu* (pe care aceasta o consideră o bară de metal și nu o operă de artă), Brâncuși obține „o victorie legală și artistică”, după termenii lui Edward Steichen, proprietarul acestei opere. Zguduind mentalitățile dintr-un spațiu care abia începea să se deschidă modernității, sculpturile lui Brâncuși ajung să se impună și să fie studiate. Pentru Herbert Read<sup>5</sup>, de exemplu, *Pasărea în spațiu* se explică prin propriile trăiri ale artistului care a trebuit să se identifice la un moment dat corpului în mișcare, anulând greutatea sculpturii pentru a-i transmite senzația fizică de zbor. El consideră chiar că acest demers „face din arta lui Brâncuși o creație primordială, independentă de epoca noastră și de civilizația noastră”. Acest proces de simplificare a formei situează opera într-o durată lungă permițându-i să depășească limitele temporale și spațiale. Brâncuși proiectează *Pasărea în spațiu* pe înaltul cerului pe care-l vede unit de pamânt prin *Coloana fără sfârșit* – o altă operă emblematică a cărei tematică îl va preocupa

<sup>5</sup> Herbert Read, mărturie publicată în *Constantin Brancusi. Sculptures, peintures, fresques, dessins*, Constantin Brancusi (dir.), Paris, éditions « Cahiers d'art », 1957, p. 34.

timp de douăzeci de ani. Inspirându-se, după cum spune Mircea Eliade<sup>6</sup>, dintr-un motiv folcloric românesc, „Coloana cerului” care ar fi o prelungire a unei teme mitologice, atestată încă din preistorie, Brâncuși preia ideea înălțării și ascensiunii infinite într-o mișcare continuă. Prin acest „*axis mundi*” prevăzut a se afla în centrul lumii, omul poate comunica cu puterile celeste”.

În fine, fiecare secvență a expoziției este subliniată și copletată cu fotografii, artă pe care sculptorul a practicat-o cu pasiune. Fotografia, martor, în prelungirea meditației sale asupra sculpturii și a vieții sale de artist, i-a permis să impună propria sa viziune estetică. Instalată încă din 1916 în Impasse Ronsin, sculptorul reunește opere în ansambluri, lăsându-se în voia combinațiilor pe care le fotografiază, creând astfel opera sa totală. Atelierul devine muzeul său personal și în același timp cadrul său de viață frecventat de prieteni, artiști și scriitori – Modigliani, Fernand Léger, Francis Picabia, Eric Satie, Man Ray, Jean Cocteau, Ezra Pound, Marcel Duchamp, Henri-Pierre Roché – și de dansatoare venite la

<sup>6</sup> Mircea Eliade, « Brancusi et les mythologies », în Petru Comarnescu, Mircea Eliade, Ionel Jianou, *Témoignages sur Brancusi*, Paris, Arted, 1967, p. 15.

Paris să-și continue instrucțiunea lor artistică. Brâncuși își prezintă propriul muzeu, în perfectă armonie cu personalitatea sa, tuturor celor care erau interesați, precum criticul de artă belgian, Paul Fierens: „Prezența lui Brâncuși este intimidantă ca aceea a unui mag sau a unui copil. Există în el un aer de vrăjitor dar și de primitiv. Intransigența lui se bazează pe candoarea sa și pe convingerile sale profunde. El este îndrăgostit de operele sale în lemn, în piatră și în metal, precum Pygmalion de Galatea sa.

Dacă spre sfârșitul vieții sale, Brâncuși decide să doneze Statului francez conținutul atelierului său, el lasă României singura sa opera monumentală (constituită din trei elemente: *Coloana fără sfârșit*, *Poarta Sărutului* și *Masa tăcerii*) instalate în 1937-38 la Târgu Jiu. Ea reprezintă pentru el nu numai îndeplinirea unui vis – acela de a instala o operă în natură – ci și întoarcerea sa simbolică în țara sa de origine și efigia unei creații artistice deosebite. Creație care a ajuns să dea o operă excepțională căreia expoziția și catalogul *Brancusi. La sublimation de la forme* au dorit să aducă omagiu cu ocazia festivalului Europalia Romania.

Doina LEMNY



Limbajul alegoric selectat de artist, recursul la detalii precum amintitele „cucuie“, presărate pe fruntea *Cumințeniei*, nasul zdrelit, proporțiile reduse ale sculpturii, înaltă de doar 50 de centimetri, transferă insensibil acțiunea într-un spațiu propriu copilăriei. Astfel, în contrast cu patetismul fastuos etalat bunăoară de Rodin pe batanții *Porții Infernului* (1880–1917), nota dominantă în *Cumințenia Pământului* rămâne *diminutivarea damnației*, circumscrierea damnației într-un spațiu de responsabilități și implicit de ... pedepse reduse.

\*

lată-l așadar pe sculptor meditănd la tema clasică a alungării perechii primordiale din Eden. Asemeni unui judecător nerăbdător să soluționeze dosarul unui proces, Brâncuși cântărește meticulos situația Evei – „inculpată“ de a fi încălcat porunca lui Dumnezeu. Totuși, pe măsură ce înaintează în lucru, începe să se înduioșeze de soarta vinovatului, de cruzimea pedepsei hotărâte de Divinitate, și escamotează finalul dramatic al condamnării, rostind sentința pe ton bonom, ca de părinte ce-și mustră odrasla neas-tâmpărată.

Desigur, argumentul forte privitor la teza diminutivării dam-nației îl oferă titlul lucrării. Într-adevăr, Brâncuși nu inventează sintagma *cumințenia pământului*, ci o preia ca atare din vorbirea curentă. Două expresii antonime, „drac de copil“ și „cumințenia pământului“ denumesc în limbaj familiar pe de o parte copiii exagerat de zburdalnici, de altă parte copiii cumințiți brusc, prin autocontrol, după ce tocmai au făptuit o poznă. *Cumințenia Pământului* se revelează, astfel, ca exercițiu plastic de travestire a legendei prin transfer spre un spațiu insolit. Sculptura își ocultează intenționat identitatea, se dorește enigmatică. Ea ajunge să solicite atenția nu atât în virtutea unor exigențe academice de armonie a formelor, cât pentru coerența afirmațiilor plastice, intuite de privitor ca având o consistență aparte.

„Ceea ce îl singularizează pe Brâncuși în contextul generației sale – scria Sergiu Al-George – este felul propriu în care înțelege noul; în contrast cu colegii săi de breaslă care nu puteau concepe reînnoirea decât prin instituirea unui nou și personal limbaj – întrucât de la Renaștere gestul artistului nu era decât prilej de manifestare personală a insului – Brâncuși nu concepe noul ca găsire a unui limbaj original, ci ca regăsire a celui originar. Pentru el, a fi original presupunea aflarea originarului“.

#### SĂRUTUL

Ca primă observație, afrontarea perfectă a celor două persona-je face ca *Sărutul* brâncușian să nu fie atât unul al buzelor cât mai ales al privirilor, îndreptate hipnotic înainte și întâlnindu-se ca într-un arc voltaic. Astfel figurate, cele două chipuri nu exprimă bucuria contemplării reciproce. În câmpul vizual al fiecărui personaj sunt cuprinși doar ochii partenerului. Apropierea nevero-similă a orbitelor instituie încă un accent de forță, dominant în ansamblul compoziției.



Constantin Brâncuși, *Sărutul*, 1907/1908, piatră, Muzeul de Artă Craiova, Proveniență col. Victor Ion Popp © Photoland Corbis

Analiza *Cumințeniei Pământului* a condus la câteva prime considerații despre valența alegorică a ablațiilor anatomice la lucrările lui Brâncuși. Iată, ablațiile reapar și în *Sărutul* brâncușian. Omisiunea nasului și urechilor, la fiecare chip, este deliberată. Olfacția (nas) și auzul (urechi), alegoric abolite, accentuează prin ricoșeu ponderea privirilor.

Brâncuși transcende morfologicul. Alipirea perfectă a celor două trupuri este încununată de alipirea perfectă a celor două fețe lipsite de nas. Dar credibilitatea compoziției brâncușiene nu este compromisă, fiindcă ideea aici transpusă plastic vizează o

metafizică a acuplării. E ca și cum, cioplind lucrarea, Brâncuși ar fi urmărit în minte un verset din *Cartea Genezei* ce explică ideea generică de cuplu, definită cu referire anume la Adam și Eva: „De aceea va lăsa omul pe tatăl său și pe mama sa, și se va *lipi* (*s.n.*) de nevasta sa, și se vor face un singur trup.“ (Geneza 2.24)

Linia fluidă a brațelor lipsite de coate, racordată palmelor, de contur oval, perfect simetric, ca de creștet de vietate, sugerează uneori, de exemplu, în *Sărutul* de la Craiova, imaginea unor șerpi încolăcind torsul îndrăgostiților.24 Ori, la o lucrare inspirată dintr-un text din Geneză, unduirea hipnotică a brațelor serpenti-forme amintește inevitabil de cunoscutul avatar al Satanei în scena căderii din Eden. Observație importantă, deoarece și în *Cumințenia Pământului* artistul comentează alegoric tot tema alungării din rai. Așa încât, acel aforism brâncușian, citat de unii exegeți, „*Sărutul e Cumințenia, și invers!*“, aduce mărturie că cele două lucrări s-au vrut din start similar, nu atât la nivelul registrului stilistic de tratare, cât mai ales prin fixarea discursului sculptural asupra unui unic subiect: legenda cuplului primordial.

Niciunul dintre elementele morfologice din *Sărutul* nu știrbește puritatea iubirii închipuită prin acolada sărutării. Diminutivarea damnației – tema efectivă a *Cumințeniei* – are drept corespon-dent, în *Sărut*, o veritabilă expulzare a maleficului. „La Rodin – sc-rie Geist –, capul bărbatului este aplecat deasupra capului parte-nerei sale; diferența absolută dintre sexe este simbolizată prin faptul că planurile de simetrie ale celor două capete se întâlnesc în unghiuri drepte. La Brâncuși, nici unul dintre cei doi parteneri nu se domină în vreun fel; ei se îmbrățișează ca *egali* (*s.n.*).“

Sculptorul afirmă insistent, pe parcursul întregului ciclu al *Sărutului* (1907–1945), că femeia este egală cu bărbatul. Iar dimensiunile perfect identice ale celor două siluete enunță în termeni fizici o echivalență „dimensională“ interesând anume registrul spiritualului.

Varianta din 1923–1925 a *Sărutului*, cioplită în piatră cenușie, se sprijină pe un intersoclu circular cu diametrul mai mic decât baza sculpturii, ascuns privirii. Astfel, *Sărutul* levitează liber – sus-pendat la câțiva centimetri deasupra blocului masiv de piatră ce-i servește de bază. Aidoma unui corp astral în mișcare de revoluție, siluetele îmbrățișate par prinse într-o răsucire lentă împrejurul propriului ax. Impresia de rotire rezultă firesc din poziționarea compoziției la 45 de grade față de planul frontal al soclului. Iar pentru cine are răbdare să asimileze sugestia optică creată de sculptor răsplata nu se lasă așteptată.

În fapt, lucrarea nu are nici față și nici spate. Ea comportă două fețe simetric identice, unde apar îndrăgostiții văzuți din profil, și două planuri laterale, unde e figurat, de-o parte spatele femeii, de altă parte spatele bărbatului. Or, efectul de rotire menționat mai sus atenționează privitorul că distincția stânga/dreapta este aici inoperantă simbolic. Căci stânga imaginii, pe o față a sculpturii, corespunde cu dreapta imaginii de pe fața opusă. Altfel spus, rotirea virtuală, la varianta din 1923–1925, îndeamnă privitorul să dea, el însuși, ocol sculpturii, ca să observe cum, pe o față a sculpturii, bărbatul e figurat la dreapta și femeia la stânga, iar pe fața opusă, bărbatul e la stânga și femeia la dreapta.

De la o variantă la alta, artistul reiterează tot mai insistent ideea că, sub raportul conotațiilor subiacente, respectiv al pola-rizării dreapta/stânga, femeia este egală cu bărbatul. În simbo-lismul tradițional, reamintim, dreapta semnifică ceea ce este bun, iar stânga semnifică ceea ce este rău. Pentru Brâncuși, așa cum o exprimă prin *Sărutul*, femeia este permutabilă cu bărbatul.

Insistența artistului merge, în unele cazuri, până la eliminarea completă a atributelor de sex din reprezentarea îndrăgostiților. Pe soclul și pe capitelul *Pietrei de hotar* și, deopotrivă, pe lintoul *Porții Sărutului*, bărbatul și femeia sunt în mod desăvârșit egali, eliberați total de orice indiciu morfologic al sexualității.

„Înălțimea în sine a unei opere – explică sculptorul într-o scrisoare către maharajahul din Indore – nu vrea să spună nimic. Este întocmai ca lungimea unei bucăți muzicale. Însă proporțiile interioare ale obiectului – acelea vă spun totul“28. De plidă, în *Sărutul* de la Craiova, înalt de numai 28 de centimetri, „proporția interioară“ a lucrării, singura care contează cu adevărat, cum afirmă artistul, este ușor de stabilit. Raportul dintre personaje este 1:1.

\*

Îndrăgostiților îmbrățișați pe o stâncă de marmură, din lucrarea lui Rodin, Brâncuși le opune sărutul unui cuplu cioplit în piatră, materie prin excelență a tuturor temelior. Pietrele de temelie nu au individualitate, sunt egale între ele. În versiuni târzii, detaliile formelor tind să se resoarbă în masa pietrei. Astfel, enunțul brâncușian privind statutul de fundament inamovibil al mitului adamic devine și mai pregnant.

În fapt, prin ablația nasului, cele două capete se sudează într-un bloc compact. Antiteză a dansului erotic, a îmbrățișării carnale, prin excelență efemere, *Sărutul* brâncușian evocă poveștea unui cuplu (legendar) unit pentru eternitate, două destine inextricabil fuzionate, două spirite înlănțuite, devenite rocă. Brâncuși exaltă iubirea exaltând roca, căci le explică una prin cealaltă. Iar „împietrirea“ prin sărut nu îmbracă aici conotația negativă a blestemului pietrei ce se abate , în basme, peste pădurea adormită. Dragostea „de piatră“ traduce pentru el perma-nența solidă, fiabilă a unei povești de dragoste neatinsă de asaltul timpului.

Artistul închipuie iubirea ca armonizare a două conștiințe. Nu e simplu hazard că în ultimile versiuni ale *Sărutului*, precum cea

datând de la începutul anilor ’40, buzele îndrăgostiților nu mai sunt figurate – fiindcă, în fapt, sărutul comentat de Brâncuși se dorește cu înfrigurare a fi eminamente unul al ochilor. Sculptorul privilegiază anume în structura compoziției dreptunghiul mai curând decât formele curbe (prevalența formelor rectangulare este evidentă în *Sărutul* brâncușian), pentru a-i elogia dimensiunea statică. Iubirea, afirmă astfel artistul, este ea însăși când... nu trece. Formele rotunde, care induc ideea de curgere, de ciclicitate, par inadvertente în cazul temei de față. Dimpotrivă, odată înscrisă în dreptunghiul greu de piatră, iubirea își afirmă limpede perenita-tea curată și gravă.

„Materia nu trebuie folosită pur și simplu pentru a satisface scopul artistului, nu trebuie supusă unei idei preconcepute și unei forme preconcepute. Materia însăși trebuie să sugereze subiectul și forma. Și ambele trebuie să vină din interiorul materiei, iar nu să fie impuse din afară“. Radicalismul volitivului *trebuie*, reiterat patru fraze la rând – aidoma loviturilor unui ciocan înverșunat să fixeze durabil un cui în perete –, exprimă un program, circumscrie o atitudine matur asumată.

Excesul de convenții în arta academică sufoca gândirea liberă, exprimarea curajoasă. Brâncuși, se știe, recurge la cioplire directă în compoziții precum *Cumințenia Pământului* și *Sărutul*. Și nu doar pentru a re-netezi accesul sculpturii la norme perene ale firescu-lui. Acționând ca subiect al operei de artă, materia ajunge inevita-bil, în compozițiile lui, să cumuleze funcțiuni proprii spiritului: materia devine spirit.

\*

Opera brâncușiană, așa cum se construiește pe parcursul a peste trei decenii, trasează progresiv jaloane ale unui curent estetic distinct. Este vorba despre un materialism spiritualist ce va fi consolidat ulterior prin contribuțiile a cinci generații de artiști, deopotrivă români și străini. Pentru claritatea discursului critic asupra condiționărilor materiale ale artei, propuneam cu altă ocazie conceptul de *simbolism hylesic* (de la termenul grecesc *hyle*, ce numește materia). În viziune hylesică, materia com-plinește *subiectul* operei de artă. Suportul fizic al lucrării do-bândește rolul de vector axiologic și ancorează astfel spiritul la un sistem de valori.

Pe când vizitau împreună Cimitirul Montparnasse, Brâncuși îi mărturisește lui Henri-Pierre Roché că ideea *Sărutului*, așa cum o figurase prima oară, în varianta de la Craiova, fusese pentru el „drumul Damascului“.

O lumină va fi strălucit orbitor în mintea sculptorului pe când cioplea *Sărutul*. *Cumințenia Pământului* și *Sărutul* modifică radical substanța discursului plastic brâncușian și, deopotrivă, modalita-tea exprimării. Mărturisirea făcută lui Henri-Pierre Roché conține în fapt o cheie indispensabilă pentru interpretarea operei în întregul ei. Iar curajul de a înfrunta somități din lumea artei precum Rodin probează că Brâncuși își descoperise pe neaștep-tate... un alt maestru. Pledează în favoarea acestei ipoteze siguranța uimitoare a inovației din primii ani ai perioadei mature. „Drumul Damascului“ face referire în acest caz la un anume moment al vieții când discipolul, devenit emul al unei alte învățăături, simte curajul de a-și repoziționa critic admirațiile și rezervele.

\*

Cum Brâncuși își respectă obârșia țărănească, prevalența nudului în arta academică, ca efigie absolută a frumuseții, îl tulbură. „El credea – nota Sidney Geist în urma unor discuții cu maestrul – că sculptura trebuie să fie pudică.“ I se pare, ca fiu de țăran, că a vorbi despre frumos, reducând mesajul artei la o centrare obsesivă pe tema corporalității, echivalează cu o abdicare de la vocația înaltă a artelor, de a lega lumea de aici cu lumea de „dincolo“.

E uimitor să constăți că, încă din momentul turnantei din 1907, viziunea artistului apare perfect conturată: arta pentru artă, consideră el, înscrie imaginația într-un registru strict estetic și generează riscul unei implozii a imaginarului. Soluția alternativă, recomandată insistent de artist în *Cumințenia Pământului*, în *Sărutul* și, deopotrivă, într-o suită de compoziții ulterioare, constă în a reconstrui, după tipare vechi, dar într-o concepție novatoare, repere etice deschise spre orizonturi de aspirații infinite.

Între scrierile lui Sidney Geist, se regăsește o relateare despre prima vizită la atelierul maestrului ajuns la anii senectuții: „Sculptura brâncușiană – povestește criticul – era atât de minun-ată și de singulară de parcă ar fi venit de pe altă planetă, din alt spațiu... Era atât de puțin obișnuită încât, îmi amintesc, nu credeam că aș fi putut fi influențat de ceva mai înălțător.“37 „Nu era ceva făcut de mâini omenești“, mărturisește la rândul său Ezra Pound. „Am văzut oameni apăsăți de griji și nervi – scria poetul – vindecați după o singură vizită“.

Înălțătoare în creația brâncușiană este intensitatea poetică a discursului plastic. Ea reverberează din masa fiecărei lucrări. Robert Payne observa că, după ce ai văzut una dintre pășările lui Brâncuși, nu mai poți privi o altă pasăre în zbor ca înainte.39 Iar Georges Duthuit observa că „sculpturile lui Brâncuși cântă, dar nu pentru că ar fi acordate la muzica sferelor, ci pentru că autorul lor este poet“.40 Dimensiunea lirică a creației brâncușiene nu poate fi ignorată, este un atribut inalienabil al ei despre care au depus mărturie figuri ilustre. Ezra Pound vorbea de efectul cvasi-terapeu-tic al atelierului din Impasse Ronsin: există o poezie a *Cumințeniei Pământului*, o poezie a *Sărutului*, o poezie a *Măiestriei* o poezie ce le detașează de planul realului, proiectându-le întrun spațiu de olimpiănă transparență.



*Cumințenia Pământului* și *Sărutul* se demarchează prin efortul de a consolida discursul sculptural explorând noi izvoare. Sub raport ideatic, ambele lucrări racordează subiectul ales (iubirea) la o temă arhetipală, legenda cuplului primordial. Și aceasta nu în ideea reiterării de enunțuri stereotipe, preluate plat din surse de referință ale culturii, precum Biblia. Ci din năzuința de a reformula viu discursul artei, întemeindu-l ca discurs despre valori capitale.

#### RUGĂCIUNE

În aprilie 1907, pictorul Ștefan Popescu îl recomanda încrezător pe Constantin Brâncuși doamnei Eliza Stănescu, din Buzău, pentru execuția unui monument funerar în amintirea soțului dispărut, avocatul Petre Stănescu.

Tănărul sculptor se angaja prin contract – primul său contract – să execute o lucrare complexă: „a) Soclu de piatră ce va atinge, ca înălțime, 2 m până la 2 m 50; b) Figură alegorică reprezentând o femeie care plânge lângă soclu; c) Bust cu brațe, asemănător fotografiilor ce D-na Stănescu îmi va pune la dispoziție. Atât figura alegorică cât și bustul vor fi turnate în bronz, trebuind să depășească, ca mărime, mărimea naturală, atât cât necesitatea va cere. Termenul pentru execuția lucrării va fi, cel mai târziu, la finele lunii februarie 1908“.53

Luna februarie 1908 se scurge fără ca sculptura să fie predată. În fapt, „figura alegorică“ intitulată *Rugăciune* necesită doi ani de muncă intensă, până să ajungă la stadiul de finalizare.

Artistul impregnează până la saturație imaginea nudă a femeii de tragismul morții. Avansarea lentă a genunchilor îndoiiți, aplecarea concentrată a trunchiului și a capului, estomparea trăsăturilor feței conferă lucrării o notă de hieratism înalt și discret. Dar, privit mai îndeaproape, chipul *Rugăciunii* vădește o curioasă emaciere, greu de asociat, prin sine, unei suferințe fizice, ascezei sau îmbătrânirii, căci contururile feței apar aici erodate nefiresc, ca și cum ar aparține unui spectru. Silueta pioasă și pașnică a femeii avertizează privirea și prin detaliul strident al brațului stâng, retezat deasupra cotului.

Pare incomodă digresiunea savantă, propusă de unii autori, pe tema substratului estetic al mutilărilor în opera brâncușiană, inspirate, se afirmă, după Rodin. Totuși, Brâncuși nu îl urmează pe Rodin în abordarea corporalității. Căci în alegoriile celui dintâi trupul se articulează ca discurs *generic* despre omenesc. Privitorul foarte atent descoperă cum, în fapt, *Rugăciunii* îi lipsește nu doar brațul stâng ci, deopotrivă, elemente mai puțin evidente ale trupului precum ochiul stâng și urechea stângă. Or, ablațiilor brâncușiene, lipsite fiind de pregnanță optică, li se cere recunoscută o altă menire: aceea de a servi, s-a văzut în capitolele anterioare, la articularea unui construct simbolic.

Absența brațului nu surprinde la monumentul unui războinic întors din luptă. Dar uimește, în mod firesc, când apare asociat unei siluete fragile de femeie pioasă și pașnică. Cu atât mai mult când afectată de accident este nu mâna dreaptă – firesc expusă la riscuri sporite prin surplusul de mobilitate activă –, ci mâna stângă. Dar, receptat în plan alegoric, detaliul acesta al amputării brațului stâng și al pierderii ochiului stâng trimite, în mod posibil, la o cunoscută injoncțiune biblică: „Dacă mâna ta te face să cazi în păcat, taie-o; (...) dacă ochiul tău te face să cazi în păcat, scoate-l“. (Marcu 9. 43-45)

\*

Se observă că mutilările anatomice la *Rugăciune* sunt, prin natura lor, perfect echivalente celor deja descrise la *Cumințenia Pământului*. Le distinge însă radical poziționarea pe cealaltă parte a corpului. Cum ablațiile afectează latura stângă a *Rugăciunii* – simbolic vorbind, regiunea „rea“ și „slabă“ – lăsând neatinsă latura dreaptă, se cere conchis că lucrarea construiește, în intenție, un portret al ipostazei *drepte* a ființei umane.

O argumentare analogă conducea, în paginile anterioare, la definirea *Cumințeniei* drept vizualizare plastică a ipostazei *stângi* a ființei. Așadar, de o parte teluricul despiritualizat al *Cumințeniei*, de altă parte armonia primară a *Sărutului*, iar, opuse lor, hieratismul *Rugăciunii*. Cele trei ipostaze făceau deja obiectul unui comentariu inspirat, semnat de V.G. Paleolog.

\*

Prototipul Evei biblice transpare ca referință arhetipală tacită în *Sărutul* și în *Cumințenia Pământului*. *Rugăciunea* este construită antitetic față de *Cumințenie*, ca ipostaza „dreaptă“ a ființei, opusă ipostazei „stângi“. În plus, lucrarea ilustrează un verset biblic adresat, în viziune neo-testamentară, tot temei păcatului. Așadar, toate cele trei lucrări propun o glosă la motivul Evei.

În mutilările multiple de pe trupul *Rugăciunii* se încheagă răspunsul unui artist de veac 20 la un enunț cardinal privind condiția umană. Taierea brațului prin care s-a făptuit „greșeala“ – greșeala neascultării, imputată femeii în textul Genezei – evocă alegoric conformarea la injoncțiunea de radicală asprime înscrisă în evanghelia lui Marcu, amintită mai sus. Ca în fantasma enormă a unui mit, Eva închipuită de Brâncuși își... retează brațul stâng vinovat de neascultare, îl „leapădă“ ca străin. La fel leapădă urechea stângă și ochiul stâng. Sacrificiul halucinant, la care consimte, îl aservește unui scop înalt. Acela de a-și redobândi, integru, statutul de incoruptibilitate primară proprie existenței edenice. E ca și cum Brâncuși ar imagina, prin compoziția *Rugăciunii*, un scenariu alternativ la mitul genezei, unde motivul damnației comportă o anulare *in ovo*.

\*

Într-o mărturisire citată de Carola Giedion-Welcker, Brâncuși povestește cum, în variante ale *Rugăciunii*, „mâna dreaptă făcea inițial semnul crucii“. Dar gestului emblematic al închinării i se poate reproșa lipsa de specificitate, chiar o anume redundanță

supărătoare de mesaj. În definitiv, postura femeii, îngenucheată, în cimitir, lângă mormânt, semnifică îndeajuns de limpede, chiar până la pragul evidenței banale, actul reculegerii și intenția dialogării cu transcendentul.

Iată că, în versiunea finală, mâna dreaptă cu degetele orientate paralel față de planul pieptului nu mai trimite la gestul tradițional al închinării creștine. În fapt, contractura palmei indică fără dubiu un efort activ, lipsit de finalitate aparentă și care creează, optic, senzația de sincopă. Or, enunțul plastic este, probabil, anume trunchiat aici ca un îndemn adresat privitorului să identifice și să complinească omisiunea prin propriul efort de imaginație.

În prima sculptură care-i aduce notorietatea, intitulată inițial *Învinsul*, ulterior *Vârsta de bronz* (1875-1876), Rodin folosise și el sincopa plastică într-o alegorie despre înfrângerea Franței în războiul contra Prusiei. Sculptorul francez, pe atunci în vârstă de treizeci și cinci de ani, modelează nudul de tânăr războinic cu brațul stâng ușor flexat, sprijinit într-o invizibilă lance (aluzie la dezarmarea impusă Franței de învingător), cu palma dreaptă înfiptă crâncen în păr, un gest puternic, dar atent temperat, în conotația patetică subiacentă. Lucrarea lui Rodin va fi expusă la Cercul artistic din Bruxelles, în ianuarie 1877, apoi la Salonul de la Paris din același an. Naturaletăa redării nudului, resimțită ca prea directă, și caracterul criptic al gestului mâinii stângi (care susține lancea imaterială) irită deopotrivă critica și publicul, incapabili să discearnă subtilitatea alegoriei propuse de artist. Visul despre „pierderea lăncii“, imaginat de Rodin, pare obscur. Totuși, discuțiile aprinse în jurul compoziției îl consacră definitiv pe artist în atenția cunoscătorilor.

\*

Brâncuși auzise cu siguranță de povestea *Vârstei de bronz*, pe când ucenicea în atelierul lui Rodin. Și, iată, răgazul generos acordat elaborării *Rugăciunii* pare să îl apropie de ideea de a explo- ra, pe cont propriu, resursele de expresivitate ale sincopei plastice. Semnificația mâinii drepte atrăgea privirea în arcanele unui captivant pariu hermeneutic. Brațul și antebrațul drept, strânse la piept, pot evoca desigur o postură de reculegere, în deplin acord cu ansamblul compoziției. Motivul reculegerii este firesc dar poate prea banal în acest context – la fel precum semnul închinării.

Pe de altă parte, deși degetele flexate nu indică gestul de prehensiune, alipirea brațului de trup îi conferă un sprijin, îi consolidează poziția așa cum este necesar atunci când brațul susține o greutate importantă. În același sens, îndemnăm privito- rul să își fixeze cu insistență atenția asupra umerilor strânși și

asupra unghiului ascuțit dintre antebraț și palmă. Contractura palmei, neobișnuit de puternică, exprimă probabil un gest precis. De ce nu am imagina, atunci, că palma dreaptă trece până la încheietură, prin toartele unei desagi *invizibile* (sincopă), purtată țărănește, pe spinare? Ideea convine utilizării într-o sincopă deoarece, prin simplitatea ei evidentă, oferă privitorului șanse acceptabile de a o sesiza ca atare.

Câteva litere apar scrijelite fin cu vârful unui cui pe suprafața bronzului sculpturii: „CRISTE CRSITE“. Prin 1967, Sidney Geist descoperea inscripția abia lizibilă, o dată pe spatele *Rugăciunii*, iar apoi, din nou, ca o discretă validare, pe ciotul brațului stâng, tăiat.

Absența unui studiu grafologic, care să certifice că inscripțio- narea e datorată cu adevărat artistului și nu unei alte persoane, nu scade relevanța acestui detaliu.

Ipoteza unui sincretism deliberat între motivul hristic al mântuirii și scenariul insolit al unei Eve mântuitoare, anume construit de artist, își găsește un argument suplimentar în aspec- tul coafurii *Rugăciunii*. Poate că, în loc să fie ud – așa cum pare –, părul prelins, lipit pe creștet și pe ceafă, evocă mai curând ritualul oncțiunii, rezervat bunăoară, la evrei, marelui preot sau împăratului... În acest caz, femeia devine *ipso facto* ceea ce în limba greacă se numește *khristos* (uns cu mir). Pe de altă parte, cele două cuvinte inscripționate pe trupul *Rugăciunii* sunt iden- tice, mai puțin grupul central *is*, rescris a doua oară în ordine inversă, ca *si*. Astfel, poate că notația „CRISTE CRSITE“ avertizează că însăși tema compoziției cuprinde o permutare, o răsturnare de roluri. Poate că în desaga invizibilă din spinare, Eva, închipuită de Brâncuși ca substitut al lui Hristos, poartă suferința lumii, aidoma Mântuitorului pe cruce.

Totuși, desagii de „păcate“ artistul îi conferă aici doar realitate virtuală – un vid de formă. *Virtualul* este opus antitetic *actualizării* sculpturale. Sacul nu este perceput optic (sincopă), deși transpare liminal, în subconștientul privitorului atent, ca prezență necesară să explice unghiul nefiresc al aplecării în față a femeii și rectitudi- nea neobișnuită a spatelui acesteia. Soluția estetică aleasă de artist introduce, ocult și invulnerabil, un binevenit accent de forță, pe elementul epic cheie. *Vidul* și *plinul* se completează, în compo- ziție, ca ipostaze de limbaj sculptural.

\*

Când numea *Rugăciune* „prima sculptură adevărată, în rândul celor făptuite de el“66, Brâncuși avea poate în gând fulgurația celui gând ce-l ridicase deasupra poncifelor din arta academică.



Constantin Brâncuși, *Rugăciune*, 1910



El înlocuiește în *Rugăciune* soluțiile golite de semnificație și *forma* lipsită de *sens* cu *sensul* lipsit de *formă*.

Compozița *Rugăciunii* o închipuie în fapt pe Eva ca și cum ar asuma ea însăși păcatele omenirii. Motivul desagii instituie subliminal un citat la simplitatea condiției rurale, dar operează concomitent și ca analogon posibil la motivul crucii, cărată în spate la Golgota de Hristos. O întreagă categorie de embleme impregnează îndeajuns de intens conștiința pentru a se putea dispensa de actualizări vizibile. Brâncuși mizează just când, pornind de la motivul crucii, inventează motivul desagii, inserându-l ocult între reperele culturale, apte să opereze în plan virtual.

În prima și în ultima ediție a volumului *Brâncuși în România*67, Barbu Brezianu insera, fără să o comenteze, fotografia unui detaliu puțin vizibil. Pe fața *Rugăciunii*, privită frontal, apare, izbitor, contrastul dintre orbita goală a ochiului stâng și pupila ochiului drept, dilatăta enorm – o stea în șase colțuri ce încalecă și chiar depășește linia clar conturată a pleoapelor. Intensitatea excepțională a acestei priviri conferă personajului, oricine ar fi, o identitate certă. Mai mult decât orice alt argument, strălucirea de stelară incandescență a ochiului drept infirmă orice ipoteză asupra unei alegorii anonime.

\*  
Lui Russel Warren Howe, sculptorul îi explica că *Rugăciune* e inspirată după modelul antic al lui... Jupiter.68 Totuși, privirea demiurgului imaginat de Brâncuși nu aruncă fulgere, ci dăruiește viață. Femeia ingenuncheată sugerează un gest taumaturgic, de readucere la viață a lui Petre Stănescu. Reverberează inaudibil de pe buzele *Rugăciunii* cuvintele rostite de Hristos la miracolul de la Nain, când reînvie copilul unei văduve: „Fiule, scoală-te, îți spun!”69 Într-adevăr, expresia ochiului drept se opune irefutabil consimțirii sfârșitului. În ea regăsești, mai curând, însemnele unei puteri aflate deasupra firii, capabile să o domine.

\*  
Am ajuns la momentul unei concluzii. Din tripticul Evei biblice inițiat de Brâncuși în 1907, cu alte cuvinte dintre cele trei lucrări anterior analizate, *Rugăciune* se detașează net prin amploarea discursului sculptural.

Confruntat cu fenomenul ireversibil de laicizare a culturii, Mircea Eliade pleda ca, în spațiul european, laicizarea să se facă din interiorul valorilor creștine, nu împotriva lor.70 Or, iată, Brâncuși acționează intuitiv tocmai în această direcție.

În structura mitului biblic, facultățile de autocontrol și, deci, de reper moral prescrise condiției umane sunt definite nu atât prin ipostaza primului Adam, cât mai cu seamă prin a celui de-al doilea. (Pavel îl numește pe Hristos „al doilea Adam”) Apoteoza de putere și grație, definind condiția hristică, desemnează *verticalitatea morală* ca atribut sacrosanct, rezervat în mod explicit masculinității. Există însă, descoperă artistul, posibilitatea de a imagina un scenariu *paralel* mitului. Ipostaza complementară a Evei charismatice, așa cum e imaginată de Brâncuși în *Rugăciune*, extinde intenționat arhetipul verticalității și la registrul feminin, anume pentru a cuprinde conciliator în el condiția umană în integralitatea ei. Prin monumentul *Rugăciune*, artistul închipuie *femeia generică* împărtășind atributele *bărbatului generic*.

În fapt, Brâncuși implodează dimensiunea machistă din motivul soteriologiei hristice, substituindu-i o soteriologie de esență androgină. Iată, Eva brâncușiană nu își valorifică în fapt condiția de femeie, ci în mod fundamental pe aceea de făptură umană. Ea se vrea a fi *simultan* Eva-și-Adam (Hristos). Totuși, finalitatea acestei modificări nu privește neapărat afirmarea unor idealuri de egalitate între sexe din categoria celor asumate, în zilele noastre, de filozofia feministă. Când Eva se substituie lui Hristos, motivul mântuirii este propulsat înapoi în timp peste o enormă acoladă din istoria mitologică a omenirii, dincolo de momentul separării limbilor (*cf.* legenda turnului Babel), dincolo de Potop, dincolo de apariția primelor seminții, spre timpul zero al creației omului. Cu alte cuvinte, *Rugăciune*, ca monument funerar, transcende dimensiunea etnică dar, deopotrivă, și dimensiunea cultică. Căci Eva, ca femeie primordială, închipuie emblematic *toate* etniile pământului și *toate* cultele reunite. Un creștin sau un evreu sau un arab vor accepta cu egală deschidere „povestea” *Rugăciunii*, ca îndemn la reculegere. „Patria mea, familia mea, notează artistul referindu-se în fapt la destinul pe care îl hărăzea operei sale, este pământul care se învârteste (...).”  
\*

I-ar fi fost, desigur, peste puțină sculptorului, pe atunci prea tânăr, să conștientizeze imediat implicațiile, copleșitor de vaste, ale discursului plastic din tripticul Evei, conceput în 1907: *Cumînțenia Pământului, Sărutul, Rugăciune*. Pe atunci, le atribuia, în sinea lui, doar rolul de studii de compoziție. Însă analiza de ansamblu a operei aduce elocvente confirmări asupra modului în care aceste lucrări aveau să îi fertilizeze artistului orientările ulterioare.

Brâncuși rămâne unul dintre cei mai mari sculptori ai sublimului în secolul 20. Sculptorul creează o algebră a transcendentului, *abstractizează* temele și eroii veterotestamentari și neotestamentari, le conferă valori ca de funcții algebrice operate în baza unor necunoscute (x, y, z), părți sinergice ale Necunoscutului ființei. Sufletul lui de țaran presimte că depersonalizarea atributelor sublimului prin transfer în limbaj abstract pune în lumină ipostaza superlativă, de desăvârșire a unor valori umane de esență universală.

Lipsa oricărei trufii pozitiviste consolidează demersul brâncușian. Arta lui coboară sub mituri și tradiții sau urcă deasupra lor în căutarea epurei prin care poate armoniza stâlpii de rezistență ai spiritualității umane în plan universal, în registrul sublimului:

iubirea, curajul, demnitatea, altruismul, modestia, tenacitatea, probitatea, generozitatea etc. Se voia un Prometeu menit să dăruiască oamenilor focul divin. Căutarea esenței, în demersul brâncușian, urmărește identificarea unui numitor comun al civilizațiilor umane, gradul zero al culturii, cauza materială a cunoașterii, așa cum o definea Aristotel. Ceea ce oferă opera brâncușiană, spre contemplare, sunt zei telurici. Când privești *Muza adormită*, realizezi că lucrarea ține de sublim. *Păsările în văzduh* sunt lucrări ce revendică apartenența la registrul sublimului. Acest sublim al *Păsărilor* și, nu mai puțin, al *Coloanei fără sfârșit*, voia să îl aumenteze până la dimensiunile enorme ale Empire State Building sau ale Turnului Eiffel.



Proiectul brâncușian urmărește să unifice umanitatea în jurul unui adevăr absolut, al unei echități absolute; caută răspuns la marile probleme cărora arta Renașterii și Renașterea nu le-au oferit soluții: egalitate între femeie și bărbat, împăcarea dintre creștini și evrei, împăcarea dintre toate națiunile lumii.  
\*

Raportarea celor trei motive brâncușiene la istoria culturii invită la a judeca din aceeași perspectivă și ansamblul operei. Contribuțiile artistului li se cere evaluată nu doar morfologia, ci și impactul potențial asupra devenirii conștiinței moderne și, deopotrivă, post-moderne.

Brâncuși revoluționarizează limbajul simbolic în sculptură. Raportat la întreaga iconografe creștină pe tema Facerii, *Sărutul* se distinge ca unica lucrare ce figurează perechea primordială, Adam și Eva, în poziție acuplată. Prin tematică, simbolismul brâncușian este de o parte *generic* (se cristalizează pornind, ca nucleu tematic, de la legenda cuplului primar), de altă parte *hylesic* (recomandă pedagogia materiilor).

Prin gramatică, se vrea, de o parte, *tradiționalist* cât privesc valențele simbolice ale corpului uman, de altă parte *novator* în pledoaria pentru limbaje hylesice și pentru obiectualizarea artei.

În fine, prin viziunea estetică subiacentă, el recuperează categoria *sublimului*. În absența unui alt concept apt să cuprindă nucleul viziunii estetice brâncușiene, ne-am luat libertatea de a-l denumi prin sintagma, *symbolism hylesic*. Reflecția asociabilă simbolizării hylesice, așa cum o recomandă Brâncuși, militează ca omenirea să își asume unitar și congruent, ca o singură familie, întregul patrimoniu al devenirii materiale biologice și spirituale.

Se cuvine subliniată această idee. Discursul sapiențial subiacent operei brâncușiene urmărește să reconstituie filogenia spiritului uman coborând în istorie dincolo de mituri, până la

reazemul unificator al materiilor, numitor comun al tuturor culturilor Terrei – cât privește emergența nu doar a cunoașterii cât și a aspirațiilor umane. Dintre toate îndrăznelile brâncușiene, cea mai mare, raportată la timpul nostru, rămâne aceea de a fi gândit arta modernă ca instituție responsabilă să gestioneze visele – viitorul – civilizației contemporane la nivelul speciei.

#### DESPRE CICLURI ÎN EVOLUȚIA CULTURII

„Personajele închipuite (de artiști) – notează Aristotel în *Poetica* – sunt ori mai bune ca noi, ori mai rele, ori la fel cu noi”. Reflectând asupra acestei fraze, Northrop Frye descoperă că, la o privire panoramică asupra istoriei, eroul creației literare se lasă descris prin cinci ipostaze distincte: făpturi divine, ființe umane dotate cu puteri supranaturale, indivizi superiori prin statut, indivizi obișnuiți și indivizi inferiori ca statut.

Dar criticul observă că lista celor cinci categorii de eroi și atributele ce îi definesc, examinate atent, evidențiază un fapt uimitor: „Privind acest tablou, realizezi că, pe parcursul ultimelor cincisprezece secole, creația literară europeană s-a deplasat constant spre capătul inferior al listei”. Demiurgilor și eroilor divini li se substituie treptat, în artă, non-eroi (nu întâmplător un roman precum *Bâlcium desertăciunilor*, al lui Thackeray, se subintitulează „Un roman lipsit de eroi”), iar, în cele din urmă, anti-eroi precum propune, bunăoară, Camus în romanul *Străinul*.

Textul lui Freye semnalează caracterul istoric, amploarea universală a procesului prin care cunoașterea prin arte progresează metodic, de cel puțin cincisprezece secole, într-o direcție anume. Or, fenomenul surprins de Freye nu lasă loc îndoiei. Când eroilor mitici, arta ajunge, progresiv, la capătul, cum spuneam, a cincisprezece secole de evoluție culturală, să le substituie personaje identice (caracteriologic) individului obișnuit sau chiar relativ inferioare acestuia, traiectoria astfel descrisă reproduce, în fapt, la scara individului, un lanț *negentropic* orientat, după toate aparențele, nu de la simplu la complex, cum este lanțul filogenetic definit de Darwin, ci invers, de la *absolut* la aparentul *precar*.

Într-adevăr, literatura avea să evolueze rapid, pe parcursul secolului al 19-lea, bunăoară prin romanele lui Emil Zola, către identificarea eroului subuman, adus de constrângerile eficienței capitaliste cu un pas mai aproape de animalitate. În secolul 20, implozia eroului se continuă pregnant în artele plastice, prin aspecte interesante pentru discuția de față. Începând din a doua jumătate a veacului, artele plastice par a evolua, remarca un critic francez, sub acțiunea regulii „toujours moins”. Când pictorii aruncă penelul și încep să picteze cu mâinile, cu corpul, sau când suprimă tabloul în accepția consacrată, reducându-l la simple pete de culoare, ei dau glas, poate, unei dorințe subconștiente de a se uni cu pasta sau culoarea, de a regăsi, dincolo de conturul formelor, reazemul materiei unificatoare.

Despre criza din arte s-a scris enorm, dar fiindcă ciclul în care ne integrăm își are debutul cu cincisprezece sau chia douăzeci de secole în urmă, se poate afirma – adoptând optica culturologiei – că nu este vorba de o criză, ci de un tip de evoluție ce trebuie înțeleasă în esență sa informațională.

Prin specificul ei, această evoluție apare simetric opusă, ca orientare, evoluției darwiniene – de la amoebă la om, de la *simplu* la *complex* –, căci se propagă constant de la *complex* la *simplu*.

Frye insistă oportun că evoluția spiritului privește un proces infinit, fiindcă i se poate demonstra natura ciclică.

Într-adevăr, când *contractia* eroului atinge punctul de implozie completă, când „eroul” – respectiv „spiritul” - se confundă cu materia, mecanisme încă puțin înțelese intră în acțiune și reamorsează ciclul de la capăt. Istoria culturii evidențiază astfel de cicluri înseriate de evoluție a imaginarului. Iar semnificația momentului de *ricorso* – reținem că acesta se află situat pe o spirală a cunoașterii – rezidă în aceea că entitatea-reper peren desemnată în cadrul ciclului drept pol negativ, printr-o neașteptată schimbare de semn, este revalorizată drept pol pozitiv.

Bunăoară, când materia, altădată antipod al spiritului, este echivalată Brâncuși spiritului – este recomandată, în ipostaze sublimite, drept substitut al spiritului –, enunțul acesta comportă ca un indiciu culturologic că evoluția artei a închis un ciclu și amorsează unul nou.

O ipoteză de luat în considerare, în legătură cu scenariile ce acompaniază în istorie tranziția de la un ciclu de evoluție al culturii la următorul, constă în a explica violența unora dintre aceste transferuri prin incapacitatea societăților umane de a interpreta corect și în timp util semnificația manifestărilor ce le anunță și care le justifică în conștiința publică.

Revenind la tema prezentului studiu, și raportând-o, printr-o maximă condensare, la cadrul artei moderne în veacul 20, s-ar putea conchide că între modernismul de dreapta, privilegiind întoarcerea la mitologii ca argument pentru enclavizări etnice, și modernismul de stânga, fascinat de promisiunile unui viitor rezecat de rădăcini, propunerea brâncușiană de accedere *dede-subtul* miturilor, spre leagănul unificator de aspirații pe care îl constituie materiile, se distinge prin eleganța perenă a căii de mijloc – *aurea mediocritas*.

Or, privită dintr-o atare perspectivă, creația brâncușiană apare ca emblematică pentru momentul de *ricorso* în devenirea ciclică a civilizației. Prin aceasta, Brâncuși se cere cu necesitate a fi clasat ca POSTMODERN.



# Constantin Brâncuși sau despre chinurile recuperării

(Interviu realizat de Diana Zaharia, în anul 2000)

**Diana Zaharia:** *După aproximativ patru ani, pe 17 decembrie 2000, s-a repus în circuitul public Coloana fără sfârșit. În tot acest timp proiectul de restaurare a fost controversat și amânat.Era necesară restaurarea Coloanei... în momentul 1994? Au existat și anumite interese în acest proiect?*

**Pavel Șușară:** O intervenție asupra ***complexului Brâncuși*** de la Tîrgu Jiu era necesară, dar nu o intervenție izolată, asupra uneia sau alteia dintre componente, ci una sistematică, asupra întregului ansamblu, inclusiv asupra ambientului. În primul rînd era necesară salubrizarea și punerea în valoare a traseului și a parcului, precum și restabilirea legăturii cu pînza de apă a Jiului, obturată prin construirea unui ecran de beton cu prilejul unei mai vechi amenajări hidrografice. Substituirea amplei suprafețe de apă, așa cum era ea inițial, cu un șanț pe jumătate sec, pe jumătate mocirlos, realizat în prelungirea Mesei..., nu este altceva decît o soluție derizorie și caricaturală. După o foarte serioasă colaborare între istoricii de artă și arhitecți, pe baza întregii documentații accesibile - grafice, foto, scrise și orale -, care să ducă la eliminarea tuturor elementelor parazitare care s-au insinuat în timp pe traseul cuprins între apele Jiului și colina pe care a fost ridicată **Coloana...**, se putea trece la restaurarea componentelor propriuzise ale ansamblului, pornindu-se de la operațiunile cele mai simple către cele mai complicate. Totul, evident, trebuia făcut cu o rigoare extremă, de către specialiști cu experiență (în rîndul cărora includerea istoricilor de artă ar fi fost absolut obligatorie), pe baza unor proiecte amănunțite și în perspectiva unei filosofii a restaurării care să aibă în vedere neîntrerupt, pînă la obsesie, ideea că intervenția se face asupra unei opere de artă, asupra unui **obiect cu regim de unicat** și nu asupra unui simplu obiect din piatră sau din metal. În această succesiune logică, primele intervenții ar fi trebuit făcute asupra componentelor din piatră și abia în ultimă instanță, cînd relația mecanică și morală cu ansamblul era una așezată și profundă, asupra **Coloanei...** care, în economia ansamblului monumental, reprezintă piesa cea mai autoritară, cea mai cunoscută și cea mai îndrăzneață. Faptul că s-a început direct cu defaectarea **Coloanei...**, iar hotărîrea defaectării fusese luată cu mult înaintea oricărei cercetări, fie ea și de ochii lumii, spune destul despre scopurile obscure ale acestei afaceri care este simultan una de ordin financiar și una de ordin simbolic - ambele agrementate copios cu intervenții și cu influențe politice. Semnalul pentru demararea lucrărilor de „restaurare”, adică semnalul pentru demolarea **Coloanei...** a fost dat public chiar de către Ion Iliescu, pe atunci Președintele României, care a deplîns în direct, la un post de televiziune, faptul că *niște veleitari îl împiedică pe cel mai important specialist contemporan în Brâncuși*, adică pe Radu Varia, *să restaureze Coloana*. Tot în această perioadă a fost schimbat de la conducerea Ministerului Culturii poetul Marin Sorescu, un oponent vehement al defaectării **Coloanei...**, și în locul lui a fost numit obedientul pictor de curte Viorel Mărginean, al cărui mandat prevedea și eliberarea autorizațiilor necesare pentru începerea lucrărilor. În felul acesta *Fundațiile româno-americane* ale lui Radu Varia au primit undă verde, la început pentru defaectarea a doi moduli, iar ulterior, după ce acțiunea se săvîrșise deja, pentru demolarea integrală a **Coloanei...** Speranța „restauratorului”, aprijinită solid pe o anumită previziune a reacțiilor emoționale, era, evident, aceea că după demontare va avea loc o curgere în avalanșă a banilor către șantierul de la Tîrgu Jiu, cu atît mai mult cu cît se apăsa mai insistent pe starea jalnică a monumentului, dacă nu chiar pe iminenta lui dispariție. Numai pentru ridicarea schelei și pentru amenajarea șantierului s-a cheltuit atunci, la nivelul anului 1996, peste un miliard de lei, sumă provenită de la Banca Națională și de la Ministerul Cercetării și al Tehnologiei, adică din sursă exclusiv bugetară. Nici pînă astăzi instituțiile abilitate ale statului nu au evaluat costurile acestor operațiuni și legalitatea utilizării banilor publici și nici pînă acum nu se știe dacă acele costuri au fost reale. Ceea ce se știe, însă, în mod sigur, este că strategia lui Varia de a scoate **Coloana...** la cerșit a dat greș, iar schimbarea regimului politic care a girat moral această agresiune a dus, finalmente, la eșecul tuturor calculelor de ordin financiar, dar și al tainicelor aspirații de ordin simbolic. În privința celor din urmă, însă, ar fi mult mai potrivită investigația unui psihanalist.

