

Fondatori: Nicolae Diaconu și Ion Pogorilovski

Director: Doru Strîmbulescu

Brâncuși

Revistă de cultură ○ Decembrie 2020 ○ 24 pag.



Ansamblul de la Târgu Jiu sau de la morfologie la sintaxă

Deși Brâncuși a avut numeroase reverii în ceea ce privește ridicarea la scară monumentală, uneori chiar enormă, a unora dintre operele sale – **Păsărea de aur**, din anii '920, pentru grădina unui castel din vecinătatea orașului Rambouillet, sau o altă **Pasăre...** colosală pentru domeniul din Hyères al lui Charles de Noailles pe care le vedea urcându-se spre cer prin propria lor forță interioară, de unde, mai apoi, să domine spațiul ca niște repere ale firii înseși, nu ca un act al voinței umane, singurul monument public pe l-a realizat, și poate că faptul acesta nu este lipsit de semnificație, se găsește chiar în România, țara lui de origine, și în singurul oraș semnificativ al regiunii sale natale, adică la Târgu Jiu. Iar vehiculul acestei realizări unice a fost, ca și în cazul ansamblului funerar de la Buzău, tot o întâmplare.

Pavel ȘUȘARĂ

Acest număr este ilustrat cu fotografii din colecția Sorana Georgescu- GORJAN

Este Apusul Zen?

Prezentul continuu din filosofia Zen, unde trecutul și viitorul sunt doar termeni lexicali lipsiți de corespondenți fizici sau mentali, unde istoria mare dispăre pentru confortul celei mici, sau mai bine spus în favoarea viitorului ~mic~, ca urmare a unui demers ideologic, sau pur și simplu din ignoranță susținută și încurajată, a ajuns din aspirație Orientală la statut oficial social-politic Occidental.

Modernismul a însemnat deschiderea cutiei Pandorei, toate timpurile, spațiile și locurile începându-și dansul de împerechere care finalmente va duce la disoluția civilizației așa cum o știm, și cum unii ni-o dorim în continuare. Impresionismul a fost primul curent care a liberalizat accesul către artă, un domeniu până atunci rămas exclusivist, spre plăcerea culturii înalte a unei aristocrații sau burghezii cultivate. Pictura, sculptura, arta în general, se deschideau unei clase sociale care își dedicase atât timp, cât și resurse financiare importante, pentru educație și cultură. Impresionismul, un curent preponderent retinian, în care plăcerea era instantanee, imaginea fiind recunoscutibilă după un minim efort mental, așadar devenind și complimen-tară la adresa privitorului, a reprezentat primul pas către democratizarea artei.

În prima parte a secolului XX, regimurile totalitare, bazate exclusiv pe abolirea democrației, au încercat suprimarea artei moderne. Încercarea lui Hitler de a controla arta, de a o readuce la o singură formă acceptată, cea a academismului epocilor trecute, este în perfectă corelație cu regimul lui politic autoritar, repetat de atâtea ori în istorie.

În continuare, modernismul secolului XX a explorat toate tipurile de expresie plastică, în care o anumită categorie socială cu o pregătire culturală mai mult sau mai puțin fermă se putea regăsi, cu care se putea identifica. De la comunicarea cea mai elementară, preluată din desenele rupestre, la motivele și formele folclorice, până la arta geometrică, minimalistă, abstractă, adresată unor minți superspecializate, superculturalizate, arta modernă a reușit

în mai puțin de un secol să acopere toate lapsusurile de adresabilitate ale acesteia. Modernismul înseamnă democratizarea artei, a comuni-cării, sfărâmițarea ei în mii de forme, de expresii, astfel încât toată lumea să se regăsească în ea, lucru realizat prin moartea socială a elitismului, negarea generală a elitelor și acceptarea planurilor sociale multiple și concomitente, a sincretismului timpurilor istorice.

Simultaneitatea formelor de artă din contemporaneitate se poate explica și printr-un principiu economic fundamen-tal. Atâta timp cât există cerere, va exista și ofertă. Prin anularea dimensiunii temporare, a istoriei, sau a celei morale, a elitei, societatea a ajuns să existe într-un purgato-riu generalizat. Moartea culturii occidentale nu va putea fi observată din interiorul ei, căci ea se stinge într-un prezent continuu, al egalizării definitive a spațiului, a timpului, a valorilor și a moralei, egalizare care de fapt este o suspen-dare, o plutire în limb, înafara cronologiei.

Dacă pentru lumea Orientului modul de viață sau de devenire Zen este aplicabil la nivel personal, ca mântuire prin cedare în fața inevitabilului, pentru Occident a devenit un simptom de delir și de alienare în masă. Atâta timp cât verticala spirituală a existat în societate și în mod automat și în artă, acel vâl de mister care urma a fi cercetat altcând-va, Europa avea încă viitor. Acum, când știința a înlocuit credința, iar arta contemporană marchează doar precarități, spontaneități ale unei vecinătăți spațiale și temporare imediate, cultura occidentală se află în impas. Disoluța ei nu vine din faptul că a îmbătrânit, căci bătrânețea presupune o memorie, iar în societatea noastră aceasta tinde să fie inițial deformată și ulterior negată. Așadar, care este diagnosticul Apusului: să fie Zen sau ... pur și simplu Alzheimer?

Dalina BĂDESCU

Istoric de artă,
drd. Școala de Arhitectură UAIUM



CUPRINS:

Dalina BĂDESCU / Este Apusul Zen? / 2

Pavel ȘUȘARĂ / Ansamblul de la Târgu Jiu sau de la morfologie la sintaxă / 3-5

Sorana GEORGESCU-GORJAN / Opere de Constantin Brâncuși în colecții din țară / 7-8

Ion POPESCU-BRĂDICENI / Cele 12 întoarceri acasă ale lui Brâncuși / Poezie / 10-11

Matei STÎRCEA-CRĂCIUN / O introducere la „opera lui Brâncuși în România” / 13-14

Doina LEMNY / Despre Brâncuși... / 16

Mircea Radu IACOBAN / Viață, iubire, nemurire / 16

Bogdan CREȚU / Brâncuși: demiurgul și atelierul său / 17

Doru STRÎMBULESCU / Arhetipuri brâncușiene - Cumințenia pământului / 19

Sorin Lory BULIGA / Pasărea sfântă - întâlnire între poetul-filosof Lucian Blaga și sculptorul-filosof Constantin Brâncuși / 21-23

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.

Ansamblul de la Târgu Jiu sau de la morfologie la sintaxă

*Acum, la bătrânețe, văd că, în fond, **Masa Tăcerii** este o altă, o nouă **Cină cea de Taină**. Linia **Mesei Tăcerii** ... vă sugerează curbura închisă a cercului, care adună, unește și apropie...*

*La început, am tăiat direct în piatră grupul celor două ființe înlănțuite. Iar apoi, după mai multă vreme, m-a purtat, constant, gândul spre eternizarea unei înalte **Porți....**, a unei **Porți** prin care să se poată trece dincolo...*

***Coloana fără Sfârșit** este negarea Labyrinthului.*

O sculptură nu se sfârșește niciodată în postamentul său, ci se continuă în cer, în pedestal și în pământ.

Constantin Brâncuși

Deși Brâncuși a avut numeroase reverii în ceea ce privește ridicarea la scară monumentală, uneori chiar enormă, a unora dintre operele sale – **Pasărea de aur**, din anii '920, pentru grădina unui castel din vecinătatea orașului Rambouillet, sau o altă **Pasăre...** colosală pentru domeniul din Hyères al lui Charles de Noailles¹, pe care le vedea urcându-se spre cer prin propria lor forță interioară, de unde, mai apoi, să domine spațiul ca niște repere ale firii înseși, nu ca un act al voinței umane, singurul monument public pe l-a realizat, și poate că faptul acesta nu este lipsit de semnificație, se găsește chiar în România, țara lui de origine, și în singurul oraș semnificativ al regiunii sale natale, adică la Târgu Jiu. Iar vehiculul acestei realizări unice a fost, ca și în cazul ansamblului funerar de la Buzău, tot o întâmplare.

Dar înainte ca această întâmplare să fie posibilă, Brâncuși a mai ratat câteva prilejuri importante de a face, în spațiul public românesc, și alte monumente, de fiecare dată în faze avansate ale discuțiilor pe marginea acestora. În mod cert, eșecurile sunt legitime și ele nu pot fi imputate, retroactiv, comanditarilor de o clipă, fiindcă între ei, atât ca persoane, cât și ca exponenți ai unei voințe colective, între orizontul lor de cunoaștere, între capacitatea lor de înțelegere și oferta sculptorului se deschidea o prăpastie de nedepășit. Fără nicio ambiguitate, societatea românească, mentalitatea ei și natura așteptărilor acesteia, pe de o parte, și Constantin Brâncuși, pe de alta, reprezentau nu doar doua lumi diferite, ci, realmente, secole și universuri de neconciliat. Faptul că Brâncuși expune la București, în mai multe rânduri, după plecarea lui la Paris și, mai ales, după primele experiențe care semnlează limpede o reformare a tridimensionalului, nu are nimic de-a face cu societatea românească în ansamblul ei, ci doar cu o acțiune periferică, susținută de câțiva artiști care, la rândul lor, nu reprezentau în vreun fel, și cu atât mai puțin confirmau, orizontul de așteptare al unui public, dacă nu cvasi-rural, oricum conformist și reticent în fața oricărei aventuri. Proiectul **Fântânii** lui Spiru Haret eșuează pentru că nu este acceptat de către oficialități, proiectul **Fântânii** de la Peștișani, pe care Brâncuși voia să o dăruiască locurilor natale drept recunoștință, nu este nici el acceptat, proiectul **Monumentului Caragiale**, de la Ploiești, pe marginea căruia s-a purtat o corespondență consistentă între sculptor și ploieșteni, eșuează și el din pricina *pălăriei*, fiindcă ploieștenii nu și-l imaginau pe Caragiale fără, iar Brâncuși nu voia să se recalifice, la maturitate, ca pălărier, **Monumentul funerar** al lui Octavian Goga, de la Ciucea, pică și el tot din pricina unor neînțelegeri, iar propunerea sculptorului, adresată Primarului Bucureștilor, Dem I. Dobrescu, de altfel un edil cu multe realizări, de a ridica într-una dintre piețele capitalei o **Coloană** monumentală rămâne și ea doar o simplă ofertă.²

Din toate aceste tentative eșuate nu se păstrează, efectiv, decât eboșa **Narcis**, o componentă rătăcitoare a **Fântânii** lui Haret, iar acum un simplu detaliu anecdotic. Ceea ce se poate reține cu certitudine din aceste evenimente este faptul că probabilitatea realizării de către Brâncuși a unei opere monumentale, cu adevărat importante, în spațiul public românesc, era una extrem de redusă, cu o tendință accentuată spre zero. Argumentul că el realizase, totuși, un ansamblu monumental, fie el și funerar, de o importanță crucială în propria-i carieră și în istoria statuarului modern – este vorba despre **Ansamblul** din cimitirul buzoian, în memoria lui Petre Stănescu – nu contrazice observația de mai sus, ci, dimpotrivă, o confirmă: relația cu un partener privat este posibilă și ea poate avea consecințe istorice, în vreme ce relația cu partenerul colectiv, cu societatea românească însăși, reprezentată prin mandatarii ei din

administrație, rămâne una imposibilă.

În acest context, întâmplarea face ca o inițiativă privată, aceea a *Ligii Naționale a Femeilor Române din Gorj*, reprezentată de Arethia Tătărescu, soția lui Gheorghe Tătărescu, să-i propună Miliței Petrașcu ridicarea unui **Monument** în amintirea eroilor gorjeni căzuți în Primul Război Mondial. Milița Petrașcu, elevă, la Paris, a lui Brâncuși, declină oferta în favoarea acestuia, atât ca un gest de recunoaștere a valorii, deja consolidate, a sculptorului, cât și pentru că, moral și uman, ca fiu al Gorjului, el avea cea mai mare îndreptățire să realizeze o asemenea lucrare. Comanditarul și Brâncuși acceptă propunerea, iar de aici înainte întreaga desfășurare a evenimentelor a devenit demult o fabulație folclorică, așezată în memoria colectivă cu vigoarea unui fenomen natural major, din domeniul de neclintit al astronomiei sau al geologiei.

Ceea ce este extrem de important în această întâmplare se regăsește chiar în natura ei, oarecum unică și irepetabilă. *Liga...* condusă de Arethia Tătărescu este o asociație publică de drept privat, adică nu implică decizia și judecata unei administrații locale obișnuite, determinată politic și dependentă organic de nivelul de înțelegere al comunității pe care o reprezintă. Arethia Tătărescu însăși este o persoană bine cunoscută în cercurile sociale active, are o formație intelectuală și artistică remarcabilă, cu strălucite studii muzicale în Elveția, iar, prin soțul ei, Prim-ministru în acel moment, și o susținere politică indiscutabilă. La rândul său, mijlocitorul, Milița Petrașcu, este o artistă importantă ea însăși, un sculptor format în climatul modernității europene și o perfectă cunoscătoare a locului pe care îl ocupă Brâncuși în spațiul artei mondiale din acel moment. Și, finalmente, la fel de important ca și premisele deja enunțate, dar definitoriu pentru întregul proiect, în prezentul și în viitorul său indeterminabil, este tocmai destinația publică a monumentului pe care Brâncuși urmează să-l realizeze.

Așadar, o comandă privată, la adăpost de ingerințele stupide ale autorităților administrative, actori de un nivel cultural în afara oricărei discuții, într-o conexiune organică și profundă cu fenomenul artistic mondial, și un obiectiv public, destinat unui rol major, și anume acelaia de a conserva și de a perpetua memoria unor eroi al căror sacrificiu era încă resimțit la propriu ca o pierdere umană de neconsolat, constituie eșafodajul ferm al proiectului de la Târgu Jiu. Constantin Brâncuși are, în sfârșit, posibilitatea de a executa o comandă privată de interes public, fără a primi, simultan cu comanda, și un set de soluții sau doar de indicații, cum ar fi vreun echivalent al obligativității *pălăriei* din **Monumentul lui Caragiale**.

În acest context, trebuie reținut ca un fenomen neobișnuit faptul că Brâncuși nu se apucă de cioplit sau de modelat monumente, de prezentat schițe de idei sau de amenajat machete, demersuri care nu se exclud, dar care sunt subsidiare, ci își începe munca prin rememorare, printr-un drastic demers interogativ la care își supune întreaga operă. În loc să se uite înainte, ca orice sculptor prevăzător și responsabil, pentru a vedea ce are de făcut pentru a se achita de obligațiile asumate, el se uită, cu o luciditate glacială, înapoi, își scrutează cele peste trei decenii de activitate și își inventariază opera pentru a vedea cam ce i-ar putea fi de folos. Mai întâi, el se oprește la o coloană modulară, la o structură serialistă alcătuită din secvențe romboidale - o verticală compusă din ovoizi încremeniți, intrați într-un proces ireversibil de *răcire* prin transferul din organic în geometric, din aluzia uterino-ovulară, a formei vii, în aceea a cristalului mineral, indiferent și atemporal.

O **Coloană** autonomă, fără a se mai lua în calcul și soclurile anterioare care conțin *in nuce*, dar, uneori, și explicit, ideea unor romburi în spațiu, este expusă în 1918, apoi achiziționată de John Quinn, iar, în 1920, ea este chiar ridicată de către Brâncuși la scară monumentală, tot în cadrul unei comenzi private, în grădina din apropierea Parisului a prietenului său, fotograful Edward Steichen. **Coloana** lui Steichen, cioplită în trunchiul unui stejar și amplasată chiar acolo unde crescuse copacul, are 7,17 m, cam de înălțimea unui bloc comunist cu două niveluri, ceea ce îi definește, indiscutabil, statutul de *monumentală*³. După demolarea acestei **Coloane**, în 1927, determinată de plecarea lui Steichen în America, iar mărturia filmată a momentului este unul dintre cele mai consistente și mai spectaculoase documente video privitoare la Brâncuși, sculptorul secționează **Coloana**, probabil din rațiuni practice care privesc manevrabilitatea.

Una dintre aceste secțiuni, împreună cu alte două coloane, realizate tot în 1920, va fi expusă de către Marcel Duchamp la Brummer Gallery din New York, în 1933. Un episod pitoresc, care nu pare să-l fi deranjat prea tare pe Brâncuși, este acela în care Duchamp îl anunță că din pricina spațiului insuficient de înalt cele trei coloane de la

3 Marielle Tabart, *op. cit.*, pp. 83-86.

Brummer au fost scurtate cu doi centimetri. Iar ceea ce trebuie reținut de aici, ca dorință expresă a lui Brâncuși, mult mai importantă decât scurtarea lor, este plasarea acestor coloane, în cadrul expoziției, ca stâlpi de legătură între pământ (dușumea) și cer (tavan), fie și așa, prin aducerea în particularul mecanic a unui principiu major și a unei proiecții simbolice. Titlul grupului de *trei coloane*, a căror verticalitate nu este negociabilă și nici afectată prin ajustarea lor pe înălțime, pe care sculptorul i-l comunică explicit lui Duchamp, este în afara oricărei ambiguități în ceea ce privește intențiile și viziunea: **Proiect de coloane care, în momentul în care va fi extins, va sprijini bolta cerească**⁴.

Așadar, prima prevedere contractuală concretă pe care Brâncuși urmează să o realizeze, conform comenzii inițiale a Arethiei Tătărescu din 1935, și anume „**Coloana Recunoștinței fără Sfârșit**, închinată eroilor căzuți în 1916 în luptele de pe malul Jiului”⁵, este deja o piesă de rezistență a operei brâncușiene încă din anul 1918, ca să nu mergem mai mult în trecut, și are deja frumoasa vârstă de aproape douăzeci de ani.

Cea de-a doua lucrare, conform aceleiași comenzi, trebuia să fie **Portalul de piatră**, cu funcția explicită de intrare principală în incinta parcului, pentru care se și săpase fundația. Brâncuși revine asupra proiectului inițial, renunță la prima fundație și împinge *portalul* în interiorul parcului, îl scoate din funcția de poartă, de simplă *intrare* în parc, și îl regândește ca o **Poartă a Sărutului**. Fie și așa, regândită, poarta brâncușiană are ca element generativ intrinsec celebrul său **Sărut**, o rememorare a ideii de cuplu ca beatitudine androgină, ca fuziune absolută și inalienabilă între masculin și feminin, care a parcurs trepte succesive de esențializare și de geometrizare, de la varianta caldă și magico-idolatră, cu o infinită forță de vibrație afectivă, din 1907-1908, la cea hieratică de la căpățiul Taniei Rașevskaia, din Cimitirul Montparnasse, din 1910, și până la construcțiile eliptice, simple coloane, puternic ascensionale, în care ideea de fuziune a entităților, a principiilor complementare se regăsește prin imensul ochi comun, el însuși un ovoid sigilat în hieroglifa reliefului, un ovul divizat, din **Coloanele sărutului**, așa cum le-a tot reluat sculptorul în 1916-1918 și în 1930.

Dacă nu mai punem la socoteală și **Borna-frontieră** din 1945, care, practic, încheie acest circuit al cercetărilor reflexive și formale pe marginea temei, lucrare ulterioară **Porții...** de la Târgu Jiu, la primirea comenzii vârsta *Sărutului* numără, în cronologia operei brâncușiene și în amonte **Porții Sărutului**, venerabila cifră de douăzeci și opt de ani.

Până și ideea de *Portal*, căreia îi este asociată tema *Sărutului*, se regăsește deja în repertoriul de forme al sculptorului și în practica lui de atelier, și anume în structura, în tehnica și în arhitectura Șemineului mare, pe care Brâncuși îl realizează, cu o implicare foarte sugestiv documentată video, în anul 1932, cu numai doi ani mai devreme.

Cea de-a treia componentă pe care Brâncuși o adaugă ulterior celor două deja amintite este **Masa Tăcerii**, și ea o formă preexistentă în repertoriul sculptorului. Nenumărate imagini de atelier, foto și video deopotrivă, dezvăluie aceste forme din spațiul de lucru al artistului, de dimensiuni și cu funcții diverse, de la cea de soclu pentru unele dintre lucrări, pentru **Peștele cel mare**, de exemplu, și până la o masă propriu-zisă ori la suportul neutru și tranzitoriu pentru alte obiecte. O imensă roată de moară, extrasă din determinările ei inițiale și convertită la alte scopuri circumstanțiale, masa brâncușiană este o formă elementară, stabilă și unificatoare. Ea adună în jur fără ierarhii și excluderi, iar așezarea ei axiomatică o scoate din orice scenariu al improvizației și al efemerului.

Și, parcă anume spre a-i conferi un plus de soliditate și de stabilitate, dar și pentru a duce ideea pietrei de moară mai aproape de înțelesul ei literal, **Masa Tăcerii** se compune chiar din două pietre suprapuse, cea căreia îi revine funcția de tambur sau de piatră pasivă având și diametrul mai mic. În jurul ei sunt așezate cele douăsprezece scaune, în formă de clepsidră turtită sau, mai exact, de două cupe adosate. Alte treizeci de scaune, cu tăblia pătrată, flanchează aleea, în grupuri de câte trei, și leagă, printr-o sugestie materială nemijlocită, **Masa Tăcerii de Poarta Sărutului**.

Apoi, dincolo de parc, în spațiul viran din fostul Târg al Fânului, având în ax și **Biserica Sfinții Apostoli Petru și Pavel**, care se târnosește simultan cu inaugurarea **Ansamblului...** și la care Brâncuși participă nemijlocit, se ridică, fără soclu, direct de la nivelul pământului, scăldată în lumină, **Coloana fără Sfârșit**⁶, iar de la **Masa Tăcerii** și până la **Coloană...**, pe traseul care se va numi **Calea**

4 *Ibid.*, pp. 83-86.

5 Barbu Brezianu, *op.cit.*, pag. 156; vezi și nota 3 de subsol.

6 Barbu Brezianu, *op.cit.*, pp. 47 și 158.

Pavel ȘUȘARĂ

1 Marielle Tabart, *op. cit.*, pag. 88.

2 Barbu Brezianu, *op. cit.*, pag. 156.

Ansamblul de la Târgu Jiu...

Urmare din pag. 3

Eroilor, este o distanță de 1460 m.⁷ Dacă **Masa Tăcerii** este precedată de apă, traseul pornind chiar din apele Jiului, din freamătul și din lumina lor instabilă, pe o orizontală în pantă ușoară, el se încheie incendiar, într-o coloană de lumină care țâșnește abrupt către cer. În rezumat, **Calea Eroilor** se compune din **Apă**, din **Masă...**, din **Poartă...**, din **Biserică** și se continuă, fără a se termina, cu **Coloana...** care se pierde în spațiu.

Din momentul acesta în care energia creatoare și viziunea lui Brâncuși se eliberează și în spațiile mari, cu repercu-siuni memorabile pentru întreaga aventură a statuarului de tip monumental, se declanșează și efectele unei explozii în lanț. Sagacitatea privitorilor devine parte a creației, atunci când nu i se substituie integral, goana după sensuri își dezvoltăuie întregul potențial mistico-extatic, harul hermeneu-tic devine bulimie, iar competența în semnele tainice ale mesajului brâncușian capătă accente patetico-identitare din specia revelației și se manifestă mediumnic, prin privilegiul de nezduncinat - și de multe ori chiar singurul - al consangvinității dintre profetul-creator și hermeneutul-ora-colul și sacerdot.

Dar dincolo de aceste irezistibile tentații ale imaginarului, prima concluzie preliminară care se desprinde din acest șir de evenimente și din inventarul corespunzător de forme este aceea că niciuna din propunerile lui Constantin Brâncuși, pentru a răspunde unei comenzi atât de impor-tante, nu intră în mecanismul obișnuit al realizării unui monument de for public. Practic, Brâncuși nu a creat nimic nou pentru eroii gorjeni căzuți în Primul Război Mondial, ci a reciclat teme și forme preexistente în atelier, fără nicio legătură cu tema proiectului, iar de aici se naște o întrebare de neevitat, legată chiar de semnificația monumentelor: sunt sau nu sunt *comemorative* aceste lucrări, există în ele un mesaj, fie și minimal, în care să se regăsească intențiile comanditarului? Cu alte cuvinte, *este sau nu este Ansamblul brâncușian un monument al eroilor?* Adâncind și mai mult nevoia unui răspuns, se mai poate formula și o întrebare ajutătoare: *este sau nu este un ansamblu de sculptură ceea ce face Brâncuși la Târgu Jiu?*

Oricât de imperative sunt întrebările, răspunsul nu poate fi unul simplu, iar afirmația preliminară că între Constantin Brâncuși, pe de o parte, și comunitatea locală pentru care lucrează, pe de altă parte, există o imensă prăpastie istorică și o temporalitate, în modul cel mai concret, clivată irecupe-rabil, trebuie și ea reiterată chiar ca o premisă obligatorie a unui posibil răspuns. Între ce a cerut comunitatea și ce a înțeles Brâncuși să-i ofere nu există un limbaj și un cod prin care comunicarea să fie una inteligibilă și neechivocă. Brâncuși nu vine doar dintr-un alt spațiu, dintr-o altă geo-grafie culturală și dintr-un alt nivel al cunoașterii, ci, real-mente, el coboară dintr-un alt timp, unul care nu este însușit cu totul nici măcar de către ambianța lui imediată, cea pariziană, și, cu atât mai puțin, de către feudalismul inerțial pe care îl găsește el la Târgu Jiu și în România, în ansamblul ei, dar căruia trebuie să-i ofere ceva acceptabil, inteligibil și, mai apoi, asimilabil.

Toate monumentele comemorative pe care comunitatea le-a solicitat și le-a produs nu au trecut dincolo de retorica directă, de la mausoleu, biserică, obelisc, troiță și până la soldatul în poziție de luptă, echipat cu tot cazarmamentul și, de obicei, orientat pe azimutul dușmanului. Un neobosit sculptor de monumente comemorative, cum a fost, de pildă, Ion Dimitriu-Bârlad, a impus chiar un model al eroismului canonic, într-o stilistică vag impresionistă și de o maximă eficiență în ceea ce privește natura mesajului. Un sculptor care prestează astfel de servicii către comunitate oferă, inva-riabil, morfologii, fie propunând variante de forme create special, fie adaptând unele standard, dar deja verificate și validate prin adecvarea lor la scopul comemorativ.

Or, Constantin Brâncuși nu avea cum să facă un aseme-nea lucru, iar răspunsul lui la o comandă precisă și la o tematică neechivocă schimbă radical dialectica acestui tip de parteneriat. În loc să vină cu forme noi și cu referințe directe, care să particularizeze tematica și să consoleze sau să flateze comunitatea, el a venit cu forme vechi, cu ele-mente din atelier, fără nicio legătură directă cu evenimentul comemorat. Dar noutatea radicală pe care Brâncuși o aduce prin proiectul său constă în faptul că, deși nu a oferit *morfologii noi*, nu a creat subiecte speciale pentru eveni-mentul istoric concret, el a propus și a instrumentat o *sintaxă nouă* și a substituit particularul local și jalea circumstanțială după cei dispăruți cu generalul uman și cu biruința spirituală asupra morții. Având o asemenea premi-să, întregul demers al sculptorului și, mai ales, rezultatul final ies din orice tip de predictibilitate. Atât comanditarii, în mod direct, cât și comunitatea locală, în ansamblul ei, se trezesc în fața unei realități aproape hipnotice, iar angajarea energiilor locale în elaborarea **Ansamblului...** și, mai ales,

⁷ Ibid., pag. 158.

ceremonia impresionantă de la inaugurare demonstrează, mai degrabă decât o predispoziție facilă pentru festivism, un moment de psihoză colectivă, de trăire la intensitate maximă a unui ritual de iluminare și de purificare în masă. Doar fenomenele din categoria revelației și a mesajului profetic, de tipul Maglavit, au mai reușit să urnească atâtea energii și să motiveze o participare atât de diversă, dincolo de orice motivație rațională. Și acest fenomen a fost posibil pentru că Brâncuși nu a realizat o sculptură, nici un monu-ment, și, chiar dacă, de dragul comunicării facile, se folosește cuvântul *ansamblu*, el nu a realizat nici măcar un *ansamblu de sculptură*, ci a făcut o intervenție dură, invazivă și iremediabilă în peisaj, în spațiul urban, în habitatul social și în psihicul colectiv, reconstruindu-le sensul din temelii.

Mai întâi, asemenea figurilor mitice și civilizatoare, el nu a sosit aici ca un vizitator diurn și previzibil, ci a descins într-un medieval inerțial dintr-o altă civilizație și, așa cum s-a spus deja, dintr-un alt timp, adică din viitor, a scrutat și a măsurat locul cu ochii și cu pasul, ca un gospodar de la țară, apoi a tăiat orașul în două, pe orizontală, de la apa Jiului și până în maidanul de la margine și a marcat locurile ca un inginer hotarnic, a tăiat el însuși piatra și lemnul ca un cioplitor de meserie, a angajat alți cioplitori și pietrari, muncitori zilieri, atelaje și animale de povară, a convocat ingineri structuriști și metalurgiști, a solicitat unor uzine să facă lucruri pe care nu le mai făcuseră niciodată, mai întâi ca un constructor arhaic, apoi ca un antreprenor modern, după care a ridicat pe verticală forme complexe și mai înalte decât un bloc de locuințe sau decât un turn, aseme-nea unui arhitect de avangardă. Viziunea lui criptică, fără nicio epică exterioară, gândirea axiomatică și formele geometrice, puse în operă prin tehnologii de ultimă oră, prin utilaje mecanice și prin agregate electrice, au coabitat și s-au împletit, într-un discurs postmodern *avant la lettre*, cu o forță de muncă brută din iconografia căreia nu lipseau nici portul țărănesc local, nici instrumentarul cvasi-neolitic, nici carele, deturnate de la munca din gospodărie la regimul de șantier, și nici boii de jug, ca mijloc de locomoție imemorial.

Dar, prin acest *mixtum* istoric, social, tehnic și intelectu-al, de un baroc imposibil de realizat ca stilistică premedita-tă, comunitatea s-a trezit adunată pe un traseu firesc, familiar și inteligibil, pe cât de elaborat și de complex ca proces de producție, pe atât de simplu în expresia lui și de organic integrat, deopotrivă în spațiul urban propriu-zis și în acela al conștiinței și al recunoștinței. În vecinătatea Jiului, într-o relație nemijlocită cu sugestiile multiple ale pânzei de apă, Brâncuși a plantat o masă din piatră masivă, înconjura-tă de douăsprezece scaune, urmată de alte două șiruri de scaune pentru odihnă, la capătul cărora străjuiește o poartă uriașă, tot din piatră, simplă și frumos ornamentată, iar dincolo de stradă, spre ieșirea înspre Horezu, se aliniază biserica nouă, proaspăt târnosită, pe lângă care niciun om al locului nu trece fără să se închine, pentru ca, la marginea orașului, pe fostul maidan al Târgului de Fân, un stâlp uriaș, de un auriu orbitor, un stâlp de lumină să țâșnească de la firul ierbii direct către cer și să se piardă, cumva, în slava nesfârșită a acestuia.

Deși toată lumea știa că Brâncuși va ridica, în mijlocul orașului, un **Monument** închinat eroilor gorjeni căzuți la datorie în 1916, ea constată acum că nimic, niciun semn, nu trimite spre moarte, ci, dimpotrivă, spre orizontul imediat al vieții, fiindcă noțiunea de *memorie* însăși se referă la viață și nu la moarte. Pentru ca amintirea celor căzuți să fie veșnică, ea trebuie purtată și transmisă veșnic de către cei vii, iar *ansamblul* pe care l-a creat Brâncuși se adresează integral și exclusiv acestora. **Apa** este sursa dintâi și resursa neîntreruptă a vieții, **Masa Tăcerii** nu este una la care morții tac, ci una la care tac, o clipă, cei vii, adică se reculeg, refăcând mental, prin meditație și prin întoarcerea spre sine, legătura lăuntrică și inefabilă cu cei plecați. **Poarta Sărutului** este un spațiu de trecere, de comunicare și de comuniune, ca orice poartă, de legătură directă între *dincoace* și *dincolo*, este spațiul care unește cele două lumi spirituale, lumea de *aici*, a celor în viață, cu lumea de *acolo*, a celor chemați la viața veșnică, dar încă prezenți printre cei în viață prin actul îmbrățișării nesfârșite și prin însemnele iubirii fixate în efigie. Dincolo de **Poartă...** se află biserica, locul de întâlnire, de chemare, de rugăciune propriu-zisă, de iertare și de mântuire, iar, finalmente, totul se adună și se împlinește, prin ridicarea gândurilor și a energiilor sufletești, pe treptele nesfârșite ale **Coloanei...**, în Împărăția Cerurilor.

Aceste mesaje, de o acuratețe maximă, nu trebuie nici traduse în vreun fel și nici conștientizate rațional, comunica-te prin funcțiile abstracte ale limbajului, fie el și interior, fiindcă întregul mesaj se transmite prin alte sisteme de codificare decât acelea logico-formale, se transmite pe căile și prin circuitele subconștientului, prin fluxuri incontrolabile de energie lăuntrică. Consecința directă a acestei forme de comunicare cu mesajul brâncușian, adresat vieții și ființei, în mod concret, este și fascinația pe care **Poarta Sărutului** o exercită asupra tinerilor căsătoriți, care își consolidează și

își consacră legătura prin asocierea și prin interferența directă cu arhitectura acesteia și cu întregul ei câmp spiritu-al.

Dacă aceasta ar fi o posibilă lectură din perspectiva comunității și a oricărui privitor, fiindcă după aproape un secol imaginea **Ansamblului...** brâncușian a devenit univer-sală, depășind toate granițele teritoriale, administrative, culturale și mentale, din punctul de vedere al constructoru-lui, al inginerilor și al tehnicienilor angajați în realizarea acestui proiect unic, lucrurile arată cu totul altfel. Înainte de a fi un subiect de interes comunitar, cu funcții peisagistice, urbane, estetice și spirituale, opera lui Brâncuși este o imensă provocare tehnică, atât la nivelul concepției, cât și la acela al execuției. Dacă **Masa...** și **Poarta...** nu au ridicat probleme speciale, în afara celor legate de revenirile și de corecțiile sculptorului însuși, cum ar fi renunțarea la prima variantă a **Mesei** și refacerea tăbliei la alte dimensiuni, apoi suprapunerea celor două, ipoteză care nu exista în planul inițial, sau mutarea **Porții...** mai în interiorul parcului și refacerea fundației, **Coloana fără Sfârșit** este, în afară de o excepțională creație artistică, și o remarcabilă și singulară creație tehnico-inginerească.