**D.Z.:** *Care este rolul lui Radu Varia în „peripețiile” prin care a trecut Coloana...?*

**P.Ș:** Rolul lui Radu Varia este unul fundamental, dar numai într-un context epic mai larg personajul poate fi înțeles cît de cît exact. Filolog eșuat în domeniul artelor vizuale, responsabil cu achizițiile în cadrul Uniunii Tineretului Comunist, cronicar plastic, o vreme, la revista Contemporanul, el a început, după plecarea în Occident, o adevărată aventură în lumea artei, sau mai degrabă a artiștilor, aventură care l-a adus la un moment dat chiar în preajma lui Dali. Albumul său închinat lui Brâncuși, opulent din punct de vedere iconografic, dar absolut hilar din punct de vedere exegetic – Varia are asupra lui Brâncuși cam aceeași perspectivă pe care Nicolae Densușianu o avea asupra istoriei sau pe care

Athanasie Marienescu o avea asupra folcloristicii -, este folosit ca suprem și unic argument în relația lui cu opera brâncușiană. Extrem de abil, charismatic și insistent pînă la punerea în criză a interlocutorului, Radu Varia a reușit, profitînd și de relațiile din tinerețe cu Ion Iliescu, dar exploatînd din plin și efectele mai degrabă incantatorii ale unei retorici albe, complet nonconceptuale, să atragă de partea sa o bună parte din opinia publică internă și să implice destul de ambiguu și cîteva instituții importante din străinătate. Complet străin de practica și de filosofia restaurării – el n-a restaurat nici măcar un bibelou din ipsos ori o piesă artizanală din ceramică -, Radu Varia a încercat, cu un curaj căruia nu-i lipsește un anumit patetism, să se inițieze în complicatul meșteșug al restaurării prin atacul direct asupra **Coloanei...** Pornit la drum fără nici un bagaj teoretic și, așa cum spuneam, fără o filosofie a restaurării, fie ea și elementară, dar avînd, în schimb, scopuri practice foarte precise, el s-a înconjurat de tehnicieni cărora le-a delegat responsabilitățile directe, în vreme ce el însuși s-a acoperit cu tot felul de documente formale care să-i asigure protecția juridică. În această perspectivă, a exacerbării aspectelor tehnice în detrimentul celor estetice, filosofice și morale, **Coloana...** a fost socotită un simplu obiect metalurgic asupra căruia se poate interveni oricît, unicitatea ei regăsindu-se exclusiv în proiect, în gîndirea artistică inițială, și nicidecum în realizare, aceasta din urmă fiind considerată o problemă pur mecanică. Sfidînd, astfel, atît starea fizică a **Coloanei...**, una foarte bună care nici n-ar fi necesitat acum defaectarea, cît și statutul ei special de obiect artistic, el a intenționat o intervenție radicală și abuzivă care includea înlocuirea stîlpului interior și chiar a fundației. Un calcul aritmetic elementar, pe care Varia nu l-a făcut niciodată, duce la următoarea demonstrație: **Coloana...** lui Brâncuși, analizată în datele sale materiale, are patru componente esențiale: 1. *fundația*, 2. *stîlpul central*, 3. *modulii*, 4. *metalizarea*. Cum cel de-al patrulea, adică *metalizarea*, este cel mai fragil și fatalmente efemer, rămân, pe o durată lungă, doar trei. Dacă se eliminau și *fundația*, și *stîlpul*, din patru componente inițiale, nu rămînea decît una singură, adică *modulii*. Ceea ce dovedește, fără nici un dubiu, că „restaurarea” lui Varia însemna păstrarea doar a 1/4 din **Coloana...** lui Brâncuși, ceea ce anula într-un procentaj corespunzător autenticitatea lucrării. Aici lucrurile sînt, însă, mult mai complicate. Radu Varia nu și-a propus, de fapt, o restaurare a **Coloanei...**, o intervenție în sprijinul lucrării lui Brâncuși, ci o foarte subtilă și cinică eliminare a lui Brâncuși din propria-i operă. Simultan, el opera un transfer de proprietate simbolică dinspre marele sculptor spre sine însuși, autoafirmîndu-se, în consecință, ca un partener în creație, ca un coautor, și nicidecum ca un restaurator discret și anonim. Cu adevărat, **Coloana...** lui Brâncuși nu este doar o abstracțiune, un simplu gînd neîntrupat, așa cum s-a încercat insistent, dar nu tocmai inocent, să se demonstreze, ci sinteza și armonia tuturor componentelor sale tehnice și materiale. Nici fundația, nici stîlpiul central și nici modulii nu au o altă rațiune logică și simbolică în afara aceleia pe care **Coloana...** însăși le-o conferă și le-o acreditează. Fiecare în parte și toate la un loc au, din moment ce s-au născut teoretic și s-au realizat practic în consecința unui proiect unic și irepetabil, același regim de unicat și de irepetabilitate, indiferent dacă ele sînt realizări tehnice sau acțiuni directe ale artistului. Soluțiile ingineresti, materialele și tot ce mai implică realizarea ansamblului sînt ele însele bunuri de patrimoniu și valori simbolice tocmai prin ingeniozitatea lor, prin răspunsul prompt pe care îl oferă unei provocări nonutilitare și, finalmente, așa cum am spus deja, prin caracterul lor unic și irepetabil. Dacă Varia a ignorat complet aceste aspecte, el n-a ignorat deloc enormele beneficii pămîntești pe care i le-ar fi adus, așa cum a proiectat cu multă grijă, drepturile de exclusivitate asupra imaginii anasmbului de la Tîrgu Jiu. Proprietar simbolic, proprietar comercial - iată proiectul de „restaurare” al unui „restaurator” care n-a restaurat niciodată nimic.

**D.Z.:** *În timpul defaectării s-au adus daune monumentului. Cine poartă vina pentru această situație și de ce s-a prelungit atît de mult restaurarea?*

**P.Ș:** După 1996, lucrările s-au oprit pentru că ele, oricum, s-au născut moarte. Radu Varia a defaectat **Coloana...** în regim de urgență, în pragul iernii, contrar oricăror norme de restaurare și de conservare, a învelit în plastic stîlpul central, așa cum nu ar fi făcut-o nici portarul unui muzeu care știe bine că materialele impermeabile produc condens și întrețin o umezeală mai agresivă decît aceea ambientală, dar intenția „restauratorului” tocmai aceasta era, de a agrava starea stîlpului spre a-și putea motiva intenția înlocuirii, și toate astea pentru că puterea politică al cărei sprijin îl avea era pe ultima ei sută de metri, iar el, în consecință, voia să pună noile autorități în fața unui fapt împlinit. Și chiar a reușit să facă acest lucru.

# EZITĂRILE lui BRÂNCUȘI

1

Dacă ar fi să inventariem cele mai cunoscute lucrări ale lui Brâncuși din România, în afara ansamblului de la Târgu Jiu care intră într-o altă zonă a analizei, adică **Rugăciunea, Sărutul, Cumințenia** pămîntului, portretele de copil, **Coapsa**, portretul funerar al lui **Petre Stănescu**, portretul lui **N. Dărăscu, Portret de față (Orgoliu)** și **Domnișoara Pogany** (astăzi, din păcate, plecată din **țară** după o campanie furibundă împotriva ei, inițiată și **întreținută** de o mîină de semidocti și de impostori), am avea o imagine completă a lui Brâncuși, dar și a ceea ce înseamnă opera sa pentru sculptura secolului XX. Deși toate lucrările enumerate mai sus sînt dateate într-un interval scurt care marchează începutul secolului, ele sugerează decisiv două vîrste, două estetici, două forme de angajare a privirii și două filosofii complet diferite. Dacă portretul lui **Stănescu**, al lui **Dărăscu, Orgoliul** și portretele de copil se sprijină încă pe vechea paradigmă a sculpturii occidentale (care începe cu clasicismul și se stinge o dată cu jubilația spasmodică a lui Rodin) sau, mai exact, chiar pe viziunea rodiniană, **Coapsa** (Fragment de tors) și, mai ales, **Domnișoara Pogany** împing lucrurile într-o cu totul altă direcție: către recuperarea vieții intime a formei, către ieșirea din concret și din individual, către negarea psihologiei și către puritatea ideii. Ba chiar, dacă am sta să privim faptele de foarte aproape, în fiecare lucrare se pot citi enunțurile unor direcții sensibil diferite; **Coapsa** trimite discret spre frumusețea nemijlocită, către natura de sine stătătoare a formei decontextualizate, în timp ce **Domnișoara Pogany** invocă mai degrabă un anumit gen de ideal în care concretețea și pulsațiile vitale se resorb, fără a dispărea însă cu totul. Dacă acestor lucrări le mai asociem **Sărutul, Cumințenia pămîntului** și **Rugăciunea**, încă două direcții ar mai putea fi inventariate în acest moment al încercărilor patetice ale sculptorului de eliberare din prizonieratul unei convenții culturale posesive și lacomе.

**Sărutul** și **Cumințenia** pămîntului redeșteaptă memoria arhaicității, a imaginii sumare, de factură idolatră, asociate firesc unor funcții magico-simbolice, în timp ce **Rugăciunea**, prin austeritatea formei și prin expresia hieratică se duce instinctiv, însă profund și fără nicio umbră de retorică exterioră sau de efort implicit, către expresivitatea ambiguă a imaginii de tip bizantin. Dar spre deosebire de Mestrovic sau de Paciurea, care au încercat adaptarea grafismului bizantin la tridimensional prin sugestia drapajelor și prin vibrația ritmică a suprafețelor, testînd chiar o punere în surdină a volumului prin efectul decorativ sau prin experiența reliefului, Brâncuși construiește atemporalitatea aproape abstractă și întreaga sacralitate a imaginii fără contaminări stilistice și fără transferuri de cod sau de limbaj.

Așadar, segmentul românesc al operei brâncușiene, aparent restrîns în relație cu ansamblul acesteia, este, paradoxal, infinit mai amplu decît ceea ce rezultă din simpla aritmetică. Pentru că aici nu este un singur Brâncuși, cel posedat de puritatea formei și cel care ucide totul pentru a obține, finalmente, un fulger auriu în văzduh, acел Brâncuși care știe ce caută și ce vrea, ci unul care palpează în direcții multiple, unele chiar divergente, adică mai mulți Brâncuși care știu sigur doar un singur lucru: că „biftecul”, s-a alterat, că termenul de garanție a cadavrelor a expirat și că orizontul clasico-renascen-tist trebuie, dacă nu înlocuit dramatic, măcar completat cu un altul. Că **teoria gravitației universale**, căreia statuarul clasic i se supune cu docilitatea rațiunii lui de a fi, trebuie contrapunc-tată cu ceva; însă în acest moment el încă nu știe că acel ceva se numește **teoria generală a relativității**. Sculptorul se găsește acum în faza în care înlocuiește gravitația universală a tridimensionalului cu diverse variante de gravitații particulare, dar nu a descoperit încă puterea levitației, vertijul impondera-bilității și nașterea formei în chiar locul în care o dizolvă lumina și o ridică la ceruri. Iar acest Brâncuși, în continuare robit de masă, tulburat de relativitatea materiei și fascinat de splendoarea de dincolo de ea se găsește încă, din fericire, în muzeele românești. Un Brâncuși care cunoaște ireproșabil materialele, perfect stăpîn pe formă și pe tehnică, dar indecis încă pe ce cărare să o apuce și, tocmai de aceea, ezitant, uman și tulburător.

**Pavel ȘUȘARĂ**



Proaspătul ministru al culturii, Dl. Ion Caramitru, a preluat, odată cu întreaga moștenire a lui Mărginean, și **Coloana...** dezafectată, stîlpul central învelit în folie de polietilenă, întregul dosar tehnico-juridic al afacerii și o tensiune de-a dreptul explozivă pe care această iresponsabilă aventură a generat-o în rîndul oamenilor de specialitate. În aceste condiții, cu o luciditate remarcabilă și cu responsabilitatea celui implicat fără voia lui într-o problemă extrem de complicată și cu particularități profesionale greu accesibile pentru un nespecialist, Dl. Caramitru a preluat dosarul pentru a se familiariza cu el și pentru a înțelege cît mai corect ce se întîmplă acolo, timp în care, evident, a suspendat orice lucrare la Tîrgu Jiu. Oricum lucrările nu ar fi continuat pentru că Varia a cheltuit toți banii primiți de la buget (Banca Națională + Ministerul Cercetării...) cu ridicarea schelei fantasmagorice din jurul **Coloanei...** și cu serbările campestro-eleusino-balcanice de după măcel. În acest timp, proaspătul ministru al culturii a mai trebuit să facă față unei dure ofensive mediatice și de culise a lui Varia care, din barca lui Iliescu a trecut acum, cu întreaga familie, în aceea a lui Constantinescu, unei Comisii a Monumentelor pro Varia, în cea mai mare parte a ei și în frunte cu președintele însuși, istoricul Andrei Pippidi, și chiar unor funcționari din interiorul Ministerului Culturii asupra cărora același Varia exercita o influență puternică și irațională. Pe măsură ce Dl. Caramitru a înțeles în ansamblu și a descifrat în detaliu aberația acțiunii de restaurare și dedesubturile ei financiare, mai mult sau mai puțin camuflate, a pornit el însuși o bătălie acerbă împotriva imposturii și una la fel de grea pentru procurarea de fonduri și pentru punerea întregii problematice a restaurării în tremeni corecți din punct de vedere profesional și moral. Acțiunile fundamentale pe care ministrul culturii le-a întreprins în acest interval au fost trei la număr: invitarea unei comisii UNESCO pentru contraexpertiză, comisie care a confirmat în esență atitudinea celor care s-au opus abordării metalurgico-ingineresti a echipei lui Varia, organizarea unor licitații reale, atît pentru proiectul de restaurare, cît și pentru execuție, licitație care l-a scos pe Varia din poziția în care se așezase singur, și procurarea de fonduri sigure și reale, fonduri care au fost obținute de la Banca Mondială. Descîlcirea acestei complicate afaceri, cu toate componentele ei „profesioanle”, comerciale și financiare, care a fost la un pas de a compromite iremediabil unul dintre cele mai importante monumente de artă modernă din întreaga lume, procurarea de fonduri și regîndirea din perspectiva **restaurării unei opere de artă** a întregii acțiuni, au durat aproape patru ani. Au durat mult, dar au și salvat mult. Adică totul. În ceea ce privește responsabilitățile celor care au creat daune fizice (a se reține că din cei 17 moduli, doar patru au rămas intacti, trei prezentînd fisuri structurale, iar restul fisuri de mai mică importanță), daune morale și de imagine monumentului de la Tîrgu Jiu, precum și în privința legalității utilizării banilor publici de către Fundațiile lui Varia, sînt organisme abilitate să cerceteze și să acționeze în consecință. Pînă acum nici unul dintre ele n-a luat act că se produce un atentat la patrimoniu, și asta în pofida nenumăratelor semnale de presă și în ciuda scandalurilor publice neîntrerupte care au marcat toți acești patru ani.

**D.Z.:** În paralel cu scandalul Coloanei a mai apărut unul legat

de falsurile Brâncuși. Cum comentați aceste controverse succesive în jurul operei lui Brâncuși.

**P.Ș:** Apariția pe piață a falsurilor Brâncuși este o repetare, la un alt nivel, mult mai frust și mai direct ca țintă, a acțiunii lui Varia. Aceeași dorință de construcție a imaginii și de cîștig financiar poate fi regăsită și aici. Cel care a lansat pe piață acele jenante produse de artizanat kitsch, pe care, inițial, nimeni nu le-a băgat în seamă tocmai datorită imposturii lor evidente, este Dl. Lucian Radu Stanciu, sociolog, cercetător la Institutul de Sociologie al Academiei Române. Fără nici o pregătire în domeniul artelor plastice, Dl Stanciu nu este nici sculptor, nici critic și nici istoric de artă, nu este nici măcar membru al U.A.P., singura structură profesională în care se regăsesc oamenii de specialitate, domnia sa a pornit o campanie ofensivă de acreditare a unor pastişe stîngace și neprofesionale drept lucrări necunoscute ale lui Brâncuși. Lui i s-au asociat mediatic tot felul de dileteanți, de la eminescologul catastrofic Nicolae Georgescu și pînă la scriitorul ubicuu Grid Modorcea, dar și cîțiva sculptori aflați într-o gravă criză de identitate (și chiar de existență), cum ar fi Marcel Guguianu sau Vasile Acioabăniței precum și, într-un mod ambiguu, dar chiar și așa inexplicabil, istoricii de artă Dan Grigorescu, Amelia Pavel și Octavian Barbosa. Aceste obiecte, care ar fi trebuit să declanșeze de la început reacțiile poliției și ale procuraturii pentru că, fiind semnate Brâncuși, includ prin însuși faptul o intenție infracțională, sînt ușor de identificat ca falsuri cu instrumentele celei mai elementare logici, în condițiile unei familiarizări minimale cu opera brâncușiană. În primul rînd, stilistic, ele pastîșează opera de maturitate a lui Brâncuși, dar sînt asociate cronologic cu acel Brâncuși care abia intrase în orizontul academist, pe care îl va părăsi doar în schimbul celui impresionist – rodinian. Așa cum viața însăși are logica ei, și formele simbolice au o viață și o logică a lor: soluțiile de maturitate ale oricărui artist sînt expresia unei procesualități, a unei dinamici interioare a propriei conștiințe creatoare și a unei gîndiri artistice coerente, și nicidecum manifestări eruptive, nemotivate lăuntric și generatoare de fracturi. În al doilea rînd, tînărul Brâncuși, absolut al unei Școli de arte și meserii, era un tehnician impecabil, un meseriaș cu o putere de coordonare foarte bine educată și cu o manualitate ireproșabilă. Cu asemenea instrumente era imposibil ca, din punct de vedere mecanic, el să lucreze ezitant, caricatural și derizoriu, așa cum sînt realizate bielele obiecte ce-i sînt atribuite. Dicolu de aceste observații stau nenumărate argumente de ordin factologic, estetic, istoric și tehnic pentru care acest spațiu nu este suficient. Cert este, însă, că atît atentatul la opera brâncușiană prin „restaurarea” lui Varia, cît și atentatul prin falsuri, denotă un singur lucru: istoriografia noastră de artă nu a reușit, pînă astăzi, să instaureze o imagine credibilă și puternică a lui Brâncuși în România, el fiind acum recuperat confuz și delirant, prin simultane crize de mitologizare și de violență. Efortul lui Barbu Brezianu, singular, monumental și perfect rațional, nu pare a fi suficient în fața unor așteptări de tip inițiatico-misticoid, în metabolismul cărora intră deopotrivă sacerdoțiul și execuția rituală.

**D.Z.:** Un alt caz mediatizat a fost oferta către stat a Supliciului, despre care s-a spus că a fost supradimensionată.

**P.Ș:** În absența unei piețe organizate în România, este foarte greu de spus ce este subdimensionat, ce este real și ce este supradimensionat într-o tranzacție cu obiecte de artă. Dacă ne orientăm după vînzările unor lucrări ale lui Brâncuși pe piața europeană și pe cea americană, plaja prețurilor este foarte largă, dar și condițiile sînt acolo absolut diferite. În 1993, de pildă, la Paris se vinde un **Bust de copil**, bronz, cu doar 55 400 \$, în 1994, la New York, se vinde un **Sărut**, gips, cu 684 000 \$, după cum, în 1990, tot la New York, **Negresa blondă**, bronz poleit, se vinde cu 8 186 047 \$ fix. În mod cert, nici unul dintre aceste prețuri nu poate fi luat în calcul la noi, pentru bunul motiv că: 1. el nu se poate forma prin mecanisme de piață și 2. chiar dacă s-ar putea forma astfel, fiind vorba de o instituție publică, respectiv de un muzeu național care vrea să-și consolideze patrimoniul și să prevină scurgerea unor bunuri de mare valoare, prețul se poate conveni dincolo de realitatea pieței. În ceea ce privește, însă, **Supliciul**, în afară de oferta Muzeului Național de Artă mai există încă o ofertă, a unui colecționar particular al cărui nume nu are acum nici o importanță, la aceeași sumă de 500 000 \$. Avînd în vedere faptul că **Supliciul** (1907) este din aceeași perioadă cu **Rugăciunea** (1907) și cu **Sărutul** (1908), perioadă extrem de importantă în evoluția formală și stilistică a lui Brâncuși, cînd impresionismul sculptorului este puternic contracarat atît prin hieratica bizantină (Rugăciunea), al cărei capăt va fi purismul maturității, cît și prin monumentalitatera frustă a formelor arhaice (Sărutul), cred că prețul convenit de Ministerul Culturii este unul mediu. Dacă dorim, însă, un preț de piață, este foarte simplu: lucrarea poate fi depusă la una dintre casele de licitație cunoscute, dar atunci nu Muzeul de Artă va fi beneficiarul acesteia.

**D.Z.:** Anul 2001 va fi declarat anul Brâncuși. Există proiecte în acest sens și, dacă există, în ce constau ele? ARCUB se implică în aceste proiecte și dacă da, în ce măsură?

**P.Ș:** Din cîte știu eu, Ministerul Culturii a înaintat Guvernului un proiect pentru o Hotărîre privind declararea anului 2001 drept **anul Brâncuși**. Avîndu-se în vedere faptul că se împlinesc 125 de ani de la nașterea marelui sculptor și că, în sfîrșit, **Coloana...** este redată patrimoniului național și circuitului public, o atenție specială acordată lui Brâncuși este în același timp legitimă și obligatorie pentru o mai bună cunoaștere a personalității și a operei sale. În ceea ce privește proiectele, atît Ministerul Culturii cît și anumite așezăminte culturale cum este, de exemplu, **Centrul de Artă și Cultură „Constantin Brâncuși”** din Târgu Jiu, au în vedere acțiuni cu un spectru larg, de la componenta administrativă și pînă la cea promoțională și culturală propriu-zisă ( continuarea lucrărilor de restaurare, punerea în valoare a traseului de la Târgu Jiu, expoziții, simpozioane internaționale, publicații etc.) Dacă ARCUB-ul se implică în aceste proiecte, nu pot spune în această clipă. Deși sînt membru al board-ului acestei fundații, în ultimile șase luni nu am avut nici o întrunire și, în consecință, nu am nici o informație privind proiectele pentru anul viitor. Probabil, însă, că ARCUB se va implica dacă bugetul îi va asigura o minimă libertate de a sprijini sau de a iniția proiecte.





# Brâncuși și magia templului alb din inima Parisului

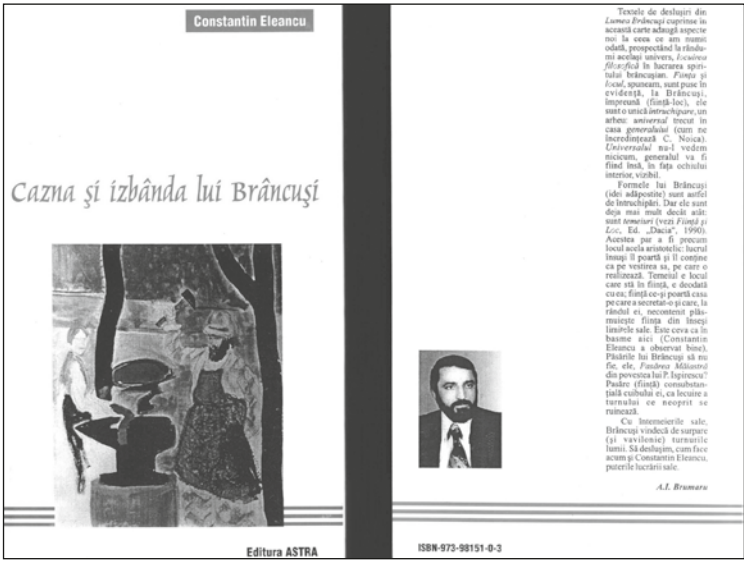
Privirea-i ațintită spre înalt

Este desprindere de lumea de-aici.

Zborul său către zarea nețârmurită

Atinge tărâmul eliberării...

O lume pitorească, spectaculoasă prin împletirea de nații și vârste felurite, desprinsă – fie și numai pentru câteva ceasuri – de rutina cotidiană, alimentează zilnic porțile faimoaselor muzee ale Parisului, în dorința comună de a savura tot ce ochiul și mintea pot cuprinde dintr-un vast și măreț întreg.



Mergând înspre zona Beaubourg, privirea e atrasă inevitabil de vestitul Centru Național de Artă și Cultură „George Pompidou” („Rafinăria de petrol”, cum spiritual îl mai numesc parizienii) – o construcție de proporții, realizată după îndrăznețul proiect al arhitecților Richard Rogers și Renzo Piano, a cărei inaugurare a însemnat evenimentul de aur al anului 1977. Structura din metal și sticlă, elementele exterioare puternic diferențiate coloristic imprimă ansamblului un contrast izbitor în raport cu clădirile din jur. Centrul, dedicat creației moderne și contemporane, adăpostește Muzeul Național de Artă Modernă, o bogată bibliotecă publică, librării, săli de cinema, de spectacole, de conferințe, restaurante, cafelele și multe altele.

În imediata vecinătate a acestui edificiu, către nord, străjuit de câțiva arbuști, așteaptă – într-o tăcere aducând a meditație – un lăcaș ce pare mic, dar care, printr-un farmec aparte, emană acel parfum pe care, poate, fiecare dintre noi și-ar dori să-l regăsească: *la paix et la joie* – pacea și bucuria dăruite lumii de Brâncuși, sentimente ce se cuibăresc în suflul de îndată ce străbătom acest loc de taină și de cinste închinat marelui sculptor român.

Muzeul Brâncuși reconstituie atelierul din Paris, Impasse Ronsin nr. 11, pe care artistul l-a ocupat „*de prin 1926-1927 și până la moarte*”<sup>2</sup>, reconstituire înfăptuită pe măsura obligațiilor testamentare impuse de sculptor: „*astăfel cum el se va găsi în ceasul decesului meu, adică cu întregimea operelor mele aflate în el*”<sup>3</sup>. Conceput de italianul Renzo Piano, noul atelier este realizat dintr-o structură metalică specială și panouri albe de beton, cu respectarea orientării spre lumină a vechiului lăcaș.

Cele patru compartimente ale muzeului redau unitatea atelierului original, fiecare încăpere păstrând specificul utilității, după rânduiala lui Brâncuși. Domnește aici o armonie de el închipuită, în care se regăsesc elemente caracteristice artei populare românești, mituri, legende, obiceiuri străbune, purtate în inima Parisului de acest fiu al meleagurilor noastre gorjene și ridicate, prin geniu și trudă, pe culmile unei arte noi, inegalabile. O artă dezvăluind esența lucrurilor, bucuria de a trăi, echilibrul traduse în forme plastice simple și directe. Altfel spus, cum afirmă într-o valoroasă monografie criticul Ionel Jianu, o artă: „*a purității, a seninătății, a simplității și a sintezei, artă a esențelor și a spiritua-lității, a tainelor lumii și a poeziei*”<sup>4</sup>.

Dincolo de vatră, de masa rotundă, joasă, de taburetele din lemn ori poarta de stejar, asemeni celor din satele Olteniei natale, dincolo de uneltele de lucru aninate de pereți, vedem aici, înălțându-se spre imensitatea cerului, *Coloane fără sfârșit*, vedem fantastică *Măiastră*, *Păsări* strâpungând văzduhul, *Cocoși* salutând ivirea zorilor; descoperim *Sărutul* într-o îmbrățișare a dragostei eterne, *Noul Născut* anunțând triumful vieții, frumusețea și misterul *D-rei Pogany*, sublima metamorfoză a *Ledei*, *Foca* în elanul ei miraculos, *Peștele* parcă plutind în ape și multe alte embleme ce definesc opera brâncușiană, toate amplasate într-un spațiu deschis către lumină și verticalitate. Reluarea temelor în forme și materiale diferite, o repetare și o evoluție simultane denotă constanta preocupare a sculptorului pentru găsirea *formei magice*, expresie a Adevărului Universal. Lucrările zămislite în cazna sa într-u desăvârșire răspund cu acuratețe acelei aspirații artistice, atât de limpede formulată de Brâncuși: „*de a cuprinde toate formele într-una singură și de a o face să trăiască*”<sup>5</sup>.

Întreaga atmosferă a atelierului minunează, măiestria fără egal a artistului, cât și pregnantă prezență a omului. Brâncuși ivit în cadrul porții, întâmpinându-ne cu românească ospitalitate, ar completa în mod firesc acest tablou. Într-un anume fel, el chiar răsare printre noi: cu ochii ageri, scânteietori, și tainic surzând în barbă, pare că ne privește cu luare-aminte din fotografiile expuse.

Un caiet adunând impresii ale vizitatorilor din lumea largă

demonstrează – dacă mai este necesar – imensa notorietate a sculptorului, ale cărui opere sunt cotate în prezent la sume fabuloase. Faimă dobândise Brâncuși încă din perioada vieții. Atelierul său era cunoscut și atrăgea încă din vremea așezării în fundătura Ronsin nr. 8, spațiu schimbat ulterior cu acela care, prin extindere, avea să devină cel de pe urmă și cel mai important sediu al sculptorului – atelierul-locuință din Impasse Ronsin nr. 11. De-a lungul anilor, numeroși prieteni, artiști, distinse personalități sau oameni simpli, cuceriiți de farmecul și originalitatea lui Brâncuși, de noutatea artei sale, au căutat să treacă pragul „Templului Alb”, cum era denumit lăcașul său de către cei ce-l vizitaseră, iar unii dintre ei ne-au lăsat mărturii prețioase.

Iată cum ne prezintă sculptorul american **Sidney Geist** celebrul atelier: „*Impasse Ronsin era un loc primitiv și prietenos, și chiar dacă Brâncuși trăia acolo singur, atelierul – lăsând de o parte pe asistenții săi – era departe de a fi o sihăstrie; în anii ’20, atelierul lui Brâncuși devine chiar una din atracțiile lumii artistice pariziene. Brâncuși trebuie să fi primit în decursul anilor vizita a mii de persoane, și nenumărați musafiri au și descris ocaziile acestor vizite*”<sup>6</sup>.

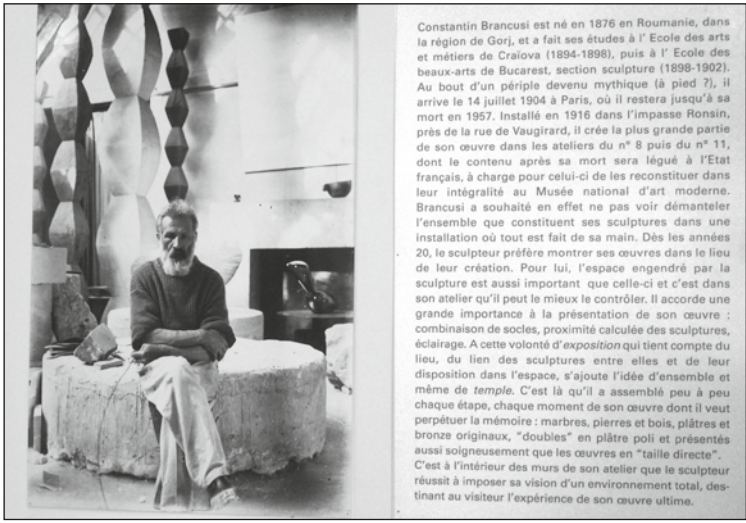
Din memoriile avocatului-scriitor **Petre Pandrea**, aflăm: „*Prin atelierul său [...] s-au perindat sculptori, pictori, poeți, esești, romancieri, diplomați, critici, filozofi și juriști. [...] La el aveau acces prințesele cu blazon sau prințesele dolarului, laolaltă cu servitoarele și cu midinetele*”<sup>7</sup>.

Scriitorul și criticul **Petru Comarnescu**: „*În acest atelier l-au vizitat rude și prieteni umili din țară, celebrități ca James Joyce, Jean Cocteau, Raymond Radiguet, Henry Moore, Oscar Kokoschka, Max Ernst, numeroși sculptori ai lumii, critici de vază ca J.J. Sweeney și Carola Giedion-Welcker, mulți căpătând conștiința românității și universalității operei sale. Vizitarea atelierului din Montparnasse constituia pentru mulți intelectuali ai lumii ceva tot atât de obligator ca și vizitarea Luvrului ori a Muzeului Rodin*”<sup>8</sup>.

Scriitorul **Peter Neagoe**: „*Era o cinste să-i vizitezi studioul – unul dintre locurile cele mai căutate de iubitorii de artă. Descrieri fantastice ale locului treceau din gură în gură. Întrând, erai izbit de lumină – o lumină albă, vibrând – în care se profilau una câte una, forme stranii, perfecte ce nu-și găsesc egal în natură, anima-te de viață proprie. Ele nu reprezentau forme vii, ci erau rodul imaginației sculptorului*”<sup>9</sup>.

Pictorul și fotograful **Man Ray**: „*La prima mea întâlnire cu Brâncuși în atelierul său, am fost mai impresionat decât dacă m-aș fi aflat într-o catedrală. Eram uluit de albul și de lumina încăperii. [...] A intra în atelierul lui Brâncuși era ca și cum ai fi pătruns într-o altă lume: culoarea albă [...] năpădea până și cuptorul de cărmăzi, făcut de însuși Brâncuși, și hornul, fiind accentuată pe alocuri de câte un butuc de stejar cioplit cu barda ori de razele metalice aurii ale vreunei forme dinamice și polisate, așezată pe un piedestal*”<sup>10</sup>.

Criticul de artă **Jean Cassou**: „*Atelierul unde mă duceam să-l văd, acolo, în Impasse Ronsin, 11, era unul din locurile cele mai extraordinare din lume. Era într-adevăr unul din locurile de vază ale Parisului. Totul era acolo magic, totul era emoționant și viu. Iar*



*faptul de a-l vedea acolo pe Brâncuși, în mijlocul animalelor sale, în mijlocul tuturor acelor forme pe care le crea, și care nu sunt numai forme, ci și idei și numere – tot ce poate fi mai apropiat de universul platonician –, era o foarte mare fericire pentru mine*”<sup>11</sup>.

Scriitorul francez **Henri Pierre Roché**, potrivit relatărilor sale, l-a vizitat pe Brâncuși din anul 1915 până în 1957, timp în care Brâncuși îi zicea mereu: „*Oui, [...] amenez des amis, des gens à qui ça fait plaisir, simples ou drôles, ou des femmes belles, pas des gens qui se croient intelligents, jamais de critiques d'art ni de marchands, et, si vous voulez rester amis, n'écrivez rien sur moi tant que je vis*”<sup>12</sup>.

(Da, adu-mi prieteni, oameni cărora să le facă plăcere, simpli sau amuzanți, sau femei frumoase, dar nu oameni care se cred inteligenți, niciodată critici de artă ori negustori, și, dacă vrei să rămânem prieteni, să nu scrii nimic despre mine câtă vreme trăiesc.)

Un loc aparte dedicăm aici scriitorului **Vasile Georgescu Paleolog** – apropiat prieten al sculptorului (oltean de-al lui, din Gorj) și unul dintre cei mai importanți exegeți ai operei sale. V.G. Paleolog a fost singurul căruia Brâncuși i-a îngăduit să scrie despre el în timpul vieții. Lui i se datorează apariția celor dintâi cărți, trei



opuscule tipărite pe propria cheltuială: *C. Brâncuși* (Ed. Ramuri, Craiova, 1938), *A doua carte despre Brâncuși* (Ed. Ramuri, Craiova, 1944) și *C. Brâncuși* (Ed. Forum, București, 1947), volumul din urmă fiind redactat în limba franceză.

Într-un volum de ample convorbiri cu V.G. Paleolog, volum rămas în manuscris, scriitorul Constantin Eleancu<sup>13</sup> aduce în discuție o întâmplare de mare deschidere pentru arta și prestigiul lui Brâncuși. Redăm, în cele ce urmează, un fragment de dialog:

**Constantin Eleancu:** Stimate Domnule Paleolog, pe la 1933, Brâncuși primea vizita unui tânăr indian, Maharadjah de Indore, care avea să cumpere trei *Păsări în văzduh*. Cu această cunoștință, se adaugă un nou capitol, destul de important, la biografia brâncușiană. Să încercăm a rememora acest eveniment...

**V.G. Paleolog:** Brâncuși a trăit la Paris aproape cincizeci de ani, timp în care a făurit o operă de o valoare incontestabilă, fiind catalogat drept un mare deschizător de drumuri. După faimosul său refuz de a lucra cu Rodin, zicând: „*nimic nu crește la umbra marilor copaci*”, a devenit pentru lumea rafinată a Parisului – lume pricepută într-ale Frumosului – un exponent al mândriei creatoa-re, eliberat de chingile convențiilor sociale și capabil de a lucra într-o libertate deplină. Ajuns o celebritate a Parisului, puține au fost numele mari ale artelor contemporane pe care să nu le fi cunoscut sau care să nu fi trecut prin atelierul său. Operele dăltuite de marele nostru artist loveau dintru început prin tema pe care o propuneau și prin actul de creație în sine. În afară de aceasta, Brâncuși era un om fermecător, discursul său era plin de istețime, scânteietor și, în același timp, monden. Așa se face că, în toată această perioadă, pentru oricare personalitate care trecea prin Paris, vizita la atelierul lui Brâncuși avea o valoare spirituală imensă.

Marele său prieten, Henri Pierre Roché, după cum ne împărtă-șește în *Amintirile* publicate în mai 1957, i-a adus peste o sută de vizitatori. Într-o zi, a venit cu acel tânăr prinț indian, pe care el îl cunoscuse la Oxford. Prințul, fascinat de operele văzute în atelier, a dorit să cumpere cele trei *Păsări în văzduh* ce se găseau acolo: una în marmură neagră, una în marmură albă și una în bronz lustruit – *trio unic în lume*, de care Brâncuși s-a despărțit cu mare părere de rău. *Păsările* i-au inspirat prințului ideea ridicării unui templu, conceput și realizat de Brâncuși: „*de doisprezece pași pe doisprezece, situat pe o peluză, aproape de palat, căzut parcă din cer, fără uși, fără ferestre, cu o intrare subterană, un templu pentru meditație, deschis tuturor, dar, în același moment, numai unei singure persoane. În interior, o oglindă pătrată de apă, cu cele trei Păsări pe trei laturi, iar pe a patra latură, o statuie înaltă din lemn de stejar, «Spiritul lui Buddha»*, făurită tot de Brâncuși, dispunerea fiind astfel încât *Pasărea de Aur* să fie lovită în plin de *soarele amiezii, într-o zi sfântă a anului, printr-un orificiu circular din plafon*”<sup>14</sup>.

În toamna anului 1937, la invitația prințului, Brâncuși s-a deplasat în India pentru investigații, măsurători, tot ce era necesar în vederea construirii templului. Însă împrejurări străine de voința sa: îmbolnăvirea subită a prințului, apoi o criză financiară a statului indian, mai târziu, izbucnirea celui de al II-lea război



mondial aveau să împiedice realizarea proiectului. *Le Temple d'Amour et de Paix*, cum îl amintește Roché, nu a mai fost înălțat.

**C.E.:** În această situație, ne punem fireasca întrebare: oare ce ar fi însemnat pentru creația brâncușiană acest *Templu al Dragostei și al Păcii* sau, cum îl menționează alți autori, *Templul Descătușării* (Petru Comarnescu) ori al *Meditației* (Sidney Geist), al *Iubirii* (Athena T. Spear)...?

**V.G.P.:** Realizarea acestui *Templu* ar fi încununat partea cea mai importantă a căutărilor lui Brâncuși. Era un templu închinat păsărilor. Ori se știe că pentru plămuirea lor a acordat foarte mulți ani, începând cu 1911, trudind mereu să amelioreze forma până la *Păsăruica* din 1925. „*Păsările mele* – spunea Brâncuși – *sunt o serie de obiecte diferite, născute dintr-o căutare unică, rămasă mereu aceeași.*” Ele constituie latura cea mai lucidă a scotocirilor sale privind *forma în sine*, devenind în scurt timp accesibile înțelegerii generale. Așa se explică năvala admirației unei bune părți a iubitorilor de artă pentru aceste sculpturi, care, după părerea lor, reprezintă însuși vârful operei sale, al efortului său creator. În acest ciclu, al *Păsărilor*, Brâncuși a fost interesat, înainte de toate, să redea esența zborului, prin stilizarea la nesfârșit a corpului. „*Toată viața m-a preocupat zborul*”, afirma el, dovadă fiind continua simplificare a formei. Tocmai acest templu, pe care urma să-l construiască în Indore, avea la bază încercarea de a înălța un imn zborului, acestui avânt ce te desparte de greutatea materială, cu scopul de a rezolva faimosul binom, materie și spirit, prin lumină, problemă majoră pe care și-o puneau sculptura, tot așa cum pictura și-o pusese prin culoare, contur și lumină.

**C.E.:** Brâncuși lustruia bronzurile sale, așa fel încât lumina proiectată asupra lor producea pe crestele suprafețelor convexe străluciri miraculoase. Dumneavoastră numiți aceste zone: *puncte generatoare de lumină*...

**V.G.P.:** Este exact. Și știm foarte bine câtă importanță acorda Brâncuși pentru luminarea bronzurilor sale. Lumina căzută într-o anumită intensitate și o poziție specială a păsării creează pe suprafețele convexe efecte de lumină, o explozie a materiei, dându-ne impresia că aceasta se dizolvă. Stau și mă gândesc ce fascinație ar fi descris, în intimitatea Templului de la Indore, acea binecuvântată rază de soare slobozită la amiază prin bolta monumentului. Cred că zborul ar fi fost sesizat înălăuntrul vizitatorului, întocmai ca o reală desprindere de pământ. Brâncuși era conștient de miracolul pe care îl crea impactul razei de lumină pe suprafața lustruită a corpului ce părea incandescent. Ne-au rămas de la el câteva fotografii ce reprezintă eternitatea surprinsă și fixată în spațiu, căci reușea, ca nimeni altul, să prindă acea fracțiune de secundă în care lumina săruta *Pasărea*, să o eternizeze și să ne-o ofere ca pe un semn al lui Dumnezeu.

**C.E.:** Este relevant, în acest sens, ce ne povestește și pictorul Reginald Pollack: „*În timpul conversației, Brâncuși obișnuia să coboare brusc învelitoarea cu un băț lung. Un pătrat de lumină solară cădea miraculos pe sculptura scăpărând strălucitoare. Vârful înclinat al Păsării prindea întreaga strălucire orbitoare a soarelui, aruncând-o înapoi în ochii vizitatorului, orbindu-l. Efectul era miraculos și inspira venerație și trebuia să-ți reții impulsul de a cădea în genunchi în fața sculpturii*”<sup>45</sup>.

**V.G.P.:** Desigur, iată o dovadă în plus pentru a înțelege arta lui Brâncuși. Ne putem imagina, așadar, câtă însemnătate avea lumina în Templul din Indore. Brâncuși dorea ca *Pasărea* lui, drept o consecință a efectului luminos, să îmbrace acea aură de obiect de cult, alăturându-se astfel divinităților solare.

**C.E.:** În timpul șederii în India, a auzit oare Brâncuși de pasărea Hamsa?

**V.G.P.:** Sunt convins de acest lucru. Brahma – zeu indian, personificând noțiunea de absolut – călărește pe pasărea sacră Hamsa, care ezoteric are aceleași rădăcini cu Pasărea Măiastră de la noi. Brahmanda, oul din care se naște Brahma, este adesea concretizat în India sub forma unui ou de marmură. Brâncuși a prezentat inițial prințului indian o machetă a unei săli de templu conceput a fi săpat în rocă. În jurul unui bazin cu apă, urmau să se oglindească cele trei *Măiestre*, cea de bronz lustruit fiind iluminată de razele soarelui coborând printr-o fantă în bolta sălii. Apoi, ca urmare a faptului că a luat cunoștință de legenda lui Brahma, a căutat să impună o nouă variantă, sala fiind perfect ovoidală în interior și exterior. Intrarea trebuia să se facă printr-un labirint subteran, îngăduind un singur vizitator deodată.

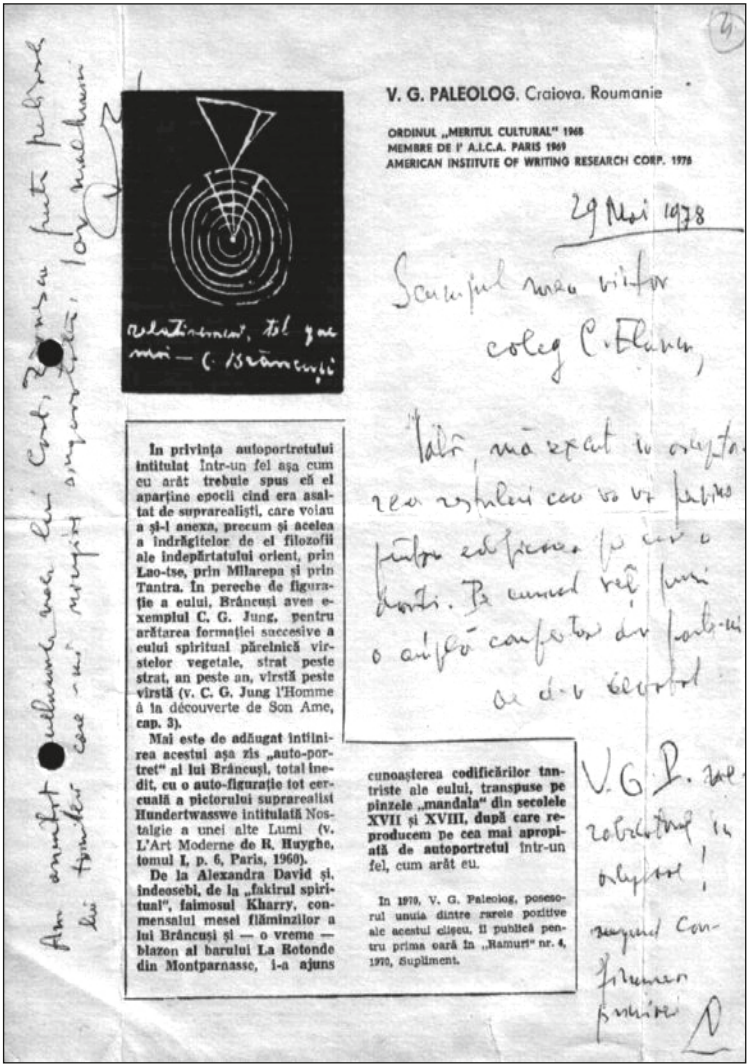
Templul din Indore a rămas numai un vis. Brâncuși ne-a oferit însă, asemeni unei sacre invitații, *Templul Alb* din inima Parisului – atelierul-locuință devenit muzeu, înzestrat cu magicele-i forme plămuite, între care, năzuind spre înălțimi, mândre *Păsări în văzduh*, întruchipare a visului de zbor al omului dintotdeauna. Răsărit din plămada Hobiței, la 19 februarie 1876, Constantin Brâncuși avea să treacă spre veșnicie în oaza din fundătura Ronsin a Parisului, la 16 martie 1957. Acum, la ceas aniversar și comemorativ, în semn de prețuire pentru cazna sa, s-ar cuveni să ne îngăduim un mic răgaz și – în liniște, senini – să-i contemplăm lucrările, respectând cu sfințenie apelul său venit din depărtări: „*Nu căutați formule obscure sau mistere. Eu vă dau bucurie curată. Priviți-le până le veți vedea. Cei mai aproape de Dumnezeu le-au văzut*”<sup>46</sup>.

Pagini din vol. în ms. *Convorbiri cu V.G. Paleolog de Constantin ELEANCU*

Culegere texte și adaptare: Emilia și Alexandra de Marchi-Eleancu

Note

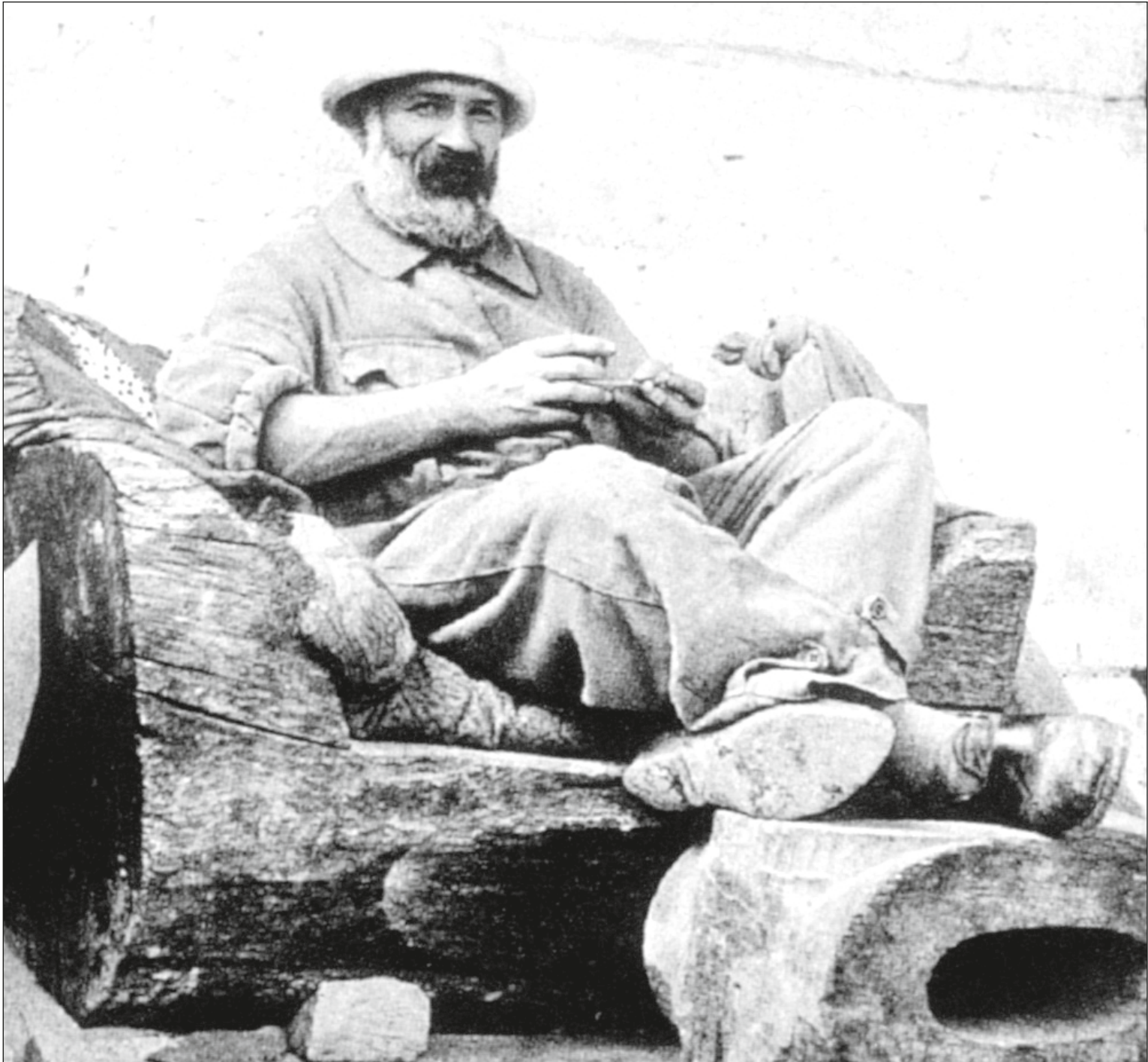
- 1 Din versurile poetului tibetan Milarepa, v. Carola Giedion-Welcker, *Constantin Brâncuși*, trad. Olga Bușneag și Ruxandra Bușneag-Iotzu, Ed. Meridiane, București, 1981, p. 73, n. 1.
- 2 Petru Comarnescu, *Brâncuși. Mit și metamorfoză în sculptura contemporană*, Ed. Meridiane, București, 1972, p. 238.
- 3 Jacques Michel, în *Le Monde*, nr. 9612, 18 decembrie 1975, p. 17, apud Constantin Eleancu, „O ideatică de mâine a viitorilor ani 2000”, în *Astra*, An II (XXX), Nr. 7-12 (247-252), 1996, p. 21.
- 4 Ionel Jianu, *Constantin Brâncuși. Viața și opera*, Editura științifică și enciclopedică, București, 1983, p.158.
- 5 v. Carola Giedion-Welcker, *op. cit.*, p. 52.
- 6 Sidney Geist, *Brâncuși*, trad. Andrei Brezianu, Ed. Meridiane, București, 1973, pp. 160-161.
- 7 Petre Pandrea, *Brâncuși. Amintiri și exegeze*, Ed. Meridiane, București, 1976, p. 204.
- 8 Petru Comarnescu, *op. cit.*, pp. 241-242.
- 9 Peter Neagoe, *Sfântul din Montparnasse*, trad. Sever Trifu, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1977, p. 263.
- 10 Man Ray, *Prima întâlnire cu Brâncuși*, trad. Irina Fortunescu, în vol. colectiv *Carte de inimă pentru Brâncuși*, Ed. Albatros, București, 1976, p. 67.
- 11 Jean Cassou, *Atelierul (lui Brâncuși) din Impasse Ronsin, 11, era unul din locurile cele mai extraordinare din lume. Era într-adevăr unul din locurile de vază ale Parisului...*, trad. Ion Pop, în *Omagiu lui Brâncuși*, almanah editat de revista Tribuna, Cluj-Napoca, 1976, p. 17.
- 12 Henri Pierre Roché, „Souvenirs sur Brancusi”, în *L’Oeil*, nr. 29, mai 1957, p. 12.
- 13 Sub semnătura lui Constantin Eleancu, apare *Cazna și izbânda lui Brâncuși* (prima carte), Ed. Astra, Brașov, 1997; alături de eseuri, traduceri, amintiri, vol. cuprinde (v. pp. 20-25) și un fragment din ms. *Convorbiri cu V. G. Paleolog*.
- 14 Traducere din Henri Pierre Roché, *op. cit.*, p. 16.
- 15 Reginald Pollack, „Brancusi’s Sculpture vs. His Homemade Legend”, în *Art News*, XLVIII, febr.1960, p. 64, apud Athena T. Spear, *Păsările lui Brâncuși*, trad. Ana Olos, Ed. Meridiane, București, 1976, p. 47.
- 16 V. Carola Giedion-Welcker, *op. cit.*, p. 75.