Inginerii Ștefan Georgescu-Gorjan și Nicolae Hasnaș, dar și maistrul-șef Ion Romoșan, realizatorii propriu-zii ai **Coloanei...**, au fost obligați de anvergura și de specificul lucrării să găsească, de fapt să inventeze și să creeze efectiv și soluții tehnice adecvate. Niciodată până atunci nu s-au făcut fundații și nu s-au construit pivoți interiori care să susțină o asemenea construcție și a căror structură și formă să fie perfect adecvată naturii, particularităților și scopului acesteia. **Coloana...** este alcătuită din șaisprezece moduli fizici, jumătatea bazei și cea a vârfului creând un întreg, dar cele două jumătăți nu încep și nu încheie desfășurarea acesteia decât pentru instrumentele de măsurat, fiindcă ele exprimă și semnifică, dimpotrivă, continuarea ei fără oprire, atât spre cer, cât și spre centrul pământului, atât spre zenit, cât și spre nadir. Prototipul modulului a fost cioplit de Brâncuși timp de o lună, iar turnarea s-a făcut în fontă, la Uzinele din Petroșani, în condiții care nu au mai fost experimentate până atunci. Fundația de beton, special concepută pentru a oferi o stabilitate maximă, i-a creat **Coloanei...** statutul unei forme de neclintit, a unui reper geologic *in situ* sau a unui produs organic ale cărui rădăcini sunt parte din substanța constitu-tivă a locului care l-a generat, iar miezul, cu o secțiune pătrată, este construit din mai multe foi, legate între ele asemenea unui arc, prin care i se asigură atât rezistența, cât și elasticitatea.

Modulii se așază pe miez ca mărgelele pe ață – Brâncuși chiar îi numea astfel – și compun întregul prin suprapunere. Cântărind împreună 14.266 kg, ei au fost transportați de la Petroșani, pe Valea Jiului, cu camioanele, iar montarea s-a făcut cu ajutorul schelelor din lemn, prin forța motrice a unor elevatoare și a unui sistem de scripeți. Înălțimea **Coloanei...** este de 29,33 m sau, pentru mai multă acuratețe, de 2.933 cm, cu secțiunea de 90 x 90 cm⁸. O filmare nocturnă a lui Brâncuși dezvoltăuie, prin explozia de scânteii a aparatelor de sudură, care fracturează masa compactă de materie întunecată din jur, o structură ireală, cu o desfășurare indescifrabilă în spațiu, ritmată de o schelărie bizară, care emană în aer stropi de lumină, ase-menea unui izvor impalpabil de energie. Ultimul proces al realizării este alămirea, adică relevarea luminii pe care această arhitectură ascensională perfectă o conține în ea însăși.

Chiar dacă, în exercițiul pur al contemplației, **Coloana...** este considerată o creație unică, poate cel mai fascinant reper artistic în aer liber din ultimul secol, ea este încă judecată parțial, doar ca un produs al gândirii artistice și al capacității de sinteză formală a unei desăvârșite minți creatoare. Dar, dincolo de unicitatea morfologică și expresi-vă, ea reprezintă un cumul de unicități subsecvente fără de care întregul final nu ar fi fost posibil. În întregul său per-ceptibil, **Coloana...** brâncușiană își sprijină întreaga ei forță estetică și spirituală pe patru componente constitutive, dintre care trei nu s-au mai experimentat niciodată, în felul acesta, până în momentul construirii ei. Aceste componen-te, conservate și înțelese ca atare, îi asigură și originalitatea ei substanțială, adică autenticitatea, în sensul comun al paternității.

Prima componentă, deja amintită, este concepția și realizarea fundației, a cărei soliditate indiscutabilă a fost deja probată, într-un moment dramatic prin care **Coloana...** a trecut atunci când regimul comunist, proaspăt instalat, a încercat să o demoleze cu ajutorul unui tractor, dar forța de tracțiune a mașinii a fost insuficientă, iar operațiunea a eșuat. Cea de-a doua componentă este miezul ei, deja descris, o creație inginerească nouă și originală, care, împreună cu fundația, a rezistat fără daune aceleiași tentati-ve demolatoare, cea de-a treia sunt modulii înșiși, turnați

⁸ Barbu Brezianu, *op. cit.*, pag. 160.

după prototipul brâncușian și, finalmente, cea de-a patra, perisabilă și asumat reciclabilă, un fel de consumabil cu valabilitate limitată, este pelicula de alamă, suprafața volatilă și zona de contact nemijlocit cu mediul aerian. În această perspectivă, originalitatea viziunii brâncușiene și unicitatea creației sale, adică sufletul imponderabil al operei, sunt țesute indestructibil cu trupul nemijlocit, cu dimensiunea ei obiectuală și tehnică, iar, atâta vreme cât cele trei dimensiuni materiale constante vor rămâne întregi și neviciate, **Coloana...** lui Brâncuși va avea ea însăși asigurată statutul de operă unică, originală și autentică.

Însă, dincolo de multiplele unghiuri de privire, de receptările, de analizele, de judecățile și de interpretările posibile, rămâne fundamentală viziunea spațio-temporală, morfo-sintactică, estetică, etică, filosofică și spirituală, pe care sculptorul o instrumentează într-o sinteză perfectă a întregii sale opere. Lăsând la o parte componentele peisagistice ale discursului său, *ready-made*-rile naturale *in situ*, cu o funcție clară într-o posibilă narațiune filosofico-simbolică sprijinită pe elementele primordiale, cele trei componente ale discursului brâncușian reiterează toată problematica tridimensionalului care îl precede, dar nu ca scenariu cultural care angajează atitudinea și conștiința umană, ci pur și simplu ca stare a Universului surprins în propria lui dinamică; **Masa Tăcerii** este materia primară și agregarea ei frustă, orizontală și pasivitatea, este chiar *masa* newtoniană asupra căreia se exercită întreaga acțiune gravitațională, care poate primi orice și care poate absorbi totul, dar ea însăși rămâne nemișcată și imperturbabilă în propria ei stare. **Masa Tăcerii** este, în ordinea mare a firii – nu doar în cea de dinaintea căderii în istorie, ci anterioară și zilei a șasea a Facerii –, virtualitatea placentară însăși, cea care poate genera totul, inclusiv observatorul și conștiința lui ulterioară. **Cuminenția pământului**, ca Evă primordială, ca ființă edenică neperversă, este încă din viitor, dacă am accepta că este posibilă o referință temporală de dinainte de timp.

Poarta Sărutului este materia intermediară, chiar *poarta* prin care se face trecerea de la imobilitate la viață și de la orizontală pasivă la verticală însuflețită și conștientă de sine. Desprinderea de pământ este vizibilă și în formă, dar și în spirit, iar spațiul aerian care penetrează materia compactă este semnul decisiv că un impuls lăuntric, o forță intrinsecă masei este în plin proces de negare a inerției gravitaționale, iar masa și energia sunt perceptibile simultan și în proporții oarecum egale. În ordinea mare a principiilor, **Poarta Sărutului** ar putea fi echivalentul Măiestrei, privită la scara mai restrânsă a viului, a formei care și-a dobândit libertatea, și-a identificat aspirația înălăuntrul conștiinței de sine, dar nu și-a atins încă esența, acel punct zero în care libertatea devine eliberare și conversia în energie resetează întreaga memorie a materiei.

Acest moment apoteotic, în care gravitația se suspendă și masa se eliberează de toate inerțiile, limitele și precaritățile ei, iar energia anulează spațiul-timp, abrogă istoria și face infinitul perceptibil, este revelat în **Coloana fără Sfârșit**, în ritmurile ei, în lumina ei necreată, în combustia divină care se tot arată în coloane de foc, în jerbe de flăcări, de la lumina Sinaiului, la lumina Horebului și până la lumina Taborului. Echivalentul cosmic al **Păsării în spațiu**, **Coloana fără Sfârșit** încheie cea mai curajoasă aventură a expresiei artistice în spațiu deschis, între pământ și cer, care cuprinde totul: peisaj, oraș, istorie, social, știință și tehnologie, factorul uman și tentația transcendenței. Iar această aventură nu ar fi fost posibilă în altă parte, ci doar acasă la Brâncuși, în niște condiții unice, care, la scară mică, repetă întocmai condițiile apariției vieții pe Pământ: dacă această comandă n-ar fi venit din mediul privat, dacă Arethia Tătărescu n-ar fi făcut parte dintr-un nucleu intelectual și artistic permisiv la viziunea și la gândirea lui Brâncuși, dacă devotamentul tehnicienilor și al inginerilor n-ar fi fost total și necondiționat, și, esențial, dacă nivelul de receptare și de înțelegere al comunității gorjene n-ar fi fost unul amorf și vag medieval, care să accepte aprioric ceea ce avea să conștientizeze abia mai târziu, această capodoperă a gândirii în spațiu și a gândirii, în general, din secolul XX, acest climax al operei brâncușiene nu s-ar fi realizat niciodată și ar fi avut soarta celorlalte tentative, judecate estetic doar de către autoritățile administrative.

Într-un anume fel, istoria **Ansamblului...** de la Târgu Jiu este similară cu aceea romanului **Ulysses** al lui James Joyce, prietenul lui Brâncuși, care nu a reușit să-și tipărească opera decât în Franța, cu zețari analfabeți în relația cu limba engleză, care culegeau literele fără să înțeleagă textul, fiindcă toate tipografiile de limbă engleză au refuzat, inițial, tipărirea. Același tip de analfabetism al comunității gorjene, care a lucrat cu materiale și cu unelte cunoscute și acceptabile, dar incapabilă de a citi forme, semnificații și sensuri, a făcut posibilă și realizarea acestei creații care, finalmente, a absorbit întregul oraș, l-a restructurat urbanistic și l-a reconstruit moral pentru a-l așeza, mai apoi, pe o hartă nouă a lumii, până atunci cu totul inexistentă.

(fragment din studiul **Brâncuși, un sculptor de la Răsărit**, Ed. Monitorul Oficial, 2020)

Pavel Șușară





Opere de Constantin Brâncuși în colecții din țară

I
Cea mai veche sculptură de Brâncuși aflată în expunere în România este bustul lui **Vitellius**, din ghips, lucrare semnată și datată 1898, realizată la începutul studenției bucureștene și recompensată în 22 decembrie cu mențiune onorifică. Este găzduită de Muzeul de artă din Craiova și a fost descoperită de criticul Eugen Schileru în anii 50 în depozitele Muzeului regional al Olteniei. În 1964 s-a turnat în bronz o copie pentru protecție.

Tot în timpul școlarității la Belle Arte, Brâncuși a executat un frumos **Ecorșeu**, după mlaajul statuii lui Hermes de la Muzeul Capitolin din Roma. A realizat lucrarea în 1901-1902 sub îndrumarea profesorului doctor Dimitrie Gerota și a fost recompensat la concursul de anatomie cu medalia de bronz.

Lucrarea turnată în ghips a fost multiplicată în 1903 pentru uzul studenților. Un exemplar alb, care a figurat în Muzeul de Anatomie al doctorului Gerota, apoi la Facultatea de Medicină, s-a distrus. A fost expus în 1903 la Palatul Ateneului și în 1906 la Expoziția generală română. Fotografia lucrării a figurat și la Expoziția din 1933-34 de la Galeria Brummer din New-York. Exemplare colorate se află în prezent la București, la Universitatea Națională de Arte, la Craiova, la Muzeul de Artă și la Liceul Național Carol I, la Iași, la Muzeul de Anatomie al Universității de Medicină și Farmacie și la Cluj, la Universitatea de Medicină și Farmacie. Ecorșeul din București a fost expus în mai 2016 la Art Safari.

La București, cea mai veche lucrare din Sala Brâncuși de la Muzeul Național de Artă al României este **Portretul lui Ion Georgescu-Gorjan**, bust din ghips realizat în 1902 în stil academic, după absolvirea facultății. Sculptorul l-a modelat la Craiova în perioada efectuării serviciului militar fără încazarmare, fiind găzduit de vechiul prieten Gorjan, care-i fusese sfătuitor și gazdă la începuturile sale craiovene. Bustul a fost achiziționat de muzeu în 1967 de la fiul modelului, Ștefan Georgescu-Gorjan. Lucrarea a figurat în expoziții în 1970 și 1999. Împrumutată pentru expoziția omagială din 1956, nu a fost expusă, din cauza ciobirilor de la mustăți. Realizarea unei copii în bronz nu a fost admisă de moștenitorii sculptorului.

Tot la MNAR se află și singurul basorelief păstrat de la Brâncuși - **Studiul pentru portretul generalului doctor Carol Davila**. Mica lucrare în ghips din 1903, semnată de artist, a fost descoperită în Muzeul de istorie al liceului „Matei Basarab” în 1971.

Bustul generalului doctor Carol Davila, executat în ghips în 1903 la comanda Spitalului militar „Regina Elisabeta”, a fost turnat în bronz abia în 1912, la Turnătoria artistică V.V. Rășcanu, și ridicat de ofițerii sanitari în absența artistului. Monumentul, plasat în curtea Spitalului militar central, a fost mutat în 1990 în sediul Muzeului Militar Național. În curte a rămas o copie. O altă copie, din 1930, se află la Institutul sanitar militar.

Prima lucrare turnată în bronz de Brâncuși este **Orgoliu**, datată 1905 și semnată. Turnătoria Adrien A. Hébrard a lucrat în „ceară pierdută”. Schița în ghips (Cap de expresie, studiu la școală după natură) a fost expusă la Salonul de toamnă parizian din 6 octombrie – 15 noiembrie 1906, ca nr 220 – „Orgueil, buste plâtre, esquisse”. Fotografia ghipsului i-a trimis-o artistul lui Victor N. Popp la Versailles pe o carte poștală Jougla, cu ștampila poștei din 18 decembrie 1906. Bustul de bronz patinat a făcut parte din colecția lui V. N. Popp de la Ostroveni și a fost expus între 24 și 30 octombrie 1943 cu titlul „Cap de fetiță” (nr 15) în cadrul expoziției „Săptămâna Olteniei” de la Craiova. În prezent se află la Muzeul de Artă din Craiova, cu titlul „Orgoliu”.

La Salonul parizian din 1906 a figurat la nr 218 ghipsul „Portrait de M. S. Lupescu”, portretul colegului lui Brâncuși Gheorghe Lupescu de la „Cercle des étudiants roumains”. Imaginea lucrării i-a fost expediată „în semn de prietenie” la 24 decembrie 1906 lui V. N. Popp pe o ilustrată Jougla. Sculptura a figurat cu nr 178 la a VI-a expoziție a „Tinerimii Artistice” din București din 15 martie - 1 mai 1907 cu titlul „Fiul câmpului”. A fost achiziționată de Dr Gerota și s-a aflat în colecția familiei până în 1956, când Maria Gerota a împrumutat-o pentru expoziția omagială, dar lucrarea fiind deteriorată i-a fost restituită și apoi s-a distrus complet.

A treia lucrare expusă de Brâncuși la Salonul parizian din 1906 a fost ghipsul **Copilul** (*L' Enfant*), cu nr 219. V. N. Popp a

primit imaginea lucrării pe o ilustrată pe care artistul scria - „Iubite domnule Popp, Vă urez realizarea tutulor (sic) dorințelor și multă sănătate.” Ștampila poștei este neclară. Știind că Popp s-a născut la 17 decembrie 1885 și că în 1906 împlinea 21 ani, putem presupune că mesajul era o felicitare de aniversare. În arhiva Brâncuși se păstrează o vedere a Parcului Versailles din 19 decembrie cu textul „Am primit și vă mulțumesc. Salutări amicale de la Victor N. Popp.”

Ghipsul a figurat la a VI-a expoziție a Societății „Tinerimea Artistică” din 15 martie – 1 mai 1907 cu nr 179, „Copilul, platur”. A fost achiziționat pentru Pinacoteca Națională la recomandarea pictorului Ștefan Popescu. S-a bucurat de frumoase aprecieri. Din păcate a fost avariata de bombardamente în anii 40 și i se păstrează doar capul. În prezent se află la MNAR.

Despre lucrările expuse în 1906 la Paris, Brâncuși avea să-i scrie prietenului Gheorghian la 28 septembrie:

„Fă zvon în țară că steagul Oltului a început să se urzească la buricul pământului. Sunt primit la Salon cu trei opere.”

Pentru a-l ajuta pe Brâncuși care avea probleme financiare, prietenii români au organizat în noiembrie 1906 o loterie cu liste de subscripții de care s-au ocupat în țară V.G. Morțun, Dr Gerota și I. Cantacuzino, iar la Paris Ștefan Popescu. S-au strâns 1000 de franci din care 200 au fost folosiți pentru plata turnării în bronz la Claude Valsuani a lucrării **Copilul**, lozul câștigător. Victor N. Popp a câștigat sculptura, punând astfel bazele viitoarei sale colecții. Relațiile sale de prietenie cu Brâncuși se pot urmări și din corespondența purtată în perioada 1906 – 1907. **Copilul**, semnat și datat, va ajunge în colecția lui George Oprescu în anii 30. Va figura în Muzeul Colecțiilor și în prezent se află în Muzeul de Artă al Academiei. La 20 mai 2017 a fost expus timp de 10 ore la Muzeul de artă veche apuseană „Ing. Dumitru Furnică-Minovici”, în cadrul Noptii Muzeelor.

O copie neautorizată a fost deținută de scriitorul Corneliu Moldovan și apoi de Apostol Bușulenga, decedat la cutremurul din 1977. Lucrarea era în litigiu în 1995.

La Salonul parizian din 14 aprilie – 30 iunie 1907, la nr 1818 figura „Ébauche, plâtre”. La 3 iunie 1907, Otilia Cosmuță și Brâncuși îi trimit lui G. Bölöni o ilustrată cu reproducerea respectivei lucrări. Este un cap de copil după care se vor turna trei bronzuri.

Capul de copil din bronz patinat în verde, semnat, turnat la Valsuani, a figurat ca nr 296 la Salonul oficial din mai-iunie 1912 din București, când va fi achiziționat de Vasile G. Morțun. În prezent se află la MNAR.

Capul de copil din bronz patinat cu reflexe aurii, semnat, turnat la Hébrard, a făcut parte din colecția V. N. Popp. A fost expus la Craiova la 24-30 octombrie 1943 ca nr. 15 la „Săptămâna Olteniei”. În prezent se află la Muzeul de Artă din Craiova, cu titlul „Cap de băiat”.

O copie neautorizată se află la Muzeul Zambaccian. **Capul de copil** din bronz patinat, cu modelaj rafinat, semnat, turnat la Valsuani, a fost achiziționat de Alexandru D. Florescu la Paris și dăruit fiicei Elsa, căsătorită Miclescu. Urmașii familiilor Florescu și Miclescu își disputau proprietatea în 2001, lucrarea aflându-se în custodie la MNAR.

Printre ilustratele Jougla trimise de Brâncuși lui V. N. Popp se remarcă și cea din 2 august 1907, purtând imaginea ghipsului **Supliciu** (*Supplice, salon de 1907 Paris*). Pe verso se poate citi: „Pe la Paris, totul e bine; Nobile cavalier... Petreci în pace! Și să auzim de bine.” Este consemnată adresa expeditorului – 16 Place Dauphine – și a adresantului – Hotel Beau Séjour, Houlgate.

Ghipsul a fost expus ca nr. 1818 la Salonul parizian din 14 aprilie – 30 iunie 1907. În catalogul Brezianu 1999 se menționează ca proprietari ai ghipsului patinat Ștefan și Zoe Popescu, Zoe Dumitrescu-Bușulenga și din 1979 MNAR.

Lucrarea, turnată în bronz de Hébrard, a fost expusă în 1908 la a VII-a expoziție a Tinerimii Artistice cu nr 160 și titlul **Supliciu**. Bronzul a făcut parte din colecția V. N. Popp, apoi a surorii acestuia Lucreția Coculescu, a nepotului Pius Servien Coculescu și a rudelor George Fotino și Stanca Fotino-Ciobanu. În 2003 figurează în categoria Tezaur, la MNAR.

Exegeza internațională denumeste lucrarea **Supliciu I**. **Supliciu II** este o variantă simplificată, în care artistul a suprimat partea de jos a bustului cu antebrațul stâng.

Conform catalogului Brezianu 1999 la MNAR se afla un ghips din colecția N. Popovici – Lucia Brandl și un bronz

turnat la Valsuani, deținut de Florence N. Constantinescu, expus în 1912 la Salonul oficial cu nr 295.

La Salonul parizian din 1907, la nr 1816 figura „Buste, plâtre”, la Tinerimea Artistică din 1908, la nr 161 se afla „Eboș, platur”, cu fotografie. Este vorba de **Portretul pictorului Dărăscu**, din gips patinat, semnat, realizat de Brâncuși în 1906 în stil impresionist și finalizat prin suprimarea antebrațului stâng și retezarea brațului drept. Se spune că pictorul l-ar fi întrebat pe sculptor „Cu ce o să pictez eu?” și i s-ar fi răspuns „Cu ochii.” Ghipsul a fost expus în 1909 în martie-aprilie ca nr 175 la a VIII-a expoziție a Societății „Tinerimea Artistică” și în aprilie-mai ca nr 233 la Expoziția oficială de pictură, sculptură și arhitectură. Juriul Salonului oficial a acordat premiul II (1000 lei) ex aequo lui Brâncuși, Paciurea, Petrașcu, Steriadi, Theodorescu-Sion ș. a. Ministerul Cultelor și Instrucției a cumpărat în iunie bustul Dărăscu cu 2000 lei, plătiți în rate, cu mare greutate. Abia la 25 noiembrie lucrarea a intrat în gestiunea Pinacotecii. Frederic Storck s-a implicat în rezolvarea problemelor lui Brâncuși.

Portretul pictorului Dărăscu din bronz patinat, semnat, turnat la Hébrard, a fost expus ca nr 1864 „Buste bronz” la Salonul parizian din 1908. Anastase Simu l-a achiziționat în octombrie 1910 cu 1000 franci pentru Muzeul său. Lucrarea se află în prezent la MNAR.

Somnul, semnat și datat 1908, este o frumoasă lucrare din marmură care urmează unor lucrări din ghips, a căror imagine se păstrează doar în ilustrate - „Adolescență”, trimisă la 25 august 1906 doamnei Ghiță Ionescu din Craiova, și Repaus, expediată la 31 decembrie 1906 lui V. N. Popp la Versailles. Lucrarea este cumpărată de Anastase Simu direct de la artist. De la Muzeul Simu sculptura va trece la MNAR.

Sărutul, lucrare din piatră realizată prin cioplire directă în 1907, a fost apreciată de Brâncuși ca reprezentând „drumul său spre Damasc”. S-a aflat în colecția V. N. Popp, iar în prezent este la Muzeul de Artă din Craiova. A figurat la expoziția de toamnă a Societății „Tinerimea Artistică” din 14 noiembrie - 14 decembrie 1910, cu nr. 20 și titlul „Fragment dintr-un capitel”. Din scrisoarea Ceciliei Cuțescu-Storck către Brâncuși din 26 martie 1910 aflăm: „Am telefonat Dlui Pop, el spune că nu datorește el ca parale nimic, și a rămas că trimite capitelul acela în piatră la mine, poate se găsește cineva să cumpere.” Lucrarea a figurat în 1914 (30 martie-aprilie) la a XIV-a expoziție a Societății „Tinerimea Artistică”, cu nr 44 și titlul „Sculptură în piatră, fragment (aparținând domnului V. N. Popp)”. În 1943, la 24-30 octombrie, expoziția „Săptămâna Olteniei” găzduiește la nr.14 „Sărutul, replică redusă în piatră de C. Brâncuși”. În prezent lucrarea se află la Muzeul de artă din Craiova.

Ultima operă din colecția Popp este marmura **Fragment de tors**, realizată în 1909, semnată și dăruită cuplului Victor N. Popp și Florica Elie Radu, cu prilejul căsătoriei din 3 decembrie 1910. Lucrarea a fost expusă cu titlul „Studiu” și nr 297 la Salonul oficial din mai-iunie 1912. Juriul i-a decernat în unanimitate premiul I (2000 lei). În martie-aprilie1928, la expoziția Societății „Arta română”, a purtat nr 1 și titlul „Coapsă”. În prezent sculptura poate fi admirată la Muzeul de artă din Craiova.

Despre avatarurile lucrărilor din colecția Popp există păreri controversare. O cercetare documentată se impune.

II

Data de „18 aprilie stil nou 1907” i-a adus lui Brâncuși soluționarea unor importante probleme financiare, prin semnarea unui contract avantajos cu doamna Elisa Petre Stănescu din Buzău, pentru un ansamblu funerar. Un rol important în obținerea comenzii l-au avut soții Ștefan Popescu și Sava Gerota, fratele doctorului Gerota, care au garantat pentru sculptor. I s-a comandat să execute în bronz „un bust cu brațe” al soțului decedat, plasat pe un soclu înalt, și o figură alegorică, lângă soclu, „trebuind să depășească ca mărime mărimea naturală, atât cât necesitatea va cere.” Ansamblul urma să fie instalat în cimitirul Dumbrava din Buzău. Termenul de execuție era „finele lunii februarie 1908”. Suma de 7500 lei, plătibili în tranșe, începând cu luna mai 1907, i-a permis artistului să se mute într-un atelier spațios, în „rue du Montparnasse, 54”.



Sorana Georgescu-GORJAN

Opere de Constantin Brâncuși...

Urmare din pag. 3

Finalizarea comenzii a durat însă mult mai mult. Figura alegorică - *Rugăciune* - a reprezentat prima sa „ciocnire cu realitatea”. Sculptorul a parcurs mai multe etape, până a ajuns să simplifice subiectul „până la formele sale esențiale”. Se păstrează imagini în lut și ghips, până în octombrie 1907 (Ph. 113). În 1910 (18 martie – 1 mai), la Salonul Independenților din Paris, Brâncuși expune la nr. 717 *Rugăciunea, fragment dintr-un monument funerar*. Lucrarea este apreciată de Rodin și criticată de Mercié. Bustul lui Petre Stănescu, fără brațe, în ghips, apare într-o imagine din arhiva sculptorului (Ph. 197). Lucrările vor fi turnate în bronz la Valsuani și trimise în țară pentru a fi expuse la „Tinerimea artistică” din 30 martie - aprilie 1914, ca nr 45, „**Rugăciune** (statuie în bronz de la mormântul lui Petre Stănescu, cimitirul Buzău)” și nr 46, „**Bustul lui Petre Stănescu** (bronz)”.

Artistul se află în țară între 26 mai și 17 iunie 1914. Merge la Buzău pentru a face din piatră de Măgura soclurile pentru cele două sculpturi și a definitivă ansamblul. *Bustul lui Petre Stănescu* este plasat pe un soclu alcătuit din două blocuri (106x52x41 și 175x52x41), *Rugăciune* pe un soclu de 65x101x96,5. Lucrările și soclul *Rugăciunii* sunt semna-te.

Acest prim ansamblu funerar brâncușian va fi lipsit de bronzul original *Rugăciune*, achiziționat în 1958 de la proprietară, Elisa Stănescu-Popovici, cu 70 000 lei de Muzeul de artă al RPR și înlocuit în cimitir cu o copie din piatră artificială și apoi cu una din bronz. Proprietara an-samblului a decedat în 1970 și succesiunea i-a revenit fiicei, Liliana Popovici-Teodoreanu. În 1976 bustul lui Petre Stănescu din cimitir a fost înlocuit cu o copie și originalul a fost împrumutat pentru Expoziția Centenarului, fiind achiziționat în 1990 de Muzeul Național de Artă al României.

Expunerea muzeală nu mai respectă conceptul de ansamblu.

După *Rugăciune* s-au realizat numeroase copii neautori-zate.

Din cimitir s-au furat copiile din bronz în 1994, 1996, 2005. Au rămas soclurile golașe. S-au realizat copii pentru cimitirul Bellu în 1964, pentru Pavilionul românesc de la Sevilla în 1992, pentru Paris în 2001, în stația de metrou Madeleine, etc.

Această primă operă a cotiturii, marcând detașarea sculptorului de trecut, merită o tratare mai bună. Refacerea ansamblului, gândit cu atenție de sculptor, se impune în muzeu.

Cea de-a treia lucrare a cotiturii este **Cumințenia Pământului**. A fost realizată, ca și *Sărutul*, în 1907, prin cio-plire directă într-un bloc de piatră. Sculptorul a folosit calcar crinoidal luat din catacombele Parisului. Fotografia lucrării poartă nr Ph 202 în fototeca artistului și a fost reprodusă pentru prima oară în catalogul expoziției „Tinerimii Artistice” din 1910. Plasată pe un soclu-stelă din calcar imaginea lucrării se găsește și azi în sala 1 a Atelierului Brâncuși. În scrierile sale din 1938 și 1947, V.G. Paleolog a confundat lucrarea cu *Rugăciune* și cu *Danaida*. Cugetările pe care i le atribuie postum sculptorului în 1967 sunt de aceea de analizat cu grijă.

Brâncuși a trimis sculptura în țară pentru a noua expoziție de pictură și sculptură a Societății „Tinerimea Artistică” (11 aprilie – mai 1910) din Sala Octogon. Lucrarea a stârnit dezbateri aprinse între membrii juriului și a fost admisă mulțumită sprijinului soților Storck și al lui Ștefan Popescu. La sfatul lui Gheorghe Petrașcu, va fi achiziționată în 1911 cu 1500 lei de inginerul Gheorghe Romașcu, în stăpânirea căruia se va afla până în 1957. Intrată în Muzeul de Artă al R.S.R., va figura în nenumărate expoziții, apoi va face obiectul unor procese interminabile, încheiate prin retrocedare către moștenitorii lui Romașcu. Evaluarea lucrării la 11 milioane euro, încercarea nereușită de a antrena populația în sponsorizarea plății, nenumăratele polemici au scos opera din circuitul public. Situația continuă să fie neclară.

Adevăratul colecționar-vizionar al operelor lui Brâncuși din România a fost Alexandru Bogdan-Pitești (1871-1922), creatorul primei colecții particulare de artă românească modernă. Despre activitatea acestui mecena a scris pe larg Petre Oprea în 1999. Se pare că soții Storck au fost cei care

l-au introdus pe artist în casa colecționarului, probabil în timpul primei sale reveniri în țară în 1909. În acel an sculp-torul a expus la saloanele bucureștene bustul în ghips al pictorului Dărăscu și un ***Cap de copil*** în marmură. Ultima lucrare, purtând nr 176 la a opta expoziție de pictură și sculptură a societății „Tinerimea artistică” din martie – apri-lie 1909, de la Palatul Ateneului, este achiziționată de Bogdan-Pitești, care o va plasa în biroul său. O fotografie a lucrării va fi reprodusă în catalogul expoziției și va apărea în 1926 ca „Studiu de copil” în albumul *România în chipuri și vederi*, prefațat de N. Iorga. În ciuda reacției negative a criticii, Bogdan-Pitești a apreciat originalitatea artistului în simplificarea mijloacelor de exprimare, arta sa „extrem de intelectuală și subtilă”. Revistele editate de el, „Almanahul presei române” și „Seara”, au publicat reproduceri ale operelor brâncușiene și cronici pertinente.

După decesul prematur al lui Bogdan-Pitești, bogata sa colecție s-a risipit. În inventarul din 8 februarie 1923 al operelor oferite statului ca donație de legatara sa figurau 998 de poziții. Erau inventariate și cinci lucrări de Brâncuși. Marmura *Cap de copil* de la poziția 47 a dispărut fără urmă, ca și lucrările de la pozițiile 291 și 922, *Sărutul* din piatră și *Sărutarea*, mulaj din ghips.

După refuzul Ministerului Artelor de a accepta donația, se ține o licitație la 3 decembrie 1924. Poziția 46 din inventar, bronzul *Cap de japoneză*, și poziția 48, *Cap de femeie* din piatră de Vrața, se regăsesc la licitație.

Cele două lucrări figuraseră în 1914 (30 martie - aprilie) la a 14-a expoziție a societății „Tinerimea artistică”, ca nr 41, „*Muză adormită*, cap, bronz aurit” și nr 43, „*Danaida*, cap, piatră”. Nu știm când le-a achiziționat Bogdan-Pitești.

Dintr-o scrisoare a doamnei Storck către Brâncuși, publicată în *Brâncuși inedit*, 2004, pag.180, datată după ștampila poștei 26 martie 1910, aflăm: „Am plasat la Dnu Bogdan capul de bronz Musa și cel de piatră. El ne-a promis că imediat va trimite paralele: 1500 prin poștă pentru aceste lucrări, asemenea ne-a spus și că va trimite și cei 500 lei care zicea el că era dator Dtale.” În aceeași scrisoare se menționează „le aveam la mine deja de multă vreme, de când îmi permisesesi Dta să le iau la mine.” Tot în „Brâncuși inedit”, la p. 225 găsim informații furnizate lui Brâncuși de către George Ionescu-Sin într-o scrisoare din 29 martie 1920. „De curând s-a deschis expoziția „Arta română” - la care iei parte involuntar – lser cu alți, îți au adus două bucăți de la Bogdan-Pitești.” În catalog Brâncuși este prezent cu un Cap de bronz și unul de piatră.

Prin licitația din 1924, cele două lucrări brâncușiene intră în colecția Darvari, fiind achiziționate cu 4100 lei bronzul și cu 5000 piatra. ***Muza adormită***, sau „bronz-oul” cum a denumit-o *Virgil Cioflec*, lucrare semnată și turnată la Valsuani în 1910, apare într-un desen din 1936 reprezentând salonul casei Darvari. Peste ani, în iunie 1972, sculptura a intrat într-o colecție particulară din străinătate, pentru 71 400 lire sterline primite prin Casa Christie’s.