## Constantin Brâncuși în lumina ecranului

(Bucharest ARRFILM Festival, 2016)



Tânărul Constantin Brâncuși vine la Paris pe jos (!) tocmai din munții carpatici ai României. Vine în Orașul Luminilor, în Imperiul marilor personalități de artă și cultură. Vine să se afirme...

● ● ● Întâlnirea tânărului Brâncuși cu celebrul Auguste Rodin a fost de scurtă durată, dar memorabilă prin schimbul de sugestii: Rodin îl sfătuiește pe Brâncuși să se grăbească încet, iar acesta, conștientizându-i importanța, va rosti fraza legendară că *sub arborii mari nu crește nimic...*, părăsind atelierul lui Rodin, în care a muncit puțin timp. Mai târziu va afirma că „*fără descoperirile lui Rodin, ceea ce am făcut nu ar fi fost cu puțință*”<sup>1</sup>.

Toate acestea le aflăm din filmul documentar *Brâncuși sau școala de a privi* al regizorului francez Jean Pradinas, cu care în luna septembrie 2016 a fost inaugurat Bucharest ARTFILM Festival, dedicat marelui artist, sculptorului francez de origine română, Constantin Brâncuși, cu prilejul a o sută patru zece ani de la naștere.

La acest Festival prin filmele regizorilor din mai multe țări s-a reconfirmat faptul că opera lui Constantin Brâncuși, cea mai valoroasă și cercetată operă de artă a timpurilor noastre, e departe de a fi epuizată, rămânând mereu actuală prin multiplele și profundele sale semnificații, prin rolul său revoluționar în evoluția artelor plastice moderne.

Încă la 1947, sculptorul Vasile G. Paleolog, prieten al celebrului artist român Constantin Brâncuși, autor al mai multor studii despre opera brâncușiană, afirma profetic: „*Prin Constantin Brâncuși sculptura se depășește pe sine, ea nu va mai fi acel act de oboseală corporală care se străduiește să transpună realitatea tactică. Prin Brâncuși sculptura, întocmai ca filosofia, va bate la porțile adevărilor prime lăsând deoparte jalnica ambiție de a face o copie mai mult ori mai puțin exactă a lumii sensibile, străduindu-se să circumscrie în materie imaginea lumii imateriale a gândirii creatoare. Elementele ei primare nu vor înceta să fie redată lumii sensibile; esența sculpturii nu va conțeni să fie cercetarea raporturilor proporționale în spațiul tridimensional*”<sup>2</sup>. Și într-adevăr, după mai mulți ani, exegeții creației lui Constantin Brâncuși au constatat că odată cu afirmarea acestui artist, arta plastică, în special sculptura, se divizează convențional în două părți: cea de până la Brâncuși și cea de după Brâncuși. El a reușit să impună artei o altă orientare, „*creând o nouă mitologie plastico-artistică în locul unui conceptua-*

*lism simbolic și uzat, a prefăcut anticul în modern, recurând modernul spre înșeși tradițiile sale, spre arhetipuri, ce nu țin câtuși de puțin de abstract, ci sunt intuite în cel mai sesizabil grad. Profunde și tainice, cuminiți ori șocante, ca aurul din nisip, sau mute ca stâncile munților, viziunile arhetipice ale lui Brâncuși se înalță și se detașează pregnant de tot ce este efemer, lipsit de sens (...). Părinte al Civilizației Imaginii, alături de Pablo Picasso sau Mark Chagal, Brâncuși a cultivat până la obsesie simboluri și metafore cardinale*”<sup>3</sup> – afirmă brâncușologul Constantin Zărnescu.

Iar Herbert Read, cunoscut critic de artă, intuind foarte exact modalitățile de percepere a corelației dintre artă și realitate de către marele artist Brâncuși și principiile sale filosofico-psihologice de a aborda arta, va menționa: „*Sculptura sa ocupă centrul imper-turbabil al artei moderne; ea iradiază o liniște care o apără de zbaterea exterioară*”<sup>4</sup>.

În cadrul Colocviului Internațional *Constantin Brâncuși* (1967) Jacques Lassaigne, președintele Asociației Internaționale a criticilor de artă, recunoștea „...*adevărata revoluție pe care Brâncuși a făcut-o singur, la Paris, în 1906 când a trecut aproape brusc de la un lirism puternic, confirmat de Rodin, de la un realism impresionist sau expresionist la o artă, de simplificare, de stilizare, în care mișcarea se închide în formă, zvâcnirile și accentele se topesc în tăcere... Opera lui Brâncuși, oricare i-ar fi proporțiile, rămâne a fi o prezență fizică tulburătoare*...”<sup>5</sup>.

De-a lungul timpului, critici de artă, artiști plastici, scriitori, ziariști s-au pronunțat despre diverse aspecte ale artei brâncușiene și nu întotdeauna reieșind din valoarea artistică a operei lui Brâncuși, dar și din ideologia timpurilor respective. Or, cum s-a exprimat filosoful Constantin Noica: „*fiecare generație, care se formează, își făurește un Brâncuși al ei*”. „*Brâncuși este cel ce a transformat Anticul în modern*” (Douanier Rousseau); „*Cel ce a trecut sculptura dincolo de orice limite*” (Robert Goldwater); „*artistul genial*” (Réne Huyghe); „*Una dintre cele mai mărețe figuri ale artei din toate timpurile*” (Jean Cassou); „*Păstorul de pe colinele Carpaților*” (James Joyce); „*O culminație a întregii arte*” (Alfred Elsen); „*Un sfânt! Primul pe lista mea de valori*” (Ezra Pound); „*Creatorul unei sinteze a întregii*

*sculpturi din istorie*” (Eugen Ionesco); „*Cel fără de egal în lume*” (Sherman Lee); „*Noul Adam!*” (Thomas Man); „*Lângă Shakespeare și Beethoven mai există un Dumnezeu: acesta este românul Constantin Brâncuși*” (James T. Forrel); „*Brâncuși este cea mai înaltă ridicare a spațiului mioritic*” (Lucian Blaga).

Conform unei statistici oferite în 1987 de brâncușologul Ionel Jianu, în colaborare cu Centrul internațional de artă *Georges Pompidou* din Paris, în toată lumea se editează anual monografii, biografii, studii și peste trei mii de articole – argumente ce denotă interesul în plan mondial față de creația lui Brâncuși. Astfel, generația noastră este martoră a procesului de continuare a integrării capodoperelor brâncușiene în patrimoniul spiritual universal. Desigur, că o personalitate ca Brâncuși era imposibil să nu-i intereseze și pe cinești, dar așa s-a întâmplat că documentariștii din Franța – a doua patrie care îl adăpostise și în care Brâncuși s-a afirmat ca artist, nu i-au dedicat nici un film: poate din orgoliu sau că nu îndrăzneau să se apropie de Sfântul din Montparnasse (așa l-a numit pe Brâncuși scriitorul Peter Neagoe), nu se știe...

Pentru cineștii din România situația era și mai complicată: Brâncuși și-a părăsit țara... Și apoi, în țările comuniste din Est, el, cu arta sa revoluționară, ca și reprezentanții avangardei din Paris (Pablo Picasso, Wassily Kandinsky, Paul Klee, Piet Mondrian ș.a.) erau considerați „burghezi excentrici și decadenți”. Și, pe deasupra, cineștii, spre deosebire de criticii de artă, mai au nevoie de echipă, de tehnică și, desigur, permisiune pentru filmări. Aceste condiții au determinat faptul că primele filme dedicate lui Brâncuși să apară în România deabia în 1966, aproape la zece ani de la moartea artistului. De aceea nu întâmplător Festivalul a debutat cu secvențele de cronică cinematografică cu genericul *Brancusi filmed*, ce conține imaginea sculptorului, începând cu anul 1923 și până la 1938, constituind o incontestabilă valoare.

Aici se impune măiestria vestitului artist-fotograf american Man Ray, denumit de contemporanii săi „marele poet al camerei obscure”. Acesta a părăsit America și s-a oprit la Paris, unde s-a împrietenit cu Brâncuși, ajutându-l prin destăinuirea unor secrete din arta fotografică, pe care o profesa și marele sculptor – autorul mai multor momente din acea cronică, care este foarte importantă și prin faptul că ea, afară de imaginea lui Brâncuși (cu unele portrete foarte expresive), ocupat de procesul creației în atelierul său, admirăm și o parte din lucrările finisate sau aflate încă în „chinurile facerii”.

Emoționează solemnitatea, starea de mare sărbătoare din episodul cu sosirea lui Brâncuși din Franța la Târgu Jiu. În alte secvențe facem cunoștință cu entourageul Parisului din timpurile respective, dar și cu unele personalități din domeniul literaturii și artei, prieteni ai sculptorului, cum ar fi Marcel Duchamp, Mary Reunolds, Vera Moore, Florence Meyer, Ezra Pound, Margarit și Victor Brauner, Maria Șaleapin, Lizica Codreanu, căreia Doina Lemny, cunoscută cercetătoare a operei brâncușiene, îi va dedica un întreg roman despre destinul ei de artist-coregraf – *Une danseuse roumaine dans l'avant-garde parisienne*.

În pofida voinței tuturor regimurilor, a timpurilor vitrege și a tot felul de impedimente, legate de destinul și opera lui Constantin Brâncuși, cineștii au izbutit, totuși, să elucideze prin panze cinematografice memorabile personalitatea acestui mare artist.

Dacă încercăm să efectuăm o tipologie a filmelor dedicate lui Brâncuși, conform unor criterii (durata filmului, timpul producerii și diversitatea genuistică), vom constata că, afară de cronică cinematografică despre activitatea sculptorului (aproximativ 60 de minute), filmografia brâncușiană constituie patruzeci și trei de filme documentare – fapt ce ne permite să propunem inaugurarea unui nou compartiment al filmologiei, *brâncușiologia cinematografică*, noțiune care astăzi poate fi încă relativă, ca în orice stadiu incipient al conceptului, dar, cu certitudine, are viitor din perspectiva creării de noi filme, a cercetării și valorificării operei brâncușiene.

Conform duratei (timpul-ecran), dintre cele patruzeci și trei de filme pentru ecran și televiziune, unsprezece sunt de lung metraj: *Ciclul de filme despre opera lui Constantin Brâncuși* (regizor Pavel Constantinescu), *Tăcere și faptă și Colocviul Internațional al centenarului Brâncuși* (ambele regizate de Ruxandra Garofeanu); *Brâncuși sau școala de a privi* (regizor Jean Pradinas), *Cumințenia pământului* (regizor Manasse Radnev, Constantin Chelba), *Brâncuși și Blestemul lui Brâncuși* (ambele regizate de Cornel Mihalache), *Brâncuși – cioplitorul de suflute* (regia Grid Modorcea), *Constantin Brâncuși. Coloana sau lecția despre infinit* (regizor Laurențiu Damian), *Brâncuși. Calea eroilor. Istoria unei capodopere* (regizor Horia Munteanu), *Constantin Brâncuși* (regizor Cosmin Nicolescu).

Nominalizăm unele din cele douăzeci și două filme de scurt metraj: *Colocviul Brâncuși* (regizor Paula Segal); *Brâncuși la Târgu Jiu* (regizor Erich Nussbaum); *Pași spre Brâncuși* (regizor Adrian Petringenaru); *Constantin Brâncuși* (regizor Paul Orza); *Sculptorul; Hobita, Coloana și tractorul; Codul lui Brâncuși* (toate trei regizate de Cornel Mihalache); *Brâncuși – Târgu Jiu – România* (regizor Constantin Chelba); *Concert pentru Domnișoara Pogany* (regizor Francisc Mraz); *Tony Gragg on Constantin Brâncuși* (regizor Christopher Swayne); *Brâncuși în spațiul parizian* (regizori Ruxandra Garofeanu, Constantin Chelba); *Un arbore la mijloc de lumi: Constantin Brâncuși* (regizor Horia Munteanu); *Brâncuși* (regizor Seat Hudson).

<sup>1</sup> Sidney Geist. *Brâncuși*. București: Editura Meridiane, 1973, p. 130.

<sup>2</sup> Vasile G. Paleolog. *Brâncuși*. Craiova: Scrisul românesc Fundația Editura, 2008, p.100.

<sup>3</sup> Constantin Zărnescu. *Codul operei lui Brâncuși*. Cluj-Napoca: Editura “Dacia”, 2007, p. 198.

<sup>4</sup> Herbert Read. Semnificativele forme. În: săptămânalul *România literară*, București: Editat de Uniunea scriitorilor din România, 19 februarie 1976.

<sup>5</sup> *Colocviul Brâncuși*. Antologie de articole. București: Editura Meridiane, 1967, p. 11.



## Decembrie, 2019

Restul zece au o durată de mai puțin de zece minute și majoritatea dintre ele sunt lansate de către diverse posturi TV cu genericul „Constantin Brâncuși – sculptorul luminii” cu ocazia aniversării de o sută patruzeci de ani de la nașterea artistului. Brâncușiologia cinematografică se impune și printr-un larg diapazon ideatic și genu-istic: film de artă, film-portret, film istorico-biografic, film publicis-tic, film eseu și chiar poem cinematografic.

Desigur, că opera și destinul neobișnuit al lui Brâncuși i-a inspirat și pe cineăștii din domeniul filmului de ficțiune.

În anul 2014 apare pe ecrane lungmetrajul *Brâncuși în eternitate* al regizorului Adrian Popovici. Iar în toamna acestui an se așteaptă premiera filmului *Walking to Paris* (Călătorie la Paris) în regia controversatului cineast britanic Peter Grenaway.

În curs de lansare se află lungmetrajul de ficțiune *The Sculptor* în regia lui Mick Davis (autorul filmului *Modigliani*, filmat în România). În rolul maestrului Brâncuși va evolua actorul Andy Garcia. Remarcăm faptul că în 2016, în afară de ciclul de videocli-puri cu genericul *Brâncuși - Sculptorul luminii*, n-a apărut încă nici un film care ar comemora cei o sută patruzeci ani de la nașterea marelui artist sau Anul lui Brâncuși.

În cadrul Festivalului au fost prezentate zece filme despre creația și destinul lui Constantin Brâncuși. Și tot la tema *artă plastică* au fost proiectate în premieră pentru România, încă trei filme: *Regele Rodin* în care regizorul francez Alain Fleischer ne propune o fascinantă explorare a universului artistic rodinian. În filmul *Bourdelle*, spectatorul, împreună cu regizorul Jean Baptiste Mathieu, admiră muzeul și opera sculptorului Emile Antoine Bourdelle, cunoscut și în calitate de profesor al lui Maillol, Giacometti, Matisse. Iar documentarul *La un pas de eternitate* al regizorului Alexandru Maftei este axat pe un dialog poetic între lucrările de pictură și sculptură create de artiștii familiei Storck.

Dintre cele zece filme dedicate lui Brâncuși și proiectate în cadrul Festivalului, trei au fost în premieră pentru spectatorul român. Alain Fleischer a prezentat în premieră documentarul *Sculptură: Brâncuși* (2013), demonstrând prin imagini filmice, în baza atelierului lui Brâncuși din *Centrul Georges Pompidou*, că pe maestru l-au interesat în mod deosebit și corelațiile spațiale dintre operele sale, pe care mereu „le regiza”, schimbându-le locul, unghiul de privire, ca ele să grăviteze liber, ca un sistem de planete, generând noi semnificații, noi dimensiuni.

Cunoscutul sculptor britanic Tony Gragg devine protagonistul filmului *Tony Gragg on Constantin Brancusi* (1992), cu care regizorul Christopher Swayne efectuează o călătorie în România pe urmele lui Brâncuși, descoperind sursele de inspirație ale artistului român ca apoi să afirme că Brâncuși, în pofida afirmațiilor tuturor brâncușio-logilor despre faptul că acesta a modernizat anticul, el, totuși, rămâne mai mult arhaic decât modern... Mă rog, e părerea unui artist despre alt artist, ale cărui opere, conform opiniilor unor exegeți, posedă similitudini cu ale lui Brâncuși – idee despre care în film nu se relatează.

O curiozitate justificată a provocat filmul În căutarea tatălui pierdut (2015) în regia lui Ionuț Teianu – o poveste delicată, dacă nu chiar dramatică, a unui bătrân de aproape optzeci de ani, căruia la naștere mamă-sa i-a dat trei nume: John, Constantin și Brâncuși.

Din film aflăm că mama sa e vestita dansatoare Vera Moore, acea splendidă tânără din cronica cinematografică *Brancusi filmed*, dansând în atelierul lui Brâncuși. Bătrânul, susținut și de nepotul său, își începe odiseea căutării tatălui pierdut...

Între cele trei procese de judecată eșuate, John Brancusi vizitează, pentru prima dată, locurile de baștină ale tatălui său. Autorii filmului urmăresc reacțiile pretinsului fiu al lui Brâncuși, dar și ale oamenilor din Hobița și Târgu-Jiu, care își întâlnesc oaspetele rătăcitor cu multă bunăvoință și căldură...

Finalul filmului e în suspans: ideea despre apelarea la ADN este respinsă de rudele fi apropiatii lui Brâncuși. Va reuși oare John Brancusi să demonstreze autorităților franceze că el, totuși, este fiul lui Constantin Brâncuși sau nu?...

Titlul filmului *Cumînțenia* pământului al regizorilor Manasse Radnev și Constantin Chelba, omonim cu denumirea celebrei sculpturi a lui Brâncuși, poate duce în eroare spectatorul, orientân-du-l spre elucidarea, prin limbaj cinematografic, numai a operei respective, pe când autorii prezintă un film despre universul artistului Constantin Brâncuși,urmăresc reconstituirea lumii lui Brâncuși, pornind de la rădăcinile ei ancestrale, de la confluența acestora cu marile culturi ale lumii, dar convingându-ne că, de fapt, *Cumînțenia* pământului e o caracteristică artistico-filosofică specifi-că atât creației, cât și a personalității Brâncuși.

Se memorizează sunetul liniștit al ploii ce cade peste *Poarta sărutului*, peste *Masa tăcerii*, apoi imaginea unui curcubeu fantas-tic, încoronând *Coloana infinitului*, conferindu-le la toate împreună pulsații cosmice. „*Aici Brâncuși a ascultat tăcerea*”, - ne provoacă cunoscutul brâncușolog Barbu Brezianu cu comentariul său mai întâi poetic, apoi cognitiv, în lectura magistrală a actorului Victor Rebengiug.

Prin cronica cinematografică a anilor ‘30 ai secolului trecut, autorii filmului ni-l prezintă pe Brâncuși în atelierul său, aflându-se înconjurat de uneltele sale îndrăgite, cu care a reușit să făurească minuni, îl privim ca pe un demiurg, care, zbuciumat de „chinurile facerii”, dă viață pietrei, regizează actul creației, al nașterii unei noi capodopere.

Programul de bază al Festivalului a debutat, după cum am menționat, cu filmul *Brâncuși sau școala de a privi* al regizorului francez Jean Pradinas, care pornește de la sursele de inspirație ale sculptorului (artă populară, cimitire cu crucifixuri vechi, case țărănești), găsind cele mai expresive formule filmice, ajunge să identifice profunde semnificații artistice și filosofice, reușește să evedențieze importanța impresionantei opere brâncușiene în plan

mondial.

În cadru – atelierul lui Brâncuși din Centrul *Georges Pompidou*... Camera de filmat se mișcă încet „contemplând” fiecare lucrare, prin care regizorul Jean Pradinas insistă, parcă, să ne convingă că perfecțiunea acestor opere nu se limitează numai la suprafață, ci constituie o necesitate estetică, o condiție spirituală a creației brâncușiene dusă până la limita externă a purității formei – ceea ce pentru artistul Brâncuși a necesitat sacrificiul întregii sale vieți.

Se perindă pe ecran imaginea sculpturilor: *Sărutul, Pasărea în spațiu, Domnișoara Pogany, Cumînțenia* pământului, Muza adormită, Rugăciunea, *Prințesa X, Cocoșul, Măiastra, Prometeu* și, desigur, trilogia de la Târgu-Jiu – cel mai mare ansamblu sculptural din lume, integrând vestitele lucrări *Poarta sărutului, Masa tăcerii* și *Coloana infinitului* – doar unele opere din creația lui Brâncuși, ce înnobilează cele mai prestigioase muzee, saloane și galerii de artă din toată lumea: București, Paris, New York, Londra, Philadelphia, Veneția, Montreal ș.a. Pe toate acestea Eugen Ionescu le-a găsit: „*Surprinzătoare, de necrezut, sintezele lui: folclor fără pitoresc – re-alitate antirealistă, figuri dincolo de figurativ, știință și mister, dinamism și petrificare – idee devenită concretă, făcută materie, esență vizibilă, intuiție originară, peste cultură, academie, muzee*”<sup>6</sup>. Dar pentru a evidenția toate aceste calități prin limbajul filmului de nonficțiune a fost o operație dificilă pentru cineastul francez, care s-a străduit să păstreze și pe ecran integritatea operei brâncușiene, specificul și multiplele ei semnificații.

Discursul cinematografic e perceput prin viziunea unei formații de artiști amatori, care leagă secvențele și ideile, devenind laitmoti-vul filmului.

În centrul acestei narațiuni cinematografice se află ansamblul sculptural de la Târgu-Jiu, accentuându-se mai mult *Coloana infinitului* (sculptură în memoria băștinașilor lui Brâncuși morți în Primul război mondial), pe care regizorul Jean Pradinas și operatorul Boris Ciobanu o savurează în toată înălțimea (30 metri) și integrita-tea ei ca apoi „s-o dezmembreze” cu multă măiestrie cu ajutorul luminii, al opticii, al mișcării aparatului de filmat, al unghiulației și ale altor modalități ale limbajului cinematografic pentru a-i percepe tainele și multiplele semnificații ale acestei construcții artistice unicale.

Se impune acordul final al filmului, în care, prin montaj și duble expoziții, regizorul și operatorul fac „să treacă” prin *Poarta sărutului* spre *Coloana infinitului*,adică spre înălțare, spre eternitate, mai multe portrete cu imaginea lui Brâncuși.

Genericul acestui film conține nume sonore, precum poetul Marin Sorescu – autorul scenariului, compozitorul și interpretul Gheorghe Zamfir – autorul partiturii muzicale, cunoscutul brâncuși-olog Barbu Brezianu – consultantul principal al filmului.

Proiecțiile festivaliere au continuat cu filmul *Constantin Brâncuși: Coloana sau lecția despre infinit*, care avea drept scop fixarea pe peliculă a procesului unic de restaurare (1996-2000) a *Coloanei infinitului*, dar regizorul Laurențiu Damian nu se limitează la un simplu reportaj despre acest proces. El lărgeste aria de interes, se impune cu propriile sale viziuni asupra evenimentului, obținând noi idei, noi semnificații.

Cele patru microepisoade cu denumirile omonime, inspirate din poemele lui Nichita Stănescu (*Lecția despre cerc, Lecția despre cub, Lecția despre zbor, Lecția despre infinit*), servesc în calitate de motto, exprimând unele idei din conceptul creației lui Brâncuși și cristalizând narațiunea cinematografică orientată spre efecte vizuale, dar și spre o perspectivă exegetică și o alta - poetică.

Opera lui Brâncuși, în special *Coloana infinitului*, e concepută spre verticalitate, spre înălțimi. De aceea, în favoarea acestei idei, regizorul Laurențiu Damian, în timpul filmării procesului de restau-rare a *Coloanei...*, a utilizat impactul tehnicii-gigant asupra *Coloanei infinitului*, care, înconjurată de sus până jos cu acele instalații fantastice și mai exagerându-le dimensiunile lor prin efecte optice, unghiulații și ecleraj, par parvenite, parcă, din filmele SF, creează impresia unei rachete interplanetare gata de a-și lua zborul spre universul cosmic. Astfel, cineăștii au evidențiat, prin procedee cinematografice, ideea de interdependență dintre spațiul teluric și cel cosmic – una din ideile esențiale ale operei brâncușiene. Iar utilizarea conceptuală a tehnicii și a efectelor realizate de operatorii Dănuț Pădure, Mălin Muștescu și Doru Segal, trec în spațiile artisticiiului și al esteticului.

În acest film, ca și în majoritatea de această tematică, sunt utilizate, uneori interpretate, aforismele lui Brâncuși despre artă, ceea ce oferă comentariului literar profunzime și personalitate.

În cadrul Festivalului s-a bucurat de interes lungmetrajul *Brâncuși* (1996), regizat de Cornel Mihalache, cel mai inițiat cineast în fenomenul Brâncuși. Devine cunoscut în brâncușiologia cinema-tografică prin filmele sale *Sculptorul* (1994); *Hobița, Coloana* și *tractorul* (2006); *Blestemul lui Brâncuși* (2013) și *Codul lui Brâncuși* (din ciclul de filme TV „Mari români”, 2015).

În filmul *Brâncuși* regizorul Cornel Mihalache abordează o serie de probleme, ce țin de sursele de inspirație, de estetica și semnifi-cațiile operei brâncușiene, dar și de rolul acesteia în contextul artelor plastice mondiale.

Procedeeul dramaticic al acestei narațiuni cinematografice, un dialog elaborat dintre Brâncuși și cu una din operele sale – *Cocoșul*, în calitate de alter-ego, i-a permis regizorului să reliefeze originalita-tea și frumusețea creației obținută în pofida unor momente cruciale din viața artistului.

Grație spiritului sensibil al regizorului Cornel Mihalache și al operatorului Alexandru Goldgraber, spectatorul percepe că Brâncuși niciodată nu s-a oprit la prima realitate sau la aparențe, ei au trudit mereu explorând profunzimile până la esențe.

Pline de sens și de verticalitate, de substanță general-umană

<sup>[1]</sup> Ion Mocioi. Estetica operei lui Constantin Brâncuși. Craiova: Editura Scrisul Românesc, 1987, p. 140.

apar pe ecran operele lui Brâncuși, imaginile locurilor natale despre care sculptorul își amintea cu profundă nostalgie, ca și despre prietenii săi... La întrebarea lui alter-ego despre prieteni, Brâncuși răspunde cu modestie: *Puțini...* Dar când maestrul îi nominalizează: Rousseau, Modigliani, Leger, Duchamp, Appolinaire, Joyce, Tristian Tzara, Man Ray ș.a., în fața ochilor noștri se perindă opere de toate genurile de artă, o bună parte din tot patrimoniul spiritual al lumii.

Spectatorul nu poate rămâne indiferent de refrenul acestui film – testamentul lui Brâncuși: „Las statului francez, pentru Muzeul Național de Artă Modernă, absolut tot ce cuprind în ziua morții mele atelierele aflate la Paris”. Această decizie Brâncuși o ia după ce statul român refuzase moștenirea sa. Adică îl refuzase pe el... Și cel mai dramatic a fost pentru Brâncuși că împotriva creației sale (de a fi adusă în România) s-au pronunțat personalități marcante, precum academicienii George Călinescu, Alexandru Graur, Camil Petrescu, Mihail Sadoveanu, oameni de cultură că George Oprescu, Alexandru Rosseti ș.a.

Aici regizorul ne propune imaginea *Coloanei infinitului* pe care se înalță încet o melodie tristă a unei balade – bocet, culeasă de prin ținutul Gorjului, de către cunoscutul etnomuzicolog Constantin Brăiloiu – prieten al lui Brâncuși.

Dacă în acest film pe regizorul Mihalache îl interesează mai mult activitatea de creație a artistului Brâncuși, apoi în celelalte filme în prim-plan și în majoritatea cazurilor, pentru prima dată, se abordează probleme dramatice legate de destinul operei și de însuși personalitatea lui Brâncuși, despre care aflăm din filmul *Blestemul lui Brâncuși* că el pe toate acestea le-a intuit foarte exact, exprimându-se profetic: „*După ce voi muri, mă vor sfâșia* păsările de pradă”. Și autorii filmului ne demonstrează că Brâncuși a avut parte de multe și groaznice „păsări de pradă” și în timpul vieții și după moarte: inaugurarea în lipsa autorului a ansamblului sculptu-ral de la Târgu-Jiu (1938); încercarea comuniștilor (1949) de a demola *Coloana infinitului*; o nouă încercare (1951) a regimului de a pune *Coloana* la pământ; atentarea (1996) lui Radu Varia, negustor de opere de artă (prieten cu Salvador Dali), asupra integrității și sacralității *Coloanei* printr-o pretinsă reconstrucție totală cu înlocuirea modulelor și a axei, dar, de fapt, urmărind un scop de acaparare; încercarea (2000) de a specula în piața de artă a 500 de lucrări „noi” (chiar dacă sculptorul a avut circa 220 de opere), ideea din zilele noastre de a repatria la Târgu-Jiu osemintele lui Brâncuși din cimitirul Montparnasse din Paris; apariția unui fiu al lui Brâncuși nerecunoscut încă de autoritățile franceze ș.a.

În narațiunea cinematografică aceste motive dramatice nu numai pentru Brâncuși și neamul românesc, dar pentru toată lumea, sunt însoțite de imaginea unei ploi cu tunete năprasnice peste *Coloana infinitului, Masa tăcerii* și peste *Poarta sărutului...* Și după toată această vâltoare apare imaginea cu Brâncuși odihnindu-se, parcă, înainte de marea trecere...

Acest Festival a demonstrat potențialul filmului în valorificarea artelor și a întregului patrimoniu spiritual, amenințat astăzi de pericolul globalizării totale, dar și al indiferenței noastre. De asemenea s-a demonstrat prin film valoarea operelor lui Brâncuși în contextul evoluției artelor plastice mondiale, s-au conștientizat rezonanțele dramatice din destinul marelui artist cu resemnarea sacrificiului pentru frumos și adevăr.

În majoritatea filmelor cineăștii au încercat să decodifice, uneori să interpreteze prin limbaj cinematografic, principalele teme ale operei brâncușiene, provenite din miturile, legendele și baladele străbune rezumate la: originea lumii, mitul păsării și al ascensiunii, tema dragostei și a fertilității, mitul morții, mitul *axis mundi* și alte motive mitologice, ce și-au găsit expresia prin formule filmice.

Toate filmele dedicate lui Brâncuși, luate împreună, creează un portret generalizator al unui destin zbuciumat, care integrează calitățile Creatorului, Filosofului, Patriotului și marelui Om, care a fost și este Constantin Brâncuși, „....*purător al unui mesaj primordi-al, primitiv, arhaic, rafinat și comun începuturilor civilizației ome-nești, Brâncuși caută în zonele nebuloase și magice ale subconștien-tului colectiv și găsește mituri dintru început, arhetipuri și fenomene primordiale (viața, dragostea, moartea,oul, zborul, noul născut, cumînțenia* pământului); arhaicul geometric și *monolitic al petrei gorjene; obsesia perfecțiunii; seriile, variațiile, repetițiile, simplifică-rile și esențializările, până la ideea miraculoasă a nemuririi*”<sup>7</sup>.

Am avut ocazia să vizionez toate cele 43 de filme documentare, semnate de diverși regizori (din România, Franța și Marea Britanie) și pe cel de ficțiune, *Brâncuși în eternitate* al regizorului Adrian Popovici și m-am convins că, dacă cineăștii documentariști s-au achitat într-un fel cu personalitatea marelui Constantin Brâncuși și încă mai continuă lansări de filme documentare, apoi cu filmul de ficțiune cineăștii rămân cu mari datorii, mai ales astăzi, în epoca imaginii, în epoca de tehnici și tehnologii performante ale industriei cinematografice. Destinul neordinar al marelui artist, grandoarea talentului și originalitatea operei sale obligă cineăștii la crearea de pânze cinematografice pe potriva acestei personalități Constantin Brâncuși. Drept exemplu ar servi filmele *Andrei Rubliov* al regizoru-lui Andrei Tarkovski, *Renoir* de Gilles Bourbos, *Amadeus* de Milos Forman, *Sayat Nova*, semnat de Serghei Paradjanov, *Caravaggio* de Derek Jerman ș.a., amintindu-ne de spusele vestitului teoretician și critic de film francez André Bazin, care, referitor la filmul despre artă, menționa că „*s-a găsit cheia miraculoasă ce va deschide pentru milioane de spectatori poarta capodoperelor*”<sup>8</sup>. Rămânem cu speranța că printre acelea va fi și filmul pe care-l merită marele artist Constantin Brâncuși...

**Dumitru OLĂRESCU**

<sup>[2]</sup> Andrei Pandrea. Un demiurg: Constantin Brâncuși. În Dorul, Revistă de ortodoxie română din Danemarca, nr. 45, 1995, p. 21.

<sup>[3]</sup> André Bazin. Qu est-ce que le cinema? (traducere din limba franceză Ervin Voiculescu). București: Editura Meridiane, 1968, p. 184.



## „Datorie de mulțumire” pentru cei „vrednici de neuitare” care au făcut ca Ansamblul să existe...

**V**iața mea a fost un șir de miracole, spunea Brâncuși.

Putem afirma că și înfăptuirea Ansamblului monumental de la Târgu-Jiu a fost un miracol. Singura creație de for public a sculptorului, inaugurată acum 80 de ani la Târgu-Jiu, a pus orașul pe harta artei mondiale.

Primul război mondial, pe care-l numim „războiul de întregire”, a dus la împlinirea idealului de veacuri al neamului nostru – Marea Unire. Eroismul ostașilor care s-au jertfit pentru patrie i-a făcut pe urmași să dorească să le nemurească amintirea. S-au ridicat peste tot troițe, monumente comemorative, mai mici sau mai mari. Orașul Târgu-Jiu se mândrea cu implicarea populației în apărarea urbei la bătălia de la Podul Jiului din 14 octombrie 1916. O placă memorială pusă la pod în octombrie 1920 amintea tuturor că „Aci bătrânii, femeile, cercetașii și copiii Gorjului au oprit năvala vrăjmașe apărându-și cu vitejie căminurile.”

Liga Națională a Femeilor Române din Gorj, condusă de Arethia Tătărescu, i-a încredințat sculptoriței Milița Petrașcu realizarea monumentului eroinei de la Jiu, Ecaterina Teodoroiu. Frumosul sarcofag s-a inaugurat la 8 septembrie 1935.

Invitată să ridice și monumentul în cinstea tuturor eroilor gorjeni căzuți în război, Milița refuză cu smerenie oferta, precizând că mult mai potrivit este mentorul său, sculptorul Constantin Brâncuși.

În 1934, Arethia Tătărescu îl contactează pe Brâncuși la Paris, dar, conform mărturiei din 1999 a Sandei Negropontes, artistul este reticent la început. Putem presupune că-și amintea de eșecul proiectului pentru Spiru Haret, refuzat în 1914 de ministrul Morțun, sau de tergiversarea monumentului eroilor din Peștișani, din cauza neînțelegerii dintre comitete din 1921. În octombrie 1928 nu se implicase în concursul pentru „un măreț monument care să simbolizeze împlinirea idealului nostru național Unirea Tuturor Românilor și contribuția la acest act istoric a marelui rege Ferdinand I”, întrucât indicațiile precise ale concursului limitau drastic libertatea de acțiune. Este demn de relevat că în corespondența legată de proiectele pentru Haralamb Lecca (1928) sau Caragiale (1931) sculptorul pretindea „deplină libertate în ceea ce privește concepția lucrării și timp de ajuns”, precum și informații despre „planul despre lărgimea locului și ce este clădit împrejur”. Corespondența lui Brâncuși cu Arethia Tătărescu a ars în 1950 și nu poate fi studiată. Discuțiile purtate de aceasta cu sculptorul la Paris în cursul anului 1934 l-au convins pesemne că libertatea sa de acțiune va fi totală, că-și va putea alege liber amplasamentul și că va beneficia de sprijin material. Arethia, ea însăși pasionată de artă și îndrăgostită de frumos, l-a înțeles cel mai bine pe Brâncuși.

Să ne amintim că în timpul primei conflagrații mondiale Brâncuși se afla în Franța, intrată în luptă încă din august 1914. România își păstrase neutralitatea până în august 1916. La 4 octombrie 1916 Brâncuși îi scrie lui Walter Pach că nu va merge la război întrucât consiliul de revizie nu l-a găsit apt, dar că este foarte bucuros că țara sa a intrat în luptă. Departe de patrie, de care este alături cu sufletul, sculptorul începe să cioplească în lemn coloane fără sfârșit. Va afla abia în 1919 că și-a pierdut mama și că sora sa este văduvă de război. Coloanele fără sfârșit vor apărea în continuare din mâna artistului. În 1933, la Galeria Brummer va expune trei astfel de lucrări, intitulate „Proiect de coloane care, mărite, vor sprijini bolta cerului”.

La sfârșitul lui decembrie 1934 și la 7 ianuarie 1935 Brâncuși este vizitat de tânărul inginer Ștefan Georgescu-Gorjan, fiul unui vechi prieten din tinerețea sa craioveană. Ștefan este fascinat de coloanele de lemn din atelier și-i oferă artistului soluția pentru o coloană monumentală din metal, pe care sculptorul „spera s-o poată ridica în țară” : „Să se încastreze în beton baza unui stâlp solid de oțel, pe care să se tragă, suprapunându-se, ca niște mărgeluri uriașe goale în interior, „elementele” spațiale identice ale coloanei.” Satisfăcut de soluție, sculptorul îi propune tânărului să-l secondeze în proiectul la care fusese invitat de Arethia, propunere acceptată cu entuziasm de inginer.

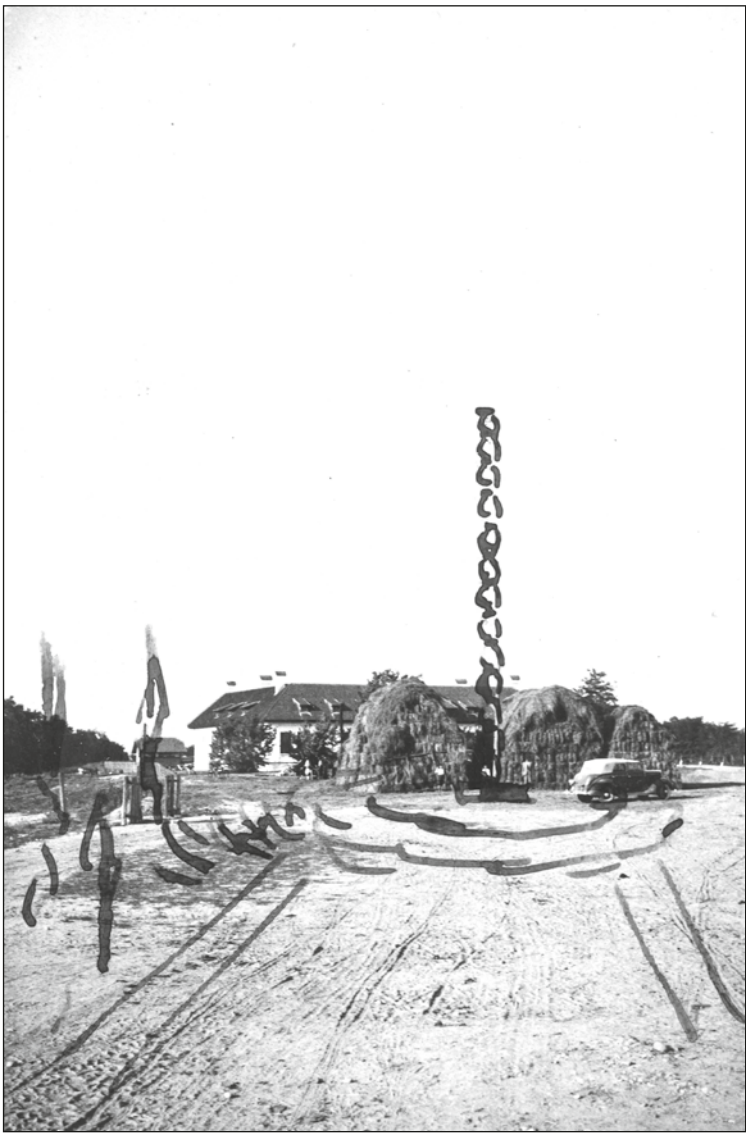
La 11 februarie 1935, Brâncuși îi scrie Miliței Petrașcu : „nu vă pot spune cât de fericit aș fi să pot face ceva la noi în țară. Vă mulțumesc și deasemenea doamnei Tătărescu pentru privilegiul ce vrea să-mi dea. În prezent, toate lucrurile începute de atâta vreme sunt spre sfârșit și eu sunt ca un ucenic în ajunul de a deveni călă - așa că propunerea nu putea să cadă mai bine.”

Realizarea proiectului va avea nevoie de „timp de ajuns”. Consultările artistului cu inginerul Gorjan s-au purtat în decembrie 1936, în mai 1937 și în august-noiembrie 1937. Materializarea Coloanei s-a înfăptuit la Atelierele Centrale Petroșani, unde Gorjan era inginer-șef și adjunct al directorului. Se bucura de încrederea conducerii Societății Anonime Române pentru exploatarea Minelor de Cărbuni Petroșani și în special a directorului general Ion Bujoiu. Cunoștea foarte bine forța de muncă din zonă și capacitatea tehnică a Ateliereilor.

Trebuie accentuat faptul că propunerea Arethiei a fost sprijinită de soțul ei, Gheorghe Tătărescu, premier al României în perioada 5 ianuarie 1934 – 28 decembrie 1938. Guvernarea Tătărescu s-a caracterizat prin politica de încurajare a industriei naționale și printr-o înflorire economică fără precedent, care a permis finanțarea unor proiecte de mare anvergură.

Gheorghe Tătărescu a avut legături cu Valea Jiului încă din 1916, când, tânăr locotenent de rezervă „a călcat pentru întâiași dată pământul acestei văi ca ostaș al Regelui Ferdinand”, ca să elibereze Ardealul. În 1922 a fost printre fondatorii „Gazetei Jiului”. A ajutat mult zona ca subsecretar de stat la Ministerul de Interne în Guvernele Brătianu ( octombrie 1923 – martie 1926 sau iunie-noiembrie 1927) sau ca Ministrul Industriei și Comerțului în guvernele Duca și Angelescu (14 noiembrie 1933 – 3 ianuarie 1934).

La 15 aprilie 1926 Tătărescu a fost numit consilier juridic al Societății „Lupeni”. A colaborat îndeaproape cu Societatea Petroșani, în special cu directorul general Bujoiu. Ca excelent tehnician, inginerul Bujoiu a fost numit Ministrul Industriei și Comerțului în cabinetul Tătărescu în perioada 17 noiembrie-28 decembrie 1937.



A fost o șansă realizarea Coloanei în Atelierele Centrale ale Societății Petroșani, instituție de nivel european, cu profesioniști de elită și caracter multietnic. Muncitorii, tehnicienii și inginerii au lucrat în regie. Conducerea Societății a suportat cheltuielile de construcție în Atelierele Centrale și o bună parte din cheltuielile de montaj, fondurile alocate ridicându-se la aproximativ 2.500.000 lei.

Pentru monumentele închinat eroilor, Liga Națională a Femeilor Române din Gorj a contribuit cu sume reprezentând „rezultatele exclusive ale muncii de ani de zile”, totalizând 2.436.275 lei. S-au cheltuit 340.615 lei pentru Coloană. 683.198 lei pentru Poartă, 666.462 lei pentru Biserica Eroilor, 746.000 lei pentru exproprieri pentru deschiderea Căii Eroilor.

Autoritățile centrale au acordat o serie de subvenții orașului Târgu-Jiu, după clasarea sa ca localitate de interes turistic în mai 1936. Ministerul Lucrărilor Publice a alocat în septembrie 1937 cinci milioane pentru sistematizarea străzii care va deveni Calea Eroilor. S-au subvenționat și lucrări aferente parcurilor. Primăria a finanțat costurile lucrărilor de piatră altele decât Poarta, comandate la Deva.

\*\*\*

Brâncuși s-a deplasat la București în iunie 1937. A discutat cu oficialitățile care urmau să finanțeze lucrarea, a mers la Poiana la familia Tătărescu și apoi a explorat Târgu-Jiu pentru a alege amplasamentul Coloanei. La sfârșitul lui iulie i-a arătat locul și inginerului Gorjan, venit special de la Petroșani.

În august 1937 a locuit la Petroșani în locuința inginerului și au stabilit împreună dimensiunile monumentului, ținând seama de posibilitățile financiare, de cerințele tehnicii și de viziunea artistică a sculptorului. Artistul a cioplit o fațetă a modelului de lemn al unui modul și a plecat apoi la Paris la 2 septembrie. Ingerul Gorjan a rămas cu întreaga răspundere a lucrării despre care l-a ținut la curent pe sculptor prin scrisori. Brâncuși s-a reîntors la Târgu-Jiu la 27 octombrie și a supervizat începutul operațiilor de montare a Coloanei. Între 10 și 14 noiembrie îl găsim la București, pleacă apoi la Paris și la 18 decembrie se îmbarcă spre India.

Metalizarea cu alamă a Coloanei, care era gata montată din noiembrie, s-a realizat în iunie-iulie 1938 de firma „Metalizarea”, sub supravegherea artistului revenit în țară. La inaugurarea din 27 octombrie nu a participat decât Arethia Tătărescu.

\*\*\*

Se cunosc numele tuturor celor ce au contribuit la materializarea Coloanei, mulțumită preocupării inginerului Gorjan, asistat de inginerul Eugen Haier.

Autorul concepției tehnice a Coloanei și coordonatorul întregii echipe a fost inginerul Ștefan Georgescu-Gorjan.

Ingerul Nicolae Hasnaș de la Secția Siderurgică a avut cea mai importantă contribuție la proiectarea Coloanei. Au colaborat la desenele de execuție ale miezului de rezistență proiectantul Gavrilă Șomlo și tehnicianul Maschek.

Modelul brut al unui modul a fost confecționat de excepționalul meșter tâmplar de modele Carol Flisek. La tâmplărie au mai lucrat Oancea și Gurka.

La Turnătoria de fontă au lucrat doi excelenți specialiști – maestrul Szabo Emeric și ajutorul de maestru Gheorghe Anastasiu, asistați de Marin Buturoagă, David Leah, Gheorghe Pop, Groza, Teodor Brici, Petru Onu, Schlesinger și ucenicul Niculae Căprar.

Secția de construcții metalice, condusă de experimentatul și neîntrecutul meșter Ion Romoșan, ajutat de maestrul Ion Aldea, cuprindea muncitorii lăcătuși și de montaj Vasile Pop, Francisc Mihalca, Iosif Aurnaier, Francisc Gundel, Iosif Kecseti, Iosif Jigmond.

Principala contribuție la construcția și montarea Coloanei au avut-o șefii de echipă Francisc Hering, meșter lăcătuș de frunte, și Victor Borodi, excelent meșter sudor, primul sudor din Valea Jiului.

De fundație s-a ocupat gratuit întreprinderea de construcții Wildmann din Brașov, inginer-șef Glöckner. De la Ateliere au venit maestrul Victor Perini și șeful de echipă Augustin Perini, precum și muncitorii Demeter Iosif, Mihai Smodilă, Kiss Miklos, Elekes Alexandru, Ion Florea, Tudor Iancu, Szakacs Francisc, Ioan Perdi.

La cofraje și schelărie au lucrat șeful de echipă Chebel Anton și Belceki Iosif.

Topograf a fost Keckel care a verificat execuția montajului, iar controlor de calitate al montajului a fost Nicolae Silvestru.

Șofer a fost Alexandru Bredan.

Au existat prestații gratuite de transport din partea antreprenorilor Schäfer și Schächter.

Toate aceste nume sunt vrednice de neuitare.

Informațiile despre felul cum s-a construit Poarta sunt din păcate extrem de puține. Se știe că a existat o machetă, schițe și notații cu dimensiunile. Din corespondența cu doamna Tătărescu se păstrează doar ciornele unor scrisori ale sculptorului. Desenele de pe Poartă au fost cioplite în 1938 de Ion Alexandrescu sub supravegherea directă a artistului.

Informațiile despre Masă și Scaune sunt insuficiente. Există documente de arhivă referitoare la comenzile către firma „Pietroasa” din Deva.

Artistul nu a dat explicații despre simbolismul Ansamblului, nu l-a numit așa și a păstrat secretul pentru sine.

Cercetarea are de lucru pentru a completa datele.

\*\*\*

Să ne plecăm în fața Sculptorului, a Arethiei și a lui Gheorghe Tătărescu, a Femeilor Române din Gorj, a Miliței Petrașcu și a lui Ion Bujoiu.

Să nu uităm însă gândurile frumoase exprimate de poetul Gheorghe Tomozei despre inginerul Gorjan care „a zburat cu o riglă de calcul în 1937”, dar și despre cei care „au executat strania comandă fără cusur, muncind drăcește și îngerește”, „amestecându-și confratern sudoarea, români, unguri, sași, evrei, slovaci (ori polonezi, ori cehi, ori austrieci)”, căci „pe truda lor, pe calculele, nervii și inspirarea lor s-a zidit monumentul sădit într-un câmp din măruntul oraș oltean de geniu Marelui Meșter.” .

**Sorana GEORGESCU-GORJAN**

(Colocviul Internațional Brâncuși, Târgu Jiu, 24-28 octombrie 2018)



# Calea Eroilor – Via Sacra

## Despre forma simbolică a demersului către sacru

**Motto:**  
„O piatră sacră este venerată nu pentru că este piatră, ci pentru că e sacră; adevărata sa esență se dezvăluie prin sacralitatea manifestată prin modul de a fi al pietrei... Cunoașterea stărilor asumate de omul religios, pătrunderea în universul său spiritual înseamnă, în ultimă instanță, o mai bună cunoaștere generală a omului.”  
(Mircea Eliade – *Sacrul și Profanul*, citat după ediția Humanitas, 1995)

**Credo**  
În zilele noastre, oameni dăruți cu o inteligență ce ar fi meritat să rămână vie, profund cercetătoare și folositoare celorlalți, se lasă păcăliți de o nouă și pervers alambicată sofistică, ce nu și-a găsit încă hohotul de râs batjocoritor al unui nou Aristofan. De mai bine de 70 de ani, parcă presimțind falimentul marxismului economic și societal, s-au pus la cale bazele falsei sale nemuriri prin preluarea și prelucrarea ideilor vechi, într-o altă formă de marxism, marxismul cultural. Nu se poate nega însă abilitatea înșelătoare și foarte divers articulată a celor care au purces la construcția marxismului cultural. Până de curând (15-20 de ani), ei nu fuseseră puși sub o lupă atât de măritoare și treceau voioși cu lucrările lor prin toate epocile de dezvoltare a capitalismului. Una dintre „reșitele” lor, care au produs și produc efecte devastatoare, este mutilarea dicționarului de noțiuni de bază care au educat și format generații la rând. Ceea ce au fost cândva curente ideologice nefaste de stânga au devenit, după al doilea război mondial, curente de extremă dreaptă; și nu găsesc altă explicație, decât ca drumul creionat o dată și bine al comunismului să nu fie întinat, împiedicat de tot felul de alte -isme! La un timp după aceea, se inventă alte -isme: globalism și progresism, ce doresc să pară formule folositoare și, desigur, de dreapta. Ferească sfântu’, de stânga! La cea mai mică dorință de atentă cercetare, noile -isme nu sunt deloc ce vor să pară, și anume dirijabile ideale și foarte moderne care vor purta omenirea către noi orizonturi. (Desigur, memoria nu ne părăsește încă, dar, din păcate, nu este și memoria generației tinere; și putem amenda liniștit această falsă săgeată către un „viitor luminos” – noțiune de neuitat). În același mod și imediat ulterior sunt mutilate noțiunile PATRIA și NAȚIUNEA, noțiuni ce nu ar fi trebuit să fie perimate, chiar dacă între datele lor de apariție sunt secole, pentru că nu se contrazic și nu s-au contrazis, ci s-au completat benefic, constituind, de la un moment dat încolo, un sistem logic și dinamic. Pentru că, între patriotism și naționalism, recent supuse distrugerii sistematice, exista o dinamică pozitivă atunci când nu era atacată ideologic și când, evident, nu deveneau contondente sau agresive. Eliberate de ideologii, ele ar fi trebuit să fie și, în bună parte au rămas, elemente coezive pentru propășirea unei națiuni, cât și pentru stabilirea unor relații firești și respectabile între mai multe națiuni care aveau nevoie unele de celelelalte. Logica indestructibilă dintre patrie-patriotism și națiune-naționalism se transfera dinamic prin exercițiul de sinceritate și efort de dănuire cu sprijinul unei sacralități comune continentului european, singura moștenire comună și devenită, în timp, factorul de nediscutat al securității sale pentru continentul nostru.