Singura lucrare rămasă în țară din colecțiile Bogdan-Darvari este cea care a figurat la licitația din 1924 cu numele „Cap piatră”. Imaginea ei cu un anumit unghi de înclinație, pe un soclu simplu, apare în fotografii brâncușiene cu nr 204, 205, 206. Una din acestea este inscripționată „Tête de jeune fille, 1908. Pierre sculptée à Bucarest. Colecția Bogda”. Este posibil ca sculptorul să fi realizat piesa în țară, în atelierul pus la dispoziția artiștilor de Bogdan-Pitești, despre care vorbește Arghezi. Piatra de Vrața din Bulgaria era folosită și în România.

În 1942, la galeria „Căminul artei” condusă de Ionel Jianu a fost expus spre vânzare un „Cap de fată”, adus de doamna Darvari, dar nu s-au găsit cumpărători. Lucrarea figura în colecțiile Merica și Fulvia Râmniceanu, în cataloa-gele Brezianu din 1974 și 1976. În 1974 era trecută la lucrări dispărute, dar Adrian Petringenaru îi semnalase prezența încă din 1972. În prezent opera este proprietatea MNAR ca ***Danaida***.

Se cuvine menționată confundarea titlului lucrării cu al Cumințeniei de către Comarnescu în 1944, Zambaccian în 1946 și V.G.Paleolog în 1947.

Importanți deținători de opere brâncușiene au fost soții Cecilia și Frederic Storck. Sculptorul le încredința lucrări pentru expoziții în țară, le solicita sprijinul pentru rezolvarea

diferitelor probleme legate de încasarea premiilor sau a sumelor pentru lucrările achiziționate de stat și corespon-da cu ei pe diverse teme. Din scrisorile păstrate de artist de la doamna Storck, aflăm detalii despre rolul familiei acesteia.

La expoziția „Tinerimii Artistice” din aprilie 1914 nr 42 era „*Danae*, bust, bronz aurit.” Brâncuși a dăruit lucrarea soților Storck, după terminarea expoziției. În același an, sculptorul a adus în țară încă două opere pe care le-a încredințat spre păstrare tot soților Storck – o *Pasăre* din bronz lustruit, de 62 cm înălțime și 20 cm lățime, și un *Cap* din bronz de 26 cm înălțime și 18 cm lățime. Familia Storck deținea și o copie în ghips după *Sărutul* din 1907.

Danae era de fapt bustul domnișoarei Pogany, turnat la Valsuani în 1913, din bronz patinat auriu, parțial colorat în negru. Lucrarea a fost prezentă în 1924 (30 nov. - 30 dec.) la Expoziția internațională Contimporanul din Sala Sindicatului artelor frumoase, figurând în catalog ca nr 106 „M-lle Pogani” (sic), alături de nr 104, „Sărutul”, nr 105, „Pasăre măiastră” și nr 107, ”Cap”, toate „din colecția d-lui Fr. Storck.” Bronzul Pogany a mai fost expus în 1928 (26 oct. - 26 nov.) la expoziția jubiliară a „Tinerimii Artistice”, ca nr 196, parte a colecției Fr. și C. Storck, alături de bronzurile „Pasăre Măiastră” (nr 195) și „Cap de expresie” (nr 197) și de gipsul „Iubirea” (nr 198). În grija familiei Storck, în decursul anilor s-au mai aflat pentru perioade scurte *Sărutul* lui Popp, *Cumințenia Pământului*, și sculp-turile de la Bogdan-Pitești, *Muza adormită* și *Danaida*. Se pare că *Pasărea măiastră* și *Capul de muză*, aduse de Brâncuși în țară în 1914, au stat cel mai mult în custodia familiei Storck, de unde artistul le-ar fi recuperat în 1930 sau 1938. Au figurat în expoziții în țară, iar în 1930 au putut fi admirate la Haga, Amsterdam și Bruxelles. În prezent *Măiastra* se află la Des Moines Art Center, iar *Capul* din bronz, studiu premergător al portretului Pogany, se găsește în Atelierul reconstituit de la Paris, cu titlul *Danaide*.

Colecția de artă a soților Storck, găzduită în propria lor locuință, a fost donată statului în 1951. În 1950 s-au execu-tat două copii (neautorizate de Brâncuși) după ***Dra Pogany***, pentru Octavian Moșescu și Pompiliu Papahagi. Sculptura originală a fost subiectul unor dispute și în final a dispărut din țară. A dispărut și ghipsul *Iubirea* în 1977. Colecția Storck nu mai are nici o lucrare de Brâncuși. Copia Pogany se află la Muzeul de Artă din Craiova.

În MNAR, în sala Brâncuși figurează un mulaj din ghips după ***Prometeu***. Acesta a fost dăruit de sculptor în 1931 soției prietenului Dimitrie Cuclin, Zoe D. Cuclin. Soții Cuclin au vândut lucrarea Muzeului cu 200 000 lei.

În 1935, sculptorul a realizat o machetă în ghips a *Porții Sărutului*. A dus-o cu el la Târgu-Jiu și a dăruit Victoriei Bălănescu-Roșianu macheta lintoului și a stâlpului.

Macheta stâlpului a intrat în 1956 în stăpânirea Muzeului de Artă al R.P.R, fiind prezentă la Expoziția omagială din decembrie 1956, dar și la retrospective din 1966, 1967, 1970, 1976. În prezent se află în expunere permanentă la MNAR: Macheta lintoului, în colecția Bălănescu-Roșianu a figurat în expoziții în 1970 și 1976, dar în prezent nu se știe unde se află.

Cel mai important ansamblu brâncușian aflat în țara noastră este cel de la Târgu-Jiu. Componentele acestui ansamblu merită o discuție separată și li se va aloca un text aparte.

La MNAR, se mai găsește și **Carnetul Croitoru**, cu desene brâncușiene din perioada școlarității bucureștene, intrat în patrimoniul muzeului după retrospectiva din 1956. Frumosul desen de **Nud** din 1924, dăruit juristului D.D. Gerota de către artist după procesul cu Ladea, a figurat în colecția Elvira Godeanu și a fost expus pentru prima oară la retrospectiva din 1970 de la MNAR. **Schița Coloanei** pe o fotografie a amplasamentului, realizată de artist în 1937 și dăruită inginerului Ștefan Georgescu-Gorjan, a fost prezen-tată publicului pentru prima oară în octombrie 2015 la Muzeul de Artă din Timișoara în cadrul evenimentelor Art Encounters.

Se simte nevoia unei documentări atente a parcursului fiecărei lucrări de la artist la locul expunerii. Apariția informațiilor noi face necesară actualizarea cataloagelor existente.

(S.G.G:)



Cele 12 întoarceri acasă ale lui Brâncuși / Poezie

Întoarcerile acasă ale lui Constantin Brâncuși (I)

Pururea-n grația ierbii,
copil, Constantin,
și Floarea de Crin,
și, de platină, Cerbii.
Focul, din miez cristalin,
O mie și una de zile,
o mie și una de nopți
trăite de seniorul Brâncuși
la Paris.
Răsfrânte în Vis,
Chipurile Mamei din Brădiceni.

La Hobîța, tatăl terminându-și Urcușul;
iarba își alcătuiește culcușul
întorsului fiu risipitor
mierlele să-i plămădească-n auz
un zeu mai puternic
și mai roditor.

Întoarcerile acasă ale lui Constantin Brâncuși (II)

Tu iubești roțile și forma de stea,
iubite artist;
Eu spițele lor de aramă.

Tu iubești soarele în formă de ou
eu osia lui de aur.

Sceptrul ce-l porți
își cunoaște puterea.

Diafragma mișcării mele
în acest acvariu

străvechi
sub tunica-ți albastră
mă dezmeticește.

Dar amândoi
iubim
scoarța Copacului Lumii;
această piele solzoasă
a Labirintului
și misterul povestirii de față.

Întoarcerile acasă ale lui Constantin Brâncuși (III)

„Sculptorul ar trebui să fie liber” –
mi se agrăiește
Constantin Brâncuși
într-o noapte din pragul
celel de-a douăsprezecea
uși.

Am fost ca un cerb
răzlețit de turmă.

Durerea Acestui Oraș
a început
cu povestea Muncitorului
către uneltele sale,
cu flacăra lămpii din Atelier:
început de magie.

Orașul își păstrează în temelii
pe zidiții de vii.

Eu redau pietrelor,
metalului,
lemnului,

arheul de dinapoia
Semnului.

Grecii au invadat iarăși Troia.

Întoarcerile acasă ale lui Constantin Brâncuși (IV)

Există o apă la marginea Timpului,
îngerie, mereu în mișcare.
Valurile-i cutezător, izbînd
în Țărmuri se-adăpostesc,
de Linia Pură,
într-o Grotă albastră, tăcută.

E apa surorilor în care plutesc
în lotci de cedru
puzderia de semne
trimise spre cer
direct prin tavan
de bietul artist
futuristo-cubist.

Propunerea Soarelui de-a deschide
o carieră de briliante
a fost acceptată.

Dezvoltând noi nuanțe,
Lumina-i îmbrățișează
cerul lăuntric
din care se va ivi
un Octoedru;
sau mai bine
Pasărea de Aur
zburând spre Paradisul lui Dante.

Întoarcerile acasă ale lui Constantin Brâncuși (V)

Primind Manuscrisul lui Ieronim
Artistul răcni îngrozit:
„Numele și Cifra sălbatică.”

Imprudența Îmblânzitorului
și acest impermeabil contur.

Și palizi noi înșine, iubito,
continuăm a ne zidi
Temelia Casei
din străvechi pietre de râu.

În câmpie, marea de grâu,
subcarpatică,
se lasă recucerită de dropii.

Întoarcerile acasă ale lui Constantin Brâncuși (VI)

Ochii-i prea încercănați
nu-și mai pot distinge Creațiile.

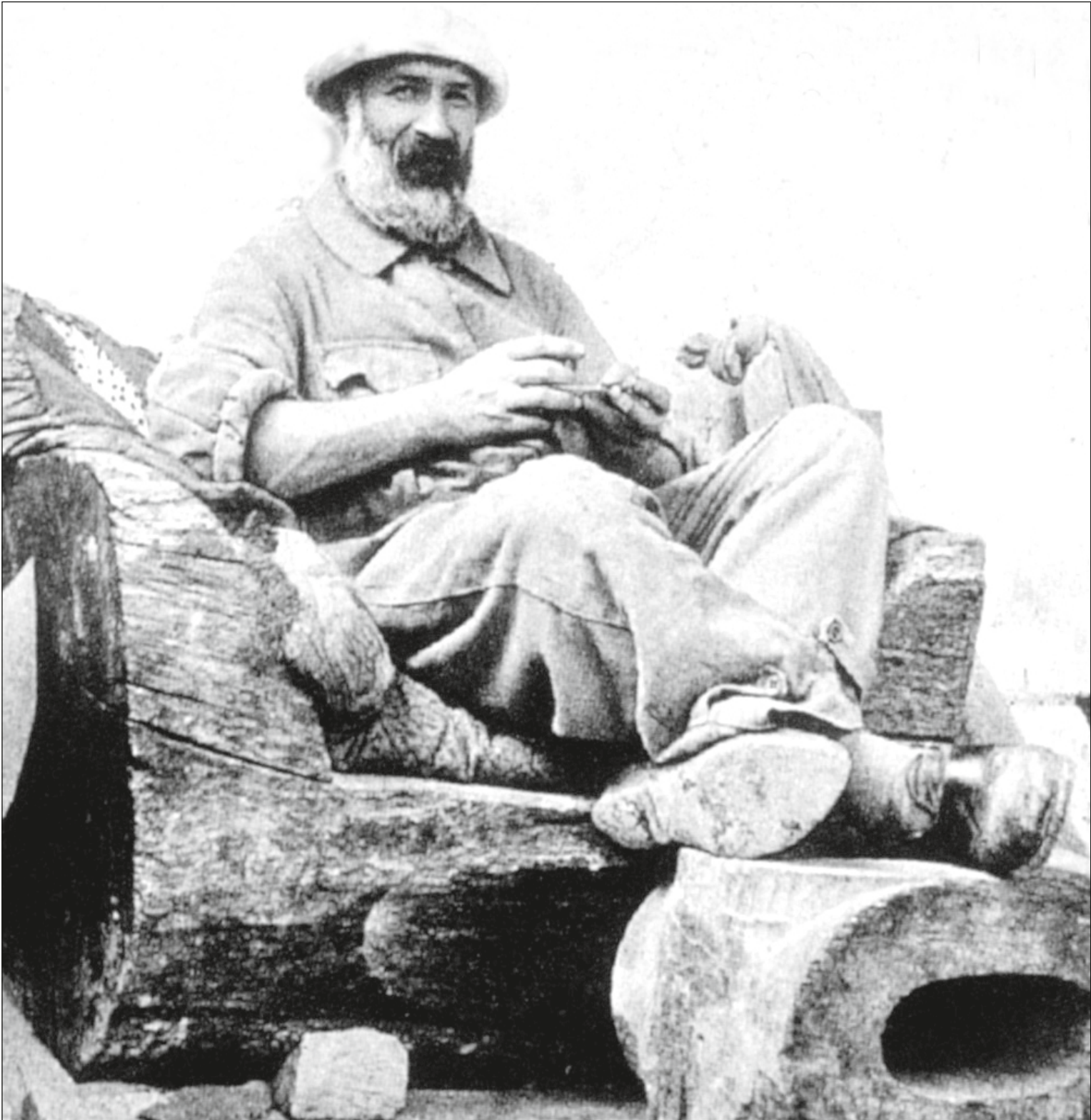
Făpturile lor se retrag
în culcușurile
primordiale.

Cu toiagu-i de lut bătrânul Brâncuși
atinge Lamura transparentă
adusă de Hermes.

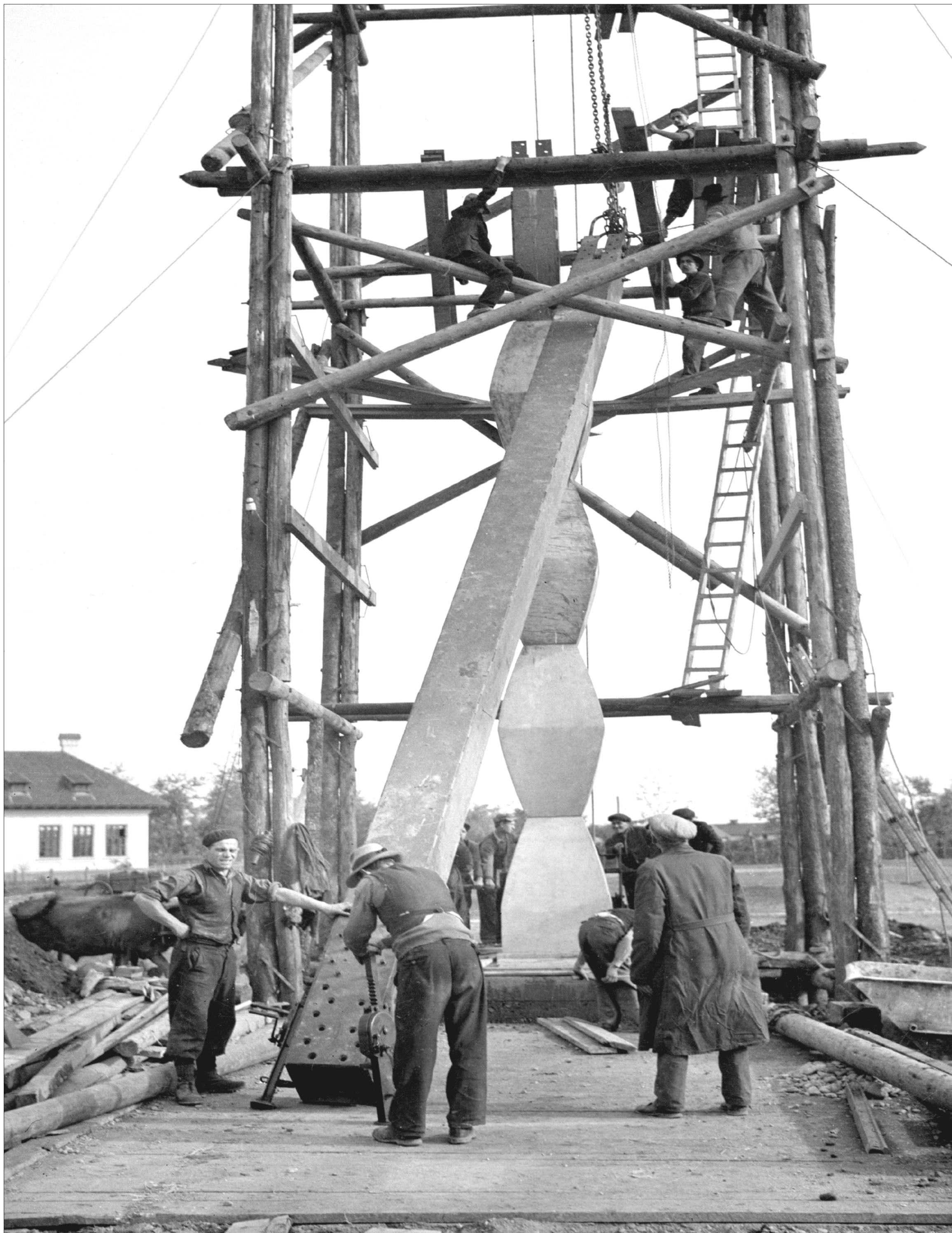
La început o lege diafană era
acum o rază îi tremură-n duh.