Împotrivindu-mă după propriile-mi puteri noilor forme de agnosticism, am pus în acest Credo opera lui Constantin Brâncuși ca punct esențial de sprijin, ca exemplu vital prin care noi, românii, sper să nu ne lăsăm smintiți definitiv de noua și nefericita presiune ce se exercită când insidios, când agresiv, când individual, când instituțional, cu precădere asupra a tot ceea ce este european sau extins european. Nu vreau să cred că vom rămâne prea puțini cei care ne vom opune ca exemplul cel mai evident de înaltă spiritualitate creștină, care este Constantin Brâncuși, să fie, la rândul său, vulgarizat după modelul vulgarizării noțiunilor fundamentale ale vieții și relațiilor umane. Nu exclud nimic din lumea viului, din lumea sensibilă, pentru că ar fi să ne negăm propria noastră existență, dar cred în puterea sacrului, nu numai ca forță transcendentă, deci originară, a tot ceea ce este european și, prin asta, și românesc, și cred în dănuirea acestei spiritualități, în pofida atacurilor sau slăbiciunilor temporare ale unor biserici creștine, ale unor slujitori vremelnici ai acestora sau ale falșilor filosofi ce-și modelează subtil gândul în timp ce-și numără arginții!

**Primul preambul**  
**Apud Vintilă Horia**  
În toamna târziu și violent arămie a anului 1990, am avut șansa uriașă de a-l avea drept cicerone, la Toledo, pe marele scriitor și gânditor român și universal Vintilă Horia. A fost prima și de neuitat lecție despre transcendența marilor artiști, după cele ce m-au format ale bunicului meu, marele savant, jurist și teolog

Dimitrie G. Boroianu, ale tatălui meu, ilustrul jurist Ioan D. Boroianu, și ale unchiului meu prin alianță, filosoful Constantin Noica, despre transcendența ființei gânditoare. Mi-a vorbit atunci despre amprenta bizantină pe care El Greco (Theotokopoulos – Fiul Maicii Domnului, în greacă) o imprimă la mai puțin de două secole după ce Toledo, sub influența Regilor Catolici, devenise capitala severității dogmatismului religios. Mărturia acestei amprente stau operele lui din Catedrala Primada, Bisericile Santo Tomé sau Santo Domingo el Antiguo). Spusele lui Vintilă Horia continuau cu descrierea in situ a urmelor omniprezente ale celor trei mari culturi care se împreunaseră ca în aproape toată Spania (cea iudaică, cea arabă, cea catolică), cât și simbioza lor de înaltă spiritualitate, prilej pentru ghidul nostru, de asemuire cu România geto-dacilor, a romanilor creștinați și a slavilor, ugricilor și germanicilor pripășiți mai târziu. Ca un corolar al atâtor miracole transcendente, Vintilă Horia ne-a povestit, mie și soției mele, proiectul lui de prim roman ce va fi scris, arc peste timp, în limba română și dedicat lui Brâncuși, cu titlul provizoriu, *Măiastra*. Descoperind în opera lui Brâncuși o imensă putere de acumulare și dăruire de lumină, Vintilă Horia trasa în jurul artistului o istorie a poporului nostru și, în paralel, o nouă filosofie despre istorie.

Dacă El Greco impune o amprentă insolită pentru Toledo și toată Castilia, Brâncuși, ca simbol al transcendenței românești, l-ar ajuta să: „țeară un covor al destinului românesc” prin romanul plănuit. Documentarea și proiectul fiind gata, *Măiastra* semnifica și adevărata lui întoarcere acasă, sfârșitul surghiunului și revenirea la matca limbii române.

Teoria lui despre spirală ca simbol al devenirii într-un, preluată de la Noica, m-a urmărit în studiul repetat al Căii Eroilor. De la Copil la Măiastră, apoi la Sărut și, în finalul spiralei, la lucrarea de la Târgu Jiu.

O spirală a redevenirii prin inițiere, prin înaltă spiritualizare, către SACRU. În fond, o decriptare conformă cu descoperirea cheii de înțelegere a întregului opere dedicate religiilor a lui Mircea Eliade și regăsit în lucrarea sa *Sacrul și Profanul*.

În următorul an, când am revenit la Madrid, Vintilă Horia mi-a vorbit despre alți doi mari artiști români care l-au fascinat: Camilian Demetrescu și Radu Dragomirescu. Am regăsit într-unul dintre jurnalele sale un fragment pe care-l citez în întregime: „Pe mari foi de hârtie albă, Dragomirescu desenează cu precizia lui Dürer, fazele procesului entropic, într-un fel de film în culori, prin desfășurarea căruia asistăm la ștergerea acestora (a culorilor) și la evoluția lor către cenușiul final. E ca o istorie a vieții și a morții, la fel ca în *Transfigurația* lui Richard Strauss, dar îmbibat la Radu Dragomirescu de un sens acut al actualității. Numai un pictor de dincolo, aterizat aici, pe tărâmul stingerii prin entropie, a putut crea o asemenea pictură. În fond, pictura lui Dragomirescu și elementul vital care îi stă la bază și o inspiră se pot reduce, tot științific, la logica antagonistică a lui Ștefan Lupașcu”. În finalul citatului, mi-aș permite să adaug că Andrei Tarkovski realizează în și pentru filmul său *Andrei Rubliov* un parcurs asemănător, cromatic și semantic, cu sens inversat față de aplicația lui Vintilă Horia la relația Radu Dragomirescu-Ștefan Lupașcu.

Și tot în finalul *Jurnalului de sfârșit de ciclu*: „Nimeni nu mai știe de unde vine *symbolon*, noțiune ce implică adunarea, reunirea, și antonimul său, *diabolon*, care semnifică dezunirea, învrăjbierea. În timp ce *symbolon* a dat *sinteză*, *diabolon* a dus la *analiză*, ceea ce nu e lipsit de interes nu numai semantic sau etimologic – având în vedere legătura care se poate stabili între o știință pozitivistă și materialistă ale cărei succese în trecut s-au datorat metodei analitice –, în timp ce știința de demult, legată de teologie (legătura între *religio*, *symbolon* și *synthesis* din Evul Mediu până în momentul actual și în deschiderea actuală către viitor) evolua mână în mână cu sinteza și cu simbolurile. Mă bucură faptul că doi români, Ștefan Lupașcu și Basarab Nicolescu, nu au gândit departe de această întoarcere la simboluri, chiar și în cadrul fizicii cuantice și al epistemologiei.” (*Op. cit.* – pp. 517-518, Ed.Vreamea, București, 2017)

În finalul acestui prim preambul, vă rog să rețineți trei noțiuni: *Transcendența* ca necesitate *Spiritualitatea*, constituent al creației *Simbolul* și rostul lui profund  
Atunci când toate acestea sunt întrunite, după vrerea lui Constantin Brâncuși, la Târgu Jiu, rezultatul nu este doar o Cale a Eroilor, ci devine o VIA SACRA.

**Al doilea preambul**  
**Viciile contemporaneității sau Corectitudinea politică – „religia” marxistă a Noii Ordini Mondiale**

În felul în care mă ridic împotriva viciilor contemporaneității, mă aflu de aceeași parte a baricadei cu mulți și importanți gânditori și cercetători din Statele Unite ale Americii, din Europa și, desigur, din România.  
Ceea ce voi scrie în acest al doilea preambul este o sinteză a

volumelor *Corectitudinea politică – „Religia” marxistă a Noii Ordini Mondiale* (Volum colectiv, Ed. Rost, București, 2015) și *Siluirea măestrilor – Cum este sabotată arta de corectitudinea politică* (Roger Kimball, Ed. Anacronic, Domnești, 2017), sinteze de gândire contemporană, prefațate și îngrijite de Claudiu Târziu și, respectiv, Ninel Ganea.

Primul volum citat conține, pe lângă teza fundamentală a lui William S. Lind și a studiilor colaboratorilor săi dedicate temei, excepționale studii ale unor tineri gânditori români precum Teodor Codreanu, Irina Bazon și Andrei Dîrlau, pe care le recomand în replică argumentată științific la grăbitele, dar emfatic-sentențioase pagini ale unor ciudați intelectuali și profesori ce-și urmăresc neatenț propria post-modernitate. Prefațatorii și îngrijitorii amintiți fac mai mult decât sunt obișnuiți a face alți colegi, cu înscrisuri grăbite puse în fața unor traduceri importante. Ei mi-au simplificat demersul punându-mi la dispoziție nu doar o re-lectură a unor texte deja asimilate, ci și o sinteză a sintezelor.

Pentru mine, punctul de plecare fusese dat cu mulți ani în urmă, când am remarcat opoziția fățișă a lui William S. Lind și a lui Roger Kimball la distrugerea evidentă a valorilor profunde din societățile americană și europeană. Remarca lor că, prin manip-larea limbajului, așa numita corectitudine politică tinde să seteze un om nou printr-un proces de spălare pe creier, așa cum a făcut-o, la vremea lui, marxismul economic și societal, devenit, în secolul 20, freudiano-marxism cultural. Iată doar câteva exemple de o astfel de manipulare, remarcate și de Claudiu Târziu, dar pe care aş vrea să le comentez:

*Sex* a devenit *gen*; sexul ți-e dat prin naștere și nu văd de ce trebuie să ți-l ascunzi sub o altă denumire. Soț/soție, devenit *partener/parteneră*, o vulgaritate și o ambiguitate, este un termen preluat din cu totul altă zonă de semnificație a parteneriatului decât familia. *Handicapat*, ajuns *persoană cu nevoi speciale*, din cauza unui context peiorativ istoric, extinde noțiunea pe o plajă nedefinită de subiecți. *Negru*, în același mod, e înlocuit cu *persoană de culoare*. (Mă întreb, folosind aceeași logică, evident în glumă, când *culoarea negru* va deveni *culoare de altă culoare*!) *LGBT*, un termen inventat asociativ și care astăzi a devenit activ social și politic, în numele unei lipse de libertăți pe care nu știu unde o mai regăsim pentru a le justifica si alimenta frustrările.

Mână în mână cu globalismul, chipurile!, capitalist, freudiano-marxismul cultural al corectitudinii politice devine religia Noii Ordini Mondiale.

Utopia neomarxismului, de la Theodor Adorno și Herbert Marcuse la George Soros, distruge pături din ce în ce mai largi ale tineretului studios, ca o nouă religie marxistă! Comunismul nu a murit, a devenit infinit mai pervers. Lumea a uitat că încă de acum 80 de ani, în explicarea politicii de partid bolșevic, Lenin, Buharin, Troțki sau Stalin vorbeau despre această politică a corectitudinii, chiar în acești termeni. Asta ni se poate întâmpla când ne culegem informațiile doar on-line, fără a ne mai referi la texte originale. Nemaivorbind că, fără esențiala corectură adusă psihanalizei primitive de către geniul lui Carl Gustav Jung, psihologia și psihiatria nu ar fi atins nivelul conștiinței, al conștientului și subconștientului.

În SUA, care nu au avut niciodată o ideologie de stat, sub influența grupului de la Frankfurt, refugiat din cauza nazismului dincolo de ocean, această „corectitudine politică” a mutilat profund liberalismul american, întorcându-l și deturnându-l ideologic și anulând esența transcendentă a creștinismului european, constitutiv și pentru continentul american.

Apoi, cu forța încă dominantă a economiei, americanii au exportat-o în Europa care avea deja practica stupidă a laicizării populației, distrugându-și sacralitatea unitară a propriei spiritualități. Nimeni nu acuză iluminismul care a impus o laicitate necesară organizării statului, dar șirul neîntrerupt și stupid de revoluții sângeroase a atins abominația prin stupidul efort de laicizare a popoarelor.

**Corectitudinea politică: Domeniul artelor**

Îl cred pe Roger Kimball când afirmă că epoca este dominată copleșitor de o metafizică antimetafizică, aflată în slujba egalitarismului celui mai dezumanizant. Operele de artă nu mai au valoare intrinsecă, ci sunt investite cu valoare doar prin referința la o anumită agendă contemporană. Se așază deasupra o „grilă” ce decelează motivele și intențiile ascunse privitorului până la apariția omniscentului postmodern. Erminiile sunt strict politice. Adică: feministe, marxiste, psihanalitice, de multe ori într-o combinație aleatorii.

Apar presupuse norme de reprezentare „depășite”. Artă este astfel retrogradată prin impunerea agresivă și fără rost a teoriilor depășite ale deconstructivismului exacerbat de Jacques Derrida sau de Michel Foucault și fetișizarea avangardismului.



Apelul la mai nimic al filosofiei clasice preluate alandala (exemplul cel mai uzitat e Hegel) și așezarea deasupra a ideologiei neomarxiste de tip Adorno sau Derrida tulbură mințile contemporane mult mai puțin dispuse la lectura surselor. (Încă o dată, mulțumiri Editurii Anacronic pentru publicarea volumului *Roger Kimball și Siluirea măștrilor. Cum este sabotată arta de corectitudinea politică* și lui Ninel Ganea pentru excelenta prefață intitulată *Beția de cuvinte și beția rațiunii*.) Cum am mai amintit, Adorno avea o inteligență scilpitoare, ieșită din comun, dar sunt deja printre cei din a doua generație, care se întreabă ce-l mâna pe el în luptă citându-l atât de abundent și, mai ales, atât de trunchiat pe Hegel. Războiul împotriva artei se folosește de strategia unei false ordini cantitative, care înlocuiește ordinea valorică, iar exemplul ce rămâne contemporan nouă, cel al artei populare care este așezată – tip „Cântarea României” – în fruntea și la originea dezvoltării artelor frumoase, este cel mai răspândit. Urmează exemplul falsului citat atribuit când lui Warhol, când lui McLuhan: „artă este orice capătă aprecierea spectatorilor”.

A doua strategie urmare a aceleași filosofii de mai sus, cu sens abil schimbat, este cea a siluirii măștrilor. „În principiu, o teorie adevărată este legitimată prin onestitatea și loialitatea față de adevăr. Or, eșecul cognitiv actual secționează logica. Vorbele nu au nevoie de context, ele acționează singure, abraziv, definitiv, ca sentințele. Totul este politic, nici măcar nu devine politic.” (*Prefața cit.* Ninel Ganea)

Nimeni nu se întreabă de ce, de mai bine de 15 ani, dispar din marile universități americane laboratoarele de gândire pentru societate. Cu alte cuvinte, nimeni nu vrea să afle de unde apare o gândire violent oponentă formării unor State Unite ale Americii puritane, dar coincidențe cu perioada post-revoluționară a continentului european. Și nimeni nu mai pune față în față textele originale ale marilor filosofi, care sunt înlocuite cu citate alese cu grijă, dar trunchiate de pseudofilosofi inteligenți și negativ-manipulatori. Sigur, când auzi de o instituție de valoarea Universității Johns Hopkins (și unde toate științele exacte îi perpetuează nivelul științific), nu poți înțelege rolul aberațiilor pronunțate sau scrise de prof. Michael Martin Fried, pentru a cita doar un nume ce este destul de cunoscut în lumea noastră preocupată de toate noile teorii despre artă. La îndemâna publicului român, exemplul cel mai grăitor ar fi citirea în paralel a lucrării lui Karl Popper despre societatea deschisă (*Societatea deschisă și dușmanii* săi, 1945) cu lucrarea falsului său emul, cu același subiect (George Soros, *Pentru transformarea sistemului sovietic*, traducere în limba română, Ed. Humanitas, București, 1990). Câtă grabă pentru continuatoarea Editurii Politice! Principiul unei societăți deschise funcționa în SUA

înainte ca Popper să-l argumenteze filosofic, iar Soros să-l deformeze cu abilități speculative. Între principiile ușor utopice ale marelui filosof austriac și tăvălugul globalist al reformulării internaționalismului neproletar, dar, în esență, tot marxist al speculatorului, diferențele se cer a fi decelate cu atenție!

Mă alătur, încă o dată, întru totul, teoriilor domnului Ninel Ganea care reușește, în prefața sa la traducerea în limba română a lucrării lui Kimball *Siluirea măștrilor. Cum este sabotată arta de corectitudinea politică*, să evidențieze toate aspectele de normalitate care ar trebui să marcheze gândirea unui intelectual contemporan, conștient de reverberația înscrisurilor sale în societate și neconfuzat de miasmele otrăvitoare ale ideologiilor nătange!

Prea ne-am învățat să înghițim pe nemestecate tot ce ne servește mediul virtual, și asta nu face rău doar stomacului și ochilor, ci, din păcate, și creierului, și ființei noastre profunde!

#### Brâncuși, gândul unui traseu inițiatic

Brâncuși, la apogeul renumelui său internațional și devenit un artist foarte cunoscut atât în plan mondial, cât și în cercurile oamenilor instruiți și cu plăcerea artelor frumoase din România – participase de câteva ori la diferite expoziții de grup în București, ocazii ce nu fuseseră ratate de marii colecționari ai vremii –, este invitat de Arethia Tătărescu, în numele Comitetului Național al Femeilor Române, să conceapă și să edifice un monument în memoria eroilor căzuți în Primul Război Mondial pe malul Jiului. Tentat de propunere și cu o iubire nostalgică a ținutului său natal, Brâncuși trimite mai întâi desenele și planurile și sosește apoi, în 1937, pentru perfectarea proiectului dintâi. Acesta era atunci *Coloana fără de sfârșit*. Până aici, toți exegeții relatează fără contradicții aparente o istorie asemănătoare. Pe terenul ce i se oferise din partea Primăriei și în apropierea locului destinat lucrării sale se afla deja în construcție Biserica Sfinții Petru și Pavel. Din acest punct, interpretarea mea, desigur, nici prima și nici, probabil, ultima, bazată la rândul ei pe înscrisurile rare, disparate, ale lui Constantin Brâncuși, începe să se diferențieze de cea a altora care merg până la, după părerea mea, grosolana falsificare a mărturiei dorințelor marelui sculptor, ca Biserica să fie mutată pentru a nu stânjeni monumentul său. Noul „Iluminism” și influența marxismului agnostic influențaseră deja în epocă un număr mare de tineri intelectuali de stânga. Fără o inutilă polemică, eu cred că ne aflăm într-o confuzie datorată opiniilor acelora care, apropiati ai sculptorului, încearcă să-l îndepărteze pe acesta de imaginea care îi era proprie, și anume a unui Brâncuși mistuit de trăiri și pasiuni mistice, cu obiceiuri de religiozitate moștenite

din filosofia de viață a țăranului român. Brâncuși nu numai că nu a cerut să fie mutată construcția Bisericii, dar altele au fost dorințele lui, rostite inutil și atunci, și peste timp – pentru a nu cita decât subtraversarea căii ferate, complicată mai apoi de tot felul de străzi ce au secționat, pline de aglomerație constructivă oribilă, proiectul său –, dar s-a bucurat, în cele câteva etape petrecute în România până în 1938, trăgând el însuși clopotele acelei biserici, participând, ca și la Paris, la Corala bisericească și oferind chiar mici desene pentru ancadramentul ușii, imagini pe care le regăsim și astăzi în pridvorul Bisericii.

Îmi permit să adaug că, în fața acestei realități ce nu-i fusese descrisă, Brâncuși se lasă stârnit să pună pe hârtie și în operă un gând al său mai vechi: gândul unui traseu inițiatic.

Desigur, născut ortodox, Brâncuși participa la oficiile litugice în interiorul Bisericii ortodoxe, dar, împătimit al cunoașterii mistice, odată sosit în Occident, își îndreaptă lecturile și impulsurile intelectuale nu către construcțiile Catedralelor Catolice, nu către protestantismul postiluminist, ci către mistica orientală, către budism și, mai ales, către experiența monahică tibetană.

Milarepa, celebru călugăr tibetan al secolului al XIV-lea, devine una dintre lecturile lui permanente, un ideal al său. De altfel, prietenii și colegii parizieni îl porecliseră Milarepa din Montparnesse. Sunt mici note și amintiri ale altora, ce mărturisesc despre teoria sa, a regăsirii sau interpretării fundamentelor creștine ortodoxe, în consonanță ciudată cu gândirea lui Milarepa.

Tot ceea ce este inițiere și inițiatic, tot ceea ce este relație directă între om și divinitate, între viață și moarte ca părți ale aceluiași traseu, transgresarea spiritului, înălțarea, zborul, curgere-a apei și a timpului devin constante ale gândirii brâncușiene. De aici și deruta anumitor teoreticieni contemporani lui care simțeau un anume tip de modernitate, dar nu știau să-l explice în afara curentelor avangardiste pe care Brâncuși nu le accepta, susținând că arta lui este realistă, dar nu trebuie confundată cu necoapta copiere a formelor realității.

Era cuprins de arta vechiului Egipt, în aceeași logică a scormonirii spirituale și plănuia temple în manieră asemănătoare, după cum bine remarca, pentru o dată, Radu Varia. Precum și monumente inițiaticе în India. Iată-l deci pe artist pe acest Câmp al Artileriei, în preajma unei construcții ecleziale, aproape de parcul orașului, puțin amenajat, aproape natural împădurit și străjuit de malul rapidului Jiu. Așa își concepe el prima și ultima sa lucrare inițiatică finită ce ar fi trebuit să fie urmată de proiectul desenat din India, de la Indore, proiect la care războiul l-a obligat să renunțe.





Ar fi avut ca scop celebrarea eroilor, dar se voia cu mult mai mult decât atât, un îndreptar spiritual necesar prezentului și viitorului. Atrag atenția că în transcendența culturilor importante, și nu doar europene, cultul eroilor depășește religiosul pentru a aparține sacrului. Cheia citirii adevărului operei sale de la Târgu Jiu ar fi trebuit să ne fie clară dintru început!

**Armonia dintre materie și formă, obligatorie într-o creație dedicată sacrului**

Dacă pentru momentul dintâi, Coloana fără de sfârșit, alesese fonta alămită ca material și apelase la ingineri metalurgi cunoscuți (să nu uităm că toate componentele Tour Eiffel-ului fuseseră turnate în România), pentru celelalte componente ale acestui proiect inițiatic alege, cu pasiunea lui nedezmințită pentru materiale, un anume tip de piatră, un calcar poros numit *travertin*, pe care fie îl descoperă, fie îl știa de pe vremea când își câștigase deja un nume de tânăr cioplitor și pietrar în cariera Banpotoc, în apropierea Simeriei și a Devei, în ținutul Hunedoarei. Din acest tip special de travertin îi va instrui pe meșterii pietrari: ce să-i selecționeze cu grijă și pricepere, să-i taie și să-i aranjeze blocuri de piatră care urmau să-i fie așezate vertical și orizontal, blaturi rotunde sau scaune paralelipedice, frize ce urmau a fi sculptate de el însuși sau sub atenta lui supraveghere. Și, maximă atenție, remarcând două tipuri de travertin în aceeași carieră, îl alege pe cel mai poros pentru Poarta Sărutului și pe cel ce se lasă mai ușor de șlefuit, cu granulație mărunță, pentru Masă și Scaune. Este locul să citez încă două amănunte asupra concepției lui Brâncuși, la care acesta revenea cu obstinație și în plină maturitate artistică: „materia este cea care își alege forma finală și nimic din ceea ce știrbește, fie și invizibil pentru ochiul altuia, dar care nu rămâne așa cum și-a dorit sau cum și-a impus materia în care lucra, nu trebuie să dăinuie”. Contemporan cu Brâncuși, Antoni *Gaudi*, marele arhitect catalan, este singurul care are, poate, aceeași dominantă a sacralității în tot ceea ce a reușit să construiască sau să lase să fie construit. Nu există o altă asemănare posibilă între cei doi artiști decât căutarea lor asiduă, febrilă, a sacrului în materie. Singurele fragmente existențiale în care atât catalanul, cât și olteanul urmau o cale asemănătoare erau felul în care, nici unul, nici celălalt nu voiau să părăsească haina și comportamentul modestiei cotidiene și faptul că nu acceptau nici în glumă (iar umorul chiar nu le lipsea, cum nici adorația perfecțiunii feminine!) imixtiunea altcuiva în gândul lor creator.

E cunoscut episodul când, întors dintr-o călătorie în India, Brâncuși descoperă cu neplăcere că, fără să fie consultat, grijulii săi colaboratori locali montaseră pe blatul de sus al Mesei Tăcerii o placă de bronz cu numele sculptorului și al sculpturii. Fără multă vorbă, dar evident mânios, a pus brusc mâna pe un baros și și-a îndemnat echipa să-l urmeze, spărgând piatra cu urme de impieta-te. Blatul superior al Mesei Tăcerii de astăzi este următorul, cel acceptat de Brâncuși, fără intervenții în afara desenului lui.

Reamintesc că Brâncuși și-a dorit un proiect care străbătea, de la malul Jiului, parcul comunal și trecea de Biserică pentru a se finaliza cu opera care încorona proiectul: Coloana fără de sfârșit. Masa este Masa Tăcerii, cu alte cuvinte a meditației; neîntâmplă-toare distanța dintre scaune și masă, cum neîntâmplătoare este și simbolistica curgerii apei. Curați și înălțați prin meditație, și numai după aceea, ne vom ridica pe o alee străjuită de alte scaune, unde putem să reluăm procesul de autointerogație meditativă, ne apropiem de Poarta Sărutului pe care materia și desenul purificat al lui Brâncuși ne invită să o privim de aproape și să purcedem la o înnoită meditație lângă ea sau sub ea. De data asta să medităm la despărțirea de cei dragi, la sensul despărțirii de viață și să acordăm ultimul nostru sărut celor de care ne despărțim. Ce deosebire enormă între forma esențializată și deloc senzuală a figurării simbolice a acestui sărut și săruturile sale, ale aceluiași Brâncuși: săruturi pământene, vitale, tinerești! Poarta Sărutului este plină de serenitate, un monument și triumfal, și funerar, înconjurat de calm, înțelegere și profunzime spirituală – un monument al păcii, în sensul lui Iisus. Motivul sărutului ultim este reluat în friză. Poarta este o poartă între târâmuri și deloc un arc de triumf în sens războinic, ci un arc de triumf al jertfei superioa-re, un triumf al spiritului.

Creștinii își vor continua drumul către Biserică pentru a se spovedi, pentru a primi și alte sfinte taine și abia apoi, curățiți sufletește, vor căpăta forța și puțința de a-și înălța privirea către înaltul cerului, cinstindu-i pe eroi și închipuindu-i pe aceștia de-a stânga și de-a dreapta Celui de Sus.

Tot așa precum făceau și strămoșii pământeni ai lui Brâncuși, care ciopleau stâlpul ce străjuia mormântul familiei din cimitir sau sprijineau poridvorul către înălțarea acoperișului casei – locuința fiind și ea pusă, în tradiția paleocreștină, în grija Divinității. Din această concepție la care sculptorul meditase îndelung, iar atelierul, schițele și notițele sale sunt tot atâtea mărturii, Brâncuși ajunge să-și aleagă piatra. Travertinul este material viu, trăiește asemenea nouă, preluând elanuri de vioiciune, dantelându-se în mod natural ca și cum artistul ar interveni mereu asupra lui. Prin aceasta ne explicăm și dorința lui ca travertinul cel mai poros, cel mai viu-vital, cel mai dantelat, cel mai cald și prietenos să fie cel al Porții.

Travertinul de Banpotoc are și o anume particularitate, o celulă cu o încărcătură feroasă suplimentară, care în contactul dorit cu natura, cu intemperiiile, unele catastrofice, aduce către suprafața operei nuanțe noi, culori schimbătoare și oricum îngălbenite, nu albe și reci ca marmura.

**Intervențiile, un parcurs sinuos și nu întotdeauna documen-tat.**  
În viitor, traseul va începe **cu triada continuității după cerceta-re** **multidisciplinară: supraveghere, întreținere, conservare urmată cu maximă parcimonie de restaurarea punctuală.**

Din păcate, dintr-o atentă studiere a întregului material documentar păstrat, dar mult prea rar cercetat, la Institutul Național al Patrimoniului, aveam să constat că majoritatea intervențiilor ce urmau să aducă false efecte restauratoare încă de la sfârșitul anilor 1962-1964 nu s-au sfiit să lase scris și să acțione-ze, neîncercând a medita și intui dorințele intime ale lui Brâncuși și neavând capacitatea să pătrundă dincolo de ceea ce li se părea a fi un atac al naturii asupra operei.

Nu face excepție de la aceasta, un nume sonor de profesor de la Arhitectura bucureșteană, cu enorme și incontestabile alte merite (Richard Bordenache), dar care susține în scris nici mai mult, nici mai puțin, că blocurile de piatră nu au fost cioplite cu grijă, că sunt prost îmbinate și, nemulțumindu-se doar cu greșita lor interpretare și dovedita neîncredere în genialul pietrar Brâncuși, adoptă soluții de restaurare ce persistă greșit și sunt pre-luate până astăzi, de săpare a lintoului brâncușian, recimentare și acoperire a lucrării cu un acoperiș de tablă de plumb, cu scurgeri pentru apa ce părea câteodată prea abundentă, în opinia lui și a urmașilor.

Este evident că apa are această proprietate insidioasă de a se infiltra pretutundeni, dar oare așezarea monumentului în plină natură nu oferea dintru început jocului vânturilor puternice și furtunilor de apă și zăpadă, atât laturile monumentului cât și întregul? Sub acoperișul de tablă de plumb, apa nu rămânea să zacă cu o capacitate redusă de evaporare? Este de înțeles dorința ca materia sculptată și pusă într-o arhitectură a întregului în aer liber să trebuiască să fie ajutată –doar când este cazul – să dăinuie, dar cât mai aproape de dorința autorului de a ne lăsa emoționați de vitalitatea travertinului cu toate schimbările lui naturale. Opera care rămâne esențialmente sculpturală, împrumu-tă elemente cunoscute de arhitectură, cum ar fi traversa de beton care leagă la nivelul lintoului întregul, la fel cum casele de lemn aveau un butuc zdravăn dintr-o parte în alta a podului sau casele de astăzi o traversă metalică asemănătoare cu șina de cale ferată, dar să nu injectăm cimenturi care contrazic materia calcarului sau mortare ce îi fortează existența și nici false soluții de biocidare și hidrocizare care intră la fel de violent în reacție chimică cu materia travertinului. Ce bine ar fi fost să fi fost cerută încă din 1958 părerea geologilor, așa cum a fost făcută doar o singură dată, în 2003, când savantul profesor oltean Marin Seclăman și urmașa lui la catedră și laborator, doamna Anca Luca, au făcut un studiu minuțios asupra acestui tip de travertin românesc.

Nu întâmplător, atunci, și restauratorii, sub conducerea profe-sorului arhitect Aurel Botez (îmi face plăcere să-l amintesc aici, prea multe controverse legate de alte subiecte de restaurare am avut cu domnia sa în timp) au depus eforturi ca restaurarea să producă beneficii monumentului. Din nefericire, bine spunea francezul: „une fois, n’est pas coutume”.

Studiul acesta unic și pătrunzător, în loc să ne facă să înțelegem că nu întâmplător restaurarea nu mai este doar apanajul arhitecților, pictorilor sau sculptorilor, ci al echipelor pluridisciplinare, noi l-am aruncat în vraful de hârtii al arhivelor și ne-am întors fie la proiecte cu aspect gomos, dar fără înțelegere, fie am fost gata să plătim din bani publici alte noi proiecte. Și nici acel studiu nu este continuat, așa cum și-au dorit-o geologii, cu analiza de laborator cea mai completă, cea a îmbătrânirii, ce ar fi putut decide care sunt materialele de îngrijire, metodele de restaurare și soluțiile de biocidare cele mai adaptate și mai longevive dimpreună cu travertinul. Sper să o facem până la urmă! Nepunând la dispoziție studiul petrografic amintit, dintr-o bună înțelegere, dar incompletă a întregului, ultima intervenție minima-lă adaugă cercetări fizice și chimice care, dacă ar fi fost supraadăugate celor microscopice și macroscopice geologice, ar fi constituit un aparat tehnic și științific mai complet.

De asemenea, nimeni nu-și mai amintește de studiul de structură comandat la INCERC și care a fost sintetizat excelent în lucrarea *Brâncuși și ingineria capodoperei* a ing. dr. Emil Sever Georgescu (Ed. Libra, București, 2006).

Pentru a desăvârși studiul actualizat asupra monumentului și în general asupra întregului Căii Eroilor, am dorit să adăugăm ca obligatorii și să insistăm ca mijloacele optoelectronice să fie folosite până la capăt pentru a afla ce se găsește și dacă se găsește și în măruntaiele lucrării desigur așezată pe o fundație de beton și pe un teren ce, la rândul său, este supus transformărilor vremii. Departamentul de optoelectronică condus de Roxana Rădvan de la Institutul Măgurele este și va rămâne fundamental. Nu am de ce să ascund și să fiu exagerat de modest, această colaborare a început la sugestia și insistența mea și prin buna

înțelegere a Consiliului Științific și a lui Doru Strîmbulescu, directorul Centrului de Cercetare, Documentare și Promovare „Constantin Brâncuși”.

Țin să atrag atenția că toate căutările noastre trebuie subsumate dragostei și înțelegerii lui Brâncuși, iar intervențiile foarte rare și obligatorii ale restaurării sau lucrările de întreținere anuale vor căpăta o metodologie ce va deveni obligatorie, urmare a tuturor acestor intervenții.

Nevoile stringente ale prezervării întregului Căii Eroilor cereau un alt tip de abordare. Și, mai presus de toate, în interiorul nevoilor stringente ale prezervării ca întreg Căii Eroilor (Via Sacra), firul călăuzitor nu poate fi altul decât asimilarea sacralității acestei opere finale a lui Constantin Brâncuși.

Cred, de asemenea, că avem datoria de a mai semna la o dată Primăriei și Centrului Brâncuși necesitatea inscripționării explicati-ve a sensului operei brâncușiene, precum și a redării aspectului de continuitate inițiatică a acesteia. Ca o adevărată iubire, și iubirea de Brâncuși trebuie să înceapă de la atenta cunoaștere și să se ridice către înțelegere. Dau câteva exemple, sper, concludente. În apropierea Mesei trebuie însoțită explicația sensului ei cu fotogra-fia de epocă a curgerii Jiului, atunci nesistematizat, deci a prezen-ței simbolului apei ce curge! Tot cum calitatea subtilă a materiale-lor va trebui să apară menționată lângă fiecare monument în parte. Vizitarea unei asemenea capodopere trebuie să fie și o lecție pentru privitorul pervertit de cotidian.

Înainte de a încheia, aș vrea să reiau un exemplu de practică nedăunătoare, dar negativă imagistic și făcută fără o prealabilă analiză, cunoscuta spălare cu jet de apă adusă în discuția opiniei publice înainte de faza de restaurare propriu-zisă, aprobată de Comisia Națională a Monumentelor Istorice și de către Institutul Național al Patrimoniului, în perioada 2013-2014.

Prin comparație cu unele vijelioase intemperii, această acțiune prea gospodărească nu a adus pagube reale esenței monumentu-lui, dar poate fi constatată inutilitatea ei prin neaplicarea metodei la materia operei, cât și pagubele aduse mortarelor. Cu atât mai de neînțeles, cu cât a plecat de la un referat de necesară interven-ție precumpănitor asupra lintoului, referat care recomanda pentru spălare apa și aerul calduț, folosite cu blândețe (autor al recoman-dării, un expert local, acreditat CIMEC). S-a ajuns la jetul puternic al apei reci și la soluțiile care au albit travertinul, fapt care a fost sancționat apoi în epocă. Am amintit episodul, pentru ca astăzi să atrag prietenește atenția asupra unui din ce în ce mai crescut nivel al umidității, pricinuit atât de schimbările climatice dramatice, cât și de înlocuirea cursului iute al Jiului cu un canal stătut, umiditate care a provocat, pentru prima dată, apariția mușchiului, singura plantă cu efecte distrugătoare asupra travertinului. Mușchiul a invadat parcul natural – lăsat, la rândul lui, de izbeliște, cei care îl îngrijesc fiind, poate, silvicultori pricepuți, dar care, firesc, habar nu au despre relația obligatorie cu opera de artă, cu geologi și cu restauratori – și avansează amenințător spre sculp-turi. Lipsa de coordonare a mai multor profesii ce trebuie să colaboreze prin înțeleaptă și profesională atitudine comună este evidentă!

Trebuie, de asemenea, să-i rugăm pe edili să încerce, într-un timp nu foarte îndelungat, să limiteze accesul mașinilor pe Cale, să conceapă și să realizeze subtraversări obligatorii pentru deplina înțelegere a întregului brâncușian. Cu alte cuvinte, să pună în operă mai repede proiectul profesorului arhitect Dorin Ștefan.

Nemaivorbind de grija suplimentară și conformă legii pentru situl de protejare a unui Ansamblu unic, propus pentru Lista Mondială a Monumentelor protejate UNESCO, ce interzice demolările și construcțiile fără aprobare expresă și definitivă a Comisiei Naționale a Monumentelor Istorice pe tot parcursul remodelării întregului.

Îmi doresc o prezență constantă a INP și a CNM în viața și activitatea unui Centru Brâncuși din ce în ce mai consistent în atitudine, mai articulat și mai dezinhibat profesional. Și, până la urmă, o asumare de coordonare a Institutului Național al Patrimoniului, printr-o schimbare adecvată a legii și, desigur, a bugetelor. Cred în capacitatea intelectuală a celor ce conduc astazi aceste importante institutii. Din nefericire, nu observ o aceeași atitudine și din partea autorităților naționale. Realitatea confuză încă a Căii Eroilor, pe care insist să o numesc VIA SACRA, este cea care a condus la amendarea primei cereri de clasare UNESCO.

Nu cred că am îngreunat demersul pentru reconceperea Căii Eroilor ca o Via Sacra a culturii române moderne prin trecerea prea abruptă la detalii practice. Am convingerea fermă că doar împreu-nă cele două componente vor putea da roade. A venit momentul să ieșim de sub zodia automulțumirii și a fuduliei individuale. Dacă în anumite zone de preocupare omenirea avansează pozitiv, aceasta se datorează esențial pluridisciplinarității.

Le mulțumesc tuturor celor care, prin gândurile sau lucrările lor despre artă și despre Brâncuși – cu acordul meu de multe ori parțial și rareori total, la concluziile lor, sper însă că întotdeauna într-o contrazicere cordială –, mi-au înlesnit propria înțelegere, fie și doar prin semnalul de alarmă al unui realism prea pedestru ce ne mărunțește gândul.

**Radu BOROIANU**  
(Colocviul Internațional Brâncuși, Târgu Jiu, 24-28 octombrie 2018)



## Scriitorul Constantin Brâncuși

### Un arsenal ecritural vizionar (Rezumat)

Puțini știu că Brâncuși a scris și poezie, în ton cu moda și în acord fin cu sine însuși. În maximele/ reflectiile/ cugetările sale, metafora și metonimia sunt reginele unei scriituri de o densitate ideatică rar întâlnită printre artiști.

Având și darul narațiunii, marele sculptor a intuit cu jumătate de secol mai devreme fizica cuantică. S-a desprins ca un uriaș direct din Renaștere și... s-a exprimat într-un limbaj accesibil și totuși (auto)reflexiv, dotat cu o mirabilă intensiune (Eminescu, 1932).

O hermeneutică a literaturii lui ar trebui să scoată în relief în primul rând revelațiile, apoi resorturile științei sale de a pătrunde înțelesurile fundamentale; în fine ar trebui să reculegă semnificațiile esențiale și să reconstruiască o poetică grefată pe o transestetică refondatoare. (Popescu-Brădiceni, 2012)

Scriitorul Constantin Brâncuși n-a fost descoperit încă. Întreprinzând un demers în această direcție, în prelungirea unei ostensiotici riguroase, a unei semiotici punctuale, voi celebra demonstrând, voi demonstra celebrând o operă literară majoră a Europei dintotdeauna.

Cu o bibliografie incontestabilă, pe masa-mi de lucru, eseostudiul meu va sfârși prin a trezi tot soiul de mirări și probabil de salutare dezmeticiri. Proiectat, cu scriitura-i iconoclastă, în arealul curentelor europene experimentaliste de ieri și de azi, arsenalul meu ecritural dobândește valențe realmente vizionare.

**Cuvinte-cheie:** Hobîța, oralitate, vatră, sincronicitate, arta-în-stare-vie, stil abstract

#### O beneficia invitație la (re)lectură

În „Hermeneutica ideii de literatură”, Adrian Marino vorbește de recuperarea literal-literară a oralității spontane și inocente. Litera, scrierea sunt doar forme grafice ale oralității. Din a-literală, literatură lui Constantin Brâncuși s-a încetățenit în veac ca o literatură vie (litterature vivante). (Marino, 1987)

Pe de altă parte literatura brâncușiană poate fi hermeneutizată, prin implicarea relației sacru-profan. De precizat că spiritul lui Brâncuși aparține exclusiv spontaneității și libertății. Vocea lui pare aceea a unui transscriptor al „scrierii zeilor” așezându-se cu o nonșalanță zeiească el însuși în tradiția sacro-culturală. „Spusele” lui Brâncuși autoreferențiale și autopo(i)etice traduc oralitatea experienței ontologico-estetice sacro-profane într-o știință a facerii aplicată corpului operei.

Literatura cu valoare de moștenire a lui Constantin Brâncuși nu este a unui scrib inspirat de Toth ci a unui laic trecut în ciclul cultural, a unui campion practicant al unei arte eliberate în fine din prizonieratul fie el și al modernității târzii.

În „Așa grăit-a Brâncuși” (Sorana Georgescu-Gorjan fiind autoarea antologiei de aforisme) Florea Firan afirmă că aceste adevărate concepte de înțelepciune pot fi citite și ca un jurnal de formație, iar Sorana Georgescu-Gorjan remarcă și aspectul de ficțiune al unor ziceri, pe care le-ar fi rostit personajul Brâncuși care nu-i prea departe de ideea de text apocrif. (Georgescu-Gorjan, 2012)

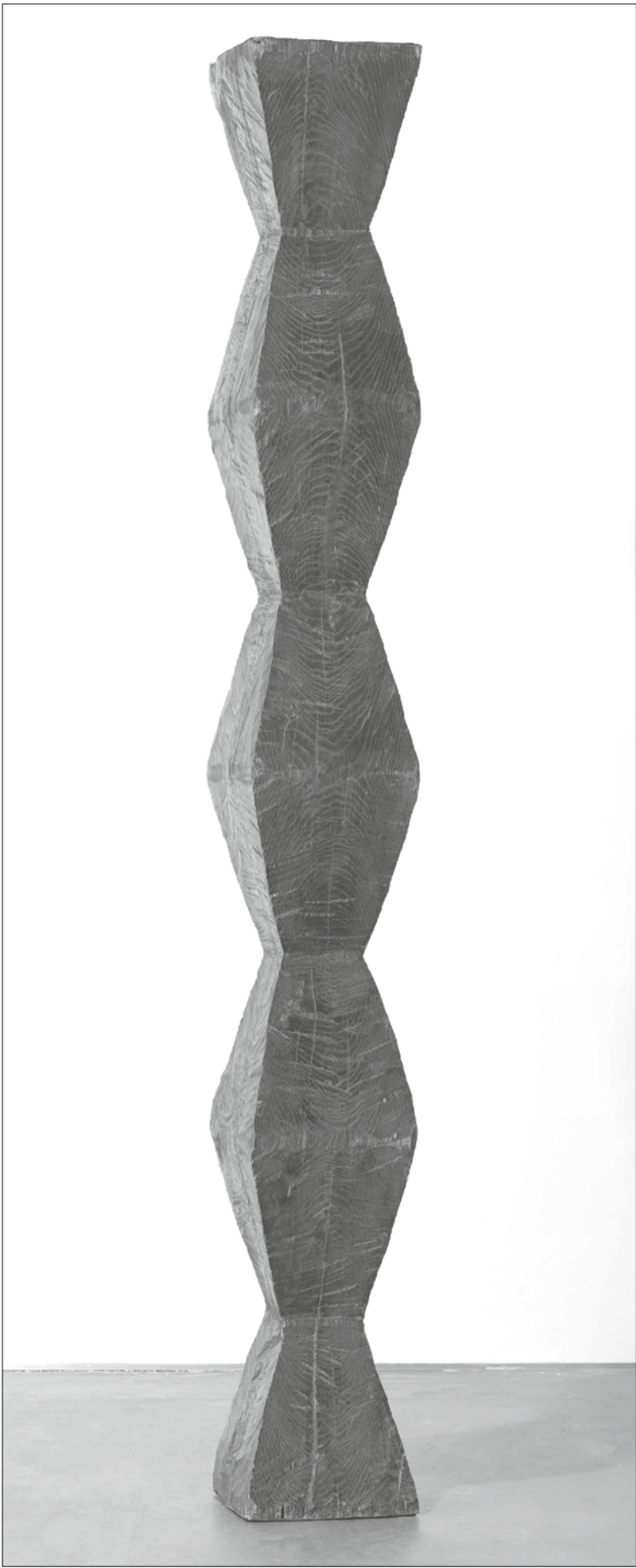
Oralitatea lui Brâncuși – consideră Petre Pandrea – ar fi fost realmente socratică (Eric Satie l-a rebotezat „micul frate al lui Socrate”), iar Peter Neagoe l-a prezentat ca pe „Sfântul predicator din Montparnasse”. Petre Pandrea îi consemna întotdeauna zisele, proverbele, argumentele, convins că se află în fața unui Goethe statuar și că acestea erau meditație veche, silogisme și replici limpezi de orator/ retor veritabil. „C.Brâncuși – își sintetizează profitabil amintirile P.Pandrea – a fost un orator înnăscut și făcut, un filosof stoic cu mesaj care mânuia oralitatea cea mai fascinantă cu îndemânarea unui artist/ războinic/ filosof” (Pandrea, 1976).

Octavian Greavu ne adresează o beneficia „invitație la re-lectură” pe urmele mai abilitatului Matei Călinescu, cel din tomul „A citi, a reciti. Către o poetică a (re)lecturii” (Călinescu, 2003). Am acceptat-o din același motiv că frumusețea și înțelepciunea acestor gânduri par să închidă, ca într-o ogivă tainică, secretul artei sale. În această antologie trilingvă „Recitindu-l pe Brâncuși” Barbu Brezianu îl comentează pe Brâncuși ca scriitor-moralist (cu o parabolă intitulată Histoire de Brigands și cu vreo 9 aforisme și sfaturi, în periodicul american This Quarter, din 1925, la care mai colaborau James Joyce, Ernest Hemingway, Gertrude Stein, William Carles Williams ș.a.)

Cristian Robert Velescu se referă la un Brâncuși platonician, cititor al dialogurilor acestui grec fondator, curent (preferat fiind pare-se „Banchetul”). Afirmția – cred și eu – poate fi valabilă. Asta întrucât „pentru Brâncuși, dintr-o problemă a reprezentării, sculptura devine o problemă a comunicării”. Este, de altfel cunoscut, că sculptorul concepea actul creației ca pe un efort transpersonal (ca în dialogul „Ion” al lui Platon) adică întreprins „fără voia lui” ca și cum n-ar ști ce face.

De ipso et de facto, Brâncuși știa însă ce face căci a avut un program de creație extrem de ambițios precum de pildă ideologumul: „realul nu înseamnă forma exterioară, ci ideea, esența

lucrurilor”. Ideea platoniciană devenise între timp model al artistului. Azi Brâncuși e și el un model/ reper în evoluția spiritului mondial și – de ce nu? – a poeziei planetare. Textele publicate în revistele „Confesiuni” și „Tribuna” de Constantin Zărnescu mi-au oferit ocazia de a mă înscrie și eu în rândul celor care cad „vrăjiți” de „intensiunea” (vorba lui Eminescu – n.m.) dicteului avangardist brâncușian. (Zărnescu, 2013, 2016)



#### Acasă la Brâncuși

Acasă la Brâncuși, pietrele, arborii, răurile, izvoarele își mai poartă încă zeii în suflarea lor material-spirituală.

Iar Brâncuși se întoarce mai tot timpul acasă la neamul său de străvechi branchizi. Poate în însăși peștera lui Zamolxis/ Zalmoxis, ca posibil ultim avatar al său.

Acasă la Brâncuși, mumele pământului destălcuiesc încă arhetipuri/ simboluri/ semne. Ritualice – ca niște preotese ale Templului Virtual Indore – comunică oamenilor de azi evenimente care s-au întâmplat la începutul lumii.

Iar Brâncuși revine acasă cu o cunună de lauri pe frunte. Și gustă zilnic din supa altor lauri din Grădina de(-)mentă, populată cu sculpturile sale încă nefăcute, câte o picătură infimă, ca să devină închis oarecum la ofensiva naturii în corpul său de acum nemuritor.

Acasă la Brâncuși, anotimpurile se succed aproape mecanic, substituindu-se celor patru timpuri: timpul genezei, timpul copilăriei, timpul poeziei și timpul înțelepciunii culturale (și transculturale – n.m.). Iarba le plătește tribut, la fel și pomii, la fel și pădurea.

Iar Brâncuși cel Constantin, odată reîntors la vatra-i milenară, contemplă, înlăuntrul unor marmure, niște forme esențiale ale căror limbaj secret a deprins a-l descifra cu dalta privirii și-abia apoi cu o nevolnică dar măiastră unealtă.

Acasă la Brâncuși aburii ceții și umbrele norilor se contopesc într-o substanță misterioasă prin care gândul creator înnoată ca într-o genune. Casele s-au înlocuit una pe alta, dar magia locului a persistat în zidurile lor văruite în albul de lapți ori de bureți iuți. Cu urechea pe lutul reavăn, ascultă Cățelul Pământului, lătrând oarecum trist. Rădăcinile rizomice îi șoptesc o metafizică încă nescrisă de vreun geniu tardoromantic ori transmodern.

Iar Constantin Brâncuși hobițeanul nu pregetă să dea glas și corp unor fantasmе rezidente în hăul memoriei sale, în bolgiile subconștientului său bântuit de fel de fel de făpturi increate care-l somează enervante să le dăruie imaginea substitutivă ori vreun poem încă necizelat și neșlefuit până la a reflecta lumina ca o oglindă venețiană.

Așezat la masa țărănească a Întregii Familii, îngândurat tot socotește zilele care s-au scurs de la Facerea Lumii. Le recontează sărguincios, după glăsurile propriului sânge analogic universalilor. Metafore vii atrag păsările măiastre ale văzduhului într-o estetică de asemenea vie: a Naturii Îneși, aflându-și mântuirea în doctrine ezoterice zăgăzuite în informal. Înălăturându-le, Marele Brâncuși, cel izvodit de protoromânism, a sculptat idei în chip de viziumi, l-a reinventat pe Dumnezeu din Nimicul în toată potențialitatea-i postcreatoare și iarăși transcreatoare.

Limba lucrărilor lui Brâncuși e tot aceea de acasă, din Gorjul submontan (și de nord). «Acasa limbii române» o precede, o predetermină/ o condiționează, o proiectează în absolutul unor frumuseți pururi rezămisitoare de armonii celeste și transceleste.

Desigur că „acasa mea e într-un cuvânt gândit de altul. Acasa mea e într-un sărut pe care l-am gândit în alți doi adolescenți”. Aceste versuri aparțin lui Nichita Stănescu (Stănescu, 1990, Acasă 200). Iar „două guri sărutându-se, ce infinit!” (Stănescu , 1990, Acasă, 200). Dar același uriaș poet îi închină un eseu lui Brâncuși în care afirmă că pietrele lui Brâncuși stau neclintite ca niște monștri într-un spațiu viu. Richard Schusterman afirmă că acest spațiu viu conține „artă în stare vie” iar estetica aferentă e una pragmatistă și fundamental paradoxală. A fost deci Brâncuși un pragmatist (adică un sculptor atașat ideii de practic?). Ei, da, a fost, întrucât artistul originar din Hobîța Gorjului a sesizat că granițele dintre arta rafinată și cea populară implică multă abstractizare și simplificare filosofică, utile însă artei de plăcere, optimistă, cu succes la „masele consumatoare”. (Schusterman, 2004, 107-160)

Acceptând provocarea estetică a artei populare, Brâncuși a deturnat ezotericul în cel mai dezalienant exoterism și a dat lovitură de grație pretențiilor totalitare ale artei rafinate. Similar s-au comportat Eschil, Sofocle și Euripide în Grecia antică, la fel Shakespeare, Cervantes, Eminescu (cu romanțele sale.), în Europa modernă.

#### Creierul lui Broca și sincronicitatea

Dar și Nichita Stănescu în România lui Nicolae Ceaușescu. Și iată-l pe poetul „Necuvintelor” intuind – cu același aplomb metaestetic – demersurile lui Schusterman: „Unui om simplu suferind șocul brutal și divin al vederii artei îi poate da iluminare asupra lucrului concret, îl poate asimila în ea însăși”. (Stănescu, 1990,267). Ori identificând Poarta eroilor sau Poarta sărutului cu – citez – „poarta tuturor lucrurilor și ființelor lumii,ca fiind solitară ca un sfînx pe care ființe inefabile au scrijelat hieroglifa lor secretă”.

Paul Ricoeur ar considera această analogie ca fiind „o enigmă : metaforă și comparație (eikon), dar atenție! – una minimă, în schimb, ea fiind bogată în învățăminte.”: în metafora ca atare poartă-sfînx, sculptorul transmodern vede două lucruri într-unul singur (Ricoeur, 1984, 45). „A percepe, a contempla, a vedea asemănarea, iată în ce constă, în cazul poetului, desigur dar și în cel al filosofului, geniul metaforei discursive, care va lega poetica de ontologie”(Ricoeur, 1984, 83).

„Motive vechi, semne ale unei alfabet românesc împodobesc lada de zestre a unui tânăr care intră prin această piatră spre orizont. Sferele care echilibrează piatra în dreapta și în stânga, sfere tăiate și așezate față în față ca două faciesuri, ca două haotice organe, care se caută, pentru a fi unul singur ca două jumătăți de perfecțiune care nu poate exista niciodată, sau ca nostalgia unei dogme divine cu neputință de gândit realizat”(Stănescu,1990, 61). Jacques Claret consideră că emisfera stângă a creierului uman e sediul raporturilor logice și al limbajului, iar emisfera dreaptă e sediul intuiției și al imaginarului. Brâncuși unește cele două sfere într-o singură sferă dispunând dispariția aparentei dualități, idee/ formă.







## Sculptura lui Brâncuși și poezia interbelică



O dată cu debutul secolului al XX-lea se cristalizează și se consolidează „o nouă structură”, o nouă filosofie, un sistem de semnificații dominante care marchează toate artele. Astfel, distincțiile și specificul poeziei în general și al literaturii în particular sunt asemănătoare și congruente cu trăsăturile definitorii ale picturii, sculpturii, muzicii, arhitecturii sau chiar cinematografului.

Sculptura lui Brâncuși, ca și pictura lui Țuculescu sau Tonitza, ca și poezia lui Arghezi, Blaga sau Ion Barbu coboară în mit și ascende spre dominantele scientiste, tehnice sau tehnologice.

Opera lui Brâncuși, ca esențializare a semnificației și materializare a formelor primordiale trimite direct la poezia lui Ion Barbu, care afirma un model matematic al lumii; comprimarea lexicală, ca și evitarea verbului (ca element activ și dinamic al mișcării) reprezintă o conexiune profundă cu formele primare devenite cele mai evolute semne arhetipale – poarta, masa, coloana. Elevația spirituală a poeziei blagiene, ca și religiozitatea creației argheziene sunt congenere cu aspirația desăvârșirii formelor până la sublimul zborului abstract brâncușian, interpretabil și el, în cheie creștină. Astfel, prin filiații ancestrale, prin conexiuni suprasensibile, prin misterele atavice ale apartenenței la același spațiu originar, între poezia argheziană și sculptura lui Brâncuși se pot stabili interferențe și confluențe substanțiale fără putință de tăgadă, pornind de la dimensiunea religioasă.

Miracolul creștin făcut inteligibil la modul estetic corespunde celor două dimensiuni filosofice ale gândirii lui Brâncuși: arhaicitate și copilărie. Toți marii exegeți ai lui Brâncuși: V.G. Paleolog în *Tineretea lui Brâncuși*, Ed. Tineretului, 1967; Petru Comarnescu, în *Brâncuși - mit și metamorfoză* în sculptura contemporană, Ed. Meridiane, 1972, Ionel Jianu și Constantin Noica - *Introduction à*

la sculpture de Brancuși, ARTED, Editions d'Art, Paris, 1976, - admit o componentă creștină a creației brâncușiene, fără să nuanțeze sau să aprofundeze această dimensiune și cu atât mai puțin, conexiunile cu poezia argheziană.

Este vorba, completăm noi, de un creștinism primitiv sau mai exact primar (ca în primii 450 de ani, de la întemeiere până la fericitul Augustin). Sfântul din Montparnasse rămăsese, esențialmente, un sihastru de Hobița care reprezenta, în absolutul cosmic, ființa și lucrarea lui Isus, sub numele căruia au căzut eroii României în primul război mondial.

Un oraș ca Târgu Jiu, sacralizat prin ideea de jertfă și eroizat prin moarte, devine locul unei acțiuni a sincretismului religios. Sfântul de la Hobița rămâne însă marcat de intruziuni folclorice și de eres păgân. Ambele mituri fundamentale ale românilor - mioritic și manolic - pentru că au un suprasens sacrificial, sunt puse în lucrare pentru configurarea istorică, morală și estetică a unui ansamblu comemorativ. Prin actul artistic, Brâncuși oficia un sacerdoțiu, pentru că mitul este „un arhetip al sacrului” (Mircea Eliade) sau „eternul din om” (Max Scheler). Ca și Arghezi, celălalt mare meșter gorjean întrezărea mituri românești în sfera gândirii arhaice creștine. Figurile spațiului imaginate de Brâncuși, și încadrate în ritmuri și etape inițiatice, ca și tema infinitului, apropie și înrudește structural pe cei doi gorjeni de geniu.

Dar și volumele *Poemele luminii* (Blaga), sau *Joc secund* (Ion Barbu) sunt organizate rațional cu un Incipit, o poietică deschisă și un final de esență morală și filosofică. În grupul statuar de la Târgu Jiu intrarea se face pe orizontala Mesei și a Scaunelor, iar ieșirea se proiectează pe verticala Coloanei fără Sfârșit (care este o construcție de piramide suprapuse, sugerând Infinitul). Să nu uităm că Ansamblul este o construcție împotriva memoriei

colective deficitare și subiective, o personificare obiectuală a eroismului, dar și poezia argheziană conturează un sistem de recunoștințe prin comunicare simbolică. Esențializarea formelor și survolarea materiei este tema principală și la Ion Barbu, și la Brâncuși.

Prin sublimarea semnificațiilor și șlefuirea formelor – echivalente cu compactarea lexicală – creațiile lui Brâncuși, aparent forme primare arhetipale, devin cele mai evolute semne artistice, obiecte și obiective care se întâlnesc numai în stare artificială în natură. Preluând semnele civilizației sătești, el mai întâi le urbanizează.

Ca și creația lui Arghezi, opera lui Brâncuși spune explicit, dar și condensează, o narațiune oltenească de adâncime care propune, simultan, o viziune orizontală, și o imersiune verticală în profunzimile materiei, concentrând spiritualitatea pură. Trebuie să spunem însă că la spiritualitatea esențială nu ajung decât operele care își asumă tradiția și diseminează inovația.

Brâncuși nu a avut relații speciale cu poezia, sau nu se știe să fi fost un cititor de creație lirică. El însă era un protagonist al fenomenului cultural de la începutul secolului XX (și chiar de mai înainte) și probabil cunoștea pe marii scriitori ai epocii. În orice caz, în copilărie a trăit experiența folclorică dominată de poezie.

Brâncuși este un gânditor al spațiului, pe care îl percepe în proiecție simbolică, la fel cum Blaga rămâne un gânditor al timpului; dar sculptorul, ca și poetul Arghezi, este un gânditor solicitat de conștiință și credință: Arghezi personalizează textul cu credința sa interogativă. Sculptura afirmativă și elevată a lui Brâncuși coagulează un sistem de semne simbolice, preluate dintre elementele din realitate, cărora le atribuie semnificații spirituale: coloana, masa, poarta, drumul – același „AXIS MUNDI” care traversează și poezia lui Blaga. Dar înaintea oricărei elaborări, a oricărei acțiuni asupra pietrei sau cuvântului, se cristalizează un plan ezoteric, o credință dincolo de lucruri și de cuvânt.

Viziunea orizontală ritualizează intrarea, ieșirea, popasul, locul de închinare, în diferite spații străine și ostile, pe când perspectiva verticală se leagă de scara la cer care este Coloana. Aceasta este un șurub care se înalță. Toate Păsările au o anumită torsiune, anumite linii de forță care desenează posibilitățile (virtualitățile) zborului.

Brâncuși nu a realizat numai sistemul de obiecte simbolice, ci și spațiul dintre ele, drumul, acel „axis mundi” sau „via crucis”, care în tradiția oltenească și românească produce un adevărat sistem de semne obiectuale care au o destinație utilitară fără a-și pierde semnificația simbolică. Pe drumurile sătești, oricât de neimportante, descoperim chiar și astăzi, în mileniul al treilea, troițe, fântâni, cruci. Pe vremea lui Brâncuși, aceste obiecte către îl îndepărtează pe Cel Rău și netezesc calea drumeților trebuie să fi fost foarte numeroase. Iar Brâncuși a fost și a rămas, spiritual, un maratonist de forță.

Aureliu GOCI





## Pași spre cifrul „Coloanei Infinite” Limbajul coincidențelor revelatoare la Brâncuși

Din nevoia înțelegerii cât mai depline a unui geniu precum Constantin Brâncuși, dar și pentru a completa semnificațiile unor creații ale căror mesaje au fost, înainte de toate, citite până la capăt, cercetarea operei acestui sculptor rămâne imperativă. Deși uneori s-a afirmat, poate pe bună dreptate, că lucrurile cu adevărat importante despre Brâncuși au cam fost spuse și scrise, încă mai pot fi scoase la iveală, pe cale cât se poate de argumentată, lucruri nu doar noi, ci și interesante.

Este și menirea rândurilor de față, care nu-și propun doar să repete prin sinteză, în alte circumstanțe, afirmațiile mai vechilor căutători de adevăruri, ci și să aducă în lumină câteva informații folositoare sau cel puțin surprinzătoare, măcar demne de a fi cunoscute, dacă nu și acceptate.

### Mesaje ascunse la vedere

Dimensiunile și structura „Coloanei Infinite” ascund elemente încă neobservate, care – mai degrabă sub o formă bine gândită a autorului decât în mod providențial – fac trimitere la celebrul număr de aur, ( $\phi$ ) = 1,618..., deja definit la modul incontestabil drept condiție și secret al proporțiilor estetice în lumea artei, dar nu numai. Doar că, în cazul lui Brâncuși, despre care se știe că nu poate fi încadrat în șabloane, exprimarea criptată a cunoscutului număr îl scoate pe acesta dintre limitele unei formule structurale și-l ridică la stadiul unui mesaj cu valență notabilă în interpretarea cunoscutei opere.

Deși subiectul a fost intens dezbătut, aproape până la refuz, nu doar de către cercetători precum arhitectul Adrian Gheorghiu sau matematicianul Nicolae Oancea, aprofundarea situației își arată roadele, deoarece astfel ies în evidență coincidențe mai mult decât revelatoare, al căror caracter repetitiv denotă că avem de-a face nu doar cu un simplu spectacol al hazardului, ci chiar cu o posibilă formă codificată a limbajului artistic.

Se crede că marii maeștri au utilizat în arta lor instrumente și forme de comunicare dintre cele mai diverse, unele experimentate în prealabil, altele inedite sau personale. Difil de stabilit dacă este adevărat sau fals la unii ori la alții, însă utilizarea acestei idei ca punct de plecare al studiului de față își merită eforturile, fiindcă stabilește o ipoteză provocatoare a fi demonstrată și anume aceea că Brâncuși a exprimat estetic, sub o formă criptată, anumite idei și concepte fundamentale pentru crezul său artistic.

Reperul de pornire îl constituie mai vechea și cunoscuta descoperire a raportului dintre înălțimea „Coloanei...” și cea a unui element constitutiv al acesteia, pe care deja o avem formulată și redată în diverse lucrări de specialitate ale unor autori consacrați, amintiți în rândurile ce urmează.

Adrian Gheorghiu: „Coloana avînd o înălțime de 29,330 m iar un element cca 1,80 m, rezultă că, aproximativ, raportul între înălțimea coloanei și înălțimea unui octaedru trunchiat este de cca 16,2... adică cca de 10 ori numărul” (de aur – n.n.)<sup>1</sup>.

Serge Fauchereau: „[...] dacă împărțim înălțimea totală la cea a unuia dintre elementele ei, obținem 16,2, multiplul cu zece al numărului de aur”<sup>2</sup>.

Ion Mocioi: „[...] înălțimea fiecărui romboid este de 180 cm – cît și înălțimea unui om; în înălțimea totală de 29,33 m cît are Coloana, înălțimea modulului este cuprinsă de 16,2 ori, număr care, înmulțit cu 10, este tocmai valoarea numărului de aur, a armoniei proporțiilor și rigorii geometrice, a echilibrului și frumuseții”<sup>3</sup>.

Aceeași informație apare și în volumul „Brâncuși, Marea Operă, antologie și ediție”, semnată Vincenzo Bianchi, Adrian Gorun, Ion Deaconescu, Costin Crețu, Constantin Barbu: „Judecând măsurile materiale ale «Coloanei» și relația dintre ele, Dan Hăulică și arhitecții găsesc că «Monumentul Eroilor» oferă unele date semnificative: înălțimea fiecărui romboid este de 180 cm – cît și înălțimea unui om; în înălțimea totală de 29,33 m, cât are «Coloana...», înălțimea modulului este cuprinsă de 16,2 ori, număr care, înmulțit cu 10, este tocmai valoarea numărului de aur, a armoniei proporțiilor și rigorii geometrice, a echilibrului și frumuseții”<sup>4</sup>.

\*\*\*

Fără pretenția unei completări, ci doar cu intenția de a așeza lucrurile într-o nouă perspectivă, merită a fi evidențiate, în cele ce urmează, câteva aspecte mai mult decât interesante.

Împărțind înălțimea „Coloanei...” la cea a unuia dintre elementele sale, pe de o parte, dar și la numărul elementelor respective, pe de altă parte, obținem rezultatele 16,2 (deja evidențiat de către cercetători), respectiv 1,83; întâm-

plător sau nu, primele două cifre ale ambelor rezultate (16 din 16,2 și 1,8 din 1,83) sunt exact cifrele din care este constituit numărul de aur – 1,618...

De notat că rezultatele finale sunt aceleași chiar dacă operațiile de împărțire se repetă cu alte înălțimi ale „Coloanei...”, care sunt vehiculate în literatura de specialitate, precum cea de 29,35 m, ce apare în anumite calcule chiar ale coautorului tehnic al monumentului, ing. Ștefan Georgescu-Gorjan<sup>5</sup>, de exemplu.

Desigur, totul poate fi o întâmplare, dar, înainte de a stabili o asemenea concluzie, se impune a reaminti seria numeroaselor coincidențe similare, în care aceleași cifre – 1,6,1,8, din care este format  $\phi$ , apar la Brâncuși în diverse forme și combinații.



Secretul ferecat cu lanțul întâmplărilor

Obținerea numărului de aur nu doar prin formule algebrice ori cu ajutorul geometriei, precum atât de cunoscutii Adrian Gheorghiu, respectiv Nicolae Oancea, ci prin banale numărători, uneori calcule simple și prin alăturarea, reunirea rezultatelor funcționează optim pe importante opere brâncușiene. Astfel privind lucrurile, „Coloana fără Sfârșit” are, conform acordului unanim al specialiștilor, 15 elemente întregi și încă unul amplasat jumătate jos, jumătate sus, adică un total de 16, fiecare cu înălțimea de 1,8 m, iar acestea (16, respectiv 1,8) sunt chiar cifrele constitutive ale lui  $\phi$ , 1.618...

La rândul ei, „Poarta Sărutului” are pe fațetele mari câte 16 ideograme ale sărutului și încă două esențializate pe stâlpi, 18 în final, numerele 16 și 18 fiind tot o trimitere criptată către același număr.

Denumirile franțuzești – „La Colonne sans fin”, respectiv „La Colonne infinie” au câte 16 litere, în vreme ce titulaturile românești – „Coloana Infinitului” (încorect atribuită, dar încetățenită), respectiv „Coloana fără Sfârșit” au câte 18.

O altă combinație conduce spre același rezultat: denumirea „Templul Sărutului” (utilizată uneori de către sculptor pentru „Poarta...” sa) are 16 litere, iar cea de „Coloana fără Sfârșit” conține 18, astfel încât, prin reunire, se ajunge exact la cifrele constitutive ale aceluiași număr, adică 1,618...

Procedeul răspunde și după aplicarea sa pe numeroase titulaturi în diverse combinații, fie că denumirile respective sunt originale, oficiale, fals atribuite, dar temeinic încetățenite, unele intens controversate, altele confirmate și acceptate, cum ar fi cazul numărului literelor din numele românesc al operei „Domnișoara Pogany” (16 caractere) și cel francez (neabreviat), „Mademoiselle Pogany” (18 caractere).

Cifrele constitutive ale lui  $\phi$  mai pot fi regăsite, astfel, într-o multitudine a denumirilor brâncușiene (așa cum sunt

ele întâlnite bibliografic, fie în română, fie în franceză), numărând literele și reunind rezultatele:

– „Tête de jeune femme”, „Rythmes affrontés”, „L’esprit de Bouddha”, „La Table du silence”, „Le Temple du baiser”, „La Colonne sans fin”, „La Colonne infinie”, „Borne de frontière”, „La Pyramide fatale”, „Templul Dragostei”, „Templul Sărutului”, „Portalul-monument”, „Portal Monumental”, „Domnișoara Pogany” (16 litere);  
– „La Sagesse de la Terre”, „La Fontaine de Narcis”, „L’oiseau dans l’espace”, „Micuța franțuzoaică”, „Țestoasa zburătoare”, „Coloana fără Sfârșit”, „Mademoiselle Pogany” (18 litere).

Iar exemplele ar putea continua...

### Asemenea zeilor, stăpânind hazardul

Problematica hazardului la Brâncuși aproape că este subiect închis, intens dezbătut, fără loc de completare.

Există opinii pro și contra teoriei întâmplării, afirmându-se ba că arta nu poate fi explicată, ba că marele sculptor este un miraj, o minune, o manifestare a providenței sau că, dimpotrivă, nimic nu este lăsat în voia sorții la un geniu de asemenea calibru, ceea ce este la fel de plauzibil.

O fascinantă poveste pe tema aceasta poate fi regăsită în cartea „C. Brâncuși” a lui V. G. Paleolog, care face trimiteri la Goethe („[...] pietre, plante și animale s-au format prin niște fericite aruncări de zaruri ale unui jucător suprem, Dumnezeu”.<sup>6</sup>), Nietzsche („[...] Divină este Masa de Joc a Pământului ce se cutremură la noi cuvinte creatoare și la aruncările de zaruri ale zeilor”.<sup>7</sup>) sau Mallarmé („O aruncare de zaruri nu desființează niciodată hazardul”<sup>8</sup>).

Dar, dacă totul a fost gândit („Arta nu este o întâmplare”<sup>9</sup>), atunci este posibil să avem misterioasa cheie de care vorbea sculptorul sau măcar o parte din aceasta: „Aceluia care nu găsește cheia, eu nu am cum să i-o ofer”<sup>10</sup>.

În spiritul și cifra coincidenței

Cu alte cuvinte, coincidența aparentă este la Brâncuși, fie și ipotetic, un cod al limbajului artistic, un instrument de transmitere criptată a unui mesaj adresat exclusiv celor capabili a-l accepta, înțelege și citi până la final, înainte de a face vreo interpretare.

Cât despre expresia din titlu – coincidențe revelatoare, trebuie precizat că ea aparține cercetătorului Sergiu Al. George, ale cărui considerente merită a fi redată aici, fiind mai elocvente decât orice concluzii, fie ele și preținse: „Acest lanț de multiple coincidențe ne îndeamnă să nu considerăm o coincidență drept «hazard», «întâmplare pură» și deci absență de sens, atunci când refacem istoricul unor teme simbolice; în exprimarea simbolică a unui anumit conținut, coincidențele devin, dimpotrivă, revelatoare, în felul lor tot atât de revelatoare ca și posibilitatea de repetare a unui anumit experiment”<sup>11</sup>.

Pavel FLORESCO

P.S.

Se impune a reaminti că abordarea operei brâncușiene prin derogare de la metoda estetică reprezintă o procedură chiar confirmată, de pildă, de către Petre Pandrea:

„Socotim că explicația omului și a operei lui Constantin Brâncuși pune, din punct de vedere metodologic, o serie de probleme criticului literar și plastic, pe care acesta nu le poate stăpâni cu metoda estetică”<sup>12</sup>.

-----  
1 Adrian GHEORGHIU, Proportii și trasee geometrice în sculptura lui Brâncuși, în Colocviul Brâncuși (13 – 15 octombrie 1967), Ed. Meridiane, București, 1968, p. 163  
2 Serge FAUCHEREAU: Pe urmele lui Brâncuși, Ed. Univers Enciclopedic, București, 1996, p. 130  
3 Ion MOCIOI: Brâncuși: Ansamblul sculptural de la Tirgu-Jiu (Documentar), editat de Comitetul pentru Cultură și Artă al Județului Gorj, Târgu-Jiu, 1971, p. 147  
4 Vincenzo BIANCHI, Adrian GORUN, Ion DEACONESCU, Costin CREȚU, Constantin BARBU, Brâncuși, Marea operă, antologie și ediție, Ed. Spectre, Paris, 2011, p. 516  
5 Ștefan GEORGESCU-GORJAN: Amintiri despre Brâncuși, Ed. Scrisul Românesc, Craiova 1988, p. 129  
6 V.G. PALEOLOG, C. Brâncuși (Atingând un nou plan al realității), Fundația – Editura Scrisul Românesc, Craiova, 2008, p. 89  
7 V.G. PALEOLOG, op. cit., p. 89  
8 V.G. PALEOLOG, op. cit., p. 89  
9 Sorana GEORGESCU-GORJAN, Așa grăit-a = Ainsi parlait = Thus spoke Brâncuși, Ed. Scrisul Românesc, Craiova, 2011, p. 49  
10 Doina LEMNY, Cristian-Robert VELESCU, Brâncuși inedit: însemnări și corespondență românească, Ed. Humanitas, București, 2004, p. 39  
11 Sergiu Al. GEORGE, Arhaic și universal. India în conștiința românească, Ed. Eminescu, București, 1981, p. 77  
12 Petre PANDREA, Brâncuși: Pravila de la Craiova; etica lui Brâncuși, Ed. Vremea, București, 2010, p. 132



# Abbaye de Créteil sau (re)întoarcerea la valorile tradiționale

Cred că rămâne în continuare deschisă tema relației lui Constantin Brâncuși, în primii săi ani parizieni, cu mediul artistic francez și mai ales cu avangarda acestei perioade, relație care ar putea să explice și mai bine momentul 1907, al „turnantei” și, nu în cele din urmă, întoarcerea sa la valorile „primitivismului” popular românesc. S-a insistat și se insistă prea mult pe relația lui cu „umbră” marelui stejar Auguste Rodin, neglijându-se tocmai acele influențe care l-au îndepărtat de acesta, fără să se explice convingător, în afara faptului că Brâncuși ar trece de la reprezentarea obiectului la reprezentarea ideii, care este factorul efectiv care i-a inspirat o asemenea îndepărtare. Anul 1907, este anul în care Constantin Brâncuși expune la Créteil, invitat de membri *Abatiei*. Se poate observa că în general, și nu mă refer aici numai la studiile românești, ci și la cele străine, nu se insistă deloc pe acest episod (adeseori în participările expoziționale ale lui Brâncuși din acest an se omite pur și simplu și cea de la Créteil), care trebuie să îl fi marcat pe Constantin Brâncuși mai mult decât se crede îndeobște, grupul și fervoarea intelectuală a acestuia având influențe diverse (chiar și după destrămarea lui) în mediul avangardei. Filippo Tommaso Marinetti însuși, părintele futurismului italian, a fost marcat de vizitele sale aici în 1907, unii exegeți fiind de părere că efervescența discuțiilor din cadrul grupării de la *Abbaye*, având o influență directă asupra manifestu-lui publicat de acesta, la doi ani după vizitele sale la Créteil.

*Abbaye de Créteil* este, într-o mare măsură, consecința ideilor apărute în preajma școlii de la Pont Aven<sup>1</sup>, iar visul lui Charles Vildrac, mărturisit încă din 1901 (cu doi ani înainte de moartea lui Paul Gauguin)<sup>2</sup>, de a forma o comunitate artistică, se va împlini abia cinci ani mai târziu. Comunitatea aceasta de artiști (vis deopotrivă al lui Paul Gauguin ca și al lui Vincent van Gogh) trebuia să își aibă inițial „sediul” undeva în paradisul Mărilor de Sud (Paul Gauguin) sau chiar în Provence (cu trimitere, de această dată, la Paul Cézanne și Vincent van Gogh). Unii dintre membri fondatori, activaseră în prealabil (1905) în universități populare, al căror scop principal era să educe masele de muncitori și să demonstreze că societatea poate fi regenerată prin artă, și implicit să scoată arta de sub incidența autorității burgheze<sup>3</sup>. Celor șapte membri fondatori ai grupului (scriitorii Alexandre Mercereau și Charles Vildrac, pictorul-poet René Arcos, pictorul Albert Gleizes, cărora li s-a alăturat scriitorul Georges Duhamel, cumnatul lui Charles Vildrac, student la medicină în acea perioadă, tipograful Lucien Linard și, evident, scriitorul Henri Martin Barzun) li s-au alăturat ulterior și alte persoane care au locuit sau au lucrat numai la Créteil<sup>4</sup>, sat afla la aproximativ 20 de km de Paris, unde „confreeria” a amenajat o presă de tipografie cu ajutorul căreia urma să supraviețuiască financiar. Modelul acestei *Abatii* era *Abbaye de Thélème*, o utopie rabelaisiană (1548)<sup>5</sup>, din descrierea căreia cei șapte au luat un pasaj și l-au atârnat la intrare. Scopul principal al acestui „groupe fraternal des artistes” îl reprezenta efortul de a îndepărta arta de gusturile burgheze prin implicarea artiștilor în viața socială, aceștia apropiindu-se mai mult de statutul de muncitori sau artizani, departe de orgolii și de ambiții personale. „Lucrul în comun” (cu ajutorul presei tipografice), a fost o idee pe care „frații” au preluat-o de la Lev Tolstoi și William Morris. Protestul *Abatiei* la adresa burgheziei și a statului ca protector al artei acesteia, se face, nu de puține ori, prin apel la tradiția revoluționară (republicană) și la bolșevism<sup>6</sup>. Primul gest protestatar (1906) este îndreptat chiar împotriva lui Auguste Rodin, emblemă a artei statului burghez. Alături de publicarea de cărți, *Abatia* organiza serate muzicale<sup>7</sup>, sesiuni de lecturi publice (la care se citea și Henri Bergson), și expoziții. Printre cei care au vizitat grupul, în repetate rânduri, se numără și Filippo Tommaso Marinetti, părintele futurismului italian, așa cum spuneam<sup>8</sup> și tot aici va expune și Constantin Brâncuși în 1907<sup>9</sup>. Spre toamna aceluiași an, unitatea grupului dă semne de destrămare, iar în ianuarie 1908 va dispărea complet, puterea și slăbiciunea acestei grupări fiind dată de cuvintele aceluiași Rabelais: *Fais ce que tu voudras*<sup>10</sup>.

Așezată în rândul neo-simbolismelor începutului de secol XX, *Abatia*, ca și o parte a cubismului, împărtășește cu acesta din urmă nu numai tradiția simbolismului sfârșitului de secol XIX, ci și conceptul simultaneității, respectiv „orchestrația” unor elemente disparate („simultaneitatea fenomenelor vieții”, le va numi Henri Martin Barzun) în aceeași compoziție<sup>11</sup>, fapt observabil de către critici încă din 1910, elemente care au dus, de altfel, la o încercare, neizbutită, de unire a celor două grupări. Fostul grup al *Abatiei* va devenit în cele din urmă grupul *Artiștilor din Passy*, un grup care includea și clanul Duchamp-Villon, și care va expune în 1912 la *Salonul de toamnă*, ocazie cu care Duchamp-Villon a realizat cadrele arhitecturale ale expoziției și unde, ca să îl citez pe Walter

Pach (text din 1949, dedicat lui Jacques Villon): „the galleries were decorated by painters and sculptors who turned their hands to the crafts of iron, wood, wallpaper, glass. This was the fraternal guild envisioned by van Gogh, and had its continuance not been broken by the war, it would unquestionably have affected the course of modern art” („galeriile erau decorate de pictori și sculptori care și-au îndreptat mâinile spre meșteșugul fierului, lemnului, tapetu-lui, sticlei. Aceasta era breasla frățească pe care și-o imagina van Gogh și a cărei continuitate, dacă nu ar fi fost întreruptă de război, ar fi influențat, fără îndoială, cursul artei moderne”). Astfel, completează Daniel Robbins, „a dream which had been dear to the older Symbolist generation teetered on brink of achievement: the equation of the social conscience with the plastic conscience” („un vis care îi fusese drag vechii generații de simboliști era pe punctul de a se împlini: echivalarea conștiinței sociale cu conștiința plastică ”)<sup>12</sup>.

Proiectul *Abatiei* era în egală măsură purtătorul unui curent de gândire politică naționalistă franceză republicană, numit *Blocul stângii* (1899-1905). Acesta propunea anularea diferențelor de clasă și încerca să ajute muncitorii să aprecieze „arta socială” și moștenirea culturală a Franței. Am văzut că mulți dintre membri *Abatiei* participaseră în 1905 la proiecte sociale de tipul universită-ților populare<sup>13</sup>. După dispariția *Blocului stângii* (1905) foștii lui aliați au aderat la naționalismul estetic al lui Maurice Barrés (anti-raționalist) care și-a apropiat filozofia intuitivă a lui Henri Bergson (conceptele de intuiție, durată, elan vital), care a justificat o versiune nouă a clasicismului, bazat nu pe tradiția exclusivă a echilibrului și raționalității antichităților clasice și ale umanismului Renascentist (definiție agreeată de curentul naționalist de dreapta francez, sau *Action française*), ci pe o continuitate care leagă prezentul de trecut și care cuprinde totul de la gotic la prezent. În 1910, Roger Allard leagă, pentru prima dată, noua definiție a clasicismului (neo-simbolist și bergsonian, cu apel la trecutul gotic al Franței) de cubism, un foarte bun exemplu în acest sens fiind opera lui André Mare care, preluând sugestii din arta populară a Normandiei, făcea planuri pentru *Maison cubiste* în 1912. Acest tip de discurs, va atinge apogeul în textul lui Albert Gleizes din 1913 intitulat *Cubismul și tradiția*, în care, pe fondul naționalismului de stânga, revoluționar și al filozofiei antiraționaliste bergsoniene se simte o și mai puternică influență venită din partea teoriilor *Ligii celtice*, înființată de lingvistul Robert Pelletier în 1911, care promovează valorile galo-celtice ale culturii franceze, încorporate în catedralele gotice, tradiție reactivată, pentru scurtă perioadă, de spiritul revoluționar romantic, și prezentă în candoarea populară și în sistemul corporatist și comunal al țăranilor și muncitorilor<sup>14</sup>.

*Acțiunea franceză* (mișcare politică monarhică, orientată spre naționalismul de dreapta), își alătura și estetica cubistă, pe care o definea din perspectiva cartezianismului francez, a echilibrului și clasicismului (grecesc, Renascentist, francez neo-clasic)<sup>15</sup>, într-un moment în care dintre adepții cubismului, se vor desprinde un grup care (mai ales Albert Gleizes și Metzinger), susținuți de Roger Allard, André Salmon și Guillaume Apollinaire, vor adera la teoriile neo-simboliste (bergsoniene, perfect anticarteziene). Roger Allard (1910) și, după înființarea *Ligii celtice* (1911), mai ales Albert Gleizes (1913) și Henri Martin Barzun (neosimboliști, amândoi foști membri ai *Abatiei*) vor forma un discurs politic de stânga (cu origini în Revoluția franceză) care va opune naționalismul „celtic” celui „latin” (promovat de *Acțiunea franceză*)<sup>16</sup>. *Liga celtică* (1911) a fost susținută, de altfel, de majoritatea foștilor membri ai *Abatiei*, iar colaborarea strânsă a acesteia (în perioada 1912-1913) cu gruparea artiștilor din Passy (*Artistes de Passy*), formată pe „ruinele” *Abatiei*, a întărit și mai mult aceste legături. Scopul *Ligii celtice*, exprimat de Robert Pelletier, era să reactiveze valorile galice ale poporului francez și să promoveze spiritul idealist și panteist personificat de artiștii și artizanii francezi „primitivi” care au construit goticul<sup>17</sup>. Jacques Villon și Raymond Duchamp-Villon simpatizau și ei cu această cauză, prin apelul lor la arhitectura și arta goticului. Într-un articol din 1914, Raymond Duchamp-Villon compara inginerii, care au ridicat turnul Eiffel cu „masonii medievali” care au construit Notre Dame, și pentru a pune în practică admirația sa, a combinat, într-o machetă, elementele mai vechi folosite de el pentru *Maison cubiste* (1912) cu elemente de stil gotic englez<sup>18</sup>. Amândoi, Jacques Villon și Raymond Duchamp-Villon împărtășiseră, până în 1913, estetica lui André Mare care, în ciuda apelului la arta populară (a Normandiei), așa cum am văzut, ținea mai mult de tradiția meșteșugărească a unor stiluri mai degrabă „monarhice”, decât de ceea ce își doreau Robert Pelletier și Albert Gleizes. Astfel că schimbarea de interes petrecută în 1913 și orientată de această dată către gotic și celtism trebuie să se fi datorat, în cazul celor doi, unor opțiuni estetice (și politice) noi<sup>19</sup>.

Trebuie spus că asocierea dintre țăranii francezi (poporul francez) și celto-gali ține de un discurs revoluționar care începe să se contureze la sfârșitul secolului XVIII, continuând până la începu-

<sup>[1]</sup> Daniel Robbins, op. cit., p. 116

<sup>[2]</sup> Mark Antliff, Cubism in the Shadow of Marx, în Art History, 22, 3, 1999, p. 445

<sup>[3]</sup> Ibidem, p. 447

<sup>[4]</sup> Idem, Cubism, Celtism, and the Body Politic, în Art Bulletin, 74, 4, 1992, p. 656

<sup>[5]</sup> Ibidem, p. 656-657

<sup>[6]</sup> Ibidem, p. 657

<sup>[7]</sup> Ibidem, p. 657

<sup>[8]</sup> Ibidem, p. 657, n. 21

tul secolului XX<sup>20</sup>. Acum se consolidează retorica republicană, confirmată în larga popularitate a cocoșului galic ca simbol națio-nal<sup>21</sup>. Pentru adepții spiritului naționalist celto-galic, Henri Bouchot a organizat în 1904 o expoziție intitulată „Les Primitifs français” (cu accent pe catedralele gotice), perfect consonantă cu ideea ulterioară a lui Robert Pelletier potrivit căruia țăranii francezi (și sindicaliștii francezi) sunt conservatorii spiritului celtic, și ai corporatismu-lui creatorilor catedralelor gotice<sup>22</sup>. Henri Martin Barzun, adept al ideilor *Ligii celtice*, opune și el, spiritul francez autentic (celto-galic, al catedralelor gotice, antimonarhic) clasicismului grecesc, conside-rat, pur și simplu, morbid, cadaveric<sup>23</sup>. De altfel, prin Henri Martin Barzun și Robert Pelletier, aceste idei vor ajunge la Albert Gleizes încă din 1912, și el considerând că adevărata valoare a spiritului francez sunt „primitivii și catedralele”<sup>24</sup>. Pentru Albert Gleizes nu Jean Auguste Ingres și Jacques-Louis David, imitatori servili ai lui Rafael, la rândul lui supus clasicismului grecesc, sunt parte a spiritului francez, ci Chardin și el, spiritul francez autentic, Théodore Gericault și Eugène Delacroix, care au înlocuit atitudinea rece, prin dinamism și lirism, moștenirea lor tranzmițându-se apoi „dinamism-ului plastic” cezannian și cubiștilor înșiși<sup>25</sup>. El însuși, în pictura intitulată *Treieratul recoltei* (1912), elogiază rădăcinile celtice păstrate în tradiția țărănească franceză. Asocierea celtismului cu arhitectura gotică atinge apogeul în picturi cum ar fi *Catedrala din Chartres* și *Oraș și râu* din 1913, în care catedrala și râul sugerează continuitatea temporală neîntreruptă care leagă trecutul cu prezentul<sup>26</sup>. Faptul că Albert Gleizes așază catedrala gotică într-un peisaj urban contemporan (soluții care amintesc într-o oarecare măsură de *Catedrala din Rouen*, pictată de Camil Pissaro și Claude Monet), confirmă acel concept de elan vital (bergsonian) al rasei franceze autentice, cu rădăcini în perioada goticului, care s-a transmis neîntrerupt până în perioada contemporană. Astfel, munca în colectiv a constructorilor catedralelor își găsește echiva-lentul în treieratul recoltei țărănești și în munca proletarilor din *Oraș și râu*.

Aș spune că în acest context opțiunea lui Constantin Brâncuși (care avea legături perfecte cu aceste fenomene, neo-simboliste le putem numi), pentru schimbarea stilului și împlinirea „turnantei” sale, prin adoptarea lemnului ca material de lucru (atât de „nea-great” în mediile clasice și academiste), este perfect explicabilă, sau cel puțin mai ușor inteligibilă. De altfel, cred că ar trebui și mai mult aprofundate aceste conexiuni și inclusiv legătura (indirectă, evident) sculptorului român (care, ca mulți alți artiști, ca Paul Cézanne, Vincent van Gogh și Paul Gauguin, de pildă avea o uluitoare abilitate de a „agăța” idei care pluteau în mediul proximi-tății sale) cu filozofia bergsoniană (și nu numai cu cea platoniciană sau neoplatoniciană, de care, cei trei pictori postimpresioniști, cu mult timp înaintea de filozofia lui Henri Bergson, au fost și ei apropiați).

<sup>[1]</sup> În discursul naționalist de la sfârșitul secolului XIX și începutul celui următor, celto-galii erau nu numai baza etniei franceze autentice, ci în egală măsură, mai ales după avântul cercetărilor preistoriei, produsul unei simbioze străvechi, neolitice, între vechii locuitori ai Franței, cei din paleolitic, și noii veniți, creatorii neoliticului, simbioză care s-a încununat în spiritul galic. Această definiție „contractualistă” (independentă în principal de limba vorbită a unui popor, element definitoriu pentru „organicitatea” naționalismului german) se construia tocmai în antiteză cu spiritul german. De altfel, șovinismul francez la adresa Germaniei crește mai ales după pierderea Franței în fața Prusiei în 1870 și anexarea de către aceasta din urmă a Alsaciei și a unei părți din Lorena. În chestiunea naționalismului au fost implicate virulent, din acel moment, toate forțele, inclusiv noua știință a preistoriei care, pe de altă parte, căuta să se afirme. O dovadă în acest sens este ultima carte a lui Gabriel de Mortillet, La Formation de la nation française, 1897, apărută în același an cu cea a lui Maurice Barrès, Les déracinés. Gabriel de Mortillet a coalizat în 1848 cu republicanii, motiv pentru care a fost exilat în Italia și Elveția. A cunoscut preistoria și s-a dedicat promovării acesteia. Această ultimă carte a lui Gabriel de Mortillet se încheie cu secolul V d. Hr., când se formează regatul franc și de când informațiile sunt tot mai accesibile și mai numeroase. Propunând o teorie „contractualistă” a națiunii (tipică, de altfel, naționalismului francez), Gabriel de Mortillet este de părere că această cucerire, nu este ceea ce se crede îndeobște, și anume o ocupație germană asupra galilor, ci întoarcerea, sau reimpunerea unui tip etno-anthropologic care își avea originea tot în Galia (respectiv delicocefalii) și care trăia în Galia cea pre-, romană și postromană. La rândul lor galii erau produsul unei mixturi neîntrerupte și străvechi de populații neolitice și paleolitice. Pentru Gabriel de Mortillet, neoliticul a produs prima discontinuitate a preistorie (discontinuitate observabilă și antropologic), după un lung paleolitic, dar nu o ruptură radicală cu trecutul. Deși compară revoluția neoliticului (aparitia religiei, necunoscută până atunci, idee foarte agreeată de acest autor anticleric, republican radical) cu cea a Revoluției franceze 1789, revoluția neoliticului nu a însemnat totala extincție a vechiului om din paleolitic, ci trebuie percepută mai mult ca premisa unei mixturi, pentru că în ciuda semnificativelor aporturi tehnologice, cei nou veniți au creat o sinteză cu cei vechi. Această mixtură a format baza populației franceze (galii), care a rămas majoritară chiar și în perioada ocupației romane, aceștia din urmă reprezentând doar elita, un adstrat puțin numeros care nu a adus modificări etnice, ci doar lingvistice (care nu au relevanță în teoria naționalistă franceză). Cu alte cuvinte, galii își aveau originea în mixtura populațiilor produse în perioada neoliticului. Chiar și francii, cuceritori ai galilor și cei care i-au îndepărtat pe romani, avea o origine tot galică, chiar dacă erau germanici, astfel că formarea regatului franc a însemnat, de fapt, reintroducerea în Franța a unui tip antropologic, care și-a avut originea tot aici și care continua să existe aici. (Nathalie Richard, Archaeological arguments in national debates in late 19th-century France: Gabriel de Mortillet’s La Formation de la nation française, (1897), în Antiquity, 76, 291, 2002, p. 177-184)

<sup>[2]</sup> Mark Antliff, op. cit., 1992, p. 659

<sup>[3]</sup> Ibidem, p. 660

<sup>[4]</sup> „Arta noastră națională nu poate să fie, nu trebuie să fie greco-latină fără să își semneze propriul declin. Este o crimă împotriva geniului nostru rasial să vrei să o subordonezi...legilor și credințelor artistice ale unor civilizații dispărute. Nici cele două secole de Renaștere, nici umanismul nu ne poate face să uităm aceste cincisprezece secole de autonomie națională și socială...care ne-a lăsat o comoară unică: catedralele noastre. Ajunge cu Partenonul și cu mitologiile!...Faptul că arta noastră este dincolo de orice creația rasei noastre galo-celtice viguroase, chiar și numai pe această calitate va fi capabilă să ocupe locul său în cea mai înaltă tradiție a tuturor popoarelor de pe pământ, așa cum arta grecească și-a avut locul său în perioada sa, potrivit geniului său, rasei sale”, Ibidem, p. 661-662

<sup>[5]</sup> Ibidem, p. 663

<sup>[6]</sup> Ibidem, p. 666

<sup>[7]</sup> Ibidem, p. 667



## Decembrie, 2019

Contactele sale cu *Abația* (1907) ar putea să explice apropierea indirectă de Paul Gauguin (ei înșiși se defineau urmașii acestuia), îndepărtarea de Auguste Rodin (primul lor gest de protest la adresa artei „burgheze” se face prin condamnarea operei sculptorului francez), și în cele din urmă schimbarea stilului de până atunci al lui Constantin Brâncuși (membrii grupului vorbesc permanent de necesitatea schimbării limbajului plastic). De altfel, cred că această perioadă din creația brâncușiană ar trebui și mai mult aprofundată, iar coincidențele (aparente) rezolvate. Constantin Brâncuși, participă deci la expoziția de la Crêteil, organizată de către Charles Vildrac, cu două sculpturi și un desen<sup>27</sup>. Deschiderea acestei expoziții are loc în luna iulie<sup>28</sup> (21<sup>29</sup> sau 27<sup>30</sup>). Alături de cei prezenți, se numără și Albert Gleizes<sup>31</sup>, autorul de mai târziu al *Cubismului și tradiția* (1913), cu care se va întâlni și cu ocazia participării comune la Salon des indépendants din 1912<sup>32</sup>. De altfel, articolul acestuia din anul 1913 (la rândul lui consecința unor puncte de vedere exprimate în medii mai largi sau mai restrânse, din care făcea parte și Brâncuși, cu mult timp înainte de publicarea lui efectivă) cred că nu i-a scăpat lui Brâncuși (sau cel puțin ideea articolului) și datorită faptului că în anul 1913, printre apropiații sculptorului român se numără și Canudo, redactorul șef al revistei Montjoie!<sup>33</sup>, în paginile căreia apăruse și articolul lui Albert Gleizes.

Chiar dacă lipsește din edițiile în limba română ale cărții lui Barbu Brezianu, *Brâncuși în România*, în ediția în limba engleză (*Brancusi in Romania*, 2005) apare o fotografie care îl surprinde pe Constantin Brâncuși la Crêteil, alături de un grup de dansatori, meșterind ceva la un gramofon, ca un adevărat DJ contemporan<sup>34</sup>. Ceea ce demonstrează că Brâncuși nu numai că și-a trimis lucrările la expoziție, ci a participat la fața locului la evenimentele organizate cu ocazia acestei expoziții, ocazie cu care este posibil să fi aprofundat unele cunoștințe referitoare la primitivism, la Paul Gauguin și în general să își fi accentuat convingerea în necesitatea schimbării limbajului sculptural, în primul rând prin îndepărtarea de stilul rodinian, atât de criticat de membrii Abației, și întoarcerea la valori arhaice, indiferent că prin acestea înțelegem arta populară, arta exotică, goticul sau cea preistorică. *Rugăciunea* reprezintă prima lucrare în care se face simțită schimbarea stilului la Brâncuși, lucrare interpretată când ca influență a bizantinismului când, în general, a primitivismului. Evoluția lucrării cunoaște o istorie în sine. Partea a unui monument funerar, personajul acesta feminin nud este realizat, în buna tradiție a academismului, după un model. Contractul pentru realizarea acestei lucrări este semnat în data de 18 aprilie 1907. Pentru realizarea lui însă, Brâncuși este nevoit să închirieze un nou atelier. Primele abordări ale acestei lucrări sunt tipic academiste. Treptat însă, el va renunța la această viziune. Din păcate însă, nu vom ști exact ce îl va determina pe Brâncuși să își schimbe stilul (argumentul său potrivit căruia nu era potrivit ca o femeie nud să facă parte dintr-un monument funerar este prea puțin convingător, din moment ce această viziunea ar fi trebuit să îl oripileze din momentul semnării contractului). Potrivit lui Barbu Brezianu, *Rugăciunea* a fost realizată în perioada aprilie (adică luna în care este semnat contractul) și luna octombrie. Un argument pentru luna octombrie este o fotografie în care apare doctorul Nicolae Vaschide și *Rugăciunea*, doctorul decedând la data de 13 octombrie 1907<sup>35</sup>. Este greu de apreciat cât de repede sau cât de încet lucra Brâncuși, informațiile în acest sens fiind contradictorii. Pentru un modelator bun, așa cum era Brâncuși, lucrarea în sine trebuie să nu îi fi luat foarte mult timp. Pare cel puțin surprinzătoare perioada lungă de timp până când acest monument este în sfârșit montat în cimitirul din Buzău (1914). Iată ce scrie Petru Comarnescu despre *Rugăciune*, așa cum apare ea alături de doctorul Nicolae Vaschide, în fotografia din toamna anului 1907: că ea părea numai să fi ajuns la terminare, dar nu este terminată, finisările nefiind foarte simple niciodată la Brâncuși, el a mai lucrat și în anul următor la ea<sup>36</sup>. „În fotografie se vede, prin oglindă, imaginea femeii îngenunchiate, adică opera *Rugăciune*, într-o fază apropiată de cea definitivă, dar fără stilizarea pe care i-o va conferi ulterior Brâncuși. Cum doctorul Nicolae Vaschide a murit prematur în 1907 (mai exact 13 octombrie 1907 – completare E.M.), fotografia descoperită de Barbu Brezianu este prețioasă pentru datarea creației brâncușiene, pentru cunoașterea procesului creator din anii de gă sire a drumului propriu”<sup>37</sup>. Oricum, începe lucrul la *Rugăciune* abia după ce se va muta în noul atelier, cel de la 54 rue Montparnasse<sup>38</sup>. Dacă perioada de lucru pentru această lucrare durează între aprilie 1907 și octombrie 1907, iar Brâncuși își începe lucrarea abia după ce se mută în noul atelier, atunci înseamnă că deja era mutat în luna aprilie a anului 1907. Această părere este susținută de o mențiune din jurnalul Otiliei Cosmuță care notează: „Ieri, m-a vizitat Brâncuși. E un băiat norocos, nu glumă. A primit o comandă de 7000 de franci. Trebuie se execute un monument funerar. A primit un acont de 500 de franci și a închiriat în acest scop un atelier”. Însemnarea este datată 27 aprilie 1908 dar, potrivit părerii lui Petru Comarnescu, ea ar trebui datată cu un an înainte<sup>39</sup>. Din păcate însă informațiile acestui jurnal sunt contradictorii, cum contradictorii sunt și cele referitoare la

<sup>[27]</sup> Constantin Brancusi 1876-1957, Gallimard, Centre George Pompidou, 1995, p. 375

<sup>[28]</sup> Pontus Hulten et alii, Brancusi, Flammarion, 1986, p. 323 (Liste des expositions)

<sup>[29]</sup> Constantin Brancusi 1876-1957, Dallimard, Centre George Pompidou, 1995, p. 375

<sup>[30]</sup> Barbu Brezianu, Brâncuși în România, Ediția a II-a, Ed. Academiei, București, 1979, p. 22

<sup>[31]</sup> Idem, Brancusi in Romania, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 2005, p. 23

<sup>[32]</sup> Mircea Deac, Constantin Brâncuși, Ed. Meridiane, București, 1966, p. 31

<sup>[33]</sup> Ionel Jianu, Brâncuși, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 2001, p. 45

<sup>[34]</sup> Barbu Brezianu, op. cit., 2005, p. 26, foto 29 (printre cei identificați în această fotografie se numără, alături de Brâncuși, Lizica Codreanu, Fernand Léger și Charles Vildrac)

<sup>[35]</sup> Barbu Brezianu, op. cit., 1979, p. 122

<sup>[36]</sup> Petru Comarnescu, op. cit., p. 218

<sup>[37]</sup> Ibidem, p. 117

<sup>[38]</sup> Constantin Brancusi 1876-1957, Gallimard, Centre George Pompidou, 1995, p. 375

<sup>[39]</sup> Petru Comarnescu, op. cit., p. 127

**www.centrulbrancusi.ro**

perioada colaborării lui Brâncuși cu Auguste Rodin: 24-27 martie 1907<sup>40</sup>; 24 martie-27 aprilie 1907<sup>41</sup>, unele negând complet colabo-rarea dintre cei doi. A doua perioadă, cea între 24 martie și 27 aprilie se potrivește însemnărilor Otiliei Cosmuță referitoare la Constantin Brâncuși. Dacă însă prima (cea din 24 martie 1907) îl leagă pe Constantin Brâncuși de Auguste Rodin, cea de a doua este mult mai generală. Este posibil totuși ca însemnarea din 27 aprilie să aparțină chiar anului 1908, și nu celui anterior. Un argument ar fi faptul că este greu de crezut că imediat după semnarea contrac-tului pentru monumentul de la Buzău, Constantin Brâncuși s-a și mutat și a și început lucrul la comandă. Apoi este greu de crezut că el a avut nevoie de patru luni pentru a realiza piesa care, amintin-du-ne și observația lui Patru Comarnescu, nu era terminată în octombrie. Noul său atelier, 54 de la rue Montparnasse, este declarat comisariatului de poliție abia la 24 martie 1908 (va locui aici până la 10 octombrie 1916). Până la această dată, o singură mărturie dovedește că el locuia deja aici din toamna anului 1907. Este vorba de o o scrisoare, recomandată, trimisă din România, la data de 28 noiembrie 1907, de către Irina Blanc. Scrisoarea fusese adresată place Dauphine 16, dar redirecționată spre noua adresă,



cea din Montparnasse<sup>42</sup>. Din perioada cuprinsă între noiembrie și 27 aprilie 1907 (dacă datăm în acest an nota din jurnalul Otiliei Cosmuță) nu există nici o altă mărturie, ceea ce pare greu de crezut, dacă Brâncuși s-ar fi mutat cu adevărat în noua sa locație.