Cristalul rezistă repetatei renașteri.
Ființa-i eternă, la miezul nopții,
o vor resorbi
razele Lunii.

Pe-aproape: carnale petunii.



<p>Întoarcerile acasă ale lui Constantin Brâncuși (VII)</p> <p>Sufletul Lumii, ca pe un vin prețios îl păstrez, în fiole ermetice –</p> <p>îi zise Constantin, fratelui său din oglindă, cel nepătat. Ursitoarele-mi ȣes îndepărtarea în timp și-mi spun că-n sfârșit au gătat.</p> <p>Mama și Tata-s în prag: „O, fiule drag, ce mai cântă greierii, broaștele, privighetorile! Hai grăbește-te,-n curând revărsa-se-vor zorile, peste poieni, la Hobița și la Brădiceni!”</p> <p>Întoarcerile acasă ale lui Constantin Brâncuși (VIII)</p> <p>Hai să rostim/rostuim Cuvântul Științartă într-un ritual unic, absolut unic. Să-l chemăm întâi pe Olar să ne arate cum prelucrând huma moale, caldă, fecundă, modelează vase de aur.</p> <p>Să-l chemăm apoi pe Cioplitor să aleagă cu dragostea sa înăbușită ca jarul sub spuză arborii de sacrificiu din al căror lemn să conceapă pe Omul Nemuritor.</p> <p>Pe urmă să apelăm la memoria gânditoare a agricultorului cerându-i totală discreție când cu mâinile sale aspre, bătătorite de muncă, o să planteze în mijlocul ogorului său cu cel mai bun pământ un Crin cu un înger, în tulpina-i princiară, rășfrânt.</p> <p>După ce vom fi provocat aceste atât de necesare reinterpretări ale principiilor Adevărului și Oikeiopragiei să-l chemăm pe Cronicar negreșit să-l aducem să fie de față la ritualul miraculos al reînstituirii Ontoesteticii de către Artistul plecat din Gorjul-i natal într-o bunădimineață precum Agamemnon să elibereze Troia de magia Elenei și să-i dăruiască cetății un cal, cu luptători în el. Zeii să ia aminte la Homer, la Hesiod, la Platon, la Aristotel.</p> <p>Întoarcerile acasă ale lui Constantin Brâncuși (IX)</p> <p>Într-a lui Brâncuși cetate stăm copii cuminți la porți iar cei morți nu mai sunt morți ci pe creste flori de colț.</p> <p>Stăm copii ca înainte și la pietre luăm aminte.</p>	<p>Pietrele ce duc în ele cărțile cu gânduri grele</p> <p>și duc marile Semințe ale vieții, năzuințe</p> <p>duc și duc păsări măiestre. Stăm pe lada cea de zestre</p> <p>căci s-a-ngemănat în ea chiar căderea cea de stea</p> <p>cu-mpământenitul rit al zidirii, nesfârșit.</p> <p>Într-a lui Brâncuși cetate</p> <p>nu intrăm decât spre-a fi făr’ de moarte într-o zi.</p> <p>Întoarcerile acasă ale lui Constantin Brâncuși (X)</p> <p>Nu răzbate-n lacrimă vâjâitul vântului</p> <p>ci-ntregul cuvântului.</p> <p>Nu s-aude-n lacrimă hureitul roților</p> <p>ci sărutul hoților.</p> <p>Nu se vede-n lacrimă degeratalul merelor</p> <p>ci tăcerea sferelor.</p> <p>Nu se-ntoarce-n lacrimă răsăritul gândului</p> <p>ci fântâna Sfântului din umbra mormântului.</p> <p>Nu se aude-n lacrimă sfărâmarea porților</p> <p>ci-nvierea morților.</p> <p>Nu se-naltă-n lacrimă nici răsfățul ielelor</p> <p>ci setea ulcelelor din Grădina Stelelor.</p> <p>Vântul lacrima pătrunde, roțile-o zdrobesc zălude.</p> <p>Merele-i opun sfioase în cămări de pivniți joase transmutări miraculoase.</p> <p>Gându-i luminează miezul, morții-o construiesc cu crezul lor etern, iar sferele i-adâncesc misterele.</p> <p>Se-adună himerele și cuvântul le propune schimb de trupuri și de nume,</p> <p>Porțile le-oferă Calea ielele, în zori, doar jalea.</p> <p>Întoarcerile acasă ale lui Constantin Brâncuși (XI)</p> <p>Alegorie cu trei personaje: Cuminenția pământului, Narcis cel din fântână și Muza adormită.</p> <p>Fabulă cu trei pinguini: Platon, Socrate și Șeful.</p> <p>Pasărea în spațiu, sculptură pentru orbi: negresa albă.</p>	<p>O cremalieră, bestia nocturnă și Nancy Cunard (tânăra fată sofisticată din cauza Regelui Regilor și-a Spiritului lui Budha).</p> <p>Joacă în secetă paparuda goală.</p> <p>S-a-nchis și la Școală.</p> <p>Templul Eliberării de la Indore s-a înălțat în sfârșit dar se-aude un hârșăit.</p> <p>Foca, Broasca ȣestoasă, un Crocodil se târâie către Nil.</p> <p>Figură străveche de zeu gânditor, Cap de copil.</p> <p>Baroana și Baronul, Măiastra, Prometeu, Medalionul. și Eu cel de pe Lumea asta.</p> <p>Adam și Eva. Măiastra-i aievea.</p> <p>Cocoșul anunță odată cu zorile ieșirea din mit</p> <p>a lui Constantin Brâncuși, flancat de-danaidele, de cariatidele, lui Kairós-Nou-Născut.</p> <p>Mademoiselle Pogany, Léda, Negresa blondă îl transformă panicate-n Sărut, într-o platformă pentru o sondă în Absolut.</p> <p>Întoarcerile acasă ale lui Constantin Brâncuși (XII)</p> <p>Zeul tăcea. Tăceam și eu surprins că stelele în cer se vor fi stins.</p> <p>„Poete – mi zice taciturn Maestrul – Ideile-ți veni-vor ca și când Zăpezile-s poemul ce l-ai scris și s-a topit la Soarele din vis”</p> <p>„De din zăpezi – îi spun – se-aud vibrând ca-n Univers și alte corzi, dar restul...”</p> <p>..... Zeul tăcea. Îmi asumam incestul.</p>
---	--	--



O introducere la „opera lui Brâncuși în România”

Trei sculpturi brâncușiene aflate în România, *Rugăciune*, *Sărutul*, *Cumințenia Pământului*, împreună cu Ansamblul de la Târgu Jiu, se dovedesc a avea importanță covârșitoare în evaluarea revoluției, termenul se impune, inițiate de maestru în arta modernă.

Brâncuși dezvoltă morfologia și sintaxa limbajelor plastice, dar, mai important, rează felul nostru de a fi în contemporaneitate. Dimensiunea sapiențială a creației brâncușiene depășește net performanțele sculptorului – excede problematica istoriei artei și a criticii de artă – și pretinde evaluări instrumentate de pe terenul antropologiei simbolice, filosofiei culturii și istoriei.

Într-o suită de studii (1992, 2003, 2010, 2016), folosind o metodă intensivă de reconstrucție a limbajului abstract, *hermeneutica endogenă*,¹ am oferit în premieră rezolvări la cele patru probleme cardinale ale brâncușologiei: identifi- carea principalelor izvoare de inspirație; interpretarea culturologică a motivelor sculpturale; conceptualizarea curentului artistic creat de Brâncuși, *symbolismul hylesic*²; evaluarea impactului creației brâncușiene în contextul cultural al lumii moderne. Volumul din acest an (2020) dezvoltă suplimentar tema poziționării culturo- logice a operei brâncușiene.

Cercetarea brâncușologică, nota criticul Simon Morley, comportă în linii mari două direcții. Articole apărute în presa americană, cu începere din al doilea deceniu al veacului XX, au consolidat lent un anume profil de receptare a operei care își atinge deplina maturitate odată cu voga minimalismului, pe la jumătatea anilor '60. Donald Judd, bunăoară, saluta în Brâncuși, pe creatorul „obiectului specific”. Compozițiile traduc un efort de condensare a imaginarului spre ipostaze minimale, „de obiecte sublime în nuditatea lor compactă”. Judd percepe compoziția brâncușiană ca întreg conceptual nediferențiat, ca o entitate epurată de ultimele vestigii de clasicitate și de symbolism, ținând spre atingerea „unei dimensiuni amplificate de forță, claritate și intensitate expresivă”³. Minimalismul pune în valoare la Brâncuși noutatea formală, îl omagiază drept mare inventator de formă plastică.

Direcția materialistă americană, cum o numește Morley, propune obiectului de artă șansa unei reale autonomii conceptuale, aceea a materialității sale. Portretul lui Brâncuși, așa cum apare creionat de critica materialistă, este cel al unui artist izolat de evenimente și frământări curente, angajat în proiectul abstract și grandios de căutare a purității absolute. Se afirmă, în acest sens, că arta africană și asiatică ar fi alimentat abundant creația brâncușiană cu sugestii formale, epurate de încărcătura lor culturală și istorică specifică. Elementul subînțeles al acestui comparativism transcultural privește preluarea epidermică a unor forme, motive, teme, detașate de tradițiile și mentalitățile istorico-geografice din care provin.

Lectura în cheie exotica a sculpturii brâncușiene datează încă de la primele reacții ale presei americane, la expoziția de la Armory Show, din 1913. De pildă, *Domnișoara Pogany* apărea exegeților drept încarnare modernă, în spirit occidental, a... vechii arte chinezești.⁴ Henry Mc Bride, jurnalist la ziarul New York Sun, compara urechea Domnișoarei Pogany cu finețea unui jad chinezesc.

Pe de altă parte, în Europa, exegeze însumate pe o durată de aproape un secol valorifică preferențial încărcătura simbolică a creației brâncușiene. Giulio Carlo Argan îl considera pe Brâncuși a fi ultimul dintre simbolisti. O bună parte din efortul exegetic datorat criticilor români, incluzând aici, în primul rând, interpretările prin prismă etnocentrică a corelației operei cu civilizația țărănească, ar putea fi integrat acestei secunde direcții.

Argumentele lui Morley erau bine ilustrate prin retrospectivile de la Paris și de la Philadelphia închinat lui Brâncuși în 1995. Contingența în timp a celor două evenimente îndemna inevitabil la comparații privind avantajele și limitele de concepție ale fiecăreia.

La Paris, compozițiile, grupate în ansambluri de până la o duzină de piese și iluminate spre a se obține efecte scenice, reverberau specificul unor spații culturale, subliniau dimensiunea poetico-simbolică a creației. Argumentele de filiație erau însă folosite întrucâtva reductiv. În fapt, nu de unde pleacă ideea unui artist va decide valoarea contribuțiilor sale, ci unde ajunge în prelucrarea temei alese. Opera de artă nu este atât început, cât desăvârșire. Simplul fapt că o lucrare precum *Cumințenia Pământului* este inspirată din iconografia țărănească, sau din mitologii primitive, sau chiar din creații contemporane, nu o validează estetic.

Pe câtă vreme, la Philadelphia, dispunerea cronologică a lucrărilor explica etapele succesive de constituire a operei, subliniind individualitatea – mai precis obiectualitatea – fiecărei

compoziții. Accentul pus pe realitatea intrinsecă a obiectului sculptural „exalta bucuria formei nude”. Dar, din dorința unei receptări epurate de tradițiile proprii spațiilor conotate de lucrări, receptarea estetică era sărăcită în ultimă instanță de conținuturile sale culturale.

Exegeze critice însumate pe o durată de aproape un secol schițează artistului două profiluri polar opuse: de o parte, se afirmă, compozițiile traduc un efort de condensare a imaginarului spre ipostaze minimale, „de obiecte sublime în nuditatea lor compactă”; de altă parte, exegezele identifică registrul simbolic al discursului plastic și propun interpretări variate. Însă, din lipsă de metodă adecvată, analizele de conținut simbolic ratează deseori reconstrucția de discurs plastic, iar de aici întreg procesul evaluării creației este compromis. Limitarea ambelor categorii de exegeze, europene și americane, la comentarii de respirație scurtă explică impasul efortului critic de poziționare a operei.

Demersul endogen

O a treia cale de abordare a creației brâncușiene o constituie exegezele culturologice, concepute ca demersuri intensive. Obiectul de artă abstractă glosează valori culturale în limbaj vizual prin semantizarea formei plastice. Pe parcursul carierei, artistul abstract își construiește un limbaj propriu și devine consecvent în folosirea lui. Recurența unei aceleiași codificări în lucrări diverse, deci în contexte plastice diverse, permite identificarea sensului respectiv. Prin listarea codificărilor plastice cu sensuri clar definite se poate reconstitui vocabularul

vizual propriu unui artist; iar odată cunoscut vocabularul, devine posibilă reconstrucția hermeneutică a discursului simbolic din fiecare compoziție.

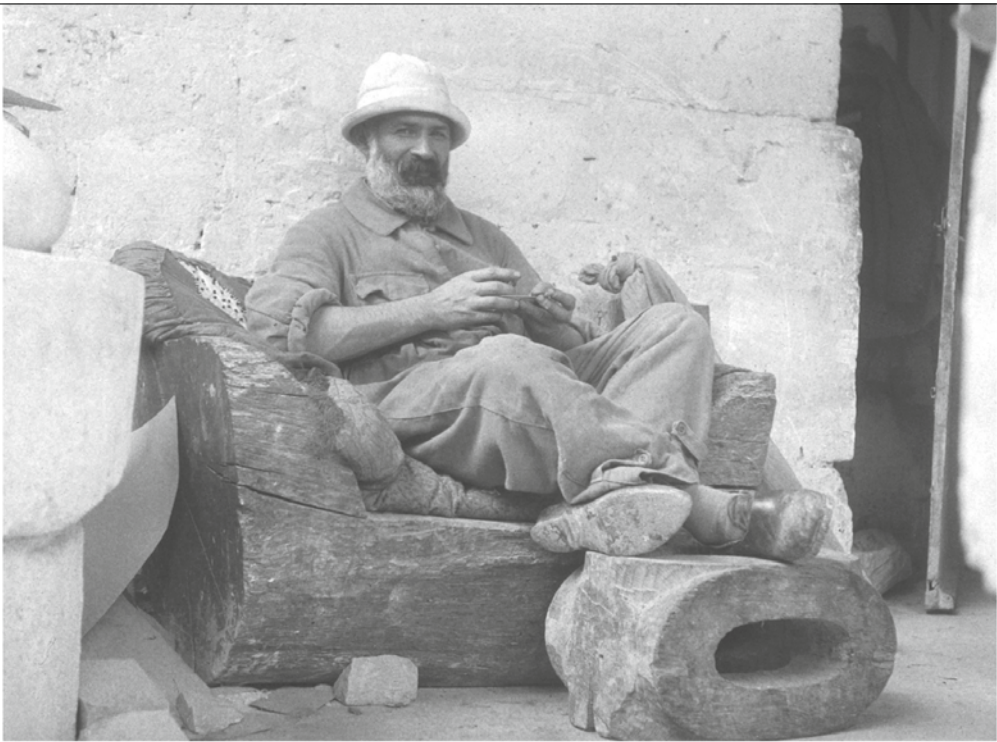
În cazul sculpturii brâncușiene, demersul endogen reapează până la peste patruzeci de codificări plastice (plasteme) pe o singură lucrare. Plastemele – unități minime de interpretare – furnizează informație apreciată ca obiectivă. Dispunem în prezent, grație cercetării endogene, de cea mai mare bancă de date de observație din literatura brâncușologică. Calitatea și cantitatea informației destinate să fundamenteze exegeza permit *conversia* discursului vizual în discurs verbal, iar apoi *analiza* de conținut simbolic cu tehnici de hermeneutică de text – mai performante decât cele uzitate în hermeneutica de imagine.

Analiza unei creații începe cu definirea vocabularului plastic propriu fiecărui artist. În timpul doi, sunt inițiate tentative de reconstrucție efectivă a discursului vizual subiacent fiecărei compoziții. Suma elementelor de lexic sculptural proprii *unei lucrări* constituie baza de interpretare hermeneutică a discursului plastic aferent lucrării respective. Suma discursurilor plastice aferente unor *grupuri de lucrări* poate facilita identificarea izvoarelor de inspirație ale artistului. Suma discursurilor plastice la nivelul *întregii opere* oferă o bază fiabilă de analiză a principiilor de compoziție și a viziunii estetice a artistului studiat. Pornind de aici, devine posibilă poziționarea creației în raport cu contextul generațional și/sau cultural.

Matei Stîrcea-CRĂCIUN

02.12.2020

➤ 14



Matei Stîrcea-Crăciun

OPERA LUI BRÂNCUȘI
ÎN ROMÂNIA

SIMBOLISMUL
HYLESIC

o abordare de hermeneutică endogenă



editura VREMEA

O introducere la „opera lui...”

Urmare din pag. 13

Finalitatea abordării hermeneutice endogene privește modul în care creația plastică abstractă se raportează simbolic la sistemul valorilor culturii. Numesc metoda asociată acestui tip de abordare *hermeneutică endogenă*, deoarece interpretarea operei abstracte este operată cu elemente intrinseci ale acesteia.