Tot din acest an, și aproape sigur de la sfârșitul său, datează și prima sculptură realizată pin cioplire directă, *Cap de fată* care, prin trăsăturile faciale, o anticipează pe *Cumințenia pământului*, și tot din acest an, și tot de la sfârșitul lui, datează și prima variantă a *Sărutului*, de asemenea din piatră<sup>43</sup>. De altfel, cioplirea directă a fost interpretată ca o altă îndepărtare de Auguste Rodin<sup>44</sup>. Pentru încredarea spre sfârșitul acelui an a pieselor realizate prin cioplire directă (*Cap de fată*, *Sărutul*, *Cumințenia pământului*) înclină remarca potrivit căreia, cel puțin ultimele două (*Cap de fată* este o prefigurare a *Cumințeniei*) ar fi fost inspirate de *Figura ghemuită* a lui André Derain. Indiferent dacă a fost sau nu așa, este de reținut faptul că lucrarea lui André Derain a fost expusă abia în toamna aceluai an în Galeria lui Daniel Kahnweiler din Paris<sup>45</sup>, astfel cei care au susținut această părere au acordat, cu siguranță, mare atenție cronologiei. Este un argument în plus că schimbarea stilului la Brâncuși a avut loc spre sfârșitul anului 1907 și nu pur și simplu în anul 1907. Toamna deci, adică după participarea efectivă a lui Brâncuși la grupul *Abbaye de Crêteil* care a avut, din punctul meu de vedere, o influență hotărâtoare asupra „turnantei” brâncușiene, o importanță deci mult mai mare decât i se acordă în general, toate piesele anului 1907 (*Rugăciunea*, *Figură arhaică*, *Cumințenia pământului*, *Cap de fată*, *Sărutul*) fiind realizate după vizitarea grupului de la Crêteil. *Cumințenia pământului* a fost cel mai des interpretată ca fiind inspirată de „Evele” gauguiniene. Singura diferență față de aceasta fiind faptul că în cazul lucrării lui Constantin Brâncuși, mâinile sunt strânse la piept și nu aproape de cap. Atât *Figura arhaică*, cât și *Cariatidele*, dar și guașa pregătitoa-re a monumentului funerar de la Buzău, conțin figuri care au mâinile ridicate spre cap, ca în lucrările lui Paul Gauguin. Toate au conotații funerare, ca și misterioasa figură a lui Paul Gauguin despre care se știe că era inspirată dintr-o mumie peruană. De altfel, Petru Comarnescu, pentru care André Derain se inspirase din siluetele lui Paul Gauguin, tinde să crediteze mai degrabă o influență directă a lui Paul Gauguin asupra lui Constantin Brâncuși (o imensă retrospectivă Paul Gauguin fusese organizată la trei ani după moartea acestuia)<sup>46</sup>, influență întreținută probabil sau potențată de contactele cu grupul *Abbaye*, care se revendicau din

<sup>[40]</sup> Barbu Brezianu, op. cit., 2005, p. 23; Barbu Brezianu, op. cit., 1979, p. 21 scrie numai că în data de 27 martie 1907 Constantin Brâncuși părăsește atelierul lui Auguste Rodin.

<sup>[41]</sup> Constantin Brancusi 1876-1957, Gallimard, Centre George Pompidou, 1995, p. 375

<sup>[42]</sup> Pontus Hulten et alii, op. cit., p. 68

<sup>[43]</sup> Ibidem, p. 73: „De cette année datent le *Tête de jeune fille*, dont ne subsiste qu’une photo sur laquelle Brancusi a écrit «première pierre directe», et *Le Baiser*, en pierre également”.

<sup>[44]</sup> Constantin Brancusi 1876-1957, Gallimard, Centre George Pompidou, 1995, p. 375

<sup>[45]</sup> Petru Comarnescu, Brâncuși, mit și metamorfoză în sculptura contemporană, Ed. Meridiane, București, 1972, p. 227

<sup>[46]</sup> Ibidem, p. 229

proiectele lui Paul Gauguin și în general din simbolismul secolului XIX.

Aș mai adăuga un detaliu. Otilia Cosmuță, cea care îl prezentase pe Constantin Brâncuși lui Auguste Rodin, a fost secretara lui Anatole France. Acesta din urmă se afla în legătură cu *Abația*, din moment ce membrii acesteia îi cer o carte ca să o publice, pentru a încerca o salvare, *in extremis*, a grupului, în 1908. În 1909, Constantin Brâncuși este solicitat să facă portretul lui Anatole France, probabil prin mijlocirea aceleiași Otilia Cosmuță, dar sculptorul refuză<sup>47</sup>.

Apropierea lui Constantin Brâncuși de „clanul” Duchamp-Villon (membrii ai grupului artiștilor din Parry – alături de cei din fostul grup al *Abației* – grup „contaminat” încă de timpuriu (1912-1913) de ideile „celtismului” *Ligii celtice*), și apoi schimbările care se produc în creația acestora (adoptarea lemnului și a fierului, apoi aderarea declarată (1913-1914) la celto-galo-goticul, promovat de o parte a esteticii cubiste, definită ca neo-simbolistă și continua-toare a unor principii de la sfârșitul secolului XIX), pot să explice, indirect, întoarcerea lui Constantin Brâncuși la valorile lui populare, la Oltenia lui natală și implicit la lemn (la care nu renunțase de fapt niciodată) și, deopotrivă, virulentul refuz al principiilor Greciei clasice și a Renașterii („musculatura cadaverică a lui Michelangelo”).

În contextul redefinirii (bergsoniene) a conceptului de clasic (care nu mai ținea exclusiv de tradiția clasicismului grecesc, roman și Renascentist, opunându-se chiar acesteia prin orientarea lui spre protoistoria celtică, spre „primitivismul” goticului și spre mentalitatea țărănească, singura conservatoare a unor principii galice, precreștine, apogeul acestei tendințe fiind atins prin articolul-manifest *Cubismul și tradiția*, semnat de Albert Gleizes și publicat în anul 1913), abordarea lemnului de către Constantin Brâncuși în 1913, un sculptor care, în ciuda „tatonărilor” pulsului avangardei (chiar și cubismul, ca latură principală a avangardei, în interiorul căruia Brâncuși a fost adeseori situat, era definit, cel puțin până la 1913, ca aflându-se în buna tradiție carteziană, a Greciei clasice și a Renașterii, așa cum am văzut, mai ales în retorica *Acțiunii franceze*), arăta un respect strict față de principiile clasice (grija pentru material, de pildă), nu mai compromitea aceste principii. Constantin Brâncuși, în buna tradiție a paradoxuri-lor sale, putea să fie din acest moment, în același timp, un alt tip de clasic (bergsonian de această dată, dar nu mai puțin clasic – chiar dacă nu un clasic cartezian, așa cum fusese până atunci – deși era în continuare implicat sau subordonat esteticii cubiste) și avangardist, țaran, sculptor gotic și modern. Pentru prima dată arta lemnului, pe care o știa de acasă, nu numai că nu mai aducea prejudicii principiilor clasicismului, care îl ghidaseră mereu, cel puțin prin educație, ci îi asigura o perfectă situire în noul cadrul al redefinirii acestui concept (în 1913) prin încorporarea valorilor goticului francez, a protoistoriei galo-celtice, a valorilor populare și a corporatismului industrial, simboluri ale autenticității. Constantin Brâncuși rămâne astfel, în egală măsură, modern și clasic, adică toate la un loc și îndreptățiț să protesteze (fără insolență), din reducta protectoare a noilor teorii, estetice și politice. Acestea își au o origine mult mai veche decât apogeul lor în 1913, iar cei care le articulează în acest an, Albert Gleizes și Henri Martin Brazun și cercul lor de apropiați, parcurseseră deja o perioadă de aproape 10 ani în rescrierea teoriilor artistice, generalizate în acel moment în mediile avangardei franceze, față de trăsăturile „prea rafinate” ale statuareii grecești, de musculatura michelangirolească și rodiniană, de cadavericul inanimat pe care îl promovau atelierele academis-mului<sup>48</sup>.

Poate că mai mult ca în orice lucrare, Brâncuși încorporează această credință în ciclul *Cocoșilor*. Le Coq, c’est moi!, exclamă el la un moment dat suveran (pandant paroli și ironie republicană la adresa monarhicului L’Etat, c’est moi! ). Primul *Cocoș* care s-a păstrat, cel din 1924, a fost realizat din lemn, detaliu semnificativ pentru demonstrația de față. Este posibil ca din același material să fi fost realizat și cel care apare într-o fotografie din 1922, astăzi dispărut, și intitulat chiar *Le Coq gaulois* și care, spre deosebire de toți *Cocoșii* ulteriori, are patru forme denticulare, nu numai trei<sup>49</sup>. Semnificația „politică” a *Cocoșului*, este confirmată prin aceea că pentru Brâncuși, *Cocoșul* se identifică cu spiritul Franței. Iată ce scria în acest sens, P. G. Adrian citat de către Athena T. Spear (traducerea Ana Olos): „După cum am mai spus, Brâncuși își consideră sculpturile ca etape în procesul realizării unei idei. În căutarea formei celei mai adecvate de expresie a subiectului nu socotește nici una dintre lucrările sale ca fiind definitivă. Mi-a mărturisit că în două lucrări consideră, totuși, acest caracter de perfecțiune ca definitiv: *Coloana fără sfârșit* și *Cocoșul*. Prima a dăruit-o patriei sale, plasând-o în Oltenia natală. *Cocoșul* l-a destinat celei de a doua patrii, cea de adopțiune, și a dorit să-l vadă în mijlocul Parisului (probabil ca un simbol al Franței), pe Champs Elysées, pentru că chiar mărită, lucrarea nu și-ar pierde valoarea dacă proporțiile vor fi întotdeauna respectate, ceea ce contează de fapt”<sup>50</sup>.

**Emil MOLDOVAN**

(Din lucrarea de doctorat *Metaforă și simbol la originile artei românești*)

<sup>[47]</sup> Barbu Brezianu, op. cit., 1979, p. 23

<sup>[48]</sup> Anul 1907 este anul de cotitură al lui Brâncuși. Avea acum peste 30 de ani. Depășise astfel limita admisă de regulamentul învățământului academic, dar în același timp atinsese și limitele lecțiilor antichității, ale Renașterii și ale academismului. Îi era deci imposibil să mai continue la Ecole des Beaux-Arts. Iată o mărturie a lui Constantin Brâncuși, reproducă de Barbu Brezianu, op. cit., 1965, p. 22: „Să lucrez acolo era din ce în ce mai dificil. Astfel că l-am întrebat pe profesor ce trebuie să fac. După ce mi-a dat câteva sfaturi am început să lucrez din nou. M-am zbatut o perioadă fără să reușesc să termin ceva. Am mers din nou la profesor și pe măsură ce întrebările mele deveneau tot mai insistente, răspunsurile lui erau tot mai scurte. Lucrurile mergeau din rău în mai rău – și am privit la corpul viu al bărbatului și la sculptura mea inertă, cadavrul modelului pe care îl aveam în față”.

<sup>[49]</sup> Constantin Brancusi 1876-1957, Gallimard, Centre George Pompidou, 1995, p. 220

<sup>[50]</sup> Athena T. Spear, Păsările lui Brâncuși, Ed. Meridiane, București, 1976, p. 53



## Coloana fără Sfârșit - Între copaci și pădure

Exegeza brâncușiană a recurs prin ani, pe lângă instrumentul criticii de artă, și la uneltele altor discipline teoretice, cum de regulă procedează orice inginerie temeinică, transdisciplinară. Printre primele rânduri se situează etnografia, filosofia, psihologia și antropologia, mergându-se până la matematicile superioare.

Dacă ne-am referi numai la Coloană și am încerca să sintetizăm o taxonomie a semnificațiilor revelate diverșilor comentatori (vezi printre altele Nicolae Iuga, "Brâncuși. Simboluri funerare arhaice și Coloana fără sfârșit" în revista Agero, Stuttgart) am constata că numărul lor este mereu în creștere. În procesul perceptiv subiectul, privitorul operei de artă, cum bine se știe, intervine cu personalitatea lui distinctă, având o structurare distinctă, un anume grad de cultură, format într-un anume mediu. Percepția operei de artă antrenează în aceeași combustie și proiecția fondului psihic al spectatorului. Iar aici ne întâlnim cu capacitatea lui de a stabili asociații și sinteze pe baza experiențelor anterioare.

Cu riscul de a repeta unele disocieri care s-au mai făcut, voi încerca în cele ce urmează un recurs la uneltele psihologiei, cu adresă directă la un curent teoretizat mult în ultimul secol, sub

numele de Gestaltism. Școala formei. În limba germană de unde provine, Gestalt înseamnă structură, formă. Această școală psihologică "propune înțelegerea fenomenelor în totalitatea lor, fără a vrea să disociezi elementele ansamblului unde se integrează și în afara căruia ele nu mai înseamnă nimic"(vezi Norbert Sillamy, *Dictionnaire de la psychologie*, Larousse, Paris, 1965, pp.124,132).

-Putem apela la Gestaltism în exegeza unor opere brâncușiene? Am pus această întrebare domnului Friedrich Teja Bach, critic de artă și expert recunoscut pe plan internațional, la recenta sa vizită în Târgu-Jiu, cu ocazia aniversării a 80 de ani de la înălțarea Coloanei. Cum timpul nu-i permitea un răspuns prea laborios (se îndrepta spre aeroport, dar nu înainte de a mai vedea o dată Coloana și la lumina stelelor), am recurs, pentru ilustrarea rapidă a problemei, la mult comentatul desen *Sinea mea oarecum* și, în completare, la *Simbolul lui Joyce*. "Forma poate însemna mai mult decât componentele sale. Gestalt, da, sigur că este de luat în considerație atunci când vorbim despre o operă de artă.

-În ce măsură putem observa dacă Forma, grila aceasta care acționează precum un pattern în imaginarul sculptorului, se impune ca un dat moștenit, o zestre luată de acasă, și nu o achiziție

culturală?, am mai întrebat. Și dacă da, Gestaltul, "Forma" de structurare a percepției și a fondului apercceptiv al unui artist, acest dat genetic poate, șlefuit din copilărie, ține de temperament, sau se poate modifica, altoi între timp, prin învățare, ucenicie îndelungă în artă? În *Simbolul lui Joyce*, făcut de Brâncuși tot pe atunci, spre anii '30, recurge la același motiv al spiralei, ca și în desenul *Sinea mea oarecum*. Faptul că se reia (s-a remarcat tendința spre serialism în lucrările sale) ne poate duce cu gândul la un substrat comun între cei doi? *Simbolul lui Joyce*, observă domnul Bach, are în partea de jos niște semne – hieroglife – care încă nu au fost descifrate. Când se va lămurii sensul lor poate că vom putea spune mai multe apropo de acest portret. Lori Buliga, prezent la această discuție și amabil translator - care între timp extrăsese din paginile unei cărți fotografia cu schița Coloanei în târgul cu fân, executată în peniță de Brâncuși în anul când gândea Ansamblul - urmărea la rândul lui aceeași supoziție. Nu i se putea reține din timp onoratului oaspete cu precizarea că la noi s-a încercat și descifrarea hieroglifelor amintite (V. Pavel Floresco în revista "Brâncuși", nr. 1/2016, pp.223-226).Discuția s-a oprit pe întrebarea dacă desenul în peniță al lui Brâncuși nu era el în sine un gestalt? Se făcuse ora de plecare. Vom găsi poate timp și pentru o astfel de dezbateri, cu prilejul unor viitoare colocvii.

Dacă din multiplele interpretări ale Coloanei am reține, printr-o reducere arhetipală, încercând să punem între paranteze multitudinea de semnificații enunțate în timp, destinația ei inițială de monument funerar, ne-am duce cu gândul, înainte de toate, la ceremoniile de înmormântare. O lumânare aprinsă, o torță, cum de altfel a și fost exprimată metaforic una dintre menirile Coloanei, se asociază cu momente festive dar și cu moartea, în orice cultură. Iar în tradițiile noastre de înmormântare lumânarea are semnificații cu mult mai complexe. Asistam în anii imediați de după ultimul război mondial aproape în fiecare duminică la înmormântări. Pe lângă foamete, cum se știe, bănuia tifosul, pelagra, tebeceul, inadaparea prizonierilor de război care se întorceau când și când din lagărele rusești. Sicriele, uneori câte două-trei, erau depuse pentru ritualul liturgic în biserica satului. De la înălțimea mea nu puteam desluși chipul celui decedat, dar vedeam mereu pe pieptul lui o lumânare ridicată mai sus, învârtită la bază, încolăcită în formă de spirală. Era parcă un steag, ori o parolă menită să-i deschidă drumul spre groapă. Pentru mine, copilul de atunci, această lumânare răsucită în spirală urcând deasupra celui culcat simboliza mortul, mai mult decât crucea așezată la capul lui. Un gestalt, o structură cu valoare funerară, trecută în inventarul ritualurilor de înmormântare în cărțile de specialitate, pe care le putem consulta acum, sub titlul încăpător de antropologie culturală. (vezi printre altele: Gherasim Rusu Togan, "Viziuni străvechi, ritualuri\*credește\*obiceiuri românești", Ed. Verva, 1999; Ion H. Ciubotaru, "Marea trecere", Ed. Grai și Suflet- Cultura Națională, București, 1999; Ion Ghinoiu, "Lumea de aici, lumea de dincolo", Ed. Fundației Culturale Române, București, 1999.)Toiagul mortului, sau Statul mortului, Trupnicul sau truparul, cum mai este numită în popor lumânarea sprijinită pe spirală, însoțește defunctul în marea lui trecere. Pentru ilustrare am preluat imaginea de pe coperta cărții d-lui Ion Ghinoiu, realizată de Floarea Țuțuianu. (Vezi fig. 1) Confecționarea lui din ceară curată de albine, turnată de jos în sus pe un fitil de bumbac măsurat pe lungimea defunctului, "din creștetul capului până la vârful piciorului drept", este descrisă în amănunt în textele folclorice culese din diverse zone ale țării. "Toiagul funebru reprezintă un alter ego al mortului și în același timp drumul acestuia spre lumea de dincolo, comentează Ion Ghinoiu. Forma de spirală a lumânării indică un drum foarte lung, interminabil parcă, simbol al infinitului, pe care arta populară de pretutindeni l-a reținut într-o multitudine de imagini. La noi, pentru a da un singur exemplu, apare în ornamentica ouălor încondeiate, sub denumiri ca ,<< drumul mortului >>,<< calea rătăcită>>, <<cărarea pierdută>>, <<cărarea fără sfârșit >>etc." (Ion Ghinoiu, op.citat, pp. 63-64).

I s-a terminat funia, sau i s-a apropiat cuiva funia de par, spunem cu o expresie concisă despre cineva care se apropie de moarte. Iar funia ce reprezintă? Nu este firul cel tors de Parce din clipa intrării noastre în lume? Soarta orânduită de ursitoare. Sublimat în "Turtă de ceară", Toiag funebru croit din lumânare pe măsura trupului ce urmează să se descompună - bob de grâu care putrezește spre a da viață altui bob – el este ultimul sprijin al defunctului și în același timp călăuză. Acesta ar putea fi gestaltul care i-a sugerat lui Brâncuși profilul Coloanei. Un șir de vieți, - module, fuse toarse de parce, clădite pe vertical, care imprimă pe retină imaginea unui stâlp, de fapt lumânarea rituală care se pune încolăcită pe pieptul mortului. Culoarea alămită dictată de sculptor de la bun început în tonul feștili de ceară nu-i întâmplătoare.

Genoveva LOGAN

www.centrulbrancusi.ro





## Documente privind etapa preliminară edificării Ansamblului Monumental de la Târgu-Jiu

S-au scris numeroase cărți și nenumărate articole, mai mult sau mai puțin științifice, privind edificarea de către Constantin Brâncuși a Ansamblului Monumental la Târgu-Jiu, în perioada 1937-1938. Ultima dintre ele, publicată chiar la Târgu-Jiu de Centrul de Cercetare, Documentare și Promovare „Constantin Brâncuși”<sup>1</sup>, prezintă documentele de arhivă preluate de la Arhivele Naționale ale județelor Gorj și Dolj, Arhivele Naționale Istorice Centrale și din arhiva Sorana Georgescu-Gorjan, acoperind perioada 1937 – 1989 (Buliga, Andrițoiu, 2017).

Prezentul studiu își propune să clarifice, atât pe baza mărturiilor (scrise) celor care l-au cunoscut pe Brâncuși în mod direct, cât și pe baza unor documente ale căror imagini le prezint acum în premieră, etapa preliminară edificării capodoperei brâncușiene din perioada 1934 – 1937.

Menționez că în Arhivele Naționale ale județelor Gorj și Dolj nu am identificat documente privind corespondența dintre Liga Națională a Femeilor Române din Gorj și Constantin Brâncuși, referitoare la invitarea artistului pentru a realiza un monument al eroilor gorjeni la Târgu-Jiu. Lipsa datelor respective am constatat-o și în dosarele Gheorghe Tătărescu, Aretia Tătărescu și Sanda Tătărescu Negroponte, pe care le-am cercetat în arhiva CNSAS<sup>2</sup>. Această lipsă are următoarea explicație, cunoscută exegeților operei lui Brâncuși: „Scrisorile aflate în arhiva Tătărescu au fost distruse în anii '50 de către Securitate, odată cu întreaga arhivă, astfel încât nu le putem verifica” (Sorana Georgescu-Gorjan, pp. 26-27).

De asemenea, nu au fost găsite nici documente legate de momentul expunerii proiectului Monumentului Eroilor de către Brâncuși în fața membrilor Ligii. Din aceste motive și pentru o mai bună înțelegere a etapei premergătoare realizării ansamblului, voi prezenta mai întâi date din literatura de specialitate, având însă surse documentate și credibile.

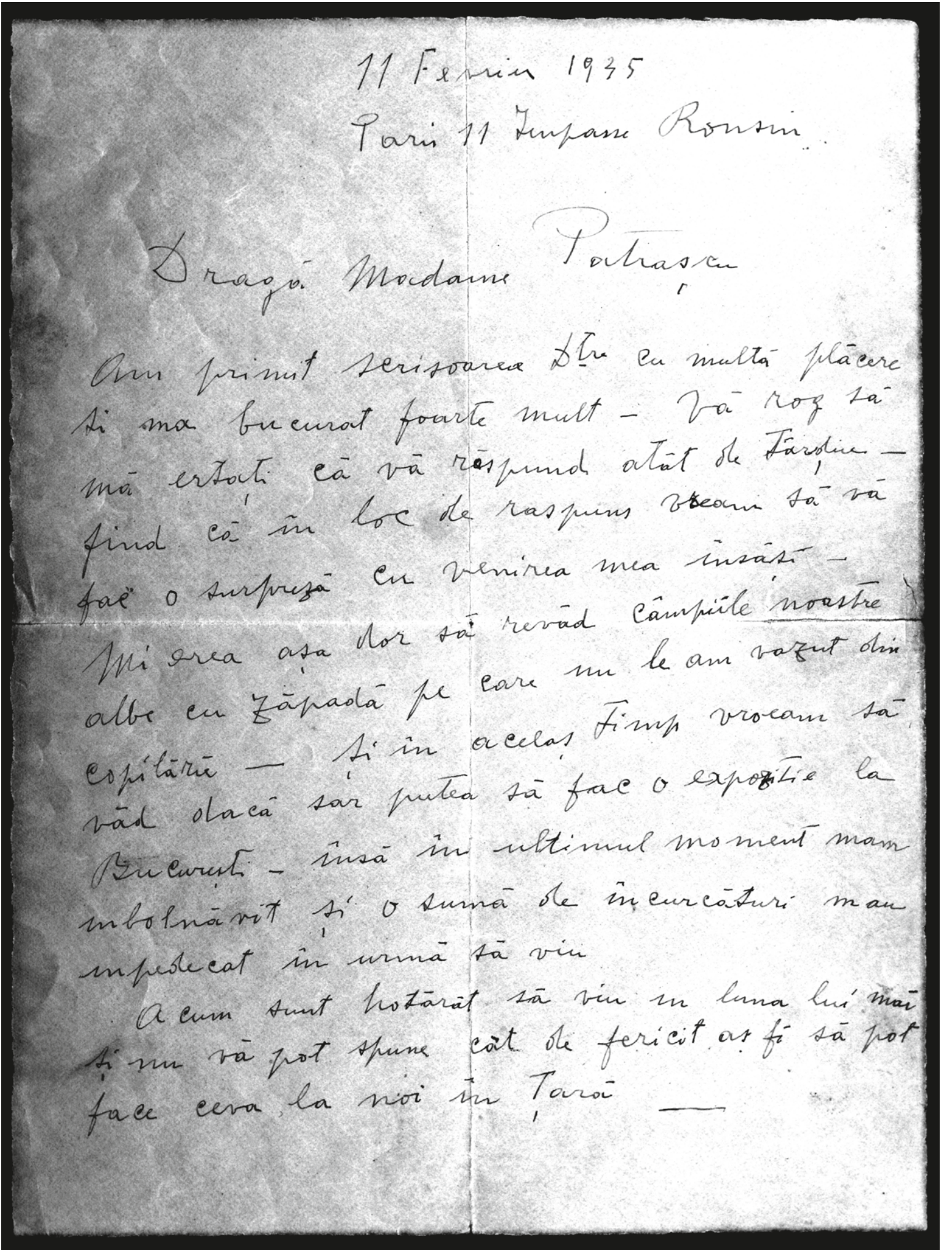
Ștefan Georgescu-Gorjan, colaboratorul tehnic al lui Brâncuși la realizarea *Coloanei fără Sfârșit*, relatează în cartea sa întâlnirile pe care le-a avut cu marele sculptor în atelierul parizian al acestuia din Impasse Ronsin nr.11. Prima a fost „la sfârșitul lui decembrie 1934” (Șt. Georgescu-Gorjan, p. 30) când inginerul îi ducea lui Brâncuși „urări de bine” din partea tatălui său, Ion Georgescu-Gorjan, prieten bun cu artistul încă din perioada studiilor sale la Școala de Arte și Meserii din Craiova.

A doua întâlnire a fost în data de 7 ianuarie 1935, în urma invitației sculptorului: „Vino la 7 ianuarie, vom fi împreună toată ziua și o să-l sărbătorim aici, la Paris, pe Ion” (apud Șt. Georgescu-Gorjan, p. 31). Cu această ocazie, artistul a vorbit cu inginerul despre *Coloana infinită* și i-a „explicat de ce aceasta nu poate avea nici soclu, nici capitel, cum au coloanele antice: ea nu are nici început și nici sfârșit. Repetarea elementului identic al coloanei îi conferă acesteia, printr-o analogie matematică, același caracter pe care îl au unele curbe – de exemplu cele reprezentând funcțiile trigonometrice -, de a se putea repeta și prelungi spre ambele infinituri. Două sinusoida în opoziție, desenate în jurul unei axe verticale, au un vag aer de familie cu silueta *Coloanei infinite* și reprezintă justificarea strict matematică a denumirii date de Brâncuși coloanei sale” (Șt. Georgescu-Gorjan, p. 34).

Brâncuși a făcut referire la *Coloana infinită* pe care el „spera să o poată ridica în țară” (Ibidem, p. 35). Inginerul face următoarea relatare asupra acestui subiect: „Am discutat despre modalitățile de realizare a coloanei la scară mare, cu care prilej i-am arătat lui Brâncuși cum s-ar putea rezolva tehnic diversele probleme puse. Vădit interesat, artistul m-a întrebat dacă nu mi-ar surăde să colaborez cu el la realizarea *Coloanei infinite* de la Târgu-Jiu. Răspunsul meu afirmativ a însemnat începutul viitoarei noastre colaborări, din anii 1936 și 1937” (Ibidem, p. 36).

Se pare că Brâncuși intenționa să vină la Poiana-Gorj (unde era locuința familiei Tătărescu) în vara anului 1935, așa cum reiese din scrisoarea Miliței Petrașcu, datată 9 iunie 1935: „Scumpe Maestre / Cu toții aici ne-am bucurat de vestea pe care ne-ai trimis-o despre venirea Matale în vara aceasta. Doamna 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 îl vei face acolo. Te așteptăm / Cu dragoste / Milița”<sup>3</sup> (apud Lemny, Velescu, p. 296). Nu se știe însă dacă Brâncuși a fost în România în anul respectiv.

Din interviul realizat de scriitorul Paul Anghel cu Milița Petrașcu (ucenica lui Brâncuși, care a creat Mausoleul Ecaterinei Teodoroiu din Târgu-Jiu, în anul 1935), aflăm de la sculptoriță că Aretia Tătărescu i-a propus acesteia, „încă în vara anului 1936” (?), să conceapă „un



grandios ansamblu monumental care să celebreze jertfa eroilor de pe Jiu”. Răspunsul arteiste a fost următorul: „l-am mărturisit, chiar când mi-a făcut propunerea, că ideea mă depășește. O asemenea idee se cuvenea sugerată, spre înfăptuire, celui mai mare sculptor român, lui Constantin Brâncuși. l-am și scris lui Brâncuși, la Paris, iar scrisoarea lui de răspuns se află la Academie, printre puținele documente care ne-au parvenit de la el. Primindu-se consimțământul de principiu al artistului, discuțiile s-au purtat în continuare, prin corespondență, între Aretia Tătărescu și Brâncuși” (apud Anghel, p. 30).

În același interviu, Sanda Tătărescu face câteva precizări referitoare la activitatea lui Brâncuși la Târgu-Jiu, evidențiind și acțiunea mamei sale, Aretia Tătărescu, care a fost „inițiatoarea ansamblului” și care s-a aflat „sub presiunea a cel puțin trei forțe centrifugale: situația delicată a unui ministru, neînțelegerea publicului, intransigența lui Brâncuși...”<sup>4</sup> (Ibidem, p. 32).

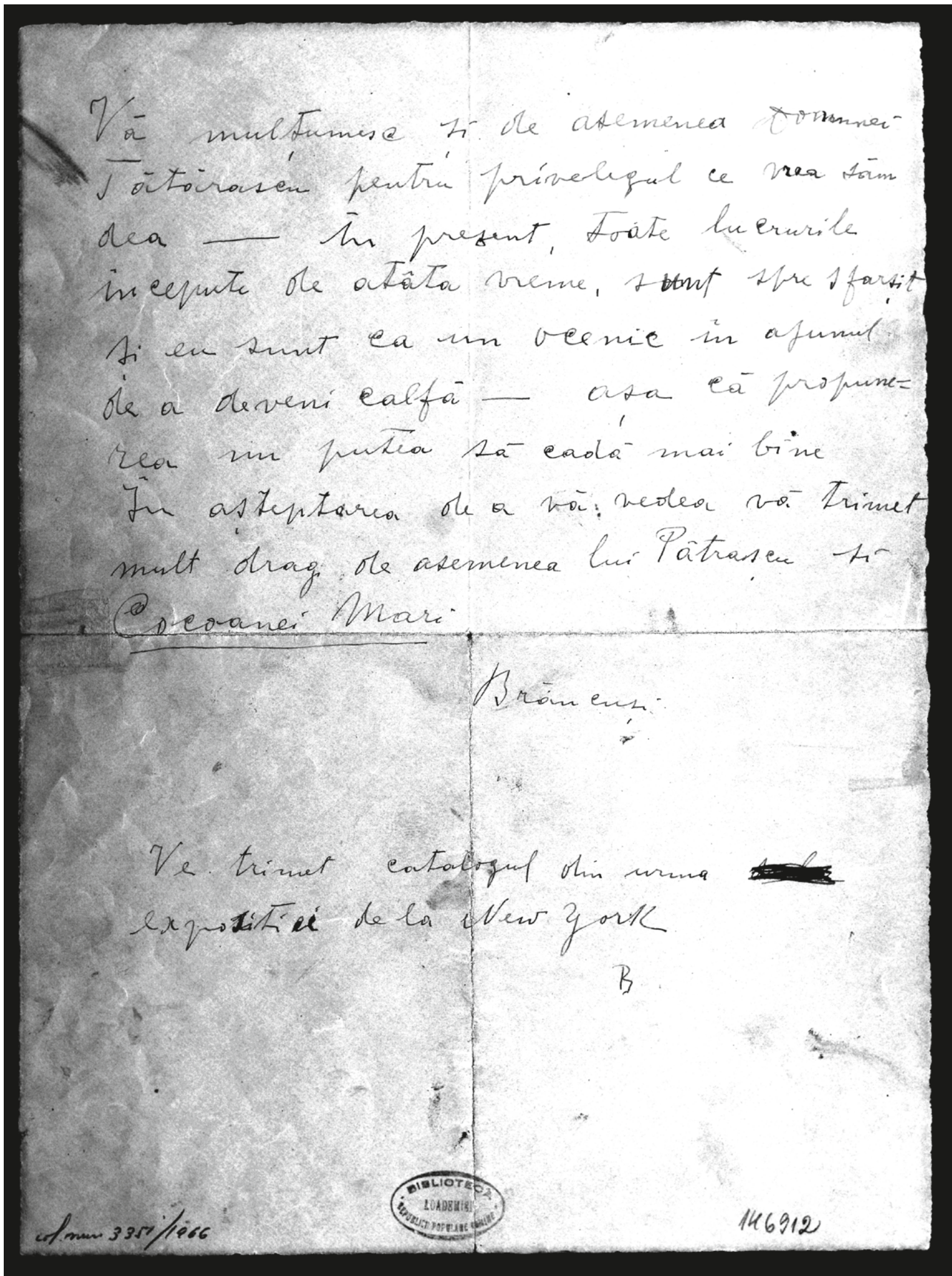
<sup>4</sup> În acest punct trebuie amintit și climatul politic incandescent din România anilor 1937 și 1938, în care Brâncuși ridica ansamblul de la Târgu-Jiu (considerat astăzi ca fiind capodopera artistului și una din cele mai grandioase opere artistice din toate timpurile). Această situație complexă și violentă, care anunța cea mai mare conflagrație din istoria Europei și a omenirii în general, a făcut și mai dificil mecenatul familiei Tătărescu, datorită riscului și sacrificiului implicate aici. Mai precis, scena politică autohtonă s-a inflamat puternic încă din toamna anului 1937 (chiar din septembrie, când începea edificarea ansamblului brâncușian), deoarece urma să se încheie legislatura liberală, pe perioada căreia fusese

Această intransigentă reieșea chiar din corespondența artistului cu președinta Ligii, unde se poate constata că el „a pretins o libertate desăvârșită în ceea ce privește concepția monumentului și realizarea lui” (Ibidem, p. 30).

Brâncuși a sosit la Târgu-Jiu și apoi la Poiana, ca invitat al familiei Tătărescu, în iunie 1937. Încă de la început a făcut următoarea precizare: „Nu vreau să mă angajez cu ceva, vreau să știu despre ce e vorba; poate plec cum am venit” (Idem).

prim-ministru Gheorghe Tătărescu (3. 02. 1934 – 28. XII. 1937). După înfrângerea liberalilor în alegeri și instalarea guvernului Goga-Cuza, manifestările antisemite și violențele dintre legionari și trupele Ministerului de Interne deveniseră aproape cotidiene. În urma destituirii guvernului de la începutul anului 1938, Gh. Tătărescu a deținut însă mai departe funcții importante (devenind consilier regal și apoi ambasador al României la Paris), ceea ce i-a permis ca și în anul 1938 să aibă o influență considerabilă, atât în plan național, cât și în plan local, deoarece el era și deputat de Gorj. Climatul politic tensionat și faptul că Gheorghe Tătărescu nu mai avea puterea de decizie și de influență ca în perioada în care era prim-ministru, au fost probabil factori determinanți în ceea ce privește plecarea precipitată a lui Brâncuși la Paris în septembrie 1938, chiar înainte de inaugurarea din 27 octombrie a capodoperei sale. În plus, artistul trebuie să fi fost conștient, ca mulți alții, de faptul că izbucnirea războiului era iminentă, ceea ce pe el l-ar fi blocat în România, departe de atelierul său parizian. Dar, ceea ce probabil nu știa, era că atunci se încheia ultima etapă creativă majoră din viața sa și că nu mai avea să se întoarcă vreodată în România.





Chiar și în privința locului de amplasare a coloanei a fost foarte categoric, avertizând-o pe Aretia Tătărescu: „Să nu-mi faci parc în jur” (*Ibidem*, p. 32).

Sanda Tătărescu consideră că „Brâncuși a început lucrul pornind de la piesa-cheie a întregului ansamblu monumental – Coloana infinită. A urmat apoi Poarta sărutului și abia la urmă a făcut Masa tăcerii. Este greu de spus dacă această calendaristică a construcției a urmărit chiar ordinea în care s-a definit ideea întregului ansamblu” (*Ibidem*, pp. 32-33).

V.G. Paleolog a realizat o documentare care, „pe lângă amintiri personale, se sprijină pe dosarul cu acte (din Arhivele Statului din Craiova) ale Uniunii Doamnelor Române<sup>5</sup>, privitor la înălțarea «monumentului», pe relația scrisă, de care dispunem, a vicepreședintei secției gorjene a acestei asociații, Aretia Tătărescu, precum și pe documentarul tehnic alcătuit de Tretie Paleolog” (*Paleolog*, p. 18). Plecând de la amintirile Aretiei Tătărescu reies următoarele: „La începutul începutului, și Brâncuși și comitetul nu intenționau să ridice decât un singur «monument». În ședința hotărâtoare a comitetului, «cu o voce blândă și în contrast cu ieșirea lui violentă (care uluise comitetul), Brâncuși spune, după ce desfășoară o fotografie: - Am hotărât la Paris ca monumentul

<sup>5</sup> Am verificat existența dosarului cu acte la care face referire V.G. Paleolog, la Serviciul Județean Dolj al Arhivelor Naționale. În Lista Fondurilor și Colecțiilor date în cercetare de către S. J. Dolj (care apare pe site-ul instituției) nu există nicio referință la „Uniunea Doamnelor Române”. Personalul serviciului respectiv a verificat suplimentar această informație și răspunsul a fost, de asemenea, negativ (mai precis, există doar trei dosare ale Comitetului Doamnelor din Craiova).

să fie o coloană fără sfârșit. Iat-o! Ochii celor prezenți privesc uimiți fotografia care pentru ei nu reprezenta decât un stâlp țărănesc” (apud *Paleolog*, p. 18). Toate acestea s-au întâmplat „prin iunie 1937”, în satul Poiana.

V. G. Paleolog redă mai departe amintirile Aretiei: „Câteva zile după aceea: «Liniștea patriarhală a micului oraș Târgu Jiu fu oarecum tulburată de prezența unui bătrâior străin care era văzut când sus la cazărmi, când la fântâna Sâmboteanu, când pe digul Jiului în grădina publică» [...] proiectul definitiv al *Coloanei Nesfârșite* nu este gata. S-ar putea că în viziunea artistică a lui Brâncuși se înfiripează un gând mai larg. A fost un moment hotărâtor în evoluția operei brâncușiene când el se hotără să execute un monument – un *Portal de piatră*. Tot atunci el decide ca acest portal să fie legat de coloană printr-o stradă ideal dreaptă care să poarte numele de *Calea Sufletelor Eroilor*. Prietenii lui simt măreția și sumele necesare unei duble lucrări sunt spontan adunate” (*Ibidem*, p. 19).

După V.G. Paleolog, această „mărturie a memorialului” ar fi dovada „că așezarea semnelor semantice sculpturale din Târgu Jiu a fost precugetată și că trasarea axei «perfect liniare» dintre *Masă* și *Columnă* a fost ideată și chiar botezată simbolic de Brâncuși (n.n. – *Calea Sufletelor Eroilor*), cu gândul precis de a dota frusta așezare umană din Târgu Jiul de altădată, cu o axă spirituală, cu o *Via Sacra*» (*Paleolog*, p. 19).

Deschid seria documentelor de arhivă din acest volum cu textul scrisorii de răspuns a lui Constantin Brâncuși către Milița

Petrașcu<sup>6</sup>, scrisă din atelierul său la data de 11 februarie 1935, prin care acesta își dă consimțământul de principiu în ceea ce privește realizarea unui monument dedicat „eroilor de pe Jiu”:

„Dragă Madame Patrașcu / Am primit scrisoarea D<sup>na</sup> cu multă plăcere și m-a bucurat foarte mult. Vă rog să mă iertați că vă răspund atât de târziu. Fiindcă în loc de răspuns vreau să vă fac o surpriză cu venirea mea însăși. / Mi-era așa dor să revăd câmpiile noastre albe cu zăpadă pe care nu le-am văzut din copilărie. / Și în același timp vroiam să văd dacă s-ar putea să fac o expoziție la București. Însă, în ultimul moment m-am îmbolnăvit și o sumă de încurcături m-au împiedicat în urmă să viu. / Acum sunt hotărât să viu în luna lui mai și nu vă pot spune cât de fericit aș fi să pot face ceva la noi în Țară. / Vă mulțumesc și de asemenea doamnei Tătărescu pentru privilegiul ce vrea să-mi dea. 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. / În așteptarea de a vă vedea, vă trimit mult drag, de asemenea lui Pătrașcu și *Cocoanei Mari*. / Brâncuși / Vă trimit catalogul din urma expoziției de la New York. / B /” (**Fig. 1, 2**). Prezint aici și imaginea plicului (față/verso), în care a fost trimisă scrisoarea lui Brâncuși către Milița Petrașcu<sup>7</sup> (**Fig. 3, 4**).

Această scrisoare a fost prezentată de Milița Petrașcu, spre achiziționare, președintelui Academiei Republicii Socialiste România, în data de 4 iulie 1966<sup>8</sup>: „Tovarășe Președinte, / Vă prezint spre achiziționare scrisoarea semnată de C. Brancuș anul 1935. Împrejurarea în care am primit-o a fost următoarea: Aretia Tatarescu, soția primului ministru G. Tatarescu plănuise ridicarea unui monument la Târgu Jiu în memoria căzuților în războiul 1914. / Eu i-am sugerat ideea că acest monument trebuie realizat [de] către Brancuș. / În consecință a urmat scrisoarea mea<sup>9</sup> și răspunsul lui Brancuș care este exprimat în scrisoarea pe care v-o prezint. / Trăiască Republica Socialistă Română ! / Milița Petrașcu / Strada Pictor Negulici 19 / Raionul 30 Decembrie / Tel. 583735 / 4 Iulie 1966 / Tov. Președinte al Academiei Republicii Soc. România” (**Fig. 5**).

În ceea ce privește corespondența dintre Brâncuși și Liga Națională a Femeilor Gorjene, prin președinta ei, Arethia Tătărescu, există două documente-ciornă (nedate), păstrate actual în *Fondul Brancuși*, la Biblioteca Kandinski din cadrul Muzeului Național de Artă Modernă al Centrului Georges Pompidou din Paris. Ele au fost publicate în volumul *Brâncuși inedit* (autori: Doina Lemny și Cristian-Robert Velescu)<sup>10</sup>.

După C.-R. Velescu, cele două ciorne „trebuie date 1937, după ce sculptorul părăsește România, unde s-a aflat în timpul verii” (*Lemny, Velescu*, p. 395). Redau în continuare textele transliterate al celor două ciorne:

1. „Mult stimată Doamnă Prim Ministru/ Vă trimit schița de proiect pentru poartă – aș fi vrut s-o trimit mai din vreme, dar n-am putut. Vă rog să credeți, proiectul este făcut cu intenția de a fi pus la o mică distanță în interiorul grădinii, cu un târcol proporționat împrejur/ părțile laterale/ și cu o bancă de piatră la dreapta și la stânga. Dacă ar fi pusă la marginea trotuarului, cum hotărâsem, ar avea mai puțin rost, fiindcă n-ar putea servi nici de utilitate pentru închiderea grădinii și nici n-ar putea fi văzută ca obiect aparte. Dacă dimensiunea vă pare prea mare ori prea mică – o putem mări ori micșora proporțional. Georgescu îmi scrie că Dstre mi-ați scris și nu ați primit răspuns. Eu n-am primit nimic. Georgescu îmi spune că Dstră mi-ați scris și nu răspund. Vă rog să credeți că n-am primit nimic și ne pare rău. Vă rog să recomandați scrisorile dacă scrieți. C. Brancuși 11 Impasse Ronsin Paris 15<sup>e</sup> (152 rue de Vaugirard) Telephon Secur 77-67. Vă trimit o fotografie ca să vedeți felul cum are să fie compusul porții pentru friza de sus. Lucrez la un model pe care îl voi trimite.

<sup>6</sup> Biblioteca Academiei Române, cabinetul de manuscrise, carte rară, secția corespondență, Mss 146912. Textul este transliterat.  
<sup>7</sup> Biblioteca Academiei Române, cabinetul de manuscrise, carte rară, secția corespondență, Mss 146912.  
<sup>8</sup> Biblioteca Academiei Române, cabinetul de manuscrise, carte rară, secția corespondență, Mss 146912. Textul este transliterat.  
<sup>9</sup> Nu s-a găsit însă această scrisoare printre documentele păstrate de Brâncuși la Paris.  
<sup>10</sup> În cartea *Brâncuși inedit*, autorii fac următoarea precizare: „În anii cincizeci, [Brâncuși] se hotărăște să numească în calitate de legatari universali pe tinerii artiști români Natalia Dumitresco și Alexandre Istrati, veniți în 1947 cu o bursă la Paris. Viitorilor săi moștenitori, sculptorul le-a facilitat închirierea unui atelier vecin cu al său” (*Lemny, Velescu*, p. 6). Atelierul lui Brâncuși din Montparnasse (Impasse Ronsin) a fost demolat și a fost reconstituit „în fața Centrului Georges Pompidou din Piața Beaubourg din Paris, unde Muzeul național de artă modernă a fost instalat în 1976. O dată cu redeschiderea atelierului în noua sa formă, întreg inventarul său de la acea dată a fost publicat și comentat. Catalogul operelor din atelier, cât și arhiva existentă au apărut pentru întâia oară în volumul *L'Atelier Brancusi*” (*Ibidem*, p. 9). După decesul Nataliei Dumitresco din iulie 1977, „nepotul acesteia, Theodor Nicol, devine succesor legal și decide să cedeze printr-un act de dațiune întocmit în favoarea Muzeului național de artă din Paris arhiva aflată până atunci în păstrarea moștenitorilor desemnați de Brâncuși, Natalia Dumitresco și Alexandre Istrati. Hotărârea lui Theodor Nicol a fost un adevărat act cultural, pornit din convingerea sa că numai în felul acesta cercetătorii vor putea să aibă viziune de ansamblu asupra vieții și creației artistului român. Astfel, în noiembrie 2001, dațiunea a fost oficial acceptată. A fost propus un proiect de expoziție în incinta Centrului Georges Pompidou, expoziția urmând să fie însoțită de un volum de restituire a acestei dațiuni. Cercetarea importanțului volum de documente din această arhivă a început prin identificarea documentelor, a expeditorilor și a destinatarilor, urmată de clasarea lor după criterii concordante cu clasarea normativă a arhivelor (*Ibidem*, p. 11).



Aproape sigur voi veni eu cu el sau poate...” (apud Lemny, Velescu, p. 414).

2. „Stimată Doamnă Prim Ministru/ Cum v-am trimis ieri, am trimis în tren încă două schițe simple de proiect și o fotografie ca să puteți să vă dați seama de felul cum are să fie tăiată piatra. Proiectul este făcut ca să fie pus la o mică distanță în interiorul grădinii. Fiindcă dacă punem în marginea trotuarului, nu poate îndeplini nici rolul de închizătură și nici ca să poată [să] fie văzută ca obiect în sine. Dacă o punem puțin în interior, putem să facem un târcol împrejur și să punem în părțile laterale câte o bancă în piatră. N-am avut vreme să fac proiectul complet, însă peste câteva zile voi fi în fața locului cu modelul pentru cioplit piatra. În schițele pe care le-am trimis ieri e o mică eroare de dimensiune a blocurilor care construiesc friza de sus, de aceea vă trimit azi o schiță cu măsurile juste ca să puteți comanda piatra. Gorjean îmi spune că Dstre mi-ați scris și nu ați primit răspuns – vă rog să credeți că n-am primit nimic. De aceea vă rog când îmi scrieți să recomandați scrisoarea pe adresa C. Brâncuși 11 Impasse Ronsin Paris 15° (Telephon Segur 74-67). Sperând că totul va merge bine, vă sărut mâinile cu omagii respectuoase. / C. Brâncuși” (Idem).

În volumul menționat sunt publicate și trei telegrame în limba franceză, trimise de Arethia Tătărescu lui Brâncuși în toamna anului 1937, pe care le prezint traduse din franceză în cele ce urmează:

1. „trimiteți de urgență dimensiunile pietrelor porticului = Arethie Tatarescu” (21 septembrie, 1937) (Idem, p. 415);
2. „mulțumesc pentru telegramă și proiecte aștept scrisoare Petroșani avans = Arethie Tatarescu” (26 septembrie, 1937) (Idem). După Sorana Georgescu-Gorjan, ultima parte a acestui text trebuie interpretată în sensul că Brâncuși „așteaptă scrisoarea și că lucrul la Petroșani avansează” (Sorana Georgescu-Gorjan, p. 27);
3. „comandat piatră Deva primul transport sosește 25 octombrie Targu Jiu = Arethie Tatarescu” (4 octombrie 1937). Tot aici apare și o invitație „strict personală” (în limba română), adresată de Arethia Tătărescu lui Brâncuși, deja aflat la Târgu-Jiu: „Vă rugăm să binevoiți a lua parte Dumineca 7 Noembrie ora 1, la Masa ce va avea loc în Saloanele Cercului Militar după Sfințirea Bisericii Sfinților Apostoli./ Președinta, Arethie Tatarescu/ Costumul national Tg.-Jiu./ 2 Noembrie 1937/ Rugăm a prezenta aceasta Carte la intrare Domnului Maestru Brâncuși” (apud Lemny, Velescu, p. 415). Conform informațiilor preluate de la moștenitorii artistului, se pare că „Brâncuși a sosit la 27 octombrie la Târgu-Jiu, unde a stat până la 9 noiembrie” (Sorana Georgescu-Gorjan, p. 27).

În arhiva moștenitorilor lui Brâncuși a fost găsită o carte de vizită, fără adresă, pe care este scris „Doamna Arethie Tatarescu”. Sorana Georgescu-Gorjan apreciază că păstrarea acesteia „ar putea fi legată de vizitele făcute atelierului artistului de către președinta Ligii naționale a femeilor gorjene, în partea a doua a anului 1934, pe când încerca să-l convingă să accepte comanda lucrării. Aceste vizite sunt menționate atât de Sanda Tătărescu-Negropontes, fiica doamnei [...] cât și de inginerul Gorjan” (Idem).

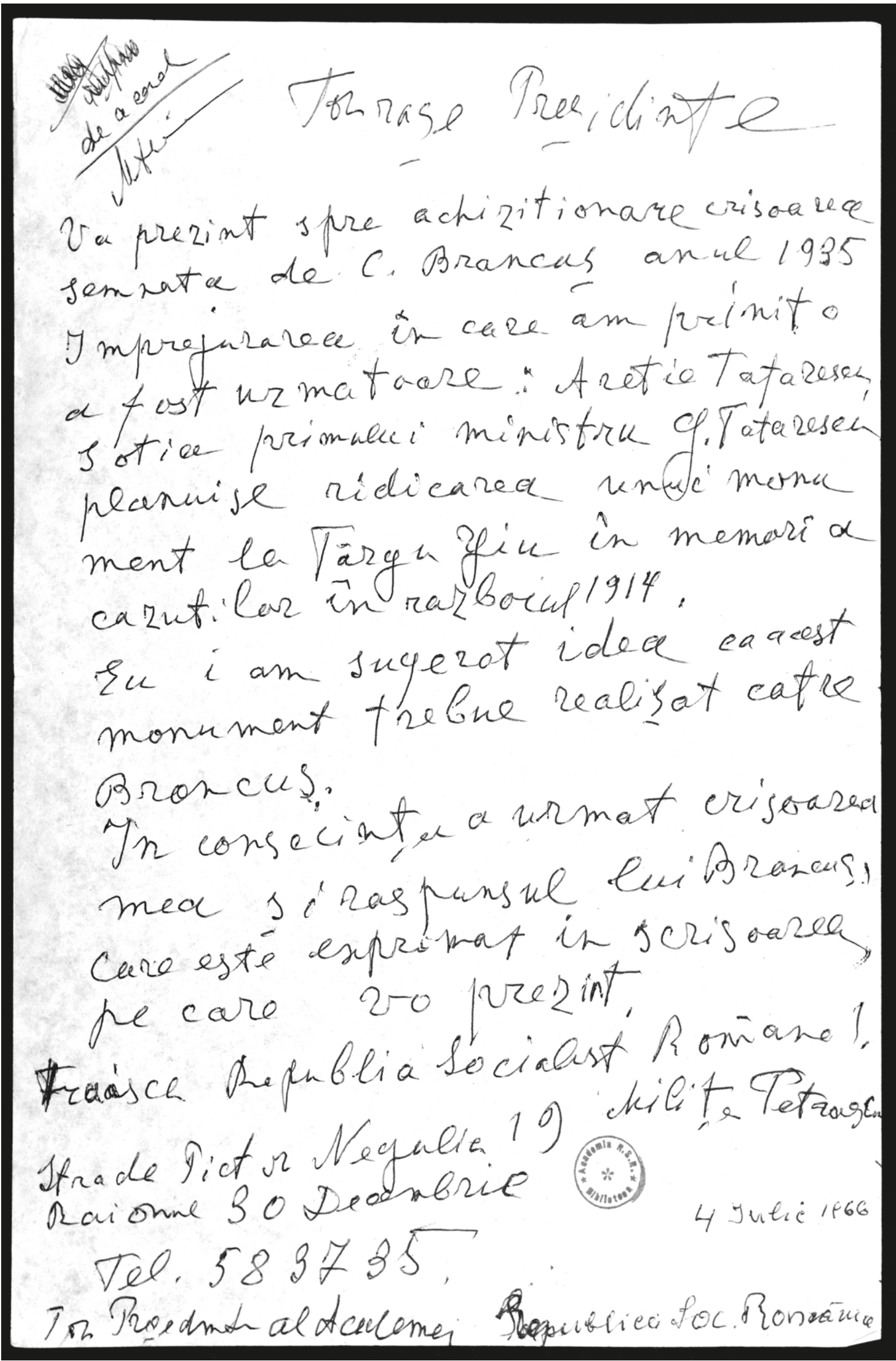
Cu toate că Brâncuși a fost misterios în ceea ce privește decodarea operelor sale, în Dațiunea Brâncuși s-au găsit unele creații literare ale artistului, care pot face trimitere la simbolismul *Coloanei fără Sfârșit*. Prima este o încercare de versificare notată cu creionul pe o pagină de carnet: „Brad la nuntă / brad la moarte! / Dânduți sama / toatis una / unas toate!” (apud Lemny, Velescu, p. 51). Cea de-a doua pare să reveleze chiar o semnificație mai adâncă a lucrării: „Coloana fără sfârșit este asemenea unui cântec etern, care ne duce în infinit dincolo de orice durere și bucurie factice”<sup>11</sup> (Idem, p. 58).

Prezint aici și textul celeilalte scrisori a lui Brâncuși aflate în fondul Bibliotecii Academiei Române, expediate secretarului Societății „Tinerimea artistică” în anul 1909: „Domnule Secretar / Vă alătur două fotografii cu o notiță pentru înregistrarea în Catalog a lucrărilor ce am trimis la expoziția Tinerimii din anul acesta. Pentru a treia lucrare n-am avut fotografie, dar o să se poată distinge foarte ușor la numerotare (este un studiu de piatră). Primiți vă rog asigurarea considerațiunilor ce vă păstrez / C. Brâncuși”<sup>12</sup> (Fig. 6).

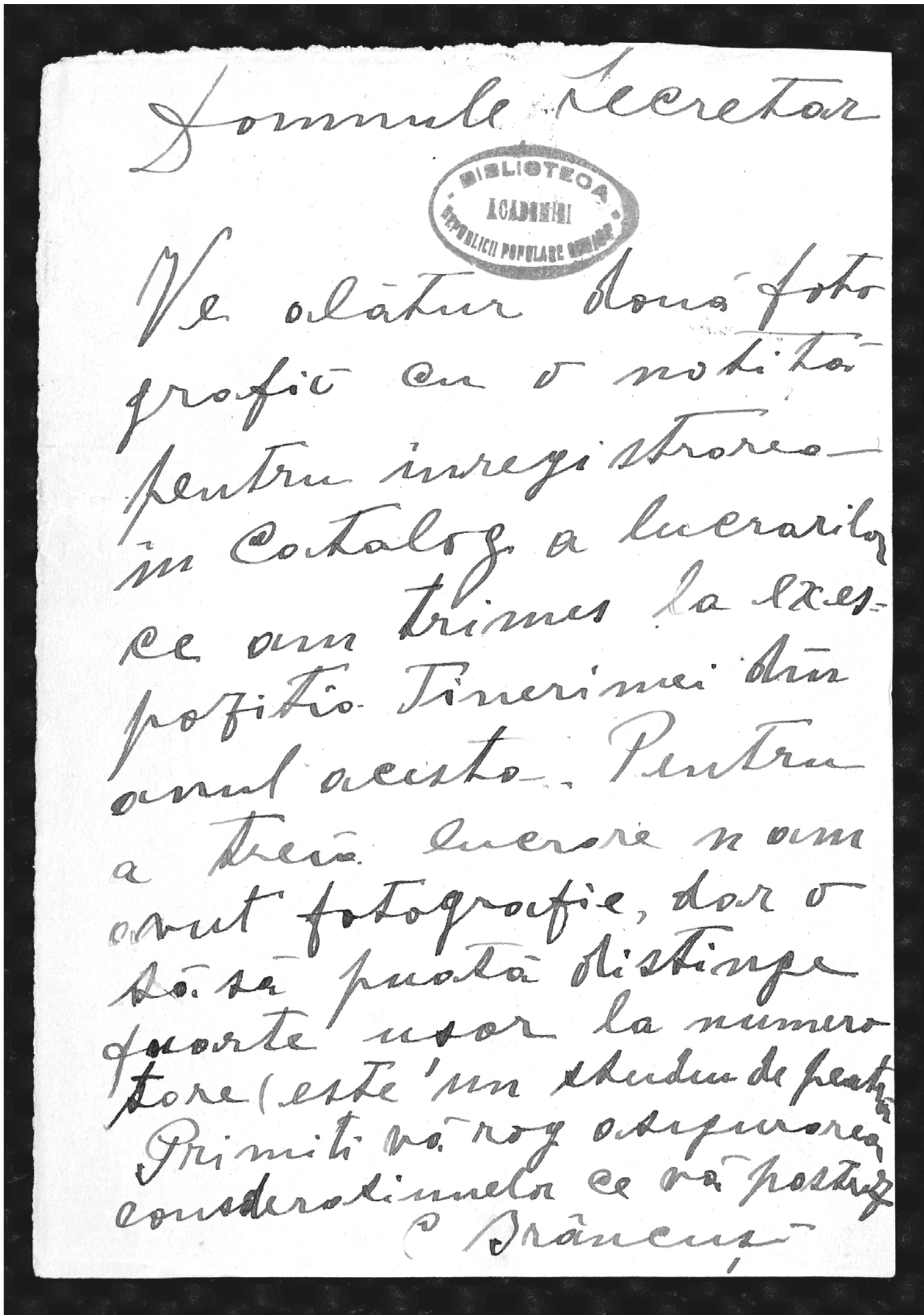
Din acest scurt istoric al etapei premergătoare edificării Ansamblului monumental de la Târgu-Jiu, se poate constata că el a fost rezultatul unei conjuncturi fericite a mai multor factori favorabili.

<sup>11</sup> Traducerea din limba franceză aparține doamnei Sorana Georgescu-Gorjan.

<sup>12</sup> Biblioteca Academiei Române, cabinetul de manuscrise, carte rară, secția corespondență, Mss 75446 (textul este transliterat). Aș vrea să mulțumesc pe această cale domnului acad. Florin Filip, directorul general al Bibliotecii Academiei Române, doamnei Gabriela Dumitrescu, șeful Departamentului „Manuscrise, Carte rară” al Bibliotecii Academiei Române și doamnei Carmen Dobre, coordonator al Biroului de presă al Academiei Române pentru sprijinul acordat în vederea accesului la cele trei scrisori pe care le-am prezentat aici, toate aflate la Biblioteca Academiei Române, cabinetul de manuscrise, carte rară, secția corespondență.







Cel mai important dintre ei a fost marea disponibilitate a lui Brâncuși de a realiza un monument de for public grandios în România („nu vă pot spune cât de fericit aș fi să pot face ceva la noi în Țară”) pentru a cărui realizare, se pare că nu a acceptat să fie remunerat, fapte ce denotă un patriotism evident.

Brâncuși a avut de mai multe ori în intenție ridicarea unor monumente de for public în România, și în special în locurile sale de origine<sup>13</sup>, dar acestea nu s-au materializat din varii motive. La Peștișani<sup>14</sup>, de pildă, s-a pus problema să realizeze un monument pentru eroii gorjenii, dar nu reiese de niciunde că urma să fie plătit (întocmai ca și în cazul ansamblului de la Târgu-Jiu), el cerând doar piatra necesară construcției lucrării. Este evident, însă, că acestea sunt situații particulare, legat de patriotismul lui Brâncuși, deoarece în Occident și în America el ținea ca lucrările sale să fie cumpărate pe sume importante<sup>15</sup>.

Un alt factor esențial a fost relația excelentă a lui Brâncuși, neobișnuit de deschisă, cu puternica familie Tătărescu<sup>16</sup>, care i-a

<sup>13</sup> Ceea ce s-a realizat într-un final, din fericire, la Târgu-Jiu.

<sup>14</sup> Comuna gorjeană de care ține satul său natal, Hobita.

<sup>15</sup> Chiar și față de persoane mai apropiate (Peggy Guggenheim și John Quinn, de pildă), Brâncuși „ținea la bani”, cum s-ar spune.

<sup>16</sup> Arethia Tătărescu, comanditara monumentului, era președinta Ligii Femeilor Gorjene, iar Gheorghe Tătărescu era deputat de Gorj și prim-ministrul României.

lăsat deplină libertate de creație artistului, sprijinind substanțial realizarea ansamblului, în special în plan financiar, ca și în privința influențelor politice și administrative (se pare că Brâncuși a știut să își transforme comanditarul într-un veritabil Mecena). Prestigii artistic al lui Brâncuși a avut un rol crucial în încredințarea comenzii, la care s-a adăugat, fără îndoială, și dorința familiei Tătărescu de a continua seria realizărilor majore pentru orașul Târgu-Jiu și județul Gorj.

Trebuie ținut cont și de faptul că realizarea ansamblului sculptural avea loc pe fondul unei perioade de puternică dezvoltare a României<sup>17</sup> sub guvernul liberal condus de Gh. Tătărescu, ceea ce a constituit, de asemenea, o premisă importantă în vederea edificării capodoperei brâncușiene.

Legătura lui Brâncuși cu familia Gorjan a fost de asemenea foarte importantă, mai ales în ceea ce privește realizarea tehnică a *Coloanei fără Sfârșit*. Ștefan Georgescu-Gorjan<sup>18</sup>, inginer șef

<sup>17</sup> Nu numai economică, sub aspectul industriei, comerțului și agriculturii, dar și din punctul de vedere al învățământului, științei și culturii.

<sup>18</sup> Inginerul Ștefan Georgescu-Gorjan era fiul lui Ion Georgescu-Gorjan, comerciant din Bănie, care l-a ajutat pe Brâncuși să-și găsească de lucru în prăvălia lui Ion Zamfirescu și a strâns bani pentru ca acesta să se înscrie la Școala de Arte și Meserii din Craiova (pentru acest ajutor Brâncuși îl numea „nașul”). Trebuie specificat aici că Brâncuși avea încredere, în general, în olteni și în special în gorjenii (așa cum era și Ion Georgescu-Gorjan).

(specialitatea electromecanică) la Atelierele Centrale Petroșani din cadrul Societății Petroșani<sup>19</sup>, a fost șeful proiectului de execuție a *Coloanei*. El avea o temeinică pregătire profesională și spirit inovativ și, de asemenea, o aplecare spre filosofie, istorie, literatură și artă, toate acestea trezind încrederea lui Brâncuși în tânărul inginer.

Practic, în anul 1935, Brâncuși l-a întrebat pe Ștefan Georgescu-Gorjan dacă este de acord să colaboreze cu el pentru a transpune coloanele sale de lemn în metal, pentru monumentul eroilor de la Târgu-Jiu, iar inginerul a răspuns afirmativ, dând soluții tehnice, ceea ce a condus la debutul colaborării lor în 1936 și la realizarea în 1937 a *Coloanei fără Sfârșit* la Atelierele Centrale din Petroșani<sup>20</sup> și la amplasarea acesteia la Târgu-Jiu în același an.

Refuzul politicos al Miliției Petrașcu în fața propunerii Artethiei Tătărescu<sup>21</sup> de-a realiza chiar ea monumentul în memoria eroilor căzuți în primul război mondial și sugestia de a încredința realizarea acestuia lui Brâncuși a fost de asemenea un element important în ceea ce privește edificarea ansamblului. Se poate constata chiar și o anumită insistență<sup>22</sup> a ei în acest sens, atât față de Arethia Tătărescu să-i dea comanda lui Brâncuși, cât și față de Brâncuși să o accepte (s-ar putea spune că demersul Miliției Petrașcu a jucat un rol de „catalizator” în ridicarea capodoperei brâncușiene).

Așadar, sub aspect cronologic, desfășurarea evenimentelor s-a produs în următoarea succesiune: refuzul Miliției Petrașcu de-a ridica monumentul eroilor la propunerea Arethiei Tătărescu, urmată de sugestia ca acesta să fie realizat de Constantin Brâncuși (ambele anterioare anului 1935), hotărârea Arethiei Tătărescu pentru a încredința comanda lucrării lui Brâncuși (transmisă prin scrisoarea Miliției Petrașcu, probabil la sfârșitul anului 1934), vizita lui Ștefan Georgescu-Gorjan în atelierul lui Brâncuși din Paris (la 7 ianuarie 1935, când artistul îi face propunerea de colaborare inginerului în vederea construcției *Coloanei fără Sfârșit*, iar acesta vine cu soluții tehnice viabile), acceptul scris al lui Brâncuși de-a face monumentul (prin scrisoarea din 11 februarie 1935), colaborarea prin corespondență și la fața locului, atât cu Ștefan Georgescu-Gorjan pentru construcția *Coloanei*, cât și cu Arethia Tătărescu pentru realizarea operelor de piatră din Grădina publică (1937).

Consider că aceștia sunt factorii determinanți (și oarecum „providențiali”) care au permis edificarea ansamblului brâncușian, în ciuda unei atmosfere politice de mare violență, care prevestea izbucnirea războiului, dar și a unei intelectualități românești care (cu câteva excepții notabile) a avut tendința să-l respingă pe Brâncuși. Grandioasa realizare artistică și tehnică de la Târgu-Jiu s-a constituit astfel în marea șansă acordată Gorjului, în particular, și României, în general, de către genialul artist.

Sorin Lory BULIGA

#### Bibliografie:

- Anghel, Paul (1972), *Brâncuși și pietrele Gorjului – Reluarea unui dialog*, în vol. *Convorbiri culturale*, Ed. Eminescu, București.
- Buliga, Andrițoiu (2017), Documente din Arhivele naționale ale județelor Gorj și Dolj cu privire la Ansamblul sculptural brâncușian de la Târgu-Jiu, Ed. Brâncuși, Târgu-Jiu.
- Georgescu-Gorjan, Sorana (2005), *O arhivă cu surprize infinite – DAȚIUNEA BRÂNCUȘI*, Rev. Brâncuși (serie nouă), decembrie 2005, Ed. Centrul de Cultură și Artă „Constantin Brâncuși”, Târgu-Jiu.
- Georgescu-Gorjan, Ștefan (2004), *Am lucrat cu Brâncuși*, Ed. Universală, București.
- Paleolog, V.G. (1967), *Brâncuși. Concepție urbanistică*, în revista *Arta plastică*, editată de U.A.P. din R.S.R., anul XIV, nr.3, București.
- Lemny, Doina, Velescu, Cristian-Robert (2004), *Brâncuși inedit. Înmormântări și corespondență românească*, Ed. Humanitas, București.

<sup>19</sup> Directorul general al Societății „Petroșani” era Ioan E. Bujoiu (în a cărui subordine directă era adjunctul său, inginerul șef Ștefan Georgescu-Gorjan), membru marcant al Partidului Național Liberal și ministru în cabinetul Tătărescu. El a fost de acord să suporte costul execuției și montării monumentului, precum și să asigure personal calificat. În perioada respectivă Soc. „Petroșani” avea beneficii considerabile și din acestea Ioan E. Bujoiu a contribuit la dezvoltarea economică a Văii Jiului: a făcut pentru fiecare miner casă și grădină, un spital, o maternitate, o grădiniță pentru copii, o școală pentru elevi, locuințe pentru funcționari și învățători, o casă de cultură cu sală de teatru, cinema, bibliotecă și multe altele.

<sup>20</sup> La Petroșani, în casa inginerului unde Brâncuși era găzduit, cei doi lucrau ore întregi la planurile *Coloanei*, pe care le aplicau apoi concret „pe teren”, în cadrul atelierelor centrale.

<sup>21</sup> Plin de modestie și în același timp de respect pentru Brâncuși.

<sup>22</sup> Însotită de smerenie, lucru rar și atunci, ca și în prezent.



# Conceptul unitar al ansamblului brâncușian de la Târgu-Jiu în viziunea filosofului Constantin Noica

Într-un text referențial, criticul britanic Herbert Read afirma cu tărie că sunt „trei pietre de hotar” care măsoară în Europa istoria sculpturii, iar acestea sunt: Phidias, Michelangelo și Brâncuși. Dacă antichitatea a cunoscut o culme a creației artistice, prin Phidias, așa cum Renașterea italiană, prin Michelangelo, tot așa, arta secolului XX a fost marcată de Brâncuși. Spre deosebire de cei doi mari înaintași ai săi, Brâncuși rămâne un sculptor a cărui artă continuă să suscite un mare interes din partea specialiștilor. Sculptura sa incită la meditație, înscriindu-se pe linia unui mister încă nedezlegat definitiv.

Margit Rowell, unul dintre acei istorici ai artei care nu încercă să se sustragă unor opinii tranșante în ceea ce privește opera sculptorului, spune că, în ciuda eforturilor cercetării, sculptura lui Brâncuși rămâne în continuare un miracol căruia nu-i pot fi „determinate izvoarele”.

Așadar, pare să fie ceva în această opera a lui Brâncuși care, dincolo de numeroasele interpretări și evaluări critice făcute de-a lungul vremii de către cercetători ai artei, străini și români (în dreptul acestora ar putea fi pusă teoria conform căreia arta lui Brâncuși își are originea în sursele folclorice, arhaice, tradiționale ale poporului român), ascunde un înțeles mai adânc, ceva de ordinul misterului sub care opera și autorul ei s-au așezat într-o dreaptă cumpănire peste timp. Să fi îngropat oare marele sculptor în piatra Mesei tăcerii și a Porții sărutului sau în fonta turnată în forme romboidale a Coloanei fără sfârșit, un sens, un adevăr, un înțeles, un cod pe care noi ceilalți nu-l putem descifra? Sau toate câte se spun sau se cred a ști sunt simple închipuiri!? Arătări ale minții noastre căzută în perplexitate și dedată, ca-n multe situații aproximative, unor sentențe speculative!

Greu de spus, cu toate că de-a lungul vremii s-au încercat numeroase decodificări ale operei brâncușiene. S-a scris mult despre om și opera sa, iar lucrurile, fără îndoială, nu se vor opri aici. S-a scris bine, dar s-a și fabulat enorm. Este, de altfel, destul de greu să pătrunzi în spații închise și în locuri bântuite de umbre fără să cazi în capcane întinse și în fundături întunecate. În privința asta, însă, nimeni nu deține adevărul absolut. Repet, în timp ce unele studii converg spre deslușirea operei brâncușiene, apelând la varii metode de cercetare, de la istoria artei la studii de estetică și filosofia culturii, altele se feresc să dea o soluție, opera maestrului rămânând încă pentru multă vreme indescifrabilă, așa cum s-a văzut.

Într-o comunicare ținută la Colocville Brâncuși (Târgu-Jiu, februarie 2015), cu titlul **Constantin Brâncuși sau despre sculptura fără istorie**, criticul de artă Pavel Șușară a încercat să pună la punct unele glisaje interpretative. El spunea pe bună dreptate: „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 ȋr covnic 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 uniceia șanse a consangvinității”<sup>1</sup>.

De la simple amintiri ale unor apropiați, la adevărate tratate de hermeneutică, de la cronici savante la abisale interpretări mitico-filosofice, toate par a pune la o grea încercare pe cel care caută un înțeles al operei brâncușiene.

Nu știm dacă, în ciuda acestei devălmășii de *interpreți*, tot ceea ce se spune despre ansamblul monumental de la Târgu-Jiu, creație de maturitate a lui Brâncuși, ne situează în câmpul adevărului. N-aș vrea, totuși, să mă așez prea comod în postura scepticului, a celui care se îndoiește și care face din propria îndoială o regulă de bază. N-aș vrea să fiu nici de partea celor care „au oferit mereu explicații mecanice în ceea ce privește geneza operei brâncușiene și o justificare psihologică și doctrinară, chiar dacă doctrinei îi lipsește un suport ideologic explicit”<sup>2</sup>. Sunt, parcă, prea multe și prea dese acele intervenții, apariții și făpturi care populează acest bestiar al interpreților operei brâncușiene fără, însă, a spori cu ceva contribuția celor care încearcă să-și dea măsura în această privință.

Cu toate astea, trebuie să fim de acord cu un lucru, cel puțin în privința subiectului pe care îl tratăm, și anume: în ciuda multor, poate prea multor interpretări, majoritatea cercetătorilor are un punct de vedere comun, iar acesta constă în caracterul unitar al ansamblului monumental de la Târgu-Jiu.

Fără îndoială, ansamblul monumental de la Târgu-Jiu este o operă de valoare universală, iar valoarea ei de unicat la nivel mondial o poate așeza oricând lângă marile monumente ale lumii protejate de UNESCO.

În acest sens, cred că ar trebui mai întâi de toate să argumentăm caracterul unitar al ansamblului și să ne punem de acord asupra sensului și felului în care a devenit opera în timp.

Voi face acest lucru luând ca model, ideea de concept unitar a ansamblului brâncușian, în viziunea unuia dintre cei mai importanți filosofi români, Constantin Noica.

Credem că, a te apropria de opera lui Brâncuși cu mijloacele filosofiei, nu-i totuna cu a „filosofa” pe marginea operei sale. Până la urmă, însă, povestea aceasta a lui Brâncuși ar trebui rescrisă, dacă nu cumva ea se scrie mereu și mereu ca un fir ce pare a se toarge la nesfârșit.

Nu spune Noica, oare, într-o carte exemplară a sa, *Cuvânt împreună despre rostirea românească*, că „Brâncuși știe să meargă la esențial, ceea ce povestește ansamblul său de lucrări este însăși povestea, legenda, epos-ul”<sup>3</sup>! Într-un fel, da. Ba, parcă, mai mult decât atât.

Următorul gând pare să ne pune în temă, sau cel puțin ne situează în preajma unei idei, aceea prin care „artistul”, zice C. Noica, „n-a conceput Coloana fără sfârșit sau celelalte opere drept monumente izolate, nici măcar drept un ansamblu de opere decorative, ci drept un întreg cu sens”<sup>4</sup>. Problema asta a „sensului”, la care face referire filosoful, ne interesează. Ce sens ar fi avut toate aceste opere care compun ansamblul monumental de la Târgu-Jiu, dacă ele ar fi rămas doar niște piese separate, izolate, și care, fără voia lor, n-ar fi răspuns nici unui efort mental subiacent, sau unei idei întemeietoare?

Am putea face aici o trecere în revistă a datelor cunoscute despre ridicarea ansamblului, fie prin recurs la legendă, fie printr-un efort susținut științific și argumentat prin o seamă de repere relevante. Lucrurile, însă, sunt pre bine cunoscute. Tind totuși să-mi exprim părerea că aspectul comemorativ, atât de invocat de marea masă a exegeților lui Brâncuși, nu exprimă, decât într-o măsură aproximativă, viziunea artistului.

Dumitru Daba, în cartea sa cu titlu sugestiv „Brâncuși”, Ed. De Vest, Tmîșoara, 1995, invocând mărturii a celor apropiați de Brâncuși (în cazul de față dr. Dumitru Hasnaș) în timpul ridicării ansamblului monumental de la Târgu-Jiu, pare să spună un lucru asemănător: „Această coloană nu este un obelisc pe care să se înscrie războaiele nu știu cui. Aici e o gândire adâncă...”, zice Brâncuși. Dumitru Daba spune că acest text invocat de Dumitru Hasnaș ar fi ceea ce i-a mărturisit Brâncuși însuși în perioada când se afla la Târgu-Jiu pentru edificarea ansamblului. Nu știm însă cât adevăr și câtă ficțiune este în această „poveste”, dar putem socoti că Brâncuși nu și-a exersat gândul doar în evocarea plastică a eroilor gorjeni căzuți la datorie în Primul Război Mondial. Credem, așa cum am zis, că e mult mai mult decât atât. Din păcate, însă, Brâncuși nu ne mai spune nimic în acest sens. Gândul său rămâne în continuare ascuns. Este ca și cum generații de la el încoace și mai departe ar trebui să se inspire din acest nesecat izvor de la care pleacă și la care se întorc toate câte sunt. Poate nu este deloc întâmplător faptul că întreaga poveste a ansamblului brâncușian începe de la Jiu. Râul, apa aceasta curgătoare, poate fi înțeleasă ca *principiu, fundament, temei* al tuturor lucrurilor, cu o socotință invocată de primii filosofi ai Greciei antice. Dar asta e o altă poveste, dacă nu povestea însăși, așa cum este evocată de 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 astă dată fără de 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 ale gândului”<sup>5</sup>.

Iată, așadar, pe scurt, „povestea” lui Noica. „E ca și cum, pe Jiu în jos, venind din patria mumă a Transilvaniei, au coborât niște năieri, sau poate niște ciobani cu turmele. S-au oprit în locul ce li s-a părut potrivit, au poposit pe mal și au ținut sfat în jurul mesei aceleia ca a daciilor, pe care îi purtau în sânge. Poate că sfatul lor era cu adevărat unul al tăcerii: o simplă privire în ochi, de oameni hotărâți – și ei au pornit în jos, sprijiniți pe Jiu, să-și facă ctitoria. În pragul ei au înălțat o poartă, pe sub care au trecut, înfrățiți;

<sup>3</sup> Constantin Noica, Cuvânt împreună despre rostirea românească, cap. Îndoita înfinire la Brâncuși, Ed. Eminescu, București, 1997, p. 66

<sup>4</sup> Ibidem, p. 67

<sup>5</sup> Constantin Noica, luc. cit., p. 67

s-au îmbrățișat pentru ultima oară, apoi s-au răspândit în cuprinsul unde aveau să-și înalțe ctitoria. În mijlocul ei au zidit biserica, în care nu numai să se închine, ci și – ca în miezul viu al obștei lor – să-și cunune feciorii, să boteze pruncii și să îngroape pe cei săvârșiți; căci avea să-și lărgească și întărească așezarea, să dea lupte pentru apărarea ei, să biruie sau, când soarta le era vitregă, să supraviețuiască încă. Apoi, când anii, faptele și jertfele s-au adunat în urma lor, au ridicat la marginea așezării lor o coloană, care să fie deopotrivă una a recunoștinței fără sfârșit, cât și una a năzuințelor fără sfârșit, ca o a doua lege pe care și-ar prescrie-o lor, sau poate altora, la capătul lucrurilor. Un crâmpei de istorie se scrie: o nouă masă dacică, mai mică, fără scaune, ca o masă a umbrelor de astă dată, venea să încheie, cu tăcerea ei, povestea”<sup>6</sup>.

Masa tăcerii, Poarta sărutului, Biserica Sfinții Apostoli, Coloana fără sfârșit și Masa ultimă (n.a. Masa festivă) sunt elemente ale ansamblului, invocate de Noica, care se integrează orașului și care integrează orașul ca un tot ce pare a trimite la „circularitatea în devenire”. „Să subliniem” zice Noica, „în ordinea desfășurării lor, monumentele indică o devenire, care începe cu masa unui sfat tăcut, sfârșind, după o ctitorie, cu o masă fără de sfat”<sup>7</sup>. Masa aceasta ultimă deschizând, de fapt, către o nouă devenire. Nu știm de ce Noica nu face nici o referire la Aleea scaunelor ce face legătura între Masa Tăcerii, amplasată pe malul Jiului, și Poarta sărutului plasată la intrarea în parcul central! Poate că, cine știe, aleea asta cu cele treizeci de scaune ale sale, câte cincisprezece așezate de-o parte și alta, în formație de câte trei, se substiuie gândului filosofului!

Cu toate astea, aș vrea să fac o precizare legată de masa ultimă. Nu există nici o mărturie a lui Brâncuși care să justifice în vreun fel plasarea după Coloană a celei de-a doua mese sau a altor elemente arhitectonice. Această „masă ultimă” sau „masa festivă” a fost amplasată acolo, după o vreme, de un grădinar al parcului (Iacob Esperschildt). Ion Mocioi, unul dinte exegeții lui Brâncuși, încearcă să facă lumină în acest caz. El redă, în lucrarea sa, publicată sub titlu *Brâncuși, Ansamblul Monumental „Calea Eroilor” Târgu-Jiu*, o declarație a lui Esperschildt, care sună în felul următor: „Masa de lângă Coloană a fost aruncată prin grădina publică, apoi dusă în parcul nou, de mine, și pusă în locul rondului de flori, după modelul celor de lângă digul Jiului”<sup>8</sup>. Tot Ion Mocioi ne spune că „Gheorghe Di Bernardo, antreprenorul lucrărilor pentru amplasarea operelor lui Brâncuși, a declarat că sculptorul nu i-a dat sarcina de a asigura amplasarea în rondul de flori, pe axă, dincolo de Coloană a mesei respective; această acțiune a urmat-o din proprie inițiativă grădinarul Esperschildt”<sup>9</sup>.

Este cunoscut faptul că masa respectivă este alcătuită din resturile rămase de la actuală masă a tăcerii. Brâncuși nemulțumit fiind de realizarea primei variante a monumentului (la întoarcerea de la Paris a găsit inscripționat pe tăblia mare a mesei numele său) a decis să facă o altă masă. Picioarele celor două mese au fost aruncate, pur și simplu, în parc de unde au fost preluate de respectivul grădinar și duse dincolo de Coloană, după modelul mesei amplasate pe digul Jiului. După restaurarea Coloanei în anii 1996-2000, autoritățile au decis, la sugestia mai multor brâncușologi, să mute acea masă în curtea Casei Gănescu, locul unde Brâncuși a stat cât a lucrat la edificare ansamblului. Tot aici se găsesc și astăzi unele pietre de râu, cu forme zoomorfe, aduse de sculptorul însuși de pe malul Jiului și al Blahniței, precum și pietrele de moară aduse de la moara din Săcelu a fostului primar Bălănescu. Cu aceste piese, Brâncuși a făcut niște mese rotunde pe care le-a amplasat în curtea casei după propria sa viziune.

Așadar, aceasta este istoria, pe scurt, a mesei la care face referire Noica. Nu știm dacă filosoful cunoștea toate aceste amănunte exegetice, dar nu credem că acesta era sensul discursului său. Povestea pe care ne-o spune Noica este impresionantă și aduce în prim plan un element de autohtonicitate ce ține de esența poporului român - mitul întemeierii. Întreaga artă a lui Brâncuși, spune Noica, este „esențializatoare”, deci nu abstractă sau de neînțeles. Și ce gând frumos invocă Noica în continuarea discursului său argumentativ. După ce pune totul sub semnul legendei, el zice: „Ai putea spune că, fără s-o știe, Brâncuși a dat legenda tuturor întemeierilor românești”. Și mai departe: „a dat – cu cele cinci momente ale creației sale artistice – structura oricărei legende. Așa se desfășoară nu numai întemeierea românească; așa se desfășoară întemeierea”<sup>10</sup>.

<sup>6</sup> Constantin Noica, luc. cit., p. 67,68

<sup>7</sup> Ibidem, p. 67

<sup>8</sup> Ion Mocioi, *Brâncuși, Ansamblul Monumental „Calea Eroilor” Târgu-Jiu*, p. 64

<sup>9</sup> Ion Mocioi, *Brâncuși, Ansamblul Monumental „Calea Eroilor” Târgu-Jiu*, p. 64, 65

<sup>10</sup> Constantin Noica, luc. cit., p. 68



Nu-i mai puțin adevărat că așa se desfășoară și „marea poveste a lumii, după cinci momente” și Noica ne poartă cu gândul prin farmecul discret al acestei povești, invocând cărțile creației biblice. Același temei este invocat și de academicianul Alexandru Surdu. Acesta ne spune că „filosoful Constantin Noica a sugerat interpretarea complexului astfel amenajat prin analogie la cărțile Pentateuhului: Geneza, Exodul, Leviticul, Numerii și Deuteronomul, considerând că, în fond, ambele construcții pentadice povestesc același lucru – înfăptuirea unei legende”<sup>11</sup>. Evocarea celor cinci cărți ale lui Moise, reprezintă, în esență, „structura oricărui epos”.

Avem de-a face, așadar, aici la Brâncuși cu o creație de geniu. Cum în Pentateuh aveam de-a face cu creația lumii. Toate cele cinci momente creatoare se regăsesc și în opera marelui sculptor (o exprimă cele cinci monumete) chiar dacă, zice Noica, o asemenea interpretare nu poate fi pusă neapărat pe seama lui Brâncuși. Este posibil, însă, ca și Brâncuși însăși să le fi gândit.

În fine, după ce parcurge etapă cu etapă toate trecerile și „petrecerile” pe care Brâncuși le-a subscris operei sale, Noica concluzionează: „nu atât în gând, nu în înfăptuire, ci în evocarea și regândirea gândului culminează totul”<sup>12</sup>. Și cum în toată povestea asta este vorba despre om și momentele sale de sublim și reverență metafizică în fața absolutului, pe care Brâncuși cu iteligența sa sclipitoare le integrează perfect operei sale, Noica mai aduce un argument: „Ca un stâlp se înalță gândul lui Brâncuși. Un stâlp și o coloană sunt aspirațiile omului”. Și despre ce vorbim mai departe – despre deschiderea oricărei legende: „Structura oricărei legende trebuie să fie deschisă”. Așa este și structura „în piatră și metal a lui Brâncuși”. Este, așadar, de netăgăduit faptul că în interpretare sa, Noica pune în joc un model speculativ și acesta este cel al *devenirii într-o ființă*. Totul în această „poveste” se desfășoară după schema ontologică a propriei sale filosofii: *temă*

– *anti-temă* – *teză* – *temă regăsită*; sau *ființă* – *devenire* – *devenire într-o ființă* – *ființă regăsită*.

„Structura aceasta, desfășurată în opera lui Brâncuși realizată în piatră și metal”, conchide Noica, „este mai mult decât o înscrisiere de momente, ca orice structură adevărată: momentele ele însele se structurează și converg către unul, *al patrulea*”<sup>13</sup>, Coloana fără sfârșit, care „valorifică și înobliează totul”.

Și iată ce frumos spune Noica aici: „Măreția omului e cuvântul de după faptă. Iar simbolic, momentul acesta de-al patrulea este întotdeauna stâlpul, coloana. Într-un stâlp de nor sau ca un stâlp de foc urcă Domnul și coboară spre Moise, în Deuteronom”<sup>14</sup>. Cu cele cinci cărți ale lui Moise, însă, abia se „deschide povestea lumii”, așa cum pare să spună și Brâncuși.

Dar exist și un al cincilea moment reprezentat de masa fără de scaune. Dacă în cazul Coloanei fără sfârșit era vorba de aspirațiile și năzuințele omului, în cazul mesei ultime este vorba de un posibil la care trimite neconținut orice *închidere ce se deschide*.

„Al cincilea moment”, spune Noica, „încheie cu ce a fost la început, cu masa. Ciclul pare a se închide: s-a revenit la masă, în jurul căreia nu mai e nimeni. Dar sunt doar umbre, nu sunt și așteptări? Așa cum Coloana e deopotrivă una a evocării și a năzuinței nesfârșite, n-ar putea fi și masa ultimă în același timp una a umbrelor celor răposați și a umbrelor celor ce stau să vină? Masa ultimă n-are scaune, pentru că nu mai sunt oamenii de altădată, care și-au dat măsura. Alții stau să vină, și deopotrivă pentru ei, în așteptarea lor, este aici o masă, care deschide, ca și prima, către noi ctitorii”<sup>15</sup>.

Așadar, Noica gândește tot ansamblul brâncușian ca o coloană fără sfârșit, însă una care de această dată este realizată pe orizontală.

„Coloana întreagă este infinitatea în finit, sau structura deschisă; iar cele cinci momente sunt și ele infinitatea în finit, sau

structura deschisă. Există în ansamblul lui Brâncuși o înfinire (termenul este preluat de Noica de la Eminescu) pe verticală, cea a Coloanei, și una pe orizontală, cea a desfășurării ansamblului însuși. Căci în structura oricărei legende epice trebuie să stea înscrisă înfinirea istoriei”<sup>16</sup>.

Răspunsul lui Noica la întrebarea dacă Brâncuși a gândit cu adevărat toate acestea, este unul afirmativ. Faptul că ansamblul este „gândit ca o desfășurare” poate fi dovedit printr-o „simplă măsurătoare”. Noica, însă, nu a întreprins această măsurătoare. „Ne-a fost teamă ca lucrurile nu stau întocmai, și atunci legenda se destramă. Sau s-ar putea să stea întocmai, și-atunci legenda s-ar pierde în exactitate”<sup>17</sup>.

Și mai e ceva de spus înainte de încheiere, și anume faptul că filosoful, după ce dezbate posibilele denumiri ale Coloanei fără sfârșit, sugerează ca acest nume ar trebui schimbat în Coloana înfinirii. Și zice Noica: „înfinirea este înfinitul îmblânzit” (ca în cazul copiilor care vedeau în Coloană, o acadea) ori, se întreabă el, nu asta a gândit Brâncuși?!

Cu această ultimă analiză a cuvântului lui Eminescu, Noica ne face să vedem în el „ceva adânc semnificativ pentru un demers caracteristic spiritului românesc: acela de a ști să facă inaccesibilul accesibil”<sup>18</sup>. Asta înseamnă o interogație pe măsură a spirtului căruia trebuie să-i smulgi toate esențele și să le faci accesibile tuturor.

Dar Brâncuși pare să ne contrazică, spunându-ne cu o străfulgerare de gând: „Eu nu fac decât să împing granițele Artelor și mai adânc - în necunoscut”.

Cu acest gând, Brâncuși ne lămurește totuși într-o anumită privință, și anume: Povestea dăltuită de el în piatră și metal va continua să ne încânte, prin farmecul ei ascuns, prin misterul ei și miracolul pe care-l emană, atâta timp cât va dăinui lumea aceasta.

Doru STRÎMBULESCU

<sup>11</sup> Alexandru Surdu, *Pentamarfoza artei*, Ed. Academiei Române, București, 1993, p. 81

<sup>12</sup> Ibidem, p.69

<sup>13</sup> Constantin Noica, luc. cit., p. 69

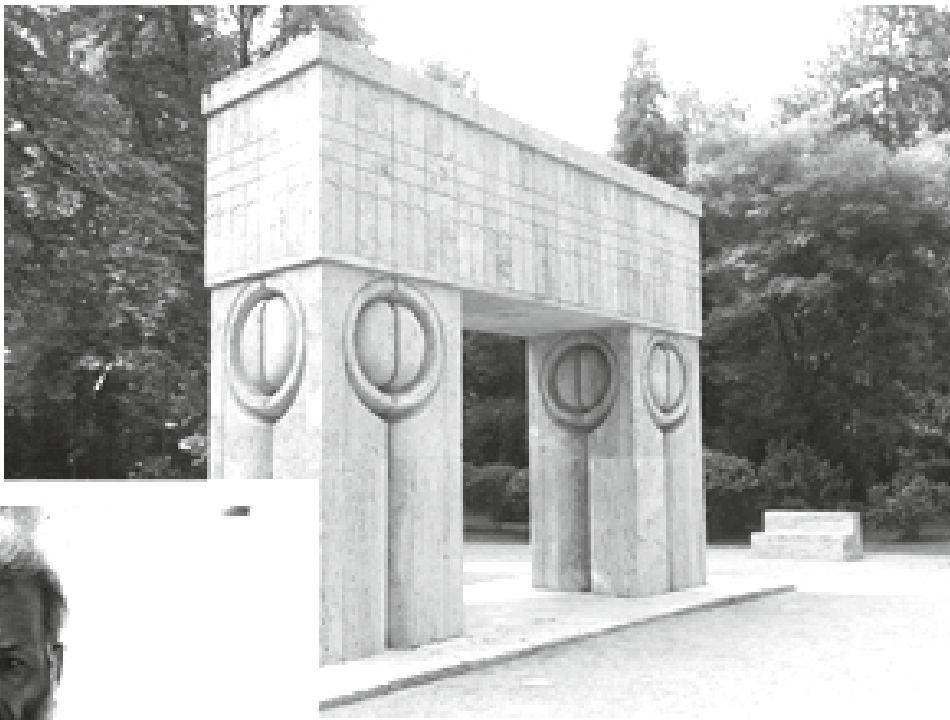
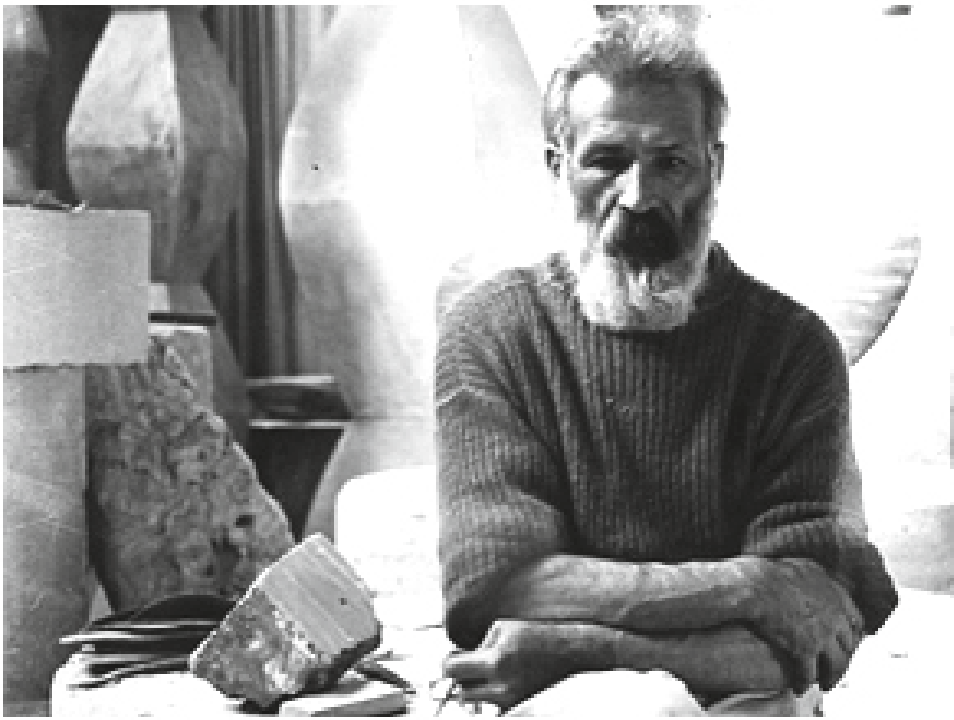
<sup>14</sup> Ibidem, p. 69

<sup>15</sup> Ibidem, p. 69,70

<sup>16</sup> Ibidem, p.70

<sup>17</sup> Ibidem, p.71

<sup>18</sup> Ibidem, p. 71,72





## Cula de pe Digul Jiului

Apărute în contextul social al secolului al XVIII-lea, culele<sup>1</sup> din România au fost adaptate în secolul următor la „funcția de reședință, fără rosturi militare”<sup>2</sup>. Aceste construcții au fost plasate „mai ales în locuri cu o perspectivă largă, sporită de turnurile înalte ce se alătură de regulă locuinței propriu-zise”<sup>3</sup>. Este o perioadă în care micii boieri dobândesc dreptul și dispun de mijloace materiale necesare construirii de locuințe fortificate, pentru a-și apăra singuri bunurile și viața, în condițiile în care erau tot mai frecvente invaziile tâlharilor turci, iar „culele au reprezentat totodată o modalitate de a contracara, într-o oarecare măsură, lipsa unui sistem defensiv al întregii țări”<sup>4</sup>.

Prototipul culei olteneste îl reprezintă Cula Crăsnaru de la Groșerea, Gorj. Construită în preajma anului 1780, are un plan pătrat și trei caturi înalte, care îi conferă o alură zveltă, apropiată de cea a locuințelor-turn din sudul Dunării. La etajul al doilea există un cerdac larg, iar în continuarea lui, un balcon de lemn care ocolește cula pe două laturi<sup>5</sup>.

În secolul XX, unii arhitecți au preluat linia elegantă a culelor, pentru a realiza construcții cu destinații diferite: clădiri de locuit, sedii de instituții culturale, muzee ș.a. O clădire de acest fel, de dimensiuni mai mici decât culele originale, se află în Parcul Central din Târgu-Jiu, fiind cunoscută sub numele de „Cula de pe Dig”.

Istoria acesteia începe în anul 1925, atunci când Liga Femeilor Române din Gorj<sup>6</sup>, condusă de Arethia Tătărescu, ia inițiativa construirii unui sediu pentru Muzeul Gorjului.

Astfel, aflăm din copia adresei cu nr. 4319 din 8 iunie 1925<sup>7</sup>, trimisă de către președintele Comisiei Interimare de la Târgu-Jiu, C. Bălănescu, ministrului Agriculturii și Domeniilor, că: „Liga Națională a Femeilor Române Secția Gorjiu în dorința de a edifica în parcul Orașului o culă similară cu cele ce au existat și a le căror urme se mai găsesc încă în județul nostru a început strângerea de fonduri pentru această clădire ce va servi și ca muzeu în care se vor aduna podoabele din bogatul trecut istoric al Județului nostru”<sup>8</sup>. Scopul scrisorii era de a primi aprobare pentru tăierea gratuită „din pădurea satului Gruiu Comuna Bălta pendinte de Ocolul Tismana” a unei cantități de „350 m.c. lemnărie brută de stejar”, necesară pentru construcție, împrejmuire și porți.

Este posibil ca adresa să fi fost redactată în urma unei discuții preliminare purtate cu reprezentantele Ligii, căci intenția respectivelor organizații, în format scris, apare (conform documentelor identificate în arhive) câteva zile mai târziu.

La 20 iunie 1925, prin adresa nr. 285<sup>9</sup>, Liga Națională a Femeilor Române – secția Gorj, înștiințează pe primarul orașului că intenționează să construiască o culă „după modelul celei de la Groșera, care să servească atât ca local de expoziție al Ligei [...] cât și ca Muzeu al Gorjului”. Președinta Ligii, Arethia Tătărescu, mai arată în adresă că „acest monument de artă națională”, prin care se păstrează „stilul arhitectonic românesc”, va fi amplasat „în partea de sud din parcul sălbatic al Orașului”.

Comitetul Ligii făcuse și o estimare a cheltuielilor necesare – „aproape un milion lei” – și, dată fiind suma destul de mare, a pus și niște condiții cu referire la destinația clădirii: „să servească numai pentru scopul urmărit, adică ca muzeu și expoziție și atâta timp cât va exista liga sub ale cărei auspicii va funcționa; iar când Liga nu va mai exista clădirea să rămâie Primărie și numai pentru Muzeul Gorjului”. Se mai adaugă și rugămintea către „Onorata Primărie care are numai beneficii de pe urma acestei construcții”, de a contribui cu anumite materiale: „50 metri cubi pietriș pentru beton, 50 metri cubi bolovani de Jiu, 50 metri cubi nisip; restul materialului și manopera privindu-ne pe noi”. Dar Arethia Tătărescu se baza și pe câteva „prețioase ajutoare” de la Prefectura Județului și diferite ministere, așa cum menționează în final.

Din referatul<sup>10</sup> aflat pe versoul adresei Ligii, aflăm că „terenul fixat pentru amplasamentul construcțiunei culei-muzeu în grădina publică este format din aluviune (pietriș-nisip) [...] este ridicat d’asupra cotei apelor mari ce vin în partea acea a grădini în timpurile când și apele Jiului cresc, este o poziție foarte artistică și cu o perspectivă foarte frumoasă în spre Jiu și munți dacă se vor defrișa în acest scop câțiva anini”. Costul materialelor solicitate de Ligă era estimat la 15.000 lei.

<sup>1</sup> Cula (din tc. kula = turn, conf. Dex online) este un tip de construcție semifortificată, specifică secolelor XVIII și XIX, răspândită în întregul spațiu balcanic, cu precădere în **Serbia** și în **Albania**.

<sup>2</sup> Andreșoiu, Bruno et al., Cule: case fortificate între fală și ruină, Editura Igloo, București, 2014, p. 10.

<sup>3</sup> Andreșoiu, Bruno et al., op.cit., p. 13.

<sup>4</sup> Andreșoiu, Bruno et al., op.cit., pp. 13-14.

<sup>5</sup> Andreșoiu, Bruno et al., op.cit., pp. 82-83.

<sup>6</sup>În anul 1921 se înființa la Târgu-Jiu Liga Femeilor Române din Gorj ca filială a Ligii Femeilor din România (Cărlugea, Zenovie, Deju, Zoia Elena, Arethia Tătărescu, Marea Doamnă a Gorjului interbelic, Editura Măiastra, Târgu-Jiu, 2007, p. 21). În arhive nu există prea multe informații documentate despre activitatea Ligii în primii ani, deoarece se cunoaște că toată arhiva acestei organizații, aflată în posesia Arethiei Tătărescu (președintă a Ligii timp de mulți ani) a fost distrusă de securitate în anii ’50 (Georgescu-Gorjan, Sorana, „Din istoricul Ansamblului sculptural brâncușian”, Brâncuși, nr. 1, Târgu-Jiu, 2016, pp. 26-27).

<sup>7</sup> S.J.A.N. Gorj, fondul „Primăria orașului Târgu-Jiu”, dosarul 46/1925, fila 3.

<sup>8</sup>Textele citate din documente respectă versiunea originală, cu punctuația și cu ortografia specifice epocii.

<sup>9</sup> S.J.A.N. Gorj, fondul „Primăria orașului Târgu-Jiu”, dosarul 46/1925, fila 2.

<sup>10</sup> S.J.A.N. Gorj, fondul „Primăria orașului Târgu-Jiu”, dosarul 46/1925, fila 2 (verso).



Carte poștală cu Digul Jiului și sediul Muzeului Gorjului

Tot pe versoul documentului respectiv există și încheierea nr. 37 din 24 iunie 1925 a Comisiei Interimare, care aprobă „de a se pune la disp. Ligei Femeilor Române terenul cerut pentru construcțiunea culei”.