Două descoperiri brâncușiene epocale

Deoarece gravitează obsesiv în jurul unor întrebări cardinale proprii mării arte, precum „Ce este omul?” sau „Ce este arta?”, opera brâncușiană dezvoltă o dimensiune sapiențială, unde esteticul survine – oricât de surprinzător ar părea – doar ca element subordonat. În compozițiile maestrului, magia formelor pure susține un discurs alegoric saturat de semnificații etice. Cauzele ce reduc forța relativă de impact a compoziției plastice de factură academică nu îi par obscure.

Artistul descoperă că nu atât *tensiunea* (emoția), cât *intensitatea* (substanța) discursului artistic alimentează în fapt vitalitatea creației. I se pare, de aceea, inacceptabilă situația unei arte închise între orizonturile strâmte ale judecății pur estetice. Dimpotrivă, sculptorul revendică acțiunii artistice angajamentul de a înscrie aspirațiile umane între orizonturi ale unei armonii etice de respirație universală.

Brâncuși regretă erodarea mitului – deținem azi, grație publicării arhivelor sculptorului, documente unde poziția sa asupra acestei teme se profilează cu toată claritatea. În fața acestei situații ce compromise viitorul artei, se va implica cu toată energia să așeze 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 nu este pentru el scop, ci mijloc, cale de a depăși o criză a discursului plastic.

Dar demersul brâncușian nu este cel al unui erudit. O probează ortografia ezitantă din notele spontane redactate în atelier. Artistul își simte vocația de a scruta taine ale ființei. Va căuta să le afle nu prin parcurgere avidă de cărți savante, ci prin meditație și contemplare, la fel ca în timpuri apuse.

În documentele de arhivă de curând publicate, frapează reiterarea insistentă a ideii că apogeul artei coincide istoric cu apogeul marilor religii. Și decurge firesc, ca un corolar direct al acestor enunțuri, strădania sculptorului de a concepe o artă impregantă de elanuri transcendente.

În fapt, tânărul artist caută reazemul reperelor imuabile ale spiritului. Elementul declanșator este contactul cu Rodin. În cele două luni și jumătate, cât durează stagiul său de ucenic în atelierul din Meudon, Brâncuși învață să își centreze reflecțiile pe teme cardinale ale imaginarului european. *Poarta Infernului*, capodopera maestrului, obiectul căutărilor stăruitoare ale acestuia de a renova arta, era o prezență copleșitoare în atelier. Va avea privilegiul de a o contempla în voie, de a se impregna de gândirea lui Rodin, de a-i intuit elanurile și, deopotrivă, șovăielile. Va pleca de la Meudon pregătit să își croiască propriul său drum ca sculptor.

Din efortul de a se poziționa față de Rodin, Brâncuși descoperă o nișă arhetipală ce deschide – cum va realiza în timp – un spațiu fascinant de comunicare și confluență între culturile lumii. În plus, în circumstanțe ce vor fi expuse ulterior, Brâncuși descoperă o posibilă *eroare de traducere* în versetele din cartea Genezei referitoare la arborele cunoașterii din Eden, simbol cardinal în civilizația iudeo-creștină.

Sculptorul intuiește greșeala – veche de peste două mii de ani –, diseminată ca atare în toate traducerile Bibliei și în toate culturile creștine. Odată reconstituită varianta corectă a textului și ajuns în posesia unui enunț sapiențial cu valoare de unicat despre condiția armoniei existențiale „edenice”, artistul va decide să propage descoperirea prin intermediul retoricii plastice, singura cale deplin accesibilă lui.

Pe de altă parte, „zborurile înalte” spre care tânjește sculptorul emulează poezia lui Eminescu. Îl inspiră, deopotrivă, legenda *Luceafărului*, mai ales chipul Cătălinei, precum și aparițiile lui Hyperion când se înfățișează fetei născut din apă, iar apoi din foc. Pornind de la aceste teme, Brâncuși imaginează consecutiv sculptura sub zodie acvatică și sub zodie plasmatică. Sesizase acest tip de reflecții și la Rodin, așa încât atracția temei este amplificată pe măsură.

Viziunea artistului se cristalizează în jurul revelației că, din binomul formă vs. materie, plastica a privilegiat obsesiv forma și a neglijat inacceptabil materia. „Cazul” Brâncuși își precizează mai clar locul în istoria modernității deîndată ce este evaluată corect contribuția sa esențială în reabilitarea demnității axiologice a

materiei. Nu este vorba doar de respectul pentru materie impus prin tehnica cioplitrii directe. În *Muzele adormite* și în *Păsările în văzduh*, subiectele absconse ale compozițiilor se dovedesc a fi materii precum apa și focul, improprii „cioplitrii directe”, dar cardinale, prin pondere, în structurarea imaginarului uman.

Artistul propune, în fapt, o nouă definiție a sculpturii ca limbaj în primul rând al *materiei*, nu al *forme*i, și o susține prin compoziții ce evidențiază resorbția forme*i* în materie – o modalitate plastică pe care o denumesc *simbolism hylesic* (gr. *hyle*, materie). Merită amintit că hylesismul brâncușian anticipează, de pe tărâmul plasticii, explorările bachelardiene privind fundamentarea cauzei materiale în estetică, contribuție ce avea să fie salutată ulterior drept cea mai importantă idee a filosofiei de secol XX⁵: „Când am început să medităm asupra noțiunii de frumusețe a materiei – notează Bachelard –, am fost imediat surprinși să constatăm absența *cauzei materiale* (s.a.) în filosofia estetică. Ni s-a părut, îndeosebi, că se subestima în acest fel puterea individualizantă a materiei.”⁶

Răspunsul primar spre care deschid deopotrivă intuițiile brâncușiene și cercetările bachelardiene privește capacitatea materiilor de a genera câmpuri simbolice (structuri de imaginar) ce acționează ca matrici universale din care se dezvoltă sistemele etice ale diverselor culturi. Altfel spus, ca locuitori ai planetei Terra, suntem imersați într-o lume materială cu particularități unice, ce impregnează mentalul colectiv la nivel universal. Traectoria lui Brâncuși ca artist este așadar marcată de două descoperiri inegalabile. Timp de treizeci de ani, sculptorul se va consacra acestui nod tematic – promovarea unei arte menite: (a) să pledeze cauza armoniei universale din perspectiva redefinită asupra arhetipului edenic; și (b) să recomande imaginarul material ca instrument de unificare în plan universal al limbajelor artei. Magnitudinea proiectului conferă firesc operei caracter de pisc solitar față de toate celelalte creații plastice de secol XX sau poate chiar față de toată creația plastică postrenascentistă.

Perspectiva macrodiacronică

Retrospectivele din 1995, cele mai ample dintre cele consacrate vreodată sculptorului român, au prilejuit utile bilanțuri privind starea cercetării în brâncușiologie. Margit Rowell, curatorul retrospectivei de la Paris, observa că, până la acea dată, opera sculptorului continua să rămână ambivalentă și „să se sustragă analizei, poate în mai mare măsură decât operele oricărora dintre marii artiști (moderni)”. Critica nu reușise să îi determine izvoarele și nici descendența, respectiv impactul asupra generațiilor care i-au urmat. Curatorul își încheia studiul cu afirmația, întrucâtva șocantă pentru cititorul puțin avizat, că Brâncuși rămâne „inclasabil”.⁷

În fapt, Margit Rowell constata fără complezențe că brâncușiologia este în impas de vreme ce, la capătul a opt decenii de cercetări, statutul de *fondator al sculpturii moderne* conferit de critică lui Brâncuși nu era susținut de analize apte să-i definească și evalueze în mod riguros contribuțiile. Cu aceeași ocazie, Teja Bach declara nu mai puțin tranșant: „Definiția modernismului ca proces progresiv, linear, reductiv este în criză. Opera lui Brâncuși (...) sparge paradigma reducționistă a criticii moderne și deschide calea către o necesară largire a definiției modernității.”⁸

Dan Grigorescu semnala și el, în 2003, „Încercările eșuate ale criticii de a-l așeza pe Brâncuși într-un loc anume al curentelor artistice din prima jumătate a secolului – abstracționism, proto-minimalism, primitivism, postmodernism.”⁹

O idee tacit sugerată în cunoscutul aforism al lui Herbert Read, „Trei pietre de hotar măsoară în Europa istoria sculpturii: Phidias, Michelangelo, Brâncuși”, ar fi trebuit, cu mult timp în urmă, să încurajeze eforturi critice care să nu limiteze raportarea operei la contextul îngust al epocii. Într-adevăr, din ipostaza de *piatră de hotar* pe un parcurs ce măsoară două mii cinci sute de ani, creația lui Brâncuși pretindea încadrarea într-o perspectivă macro-diacronică.

Perspectiva culturologică

Abordarea culturologică a sculpturii brâncușiene infirmă teza nudității conceptuale enunțată de critica materialistă americană, dar confirmă și dezvoltă poziția exegezei europene privind natura simbolică a scriiturii sale plastice.

Evaluarea creației brâncușiene prin raportare la cadrul

strâmt al modernității este insuficientă. Descoperirile ce o fundamentează pretind, prin însăși anvergura lor, încadrări în perspective macro-diacronice, pe perioade cuprinse între o mie cinci sute și două mii de ani. Din perspectiva observației lui Read, se cere realizat că Brâncuși este un titan. Doar proiectată pe un atare fundal istoric creația își etalează dimensiunea simbolică ca articulată în registrul *etic*, la antipod față de *estetismul* lui Michelangelo.

În volumul *O scurtă istorie a viitorului*, Jacques Attali construiește un tablou elocvent al forțelor și al mizelor devenirii civilizației contemporane. Autorul reia teze antropologice dezvoltate și de Georges Dumézil referitoare la structura puterii politice, ce ar presupune un triumvirat între, de o parte, „*Puterea religioasă*, ce definește timpul de rugăciune, ritmul vieții agricole și condițiile accederii la viața eternă; de altă parte, *Puterea militară*, ce organizează vânătoarea, activitățile defensive și activitățile ofensive, și, în fine, *Puterea comercială*, ce produce, finanțează și comercializează roadele muncii”.¹⁰

Rând pe rând, pe parcursul unui ciclu al culturii¹¹ fiecare dintre cele trei puteri dominante, arată Attali, își adjudecă supremația. Devine posibil, susține filosoful, ca istoria umanității să fie discutată în termenii succesiunii celor trei mari ordine politice: *Puterea ritualică*, unde autoritatea o deține esențialmente religia, *Puterea imperială*, unde autoritatea aparține armatei, *Puterea comercială*, unde grupul dominant este cel care controlează economia.

„Primului ordin, *Puterea ritualică* (clerul), îi revine în mod fundamental sarcina stabilirii regulilor morale în cadrul comunității; celui de-al doilea, *Puterea militară* (aristocrația), răspunderea fixării regulilor de administrație; celui de-al treilea, *Puterea comercială*, administrarea bunăstării indivizilor.”¹²

Conform argumentelor atent expuse de Attali, lumea prezentă trăiește în plină perioadă de dominare a *Puterii comerciale*, etapă finală a unui ciclu de evoluție a culturii. Mai devreme sau mai târziu, *Puterea ritualică*, se deduce, își va readjudeca poziția de *leader*.

Adoptând perspectiva culturologică, cercetările noastre demonstrează că Brâncuși este pionier al unei noi orientări în artele plastice, fundamentate pe un mod original de gândire simbolică. Inovările sculptorului sunt centrate pe glose plastice la texte sacre și pe nuclee de sapiență comune civilizațiilor rurale.

Asupra probabilității ca gândirii simbolice să îi fie revalorizat statutul, implicit sub forma reabilitării tradiției, spirite electe s-au rostit deja, decenii la rând, în termeni neechivoci. Declarațiile lui André Malraux rămân elocvente în acest sens: „Secolul XXI va fi religios sau nu va fi deloc”. Sau „Civilizația noastră va fi constrânsă a-și regăsi valoarea fundamentală. Altfel, se va descompune.” Sau „Consider că sarcina veacului viitor, confrunat cu cea mai cumplită amenințare cunoscută de omenire, va fi reintegrarea zeilor.” Sau „Criza noastră este criza civilizației celei mai puternice pe care lumea a cunoscut-o vreodată. (...) Nu ne confruntăm cu problema naturii omului, ci cu problema rațiunii sale de a fi.” Reproducem citatele de mai sus din volumul *Partea nevăzută decide totul*¹³, unde autorul, Horia-Roman Patapievici, se apleacă insistent asupra temei traumatizante a dezagregării umanismului european.

Ca parafrază la Malraux, se poate adăuga că în epoca postmodernă spațiul euro-american împarte statutul de cea mai puternică civilizație a planetei cu un întreg grup de alte mari puteri, iar, ca atare, răspunderea de gestionare corectă a crizelor de sistem ale acestui colos sporește proporțional.

Când tema crizelor este abordată din perspectiva dinamicii celor trei puteri, se evidențiază necesitatea de a cerceta legitățile ce guvernează funcționarea pe termen lung a sistemelor de valori culturale și care declanșează la intervale mari de timp reînnoirea lor. Violența ce însoțește de obicei tranziția de la un ciclu la altul se explică prin incapacitatea societăților umane de a interpreta corect și în timp util semnele ce anunță momentul de *ricorso*.

Considerațiile lui Attali comportă implicații de maximă relevanță în contextul aflat în discuție. Din cele spuse, rezultă că rolul rezervat artei pe parcursul unui ciclu de evoluție a culturii este determinat de triumviratul de puteri menționate. Ca atare, în prima fază a unui ciclu, arta va servi precumpănitor mobiluri *etice*, rezonante preceptelor religioase (simbolice); în cea de a doua, mobiluri *estetice*, conforme aspirațiilor de elecție intelectuale; în cea de a treia, finalități de *deconectare*, *hedoniste*, implicit de *deconstrucție*, favorizate de individualismul promovat în societățile postmoderne.

Surprinzător, locul lui Brâncuși în modelul lui Attali nu se regăsește în secțiunea rezervată secolului XX. Radiografia imaginarului brâncușian furnizată de demersul culturologic relevă focalizarea în registrul *etic* al discursului plastic al operei. Pentru sculptor, „Frumosul (*esteticul* – *n.n.*) este echitate absolută“ (*eticul absolut* – *n.n.*). Artă pe care o recomandă este chemată să ofere repere pentru un umanism la scară universală. Proiectul brâncușian oferă răspuns la marile probleme pe care Renașterea și arta Renașterii nu le-au conștientizat: egalitate între femeie și bărbat, împăcarea dintre creștini și evrei, împăcarea dintre toate națiunile lumii.

Pentru acest început de mileniu, una dintre provocările majore, așa cum reiese din cele evocate mai sus, este de a ne recuceri valorile identitare (simbolice). Avem datoria să luăm mai în serios arta, să identificăm geniile native din sfera artelor și să le reevaluăm. Pentru a reveni la tema în discuție, dacă imaginarul subiacent artei abstracte poate fi reconstruit – prin instrumente precum hermeneutica endogenă –, el trebuie reconstituit și pus în valoare ca element constitutiv în sistemul culturii.

Deținem argumente în sprijinul tezei că Brâncuși este cap de serie într-o fază de debut a unui nou ciclu de evoluție a civilizației contemporane. Raportat la schemele trinomiale definite de culturologi, sculptorul se situează la antipodi față de modelul estetic și față de modelul consumerist în artă. Întregul operei se dorește un protest contra cloazonării artei în estetic *per se* (e.g. academism) și în realism (prezentificarea discursului artei). Sculptura brâncușiană propune retoricii simbolice noi standarde de complexitate și promovează un model original universalist de etică instaurativă (simbolică).

Pe durata unui întreg secol, descoperirile brâncușiene, așa cum sunt evidențiate de demersul endogen, au primit validări, în primul rând dinspre artele plastice – unde au fost preluate și dezvoltate continuu –, dar, deopotrivă, și dinspre științe și filosofie.

(M.S.C.)

NOTE

¹ *Hermeneutica endogenă*, o metodă de reconstrucție a discursului plastic în sculptura abstractă, evaluează creația artistică în cheie culturologică mai curând decât estetică. Valorile culturale formează un corpus de cunoaștere mai amplu și mai bine structurat decât valorile estetice. Prin colectarea de date de relevanță culturală, informația destinată să alimenteze exegeza sporește în volum de circa zece ori și permite practic transpunerea discursului vizual în discurs verbal. Pentru analiza acestuia din urmă sunt folosite hermeneutici de text, mai performante decât hermeneuticile de imagine. Scopul urmărit privește poziționarea creației analizate în raport cu sistemele de valori ale culturii, operante în dimensiunile de spațiu și de timp.

² Simbolizarea hylesică (gr. Hyle, *materie*) propune modalități de expresie plastică ce folosesc materia ca matrice a formei semnificante. În viziune hylesică, materia *întregește* subiectul operei de artă. Mediul fizic al lucrării dobândește rolul de vector axiologic și orientează spiritul privitorului spre un sistem de valori pancronice, universale.

³ Simon Morley, „On the Myth and the Man: Brancusi“, în *Art Monthly*, Londra, iulie 1995, p. 17 și urm.

⁴ Ann Temkin, „Brancusi and his American Collectors“, în Friedrich Teja Bach, Margit Rowell, Ann Temkin, *Constantin Brancusi, 1876-1957*, Gallimard, Centre Georges Pompidou, 1995, p. 52.