Material de construcție pentru culă va veni și de la minele de cărbune Lonea- Petroșani, fapt consemnat în adresa nr. 040718 din 15 iunie 1925<sup>11</sup> a Ministerului Industriei și Comerțului, „Direcțiunea Exploatarei în Regie”, către Primăria Târgu-Jiu: „...prin rezoluția ministerială pusă pe adresa Dvs. sus citată s’a aprobat a vi se vinde în preț de cost de la minele noastre de cărbuni Lonea-Petroșani, 60.000 (șase zeci mii) buc. cărămidă”. Chiar dacă răspunsul se adresează primăriei, cărămida respectivă va fi, totuși, achiziționată de către Liga Națională a Femeilor Române – Secția Gorj, așa cum reiese din adresa nr. 2917/1925<sup>12</sup> a Președintei Comsiei Interimare (primarul orașului – n.a.) către Ligă: „... Ministerul Industriei și Comerțului [...] ne comunică că s’a aprobat de a vi se vinde în preț de cost de la minele de cărbuni Lonea-Petroșani, 60.000 (șase zeci mii) buc. cărămidă”.

Materialele solicitate de Ligă prin adresa din 20 iunie sunt aprovizionate chiar de inginerul care s-a ocupat de lucrările de construcție (și de proiectul clădirii – n.a.), așa cum reiese din adresa din 4 septembrie 1925<sup>13</sup>, emisă de J. Doppelreiter<sup>14</sup>, Intreprinderi de Lucrări Publice și înregistrată la primărie sub nr. 3946 din 7 septembrie 1925. Acesta roagă primarul să dispună ordonanțarea sumei de „lei 14.222. – conform alăturatei facturi pentru materiale furnizate la Cula (Muzeu) din grădina publică”. Numai că referatul contabil de pe verso<sup>15</sup>, întocmit de un anume D. Fărcășescu, arată că nu sunt întrunite condițiile legale pentru această plată: „Solicitantul nu are actele în regulă nici oferta aprobată nici contract prin care să obție aprobarea de a furniza materialele specificate, în fine nu are formalitățile îndeplinite...”. Sub referat apare mențiunea: „Se aprobă a se plăti [...] lucrarea fiind aprobată de Cons Cl”.

Pe devizul („compt”) emis de J. Doppelreiter în 29 august 1925<sup>16</sup>, cuprinzând materialele furnizate pentru construcția culei, apar două mențiuni interesante. Prima, de la punctul d) al „comp-tului”, indică manopera de mutare a „pietrișului și nisipului dela locul unde a fost întâi proiectată Cula pe dig”. Cu alte cuvinte, locul de amplasare al culei nu a fost de la început cel actual. Al doilea aspect interesant este semnătura de sub mențiunea care certifică aprovizionarea pe șantier cu respectivele materiale. Aceasta aparține arhitectului A. Păunescu<sup>17</sup>, cel care a realizat și planul

<sup>11</sup> S.J.A.N. Gorj, fondul „Primăria orașului Târgu-Jiu”, dosarul 46/1925, fila 4.

<sup>12</sup> S.J.A.N. Gorj, fondul „Primăria orașului Târgu-Jiu”, dosarul 46/1925, fila 5.

<sup>13</sup> S.J.A.N. Gorj, fondul „Primăria orașului Târgu-Jiu”, dosarul 46/1925, fila 9.

<sup>14</sup> Julius sau Iulius Doppelreiter, arhitect de origine austriacă, după tată, care și-a pus amprenta pe numeroase clădiri din Târgu-Jiu și Gorj, inspirate din arhitectura tradițională românească.

<sup>15</sup> S.J.A.N. Gorj, fondul „Primăria orașului Târgu-Jiu”, dosarul 46/1925, fila 9 (verso).

<sup>16</sup> S.J.A.N. Gorj, fondul „Primăria orașului Târgu-Jiu”, dosarul 46/1925, fila 10.

<sup>17</sup> Anghel Păunescu a fost un arhitect român, originar din Târgu-Jiu, care a realizat planurile a numeroase clădiri istorice din Târgu-Jiu și Constanța, unde a locuit mare parte din viață (<http://www.verticalonline.ro/stefan-dobruneanu-figura-trebuie-uitata-6>).

inițial al Bisericii cu hramul „Sfinții Apostoli” de pe strada Eroilor. Să fi avut și arhitectul Păunescu un cuvânt de spus în ceea ce privește planul culei? Mai degrabă putem presupune că implicarea acestuia s-a rezumat la îndeplinirea obligațiilor de serviciu, având în vedere că în anul 1925 era angajat al Serviciului Tehnic Comunal al Primăriei Târgu-Jiu, pe al cărei stat de plată apare<sup>18</sup>.

Pe 30 decembrie 1925<sup>19</sup>, J. Doppelreiter mai solicită plata unei sume de 12.825 lei, justificată printr-un deviz<sup>20</sup> care cuprinde „nisip adus la Culă din grădina publică” și „var adus în bulgări”.

Între timp, dată fiind destinația noii construcții din Grădina publică, Direcțiunea Liceului „T. Vladimirescu” transmite Primăriei Târgu-Jiu adresa nr. 652 din 18 august 1925<sup>21</sup>, prin care înaintează procesul-verbal de instituire a unui „muzeu etnografic al Județului Gorjiu”, document cu valoare de „act de fundație”. Respectivul proces-verbal<sup>22</sup> are trei pagini și este datat 22 mai 1925. În cuprinsul său se arată motivația înființării muzeului: „Întru cât încă din anul 1894, 16 Iulie exista în acest oraș un muzeu al Gorjului cu caracter mai mult istoric, operă a lui Alexandru Ștefulescu [...] pe baza acestei tradiții și bazați pe considerentul că județul Gorjiu prezintă caracterul specific românesc, în puritatea lui, am luat inițiativa înființării unui muzeu...”. Se stabilește și componența „comitetului activ [...] prin calitatea funcțiunei/ lor fiecare membru, iar nu a persoanei”, fiind nominalizați reprezentanții autorităților civile „cari să aibă îndatorirea de a contribui cu autoritatea lor la lucrările de constituire a unui muzeu complex” și reprezentanții corpului didactic secundar din localitate. Semnează șapte persoane: prefectul județului, primarul orașului, protoereul județului, revizorul școlar, directorul liceului, directorul școlii normale și profesorul de geografie.

Lucrările la noua clădire a muzeului continuă și în anul următor. Astfel, pe data de 17 aprilie 1926, Liga Națională a Femeilor Române, secția Gorj, înștiințează primăria printr-o adresă înregistrată sub nr. 1676<sup>23</sup>, că Ministerul de Interne a dat un ajutor de 250.000 lei. O notă olografă<sup>24</sup> asociată adresei respective, către casierul primăriei, indică acestuia și sursa de plată: „Pană la Modificarea Bugetului sunteți invitat ca din numerar de lei 800.000 ce ați încasat în baza ordinilor noastre [...] să plătiți Doamnei Președintă a ligei Națională a Femeilor Române Secția Gorjiu, suma de lei 250.000 suvențiunea acordată de Ministeru de Interne...”.

O lună mai târziu, printr-o adresă înregistrată la primărie cu nr. 2173 din 15 mai 1926<sup>25</sup>, Arethia Tătărescu solicită plata sumei de 40.000 de lei. Conform referatului de pe versoul paginii, suma respectivă era prevăzută la „art 23 al Bugetului pe anul 1926” ca subvenție acordată Ligii.

<sup>18</sup> S.J.A.N. Gorj, fondul „Primăria orașului Târgu-Jiu”, dosarul 1/1925, fila 8 (verso).

<sup>19</sup> S.J.A.N. Gorj, fondul „Primăria orașului Târgu-Jiu”, dosarul 46/1925, fila 11.

<sup>20</sup> S.J.A.N. Gorj, fondul „Primăria orașului Târgu-Jiu”, dosarul 46/1925, fila 12.

<sup>21</sup> S.J.A.N. Gorj, fondul „Primăria orașului Târgu-Jiu”, dosarul 46/1925, fila 6.

<sup>22</sup> S.J.A.N. Gorj, fondul „Primăria orașului Târgu-Jiu”, dosarul 46/1925, filele 7 și 8.

<sup>23</sup> S.J.A.N. Gorj, fondul „Primăria orașului Târgu-Jiu”, dosarul 40/1926, fila 1.

<sup>24</sup> S.J.A.N. Gorj, fondul „Primăria orașului Târgu-Jiu”, dosarul 40/1926, fila 2.

<sup>25</sup> S.J.A.N. Gorj, fondul „Primăria orașului Târgu-Jiu”, dosarul 40/1926, fila 3.





Grup de tineri în fața sediului Muzeului Gorjului

©copyright  
http://www.facebook.com/targu-jiu.odinioara

Deoarece se apropia data inaugurării muzeului, în 10 august 1926 Arethia Tătărescu se adresează directorului Liceului „Tudor Vladimirescu” „cu o scrisoare lămuritoare, prin care lua asupra sa întreaga responsabilitate ce decurgea dintr-un asemenea demers”<sup>26</sup> și prin care solicita să i se predea „obiectele ce ne-ar interesa și care au mai rămas din acel muzeu pentru a le putea expune și supune examinării și clasării ce se va face de către D. Tzigara Samurcaș, inspectorul muzeelor Țării care va sosi în curând în orașul nostru. Inaugurarea muzeului va avea loc în ziua de 5 septembrie a.c. De obiectele predate se va încheia Proces-verbal în dublu exemplar, unul rămânând în arhiva noastră, altul în arhiva muzeului. / Președinte, ss/ Aretia Tătărescu”. Scrisoarea poartă și rezoluția directorului liceului: „Aprobat mutarea muzeului prin proces verbal, 13 august 1926, ss/ Archir Iancu”. Iată că înființarea acestui local ce urma să găzduiască Muzeul Gorjului era un

eveniment care stârnea interes la cel mai înalt nivel. Un articol publicat în ziarul „Gorjanul” din 8-15 septembrie 1926 și intitulat „Inaugurarea Muzeului regional «ALEX. ȘTEFULESCU» din Tg.-Jiu”<sup>27</sup> aduce câteva informații prețioase cu privire la deschiderea noii clădiri din Grădina publică.

Autorul „Mohor” (pseudonim sub care publica proprietarul ziarului, Jean Bărbulescu), observă cu multă inteligență și delicatețe modestia președintei Ligii Femeilor Gorjene, care „fuge de reclamă”: „Muncește numai, muncește stăruitor, aleargă, se frământă, dându-și bine seama că faptele plătesc mult mai mult decât meșteșugitele vorbe, decât frumoasele discursuri, decât toate teoriile fără exemplu”. Iată, deci, una dintre explicațiile pentru „inaugurarea în cerc absolut restrâns, liberal” a clădirii începute cu peste un an în urmă.

<sup>27</sup> Biblioteca S.J.A.N. Gorj, Colecția ziarului Gorjanul, anul III, nr. 33-34, 8-15 septembrie 1926, p.3.

Mohor menționează, totuși, prezența la eveniment a prefectului județului, a parlamentarilor, a șefilor serviciilor publice și a ministrului de război, generalul Mircescu, „care a fost câteva zile oaspetele d-lui Tătărescu – însă nu oficial, ci în mod absolut particular”. Foarte posibil ca atmosfera politică la nivel central să nu fi fost foarte favorabilă liberalilor<sup>28</sup>, și Gheorghe Tătărescu să nu fi dorit să stea de vorbă cu prea mulți ziaristi curioși, devreme ce autorul articolului strecoară o subtilă aluzie că „poate ar fi trebuit invitată și presa locală, chiar cea... ne-liberală”.

Prezența cea mai importantă a fost, însă, cea a bătrânului profesor Iuliu Moisil, care a arătat „cum a văzut lumina zilei «Muzeul Gorjului», botezat apoi cu numele eruditului slavist Alex. Ștefulescu”. Trebuie reamintit că Muzeul Gorjului a fost întemeiat „la 16 iulie 1894 de un comitet format din neobositul istoric Alexandru Ștefulescu (director), Iuliu Moisil (secretar), A. Diaconovici (casier) și Witold Rolla Piekarski (custode)”<sup>29</sup>. „D-l Moisil s’a arătat fericit, văzând că muzeul întemeiat acum un sfert de veac, deși a avut de suferit avarii în timpul războiului, a ajuns astăzi a fi adăpostit într’un local propriu”, știut fiind că „se afla până acum într’o cameră a liceului «Tudor Vladimirescu”, mai scria Mohor în articolul său.

Din programul evenimentului nu a lipsit slujba religioasă săvârșită de trei preoți. Apoi, cei prezenți au putut vizita atât sala destinată „Muzeului regional Alex. Ștefulescu – căci așa s’a botezat”, cât și expoziția anuală a Ligii, „vizitatorii oprindu-se câțeva vreme la bogatul și deliciosul bufet, pregătit și servit de către doamnele din comitetul Ligii”.

Articolul din „Gorjanul” mai menționează câteva date interesante legate de construcție: „Clădirea aceasta, – muzeul – s’a construit pe malul Jiului, în grădina publică a orașului și a costat aproape un milion lei. Planul, ca și supravegherea lucrării, se datorește d-lui arhitect Doppelreiter care, suntem informați, a prestat toate aceste servicii în mod absolut gratuit. Sumele necesare au fost date de către ministerul de interne, al artelor, prefectura de Gorj, primăria orașului, Banca Națională, soc. «Petroșani», etc.”.

Despre activitatea Muzeului Gorjului, mai precis despre acțiunile care se organizau în noua culă de pe digul Jiului existau, pe lângă opiniile laudative, și unele păreri critice, cum ar fi cele exprimate în articolul „Muzeul Gorjului” din decembrie 1927<sup>30</sup>, în care autorul consideră conținutul instituției respective o „Expoziție-Bazar”: „În cula dupe malul Jiului, pe lângă câteva icoane, pietre cu tâlc istoric, mai mărunte și diverse obiecte și un frumos număr de pergamente ce au rămas din falnicul muzeu «Muzeul Gorjului» unic înainte de război în întreaga țară, spun, pe lângă această prețioasă rămășiță, prost orânduită istoric, cu gust lumesc însă, pergamentele sunt înrămate frumos, dar halandala din punct de vedere cronologic, se află o expoziție a produselor atelierelor ligii [...] E bine. Însă cum nouăzeci la sută din cuvântul «muzeu» dispare, rămâne numai cel de expoziție, și mai bine «Expoziție-Bazar»”.

În continuare, autorul articolului vine și cu o propunere: „rog să se renunțe la «mixtum compositum» după Dig și să se dea posibilitatea unui capabil, să orânduiască ce a rămas din muzeul Gorjului după o regulă științific-istorică, ceiace e o artă, lichidând în culă, sau cu expoziția, sau cu muzeul. În tot cazul salonul oriental instalat în culă, care mai servește în nopțile senine de vară loc de întrunire tinerească cu pathefon, nu face mare cinste”.

O altă informație publică despre Muzeul Gorjului apare în ziarul Gorjanul din 15-22 septembrie 1935<sup>31</sup>, cu privire la situația veniturilor și cheltuielilor Ligii Naționale a Femeilor Române din Gorj, în care se arată că, pentru Muzeul „Alexandru Ștefulescu” din Târgu-Jiu (mobiliar și întreținere) s-au cheltuit 18.000 lei, fără a se specifica perioada. Este probabil ca situația contabilă respectivă să se refere la anul fiscal încheiat, respectiv 1934-1935. Situația este semnată de către președinta Ligii, Arethia Gh. Tătărescu.

Mai multe informații despre activitatea desfășurată în Cula de pe Digul Jiului în perioada 1928 – 1948 nu am descoperit în arhive, de asemenea nici despre Muzeul Gorjului sau despre Liga Femeilor Gorjene. Documentele acestei din urmă societăți știm că au fost distruse imediat după arestarea lui Gh. Tătărescu, în anul 1949, împreună cu dosarul corespondenței pe care Arethia Tătărescu o purtase cu Constantin Brâncuși<sup>32</sup>: „Între d-na Tătărescu de la București și Brâncuși de la Paris s-a angajat o corespondență, care s-a îmbogățit pe parcursul propunerii, al proiectelor și al execuției finale. Aretia Tătărescu a întocmit, meticuloasă, un dosar. Acest dosar s-a confiscat în anul 1949, cu prilejul arestării soțului său, Gheorghe Tătărescu, fost prim-ministru...”.

Următoarea informație despre soarta Culei de pe Digul Jiului datează din anii de după cel de-Al Doilea Război Mondial, respectiv 1948-1949. Era o perioadă tulbură pentru cultura română. Cenzura ideologică se instituționalizase, cu efecte asupra tuturor domeniilor de creație sau de activitate culturală.

<sup>28</sup> Guvernarea liberală a lui Ion I.C. Brătianu s-a întrerupt între martie 1926 și iunie 1927. ([https://ro.wikipedia.org/wiki/Partidul\\_Na%C8%9Bional\\_Liberal\\_\(Rom%C3%A2nia\)#24\\_mai\\_1875\\_na%C8%99tatea\\_Partidului\\_Na%C8%9Bional\\_Liberal](https://ro.wikipedia.org/wiki/Partidul_Na%C8%9Bional_Liberal_(Rom%C3%A2nia)#24_mai_1875_na%C8%99tatea_Partidului_Na%C8%9Bional_Liberal)).

<sup>29</sup> Cărlugea, Zenovie, Deju, Zoia Elena, op.cit., p. 91.

<sup>30</sup> Biblioteca S.J.A.N. Gorj, Colecția ziarului Gorjanul, anul IV, nr. 44-45, 18 decembrie 1927, p. 2.

<sup>31</sup> Biblioteca S.J.A.N. Gorj, Colecția ziarului Gorjanul, anul XII, nr. 37, 15-22 septembrie 1935, p. 9.

<sup>32</sup> Petre Pandrea, Brâncuși, amicii și inamicii, Editura Vremea, București, 2010, p. 173.



Au fost stabilite liste cu publicații, opere sau autori care pot vedea lumina tiparului, și liste cu publicații și opere care trebuiau interzise, cu autori care trebuiau scoși din circuitul public<sup>33</sup>.

La Gorj funcționa Consilieratul Cultural din subordinea Ministerului Artelor și Informațiilor. Prin adresa de înaintare nr. 180 din 13 august 1948<sup>34</sup>, consilierul cultural angajat la această instituție transmite Direcției Plastice răspunsul la circulara primită (neidentificată în arhive), un „scurt istoric al muzeului Alexandru Ștefulescu, precum și inventarul acestui muzeu în patru exemplare” și solicită ca „în timpul cel mai scurt să dispuneți redeschiderea muzeului conform hotărârilor luate de Minister”. Rezultă că muzeul era închis de ceva vreme.

În răspunsul la circulară<sup>35</sup> se precizează că muzeul „Alexandru Ștefulescu” „a fost dependent de Liga Națională a femeelor Gorjene”, aceasta „dând în primire tot inventarul său Crucii Roșii”<sup>36</sup>. Din acest document aflăm și că muzeul „nu primea o altă subvenție decât cea acordată de Ligă, este instalat în local propriu în grădina Publică a orașul Tg-Jiu (Digul Jiului)”. De asemenea, se propunea ca acest muzeu „să fie luat în primire de Consileratul Cultural Județean, sigilat până la noi ordine”.

Succintul istoric atașat<sup>37</sup> este completat cu explicațiile consilierului cultural, care se vede că nu prea găsisese persoane docile în conducerea Ligii, dispuse să predea imediat și la ordin clădirea muzeului: „deși am semnalat Ligii că acest muzeu trebuiește predat Ministerului Artelor și Informațiilor totuși Comitetul acestei Ligi în fruntea căruia se găsea D-na Aretie George Tătărescu și D-ra Nisa Cămărișescu, fosta membră a Comitetului central al străzii țării a obținut cu orice preț să se adreseze în primul rând primăriei orașului Tg-Jiu, pentru a obține avizul favorabil din partea primăriei pentru predarea acestui muzeu Ministerului Artelor și Informațiilor”.

Este de înțeles această atitudine a Ligii, având în vedere mențiunea făcută în adresa inițială (nr. 285 din 20 iunie 1925), de la demararea lucrărilor de construcție a clădirii, când s-a specificat că, atunci „când Liga nu va mai exista clădirea să rămâie Primărie și numai pentru Muzeul Gorjului”.

Istoricul atașat răspunsului la circulară de către consilierul cultural fusese extras, cu siguranță, din acela mai extins, întocmit de Ligă<sup>38</sup> și identificat în același dosar de arhivă. În acesta din urmă se arată pe scurt obiectivele respectivei asociații („cunoașterea trecutului”, „dezvoltarea artei românești”), realizate prin crearea Muzeului etnografic Alexandru Ștefulescu. Cei peste 20 de ani trecuți de la construirea sediului i-au creat anumite dificultăți de cronologie celui care a redactat istoricul, astfel că anii executării construcției sunt trecuți „1924-1925”, în loc de 1925-1926, așa cum rezultă din documentele existente în arhive și prezentate mai sus.

Împărțirea clădirii fusese gândită de așa natură încât „să corespundă cerințelor unui mic muzeu regional”, și era compusă din: „1. Una sală destinată săpăturilor întreprinse în jud. Gorj./ 2. Una sală destinată hrisoavelor și documentelor de tot felul referitoare la trecutul județului./ 3. O sală destinată interiorului unei case olteneste cuprinzând covoare, țesături și cusături gorjenești”.

Se mai menționează și faptul că muzeul „a avut o activitate neîntreruptă dela 1925 până în anul 1944, când a avut de suferit prădăciunile unei bande de răufăcători”. Sarcina ultimei clasări a documentelor, respectiv a inventarului acestora i-a revenit profesorului Manolescu, de la „Școala normală de băeți”.

Inventarul<sup>39</sup> muzeului găzduit în Cula de pe Dig relevă un conținut neașteptat de bogat. Pe un număr de 10 file sunt enumerate cu minuțiozitate documente din secolele XVI-XIX, „cărți” și „porunci” (aflate în vitrină) emise de diferiți domnitori, începând cu Radu Vodă cel Frumos, la 1468 și terminând cu Gheorghe Dimitrie Bibescu, la 1843. Mai sunt inventariate cărți și colecții de ziare, manuscrise și cărți bisericești, icoane pe lemn, veșminte preoțești și altele. Epocile preistorice sunt și ele reprezentate prin diverse obiecte descoperite pe teritoriul Gorjului (epoca neolitică, a bronzului, a fierului, daco-romană, medievală).

Au existat în acest Muzeu al Gorjului și o serie de tablouri, o scrisoare olografă a lui Tudor Vladimirescu, dar și fosile de animale și numeroase obiecte aparținând interiorului țărănesc tradițional. Din activitatea de țesătorie a atelierului Ligii, au fost inventariate în muzeu 10 covoare.

Inventarul a fost întocmit la data de 12 august 1948 de către prof. Ioan Manolescu<sup>40</sup> și certificat de către șase membre ale Ligii Naționale a Femeilor Române din Gorj (nu apare semnătura

<sup>33</sup> http://www.preferatele.com/docs/romana/21/-cultura-romana-in-p5.php.

<sup>34</sup> S.J.A.N. Gorj, fondul „Prefectura județului Gorj”, dosarul 26/1948-1949, fila 1.

<sup>35</sup> S.J.A.N. Gorj, fondul „Prefectura județului Gorj”, dosarul 26/1948-1949, fila 2.

<sup>36</sup> În ianuarie 1940, Arethia Tătărescu este aleasă președintă a Societății „Crucea Roșie” – Secția Gorj, Cărlugea, Zenovie, Deju, Zoia Elena, op.cit., p. 242.

<sup>37</sup> S.J.A.N. Gorj, fondul „Prefectura județului Gorj”, dosarul 26/1948-1949, fila 3.

<sup>38</sup> S.J.A.N. Gorj, fondul „Prefectura județului Gorj”, dosarul 26/1948-1949, fila 7.

<sup>39</sup> S.J.A.N. Gorj, fondul „Prefectura județului Gorj”, dosarul 26/1948-1949, filele 6-15.

<sup>40</sup> Ing. pensionar Aurel Popescu, într-o discuție purtată cu autoarea în data de 1 octombrie 2019, își amintește: „În anul 1946-1947 eram elev la Școala Normală și l-am avut profesor pe Ioan Manolescu. Acesta avea muzeul în îngrijire și își lua elevii din anii mai mari, în timpul liber, să aranjeze documentele. Pe noi, cei din clasele mai mici, ne punea să ștergem de praf obiectele din muzeu. Îmi amintesc că într-un colț al unei camere era amenajată o vatră țărănească. Din tavan cobora un lanț de care era agățat un tuci; mai era masa țărănească cu trei picioare și scăunele joase, cu trei picioare. Pe niște polițe erau așezate vase de pământ, cu linguri de lemn de diferite mărimi. Cred că era și un putinei de țară. Într-o altă încăpere erau plugul și unelte țărănești de muncă, sape, coase”.



Muzeul din Tg-Jiu.

Carte poștală cu Muzeul din Târgu Jiu

președintei acesteia, Arethia Tătărescu, plecată la București pentru a fi alături de soțul său). Pentru primire a semnat reprezentantul Consilieratului Cultural Gorj, C. I. Ionică. În aceeași zi, membrele Ligii au întocmit și un proces-verbal<sup>41</sup> de ședință, în care au luat în discuție răspunsul primarului la solicitarea acestei organizații de a trece muzeul în patrimoniul primăriei orașului, așa cum se prevăzuse în procesul-verbal de la înființare. „Răspunsul Dlui primar fiind că Dsa opiniază în baza dispozițiunilor legale că acest muzeu să se treacă la Ministerul Artelor și Informațiilor [...] Procedând la predare-preluare pe baza alăturatului inventar, s’a stabilit că formalitatea s’a îndeplinit...”.

Toate aceste schimbări cu privire la regimul de administrare a bunurilor de patrimoniu se petreceau în contextul unor decizii politice majore, care afectau profund viața familiilor de intelectuali, politicieni și oameni de afaceri care constituiseră motorul societății românești în perioada interbelică. Legea nr. 119 din 11 iunie 1948 pentru naționalizarea întreprinderilor industriale, bancare, de asigurări, miniere și de transporturi este legea care a consfințit trecerea României de la economia de tip capitalist la economia de tip centralizat<sup>42</sup>.

Pe aceeași linie se înscrisie și preluarea în patrimoniul centralizat al statului a instituțiilor de cultură de tipul Muzeului Gorjului. Pentru a clarifica situația acestuia, Direcțiunea Artelor Plastice din cadrul ministerului respectiv solicită, prin adresa nr. 1633 din 8 septembrie 1948<sup>43</sup>, mai multe documente din care să rezulte cu exactitate traseul administrativ parcurs de muzeu prin cele trei organizații, și anume: „... cum s’a lichidat «Liga Națională a Femeilor Gorjene», pe ce bază a fost preluat de Crucea Roșie și pe ce bază a fost preluat de Consilieratul nostru [...] copii de pe hotărârile Adunărilor Generale ale «Ligii Naționale a Femeilor Gorjene» prin care s’a hotărât lichidarea și trecerea Muzeului la Crucea Roșie și de pe procesul-verbal al Adunării Generale a Crucii Roșii, prin care s’a hotărât predarea Muzeului către Ministerul nostru”<sup>44</sup>.

Consilierul Ionică răspunde la solicitare în 9 octombrie 1948, prin adresa nr. 204<sup>45</sup>, reamintind că a trimis în 13 august un scurt istoric și un inventar al obiectelor din muzeu. Cu privire la celelalte aspecte, precizează că „procesele verbale ce s’au încheiat cu predarea acestui muzeu, se afla închise în muzeu, care este sigilat in asteptarea unui delegat al Ministerului. Referitor la lichidarea Ligei Naționale a femeilor Gorjene, conducerea careia este una si aceias cu a Crucii Rosii, aceasta s’a facut fiindca nu corespundea din punct de vedere politic”.

Cât despre predarea muzeului, „aceasta s’a facut in urma hotararii luate prin telefon cu Directia Plastica [...] in ziua de 11 August 1948 [...] Rugam a dispune despre sigilarea muzeului, arhiva fiind acolo”. Iată cum, la acel moment, din graba de a nu

<sup>41</sup> S.J.A.N. Gorj, fondul „Prefectura județului Gorj”, dosarul 26/1948-1949, fila 5.

<sup>42</sup> http://enciclopediaromaniei.ro/wiki/Legea\_Naționalizării\_din\_1948.

<sup>43</sup> S.J.A.N. Gorj, fondul „Prefectura județului Gorj”, dosarul 26/1948-1949, fila 26.

<sup>44</sup> Se cuvine menționat faptul că din luna ianuarie 1940, președinta Ligii Naționale a Femeilor Gorjene, Arethia Tătărescu, fusese aleasă „prezidentă activă” și a Societății „Crucea Roșie” – Secția Gorj (Cărlugea, Zenovie, Deju, Zoia Elena, op.cit., p. 242).

<sup>45</sup> S.J.A.N. Gorj, fondul „Prefectura județului Gorj”, dosarul 26/1948-1949, fila 28.

pierde niciun obiectiv, autoritățile centrale, politice și administrati-ve transmiteau telefonic ordine deosebit de importante, în baza cărora anumite instituții trebuiau închise și preluate de noua putere politică, reprezentată de guvernul dr. Petru Groza.

Explicațiile consilierului cultural de la Gorj par să nu fi fost deloc multumitoare, deoarece în data de 29 octombrie 1948, Direcțiunea Artelor Plastice revine cu o adresă<sup>46</sup> prin care solicită aceleași documente, ca și în 8 septembrie, fără a face vreo referire la desigilarea muzeului, acolo unde se aflau procesele-verbale de predare-primire.

Nu știm cum s-a soluționat în final această problemă, alte mărturii nemaifiind găsite în arhive, însă un ultim document despre muzeu apare spre sfârșitul aceluiași an, cu privire la inventar. Deși situația părea rezolvată încă din luna august, în 16 decembrie 1948 același C. Ionică înaintează Direcției Serviciilor Culturale din cadrul Ministerului Arte și Informații adresa nr. 455<sup>47</sup>, arătând că „Muzeul «Ștefulescu» din Tg-Jiu, nu are niciun reprezentant pentru a putea face inventarierea cerută prin circulara [...] Comisiei Centrale de Inventariere din acel Minister și ca atare vă rugăm să binevoiți a ne comunica de îndată cum trebuie să decurgă operațiunile la această unitate”.

Dosarul care conține inventarul muzeului, realizat după criterii contabile, s-a aflat la Ministerul Artelor și Informațiilor și poartă mențiunea olografă: „Inventarul Muzeului Regional Tg.Jiu întocmit la zi Dec. 1948”. În interior există mai multe file cu formulare standardizate, pe capitole, completate la mașina de scris sau de mână, cu obiectele identificate în Muzeul Gorjului la începutul lunii martie 1949, așa după cum este precizat pe versoul acestora<sup>48</sup>.

În anul 1952, Muzeul Gorjului avea deja numită o directoare, Elena Udriște care, în darea de seamă pe anul respectiv<sup>49</sup> face o analiză completă a situației sediului și colecțiilor. Pentru clasificarea și descifrarea celor aproape 2000 de documente, a căror vechime începe din secolul al XV-lea, directoarea instituției a găsit o soluție bazată pe disponibilitatea unor profesori din oraș „care lucrează în orele libere”. O dificultate mult mai mare o ridica, însă, spațiul neadecvat al acestui muzeu, motiv pentru care încearcă să găsească de urgență o soluție: „Localul muzeului, pe lângă faptul că este așezat într’un loc izolat, nu se compune decât din două camere – prima dimensiune 5/4, a doua 4/4 și o săliță 2/4 m. - [...] am inclus în planul pe 1952 sarcina de a găsi un local corespunzător pentru muzeu”. Mai aflăm că a intervenit „pe lângă fostul Sfat Popular al Regiunii Gorj pentru a ne repartiza unul dintre localurile naționalizate și neterminate, pentru a-l termina și atribui muzeului”.

<sup>46</sup> S.J.A.N. Gorj, fondul „Prefectura județului Gorj”, dosarul 26/1948-1949, fila 21.

<sup>47</sup> S.J.A.N. Gorj, fondul „Prefectura județului Gorj”, dosarul 26/1948-1949, fila 20.

<sup>48</sup> S.J.A.N. Gorj, fondul „Prefectura județului Gorj”, dosarul 26/1948-1949, filele 36 și 41.

<sup>49</sup> S.J.A.N. Dolj, fondul „Sfatul Popular al Regiunii Oltenia”, dosarul 8/1953, filele 257-259.





Sediul Centrului Brâncuși

Ca urmare, instituției i se repartizează edificiul din str. Tudor Vladimirescu nr. 75, cu parter și etaj, „compus din 16 camere, dintre care 5 săli mari”.

La sfârșitul trimestrului I din 1953, din raportul de activitate<sup>50</sup> al aceleiași directoroare aflăm că, „împreună cu colectivul de amatori ai muzeului” fuseseră aranjate în mape speciale 500 de documente; „În ceea ce privește terminarea construcției localului destinat muzeului, pe anul în curs nu am primit nici’un fel de sumă”. Deși se zbătea și făcuse rost cu mari eforturi de anumite materiale, Elena Udriște nu a reușit să finalizeze noul local al muzeului din str. Tudor Vladimirescu decât în anul următor.

Raportul de activitate pe anul 1954<sup>51</sup> furnizează datele exacte ale mutării muzeului din Cula de pe Digul Jiului: „Pe trim.I.1954 muzeul, care funcționa în vechiul local, a fost închis și majoritatea pieselor evacuate, fiind supus inundațiilor”, iar „inaugurarea noului local al muzeului a coincis cu sărbătorirea zilei de «7 Noiembrie»”.

Perioada anilor 1954 – 1957 nu este acoperită documentar și este posibil ca, vreme de câțiva ani, clădirea să nu-și fi găsit un rost în spațiul cultural târgujian, mai ales că era amplasată, așa cum este scris și în raportul directoroarei muzeului, într-o zonă inundabilă.

Ulterior, potrivit mărturiilor unor persoane care la vremea respectivă desfășurau activități în domeniul învățământului și culturii (Ion Mocioi, Iancu Popescu, Ion Catană), cât și conform amintirilor personale, o bună perioadă de timp aici a fost sediul unei stații de radioficare. Informații mult mai exacte am aflat de la Ionel Epure, fost angajat al stației radio care a funcționat în clădire

<sup>50</sup> S.J.A.N. Dolj, fondul „Sfatul Popular al Regiunii Oltenia”, dosarul 8/1953, fila 103.

<sup>51</sup> Arhiva Muzeului Județean „Alexandru Ștefulescu” Gorj, registru corespondență 247/1954, filele 8-11.

timp de două decenii și jumătate<sup>52</sup>: „Când m-am angajat eu la Stația de radioficare, în 1963, mi-a povestit un linior că atunci când ei s-au instalat în clădire (cu stația – n.a.) au găsit cranii și diverse oseminte”. Probabil că acestea rămăseseră din colecțiile vechiului Muzeu al Gorjului.

Conform aceluiași martor din perioada menționată, Centrul de radioficare Târgu-Jiu a fost înființat în data de 30 decembrie 1957 și a început să emită pe 1 ianuarie 1958, în sediul din clădirea de pe digul Jiului. Emisia putea fi recepționată în orașul Târgu-Jiu (inclusiv cartierul Vădeni) și în satele adiacente Turcinești, Cartiu și Rugi. Ca instituție, se afla în subordinea Centrului de cultură Târgu-Jiu. Șeful Centrului de radioficare era Gheorghe Ursu, iar împreună cu acesta lucra și Elena Popeangă<sup>53</sup>.

Ca structură, Centrul cuprindea o parte redacțională și o parte tehnică. Partea redacțională era asigurată de cei doi (Ursu și Popeangă). Emisia stației locale dura o jumătate de oră în fiecare seară, după ce se încheia emisia regională, de la Craiova<sup>54</sup>. Partea tehnică era condusă de Ionel Epure și se afla în subordinea Sfatului Popular Târgu-Jiu, apoi a fost transferată la P.T.T.R (Poștă-Telegraf-Telefon-Radio). Stațiile de radioficare locale aveau și un rol strategic, pentru alarmare în caz de dezastre. În acest scop, aveau la dispoziție o linie telefonică directă cu municipalitatea.

De la I. Epure am mai aflat că în anul 1970 stațiile de radioficare s-au desființat și s-au arondat la P.T.T.R.: „Probabil a fost o comandă politică. Auzisem că s-a întâmplat ceva la stația locală Târgu Mureș, în legătură cu ungurii. Și ca să nu fie interpretat

<sup>52</sup> Discuție telefonică purtată cu Ionel Epure, pensionar, în vârstă de 80 de ani, în data de 4 februarie 2019. I. Epure a lucrat la Centrul de radioficare Târgu-Jiu, ca responsabil tehnic, între anii 1963 - 1983.

<sup>53</sup> Încă în viață la data purtării acestei discuții.

<sup>54</sup> Studioul Teritorial Craiova a fost înființat în mai 1954 (I. Epure).

cumva că au ceva cu ei, au desființat toate stațiile. Apoi le-au reînființat pe celelalte, fără cea de la Târgu Mureș. În 1971 rămăsese doar partea tehnică în Cula de pe Dig”.

În data de 1 iunie 1972 este încadrat ca redactor la Studioul de radioficare Nicolae Gitan, fost salariat la Direcția Generală a Presei și Tipăriturilor<sup>55</sup>. Ulterior, acesta a devenit un apreciat ziarist, publicist și pamfletar al „Gazetei Gorjului”.

Stația de radioficare a fost mutată din clădirea din parc pe 21 iunie 1983, la stația de frecvență, lângă Teatrul de Vară (clădirea a aparținut ulterior P.T.T.R., Romtelecom), iar studioul de radioficare s-a mutat în partea dreaptă a Teatrului de Vară (înspre P.T.T.R.).

Situarea Culei de pe Dig în apropierea operelor brâncușiene care compun Ansamblul sculptural „Calea Eroilor” avea să confere acestei clădiri un alt destin. Este evident că începutul anilor ’70 ai secolului trecut a marcat o revigorare a interesului autorităților locale și naționale pentru opera brâncușiană. În Gorj a apărut prima lucrare completă dedicată operelor brâncușiene din capitala județului, sub semnătura profesorului și scriitorului Ion Mocioi: „Brâncuși: Ansamblul sculptural de la Tîrgu-Jiu”<sup>56</sup>. Potrivit declarației sale<sup>57</sup>, acesta a fost și cel care s-a ocupat personal de realizarea unei expoziții fotografice în deceniul al nouălea: „Cam în perioada 1982-1989 a funcționat aici (în Cula de pe Digul Jiului – n.a.) un centru turistic de documentare; veneau turiștii, aflau informații, existau și cărți de vânzare. Am amplasat pe pereți (ai camerelor – n.a.) pe cheltuiala mea, o expoziție cu fotografii mari, înrămate, cu geam, care prezentau operele lui Brâncuși și imagini din viața lui. Evenimentele din decembrie au făcut ca, doar într-o singură noapte (probabil 22/23 decembrie 1989 – n.a.) toate aceste fotografii să dispară. Nu știu cine le-a luat și ce a făcut cu ele. Nu le-am mai văzut niciodată”. Situația respectivă a fost confirmată și de I. Epure care și-a amintit: „După revoluție am trecut pe acolo și se spărseseră ușile”.

Cu siguranță, expoziția documentară la care face referire I. Mocioi a fost amenajată în a doua jumătate a anului 1983, după mutarea stației de radioficare. În zilele tulburi ale revoluției române din 1989 au fost provocate unele distrugeri clădirii și expoziției amenajate aici, iar centrul turistic de documentare sau punct documentar, cum mai era cunoscut, a fost închis pentru o perioadă.

Fără a descoperi documente sau acte în arhiva Primăriei Târgu Jiu care să ateste destinația și starea clădirii în intervalul 1990 - 1998, am încercat să identific martori oculari, persoane a căror activitate a implicat, chiar și pentru scurte perioade de timp, interacțiunea cu Cula de pe Digul Jiului.

Teodora Ciobanu, fostă directoare a Centrului Brâncuși, vorbește despre intenția de punere în valoare a clădirii încă din primii ani după revoluția din 1989: „Căutând un sediu pentru ziarul <Dimineața Gorjului> (n.a. – primul ziar local nou apărut după revoluție), am mers împreună cu dl. Greblă<sup>58</sup> și dl. Popa în parc și am vizitat clădirea. Ușile erau sparte, tencuiala căzută, acoperișul distrus. În spațiul de la etaj se făcuse focul chiar în mijlocul biroului. Erau resturi carbonizate de crengi și haine. Probabil, acolo obișnuiau să se adăpostească oameni ai străzii<sup>59</sup>. Demisolul nu era așa cum îl vedem astăzi: era un spațiu foarte jos, unde nu se putea intra decât aplecat. Probabil că fusese gândit ca o magazie pentru lemne. Clădirea nu avea canalizare, ci doar o fosă septică”.

Deoarece nu existau fonduri, proiectul de restaurare a clădirii a fost amânat.

Totuși, destinul Culei de pe Digul Jiului nu se va mai despărți de cel al capodoperei brâncușiene, pentru că, după înființarea unei instituții cu atribuții specifice în acest domeniu, clădirea va deveni sediul Centrului Brâncuși.

Astfel, în anul 1998, prin H.C.L. al Municipiului Târgu-Jiu nr. 112 se înființează Centrul de Artă și Cultură „Constantin Brâncuși”, începând cu data de 1 iulie 1998, „prin reorganizarea activității Casei de Cultură a Municipiului Tg-Jiu, și extinderea atribuțiilor Centrului cu protejarea și punerea în valoare a operelor sculptorului Constantin Brâncuși și administrarea bunurilor din Parcul Central și Parcul Coloanei fără Sfârșit”<sup>60</sup>. Director este numit scriitorul Nicolae Diaconu. În referatul privind „reforma sistemului cultural instituționalizat al municipiului Tg-Jiu”<sup>61</sup>, care însoțește hotărârea respectivă, se propune ca noua instituție - Centrul Brâncuși – să funcționeze „în cele trei clădiri din parc: actualul punct documentar Brâncuși (n.a. – Cula de pe Dig), fosta casă a grădinarului, fostul turn de apă”.

Pentru a se putea face lucrări de investiții la clădire, era necesar ca aceasta să fie introdusă în inventarul bunurilor care alcătuiesc domeniul public al Municipiului Târgu Jiu<sup>62</sup>, lucru care s-a și întâmplat în anul 1999, astfel că, la poziția 736, găsim clădirea situată în Parcul Central (tip demisol + P + 1), conform H.C.L. 133/1999.

Din memoriul general întocmit de către S.C. Atelier Proiectare Perfect S.A. Târgu-Jiu în anul 2000, reiese că „la înființarea Centrului de Artă și Cultură Constantin Brâncuși, Primăria Municipiului Târgu-Jiu a cedat, pentru folosire, imobilul aflat în proprietatea sa din Parcul Municipal, în vederea realizării unui

<sup>55</sup> S.J.A.N. Gorj, fondul „Primăria orașului Târgu-Jiu”, dosarul decizii 5/1972, fila 32.

<sup>56</sup> Documentar apărut la Editura Comitetul pentru Cultură și Artă al Județului Gorj, Tîrgu-Jiu, 1971.

<sup>57</sup> Convorbire purtată de A. Andrițoiu cu I. Mocioi în data de 14 ianuarie 2019.

<sup>58</sup> Fost senator și prefect al județului Gorj.

<sup>59</sup> Convorbire telefonică purtată în data de 6 noiembrie 2019.

<sup>60</sup> Arhiva Primăriei Municipiului Târgu Jiu, dosar HCL/1998, p. 85.

<sup>61</sup> Arhiva Primăriei Municipiului Târgu Jiu, dosar HCL/1998, p. 81.

<sup>62</sup> Extras furnizat de către Direcția Publică de Patrimoniu a Primăriei Municipiului Târgu Jiu, nr. 1682/21.03.2019



centru de documentare și informare [...] În prezent, construcția se află într-o stare destul de avansată de uzură, fiind părăsită[...] Prin prezentul proiect se urmărește reamenajarea și repararea întregii construcții, precum și modificarea sa pentru a răspunde noilor funcțiuni. De asemenea, pe latura de est se propune realizarea unei terase în aer liber”<sup>63</sup>.

În perioada februarie 2000 – mai 2001, Centrul de Artă și Cultură „Constantin Brâncuși” a funcționat ca structură cu personalitate juridică, fiind condus de Teodora Ciobanu<sup>64</sup>.

În perioada 1 iunie 2001 – 30 iunie 2002, Centrul „Constantin Brâncuși” a funcționat ca un compartiment al Direcției Publice de Cultură, Artă, Sport și Agrement, structură aparținând Primăriei Municipiului Târgu Jiu<sup>65</sup>. Aceasta se reorganizează începând cu 1 iulie 2002, devenind Direcția Publică de Patrimoniu<sup>66</sup>, care cuprinde și Centrul „Constantin Brâncuși” (cu trei angajați: doi consilieri și un referent).

În anii 2002 și 2003 Consiliul Local al Municipiului Târgu-Jiu aprobă indicatorii tehnico-economici pentru realizarea obiectivului de investiții „Amenajare Centrul de Documentare și Informare Constantin Brâncuși”, prin H.C.L. nr. 80/25.03.2002 și H.C.L. nr. 71/27.02.2003, în valoare de 2.866.425 mii lei, respectiv 3.956.634 mii lei (valoare reactualizată).

În cursul anului 2003 se execută lucrări importante: se refac tencuielile interioare și exterioare, se reface tâmplăria existentă sau se înlocuiește acolo unde este cazul, respectându-se întocmai modelul vechi, se reface șarpanta și se înlocuiește șindrila de pe întreaga construcție, se repară scara interioară din lemn, se înlocuiește parapetul din lemn de la terasa de la etaj, se fac reparații la soclul de piatră, se reface pardoseala de acces cu placaj din dale de granit, se înlocuiește parchetul. În plus, se înființează grupuri sanitare, un depozit și o încăpere pentru centrala termică, se execută o scafă de lumină la spațiul de la subsol, destinat pentru colocvii și cofetărie, o compartimentare cu gips-carton la parter pentru grupul sanitar ș.a. Clădirea este dotată cu sursă de alimentare cu apă potabilă și rețea de canalizare, rețea de calculatoare și sistem audio<sup>67</sup>. În clădire urmau să lucreze cinci persoane (1 – personal de conducere și 4 – personal de execuție)<sup>68</sup>.

Conform extrasului din inventarul bunurilor care alcătuiesc domeniul public al Municipiului Târgu Jiu, clădirea are o suprafață construită de 85,34 mp și o suprafață desfășurată de 249,39 mp, pe cele trei niveluri.

Începând cu anul 2004, în clădire se va derula activitatea Centrului „Constantin Brâncuși”, care va cunoaște mai multe modificări organizatorice și de denumire. Astfel, de la 1 martie 2004 până la 1 aprilie 2010, va funcționa ca serviciu public cu personalitate juridică, în cadrul Primăriei Municipiului Târgu Jiu, sub denumirea de Centrul de Cultură și Artă „Constantin Brâncuși” (șef serviciu: Paul Popescu, 1 martie – 21 octombrie 2004; Sorin Lory Buliga, 22 octombrie 2004 – 31 martie 2010).

Cu data de 1 aprilie 2010, Centrul „Brâncuși” se desființează ca serviciu public și un compartiment cu același nume va fi înființat în cadrul aparatului de specialitate al primarului, pentru doar două luni. La data de 31 mai 2010 se înființează Direcția Municipală de Cultură „Constantin Brâncuși”, ca instituție de cultură cu personalitate juridică, dar fără personal și conducere; este numit un coordonator interimar (Teodora Ciobanu) între 22 iunie 2010 și 14 februarie 2011.

O nouă reorganizare se produce la data de 29 noiembrie 2010, când Centrul Municipal de Cultură „Constantin Brâncuși” devine instituție publică de cultură cu personalitate juridică în subordinea Consiliului Local al Municipiului Târgu-Jiu. Postul de manager al instituției este ocupat începând cu data de 15 februarie 2011 (Ovidiu Popescu). În urma demisiei acestuia, este numit un coordonator interimar în perioada 10 iunie 2012 – 31 decembrie 2012 (Adriana Andrițoiu), care va ocupa ulterior, prin concurs, și postul de manager al instituției, până la data de 7 aprilie 2014. De la data de 8 aprilie 2014 și până în prezent, managerul instituției (mai întâi interimar, apoi prin concurs) este Doru Strîmbulescu. Începând cu data de 1 aprilie 2015, instituției i se schimbă denumirea în Centrul de Cercetare, Documentare și Promovare „Constantin Brâncuși”, ca urmare a modificării profilului de activitate.

Activitatea instituției se desfășoară pe baza unui plan managerial anual, aprobat de Consiliul Local al Municipiului Târgu Jiu; obiectivele principale de activitate sunt: protejarea, conservarea și punerea în valoare a Ansamblului Monumental „Calea Eroilor” realizat de Constantin Brâncuși la Târgu-Jiu, documentarea și cercetarea fundamentală aplicativă avansată prin dezvoltarea de programe de cercetare, consultanță și expertiză în domeniul vieții și operei lui Constantin Brâncuși.

Spațiul de la demisolul clădirii a fost închiriat prin intermediul S.C. AQUATERM S.A., începând cu data de 01.01.2004<sup>69</sup>, cu

<sup>63</sup> Arhiva Primăriei Târgu Jiu, Serviciul Investiții, proiectul nr. 307/2000, Memoriu general.

<sup>64</sup> Arhiva Primăriei Municipiului Târgu Jiu, dosar HCL 21/31.01.2000 și HCL 151/18.12.2000, p. 133.

<sup>65</sup> Arhiva Primăriei Municipiului Târgu Jiu, dosar HCL 133/25.05.2001, p. 146; Centrul Brâncuși avea sediul într-un birou de la Teatrul de Vară.

<sup>66</sup> Arhiva Primăriei Municipiului Târgu Jiu, dosar HCL 152/24.06.2002.

<sup>67</sup> Proiect nr. 307/2000, S.C. Atelier de Proiectare Perfect S.A., Memoriu general, date tehnice ale investiției.

<sup>68</sup> Proiect nr. 307/2000, S.C. Atelier de Proiectare Perfect S.A., Memoriu general, date privind forța de muncă.

<sup>69</sup> H.C.L. 358/19.12.2003 (informație primită de la ing. D. Vlădoianu, de la S.C. APAREGIO S.A., fostă AQUATERM), completată cu H.C.L. 47/23.02.2004.



destinația de bar („Café Arte)” până în iunie 2019<sup>70</sup>.

Cu toate că multe documente relevante s-au pierdut, lucrurile cu adevărat importante au rămas, astfel că astăzi, la peste nouăzeci de ani de la inaugurare, putem să reconstituim, măcar și parțial, istoricul clădirii cunoscută și sub numele de „Cula de pe Dig”. Rezultat al dăruirii de sine a unei mari doamne a Gorjului interbelic, care a reușit să atragă în acțiunile sale intelectuali și oameni de afaceri, să anime numeroase femei din societatea gorjenească, dar și să se folosească în mod inteligent de conjuncturile politice ale momentului, Cula de pe Dig rămâne o creație arhitectonică emblematică pentru orașul de pe Jiu, așa cum sunt și alte clădiri al căror concept poartă semnătura lui Iulius Doppelreiter.

Cula de pe Digul Jiului este parte din istoria acestor locuri, cu momente mai luminoase sau mai întunecate, cunoscând perioade de activitate efervescentă, dar și ani de uitare și abandonare, după cum a dictat interesul politic sau civil al vremii.

Adina ANDRIȚOIU

#### Bibliografie:

**Andreșoiu, Bruno et al.,** *Cule: case fortificate între fală și ruină*, Editura Igloo, București, 2014.

**Buliga, Sorin Lory, Andrițoiu, Adina,** *Documente din Arhivele Naționale ale județelor Gorj și Dolj cu privire la Ansamblul sculptural brâncușian de la Târgu-Jiu*, Editura Brâncuși, Târgu-Jiu, 2017.

**Cârlugea, Zenovie, Deju, Zoia Elena, Arethia Tătărescu, Marea Doamnă a Gorjului interbelic**, Editura Măiastra, Târgu-Jiu, 2007.

**Georgescu-Gorjan, Sorana,** „Din istoricul Ansamblului sculptural brâncușian”, *Brâncuși*, nr. 1, Târgu-Jiu, 2016.

**Pandrea, Petre, Brâncuși, amicii și inamicii**, Editura Vremea, București, 2010.

Credite foto: I. Țirlea, G. Cîrciumaru