⁵ Vincent Terrien, *La révolution de Gaston Bachelard en critique littéraire*, Paris, Klincksieck, 1970, p. 47.

⁶ Gaston Bachelard, *L'Eau et les Rêves*, Librairie José Corti, 1942, p. 9.

⁷ Margit Rowell, „Une oeuvre moderne et intemporelle“, în Friedrich Teja Bach, Margit Rowell, Ann Temkin, *ibid.*, p. 40 și p. 51.

⁸ Friedrich Teja Bach, „Constantin Brancusi, la réalité de la sculpture“, *ibid.*, p. 37.

⁹ Dan Grigorescu, *Dicționarul avangardelor*, Editura Enciclopedică, 2003, p. 95

¹⁰ Jacques Attali, *Une brève histoire de l'avenir*, Fayard, 2006, p. 25 și urm., p. 27.

¹¹ Culturologi precum Northrop Frye apreciază că un ciclul al culturii se întinde pe circa 1500 de ani.

¹² Horia-Roman Patapievi, *Partea nevăzută decide totul*, Ed. Humanitas, 2015, pp. 130, 135.



Viață, iubire, nemurire

Aș avea nisaiva nedumeriri în materie de Brâncuși. Prima: s-a bătut multă monedă pe tema refuzului României (1951) de a accepta foarte generoasa donație oferită de sculptor. S-a păstrat procesul-verbal al ședinței de tristă amintire condusă de Mihail Sadoveanu (de fapt, două ședințe, una fiind condusă de Al. Toma), așa că nimeni nu se îndoiește că onorabilii academicieni, din slugărnicie politică și cretinism proletcultist, au refuzat o adevărată comoară constând din 230 de sculpturi, 41 de desene, 1600 de fotografii, plus întreg atelierul din Paris, Impasse Ronsin nr. 10. S-a calculat chiar și câți kilometri de autostradă ar fi putut construi România prin valorificarea la Sotheby's doar a câtorva piese din acest adevărat tezaur de artă modernă!

Ședința din martie 1951 a Secțiunii de Știință a Limbii, Literatură și Artă din cadrul Academiei RPR este, într-adevăr, jalnică. Acuza de formalism și evazionism la adresa operei brâncușiene este susținută prin apelarea umilă la „vederile creatorilor de artă sovietici” (culmea, aserțiunea îi aparține lui Călinescu!), iar sculptorul, „o figură mai puțin cunoscută” (G. Oprescu), „nu poate fi considerat un creator în sculptură (...) conform Teoriei leniniste a reflectării în artă” (Ion Jalea), în vreme ce profesorul Al. Graur se declară total „împotriva acceptării în Muzeul de Artă al RPR a operelor sculptorului Brâncuși”. „Uniți în cuget și-n simțiri”, pe poziții oarecum similare, dar cu ceva nuanțări și cu aprecieri timide la adresa „mai puțin cunoscutului” Brâncuși, s-au situat Iorgu Iordan, Camil Petrescu, Al. Rosetti, Al. Toma (cum de nu?), Victor Eftimiu, Geo Bogza, Panaitescu Perpessicius.

Foarte importantă este afurisenia stropsită a lui Graur, fiindcă precizează scopul ședinței, nemensionat în preambulul procesului-verbal: aprobarea expunerii unor lucrări ale lui Brâncuși la Muzeul de Artă de la București (probabil dintre cele aflate în țară). Nici vorbă de acceptarea sau refuzarea vreunei donații, de fotografii, de inventarul atelierului!

Cercetătoarea Doina Lemny, care a studiat în amănunțime tema presupusei donații ratate, susține că artistul român n-a lăsat nici o notă de atelier, nici o declarație de intenție păstrată în amintirea vreunui contemporan, cu atât mai mult un testament privind oferta pe care ar fi făcut-o statului român și pe care acesta ar fi refuzat-o. Pe de altă parte, se invocă și existența unui raport întocmit de Constanța Crăciun (ministru Culturii) în care s-ar afirma că „operele lui Brâncuși sunt niște opere pe care le-ar putea face orice țăran neinstruit”, înscris pe care Gh. Gheorghiu-Dej ar fi pus rezoluția „Operele lui Brâncuși nu ajută cu nimic la edificarea socialismului în România. Refuzăm!” Realitate sau fantezie? Nimeni n-a văzut niciodată vreunul

din aceste acte. Conform Codului Civil de atunci (abrogat abia în 2019), ofertele de donare testamentară în favoarea statului român aveau regim special și-i imposibil să nu fi rămas nici o urmă documentară. Dacă este ceva atestat, atunci nu rămâne decât refuzul Academiei de a aproba expunerea unor lucrări ale lui Brâncuși la Muzeul de Artă – el însuși capabil să determine reacția sculptorului și să motiveze renunțarea la cetățenia română. Mai departe, Moromete ar întreba „pă ce te bazezi?”...

A doua chestiune, tot pe teme brâncușiene: am primit un e-mail din Ohio, SUA, intitulat atrăgător „Adevărul despre Brâncuși”. Este vorba despre un fost director de școală la Târgu Jiu, Matei Stoicoiu, coleg de clasă cu Brâncuși, care s-a întâlnit cu sculptorul chiar atunci când acesta căuta locurile cele mai potrivite, în parcul orașului, pentru amplasarea originalelor sale poeme în piatră. Doctorul Traian Stoicoiu, fiul directorului (a murit în 1999, în SUA), ar fi auzit din gura lui Brâncuși că autoritățile române au schimbat nepermis denumirea lucrărilor, deturnând simbolistica lor reală. „Coloana infinitului” se voia un omagiu adus eroilor din Primul Război Mondial și titulatura ei exactă era „Coloana sacrificiului infinit”. Al doilea monument, căruia îi spunem „Masa tăcerii”, se numea, în intenția lui Brâncuși, „Masa apostolilor neamului”. În fine, „Poarta sărutului” ar fi fost cea mai vinovat reintitulată, fiindcă nu-i altceva decât „Monumentul reîntregirii neamului”: fiecare picior este alcătuit din patru stâlpi uniți sus cu o grindă, astfel sugerându-se regiunile care trebuiau să se alipească patriei-mamă. Sărutul simbolizând unitatea. Așa să fie?

Ipotezele se cer discutate, în special afirmația că „Poarta sărutului” ar fi un monument închinat ideii reîntregirii. Întrebare: de ce nimeni, inclusiv Eliade (considera „Poarta sărutului” „o întoarcere la lumea dintâi...”) care, aflat în afara granițelor țării, își putea permite în toată voia orice afirmație, n-a menționat niciodată o relaționare posibilă între sculptură și idealul reîntregirii? Abordări prea concrete în cazul operei unui pionier al abstractizării periclitează esențializarea cu încărcătură filosofică prin nedreaptă recoborâre de la general la particular. Pentru interpretarea semnificațiilor „Porții sărutului” au curs râuri de cerneală, s-a apelat la Hegel, la Marx, la Heidegger și, poate, ansamblul sculptural se cuvine analizat numai în totalitatea lui – masa tăcerii fiind un simbol al vieții, poarta sărutului, al iubirii, coloana, al nemuririi. Și alte interpretări fiind, de ce nu, posibile.

Mircea Radu IACOBAN

Articol salvat de pe www.monitorulsv.ro, ediția din 30 Noiembrie 2020.

Despre Brâncuși...



Nu este în obiceiul meu de a comenta orice articol despre Brâncuși din presa românească, mai ales că în ultima vreme constat o abundență de articole și eseuri, care mai de care mai inventive despre artistul român. Articolul profesorului Mircea Radu Iacoban din 30 noiembrie, „Viață, iubire, nemurire” (<https://www.monitorulsv.ro/Coltul-condeierului/2020-11-30/Viața-iubire-nemurire>), m-a scos însă din rezerva pe care mi-am impus-o de ani de zile, pentru că, în sfârșit, un intelectual se situează pe poziția de a-și pune întrebări referitoare la afirmații fără fundament ale jurnaliștilor de toată coloratura sau ale martorilor de mână a doua care lansează interpretări asupra operei fără a fi citit o lucrare de bază sau fără a fi consultat vreo filă de arhivă.

Zeci de jurnaliști și scriitori și-au permis să evoce ședința de la Academia Română din 1951, când s-a analizat activitatea artistului român trăitor la Paris în vederea alegerii lui ca academician și nu – așa cum afirmă mulți cu fermitate și fără fundament – acceptarea donației pe care Brâncuși ar fi făcut-o statului român. Nici un document de arhivă, după cum amintește Mircea Radu Iacoban citându-mă, nu dovedește acest lucru. Cei care au preluat această grosolană afirmație puteau să consulte documentele de arhivă sau să citească lucrări editate în România, ca aceea exemplară ca document a lui Pavel Țugu, *Dosarul Brâncuși* (2001, editura Dacia, Cluj). Dar este mai simplu să preiei o poveste care este pe gustul unui curent de opinie și să o transformi în reprezentare a faptelor. Este mai simplu, dar și mai periculos pentru că în felul acesta se denaturează chiar imaginea lui Brâncuși, a relației sale cu țara natală.

Cât despre interpretarea capodoperelor de la Târgu Jiu, cei care distribuie astfel de mărturii nu știu că Brâncuși era un taciturn și nu împărstia vorbe și gânduri oriunde. Consider că este o lipsă de respect față de creația artistului de a transmite astfel de idei, care nu au nimic de-a face cu fapte concrete, cu zisele lui Brâncuși. Pentru realitatea creării și denumirii acestor opere, era suficient să se consulte cartea inginerului Ștefan Georgescu-Gorjan cu care Brâncuși a colaborat pentru ridicarea *Coloanei fără sfârșit*, *Amintiri despre Brâncuși*, publicată încă din anii 1970 și republicată de mai multe ori la edituri din Craiova și București.

Îi mulțumesc profesorului Mircea Radu Iacoban pentru acest articol care aduce puțină ponderare în exaltarea tuturor celor care se instaurează deținători de secrete și adevăruri despre Brâncuși.

Cercetătoarea Doina LEMNY, Paris
Monitorul Suceava, 2 decembrie 2020
Replica la articolul MR Iacoban
Să vezi și să nu crezi!



Brâncuși: demiurgul și atelierul său

Am comentat nu demult, în cadrul acestei rubrici, car-tea lui Pavel Șușară despre Brâncuși. Mă refeream acolo la modul „pășunist” în care îl confiscăm pe marele sculptor, transformându-l în simbol național, fără a face efortul de a-l cunoaște mai bine. La nivelul vulgatei publice, Brâncuși apare ca un țaran din Gorj exilat în Montparnasse, care a turnat în piatră sau în bronz motive folclorice, vag stilizate, dezvăluind întregii lumi esența românismului. Or, dacă lăsăm la o parte narațiunile automăgulitoare și deschidem cărțile, dăm peste un personaj fabulos.

Doina Lemny este cea mai bună cunoscătoare a vieții și a operei lui Constantin Brâncuși. În afara unei teze de doctorat elaborate la Sorbona (publicată în franceză, dar și în română, în traducerea Luminiței Potorac, la Editura Junimea din Iași în 2005), ea a curatoriât numeroase expoziții ale marelui artist (de la *Dațiunea Brâncuși*, din 2003, la aceea, amplă, din cadrul Euro-palia, din 2019), a editat documentele rămase în atelierul sculptorului (o ediție în limba română, care lămurește multe dintre relațiile cu unii conaționali, a apărut în anul 2004 la Edi-tura Humanitas: *Brâncuși inedit. Însemnări și corespondență românească*) și a semnat numeroase studii și eseuri biografice dedicate autorului *Păsării în văzduh*.

Nu mai departe de anul trecut, la Editura Vremea, au apă-rut două astfel de contribuții: corespondența cu dansatoarea Marthe Lebherz, una dintre marile iubiri ale sculptorului, și corespondența cu Marcel Duchamp. Am în față, abia ieșit de sub teascuri la aceeași harnică editură, un volum intitulat *L-au întâlnit pe Brâncuși. Interviu și mărturii prezentate de Doina Lemny*, în versiune română-franceză, în care sînt montate con-fesiuni pe care cercetătoarea le-a stîrnit unora dintre prietenii sau cunoscuții sculptorului, de la medicul său curant și exe-cutorul testamentar, Pascu Atanasiu, la artiști sau muzeografi care erau familiari în celebrul atelier din Impasse Ronsin, care au lucrat cu el sau care îl vizitau – toți fiind oameni care l-au cu-noscut bine, care au fost influențați de opera sa. Acest material este foarte important pentru că ni-l arată pe Brâncuși în viața de zi cu zi, iar filozofia lui spunea că nu trebuie să existe o diferență între viață și artă. Tocmai de aceea își transformase atelierul într-un microunivers în care nici o operă nu era de cîntit.

Integritate

Cunoșteam fragmente din aceste documente din studiul din 2005 al Doinei Lemny sau din volumul din 2004. Acum, puse cap la cap, ele alcătuiesc portretul unei personalități copleșitoare, cu multe contradicții, al unui artist perfect conștient de uriașa lui valoare. Aici nu încap dubii: chiar dacă detesta gloria sau succesul (motiv pentru care nu-l suporta, de pildă, pe Picasso), Brâncuși știa milimetric unde se situează, ce a reușit să realizeze, în ce măsură a schimbat fața sculpturii.

Cei mai mulți dintre cei care l-au cunoscut revin asupra unui aspect: artistul își construisese cu migală o imagine, își asu-mase un rol, acela de înțelept, de magician, care se potrivea spiritului operei sale. Hanna Ben-Dov, o pictoriță de origine israeliană, care a locuit, împreună cu soțul ei, artistul Reginald Pollack, perete în perete cu atelierul lui Brâncuși, care o alin-ta „Anica”, lasă, pe lîngă unele detalii simpatice, o astfel de mărturie: „Și-a pregătit sfîrșitul cu înțelepciune. Era un mare înțelept în înțelesul vechi al cuvîntului”.

Pentru Brâncuși, sculptura devenise o metodă de cunoaștere a totului, ea presupunea nesfîrșite meditații și dis-tilări ale materiei, pînă la captarea esențialului prin forma sti-lizată maniacal. Arta nu trebuie să imite natura, nu trebuie să redea fidel realitatea, credea el, ci să o sublimeze, să o reducă la esență. De aceea aruncă, de exemplu, un fragment dintr-o statuie antică, o mină pe care încearcă să i-o dăruiască Max Ernst, și apoi purifică locul, cădelnițînd și împrăștiind fum de tămîie. E aici o gesticulație complicată, care nu ține de impuls sau de temperament, ci este rezultatul unei concepții, dar și al plăcerii de a se juca ori de a-și interpreta propriul rol, acela de artist care a depășit tradiția.

Mai întîi, pentru Brâncuși suprarealismul era ostentație goală, ca multe alte forme ale avangardelor. Deși apropiat cu destui artiști avangardiști (Tristan Tzara, Marcel Duchamp, Erik Satie), el nu a aderat niciodată la nihilismul sau fron-da principială ale acestora. De aceea, cu toată celebritatea lui, Max Ernst e considerat un „mămuțoi” care „vine să mă deranjeze la mine „acasă”. Dar pentru Brâncuși „acasă” în-seamnă atelierul, adică lumea lui, sinteza operei. Iar prezența unui artefact mimetic echivalează cu o profanare a templului. De aceea e nevoie de un ritual de purificare. Hanna Ben-Dov nu interpretează gestul, dar nu ezită să remarce: „Nu am cu-

noscut niciodată un om de o astfel de integritate, care trăia într-o unitate absolută! O ființă excepțională. Artistul și omul erau una și aceeași persoană”. Brâncuși se identifica, deci, cu rolul de mag, de înțelept care, prin arta lui, a dezlegat enigma universului, i-a spart codul, i-a dezvăluit esența. Ovoidele lui, formele fluide, translarea materiei în energie, imponderabilita-tea sculpturii sale asta reprezintă: nu simple obiecte estetice, oricît de performante din punct de vedere artistic, ci o viziune asupra lumii. De aceea Brâncuși e, prin arta lui, un înțelept.

O altă reacție a sa, deși anecdotică, completează același statut, de artist care nu descrie, ci creează sau dezvăluie lu-mea. Arta e și meșteșug, pentru că Brâncuși, spun cei care l-au văzut lucrînd, era unul dintre cei mai pricepuți artizani („cel mai mare sculptor tehnic”, confirmă Sidney Geist), dar nu numai atît. Arta mare presupune viziune, o concepție asupra lumii pe care o concurează. Marele sculptor asistă la lupta lui Reginald Pollack cu o bucată îndărătnică de lemn, căreia vrea să-i dea o formă. Și îl muștră fără indulgență, cu o brutalitate care își are pedagogia ei: „Pollack, mai bine du-te și cațără-te în copaci ca o maimuță. Arta nu-i de tine! Arta nu înseamnă să lovești în halul ăsta! Arta este contemplare!”.

Altfel spus, *sculptura presupune o relație de tip organic cu materia*. Sculptura creează viață din amorf, din anorganic. De aceea, actul creației trebuie să fie tandru, delicat, ca o conto-pire cu piatra sau lemnul sau metalul, nu o luptă corp la corp. Brâncuși, spun cei care i-au vizitat atelierul, avea o legătură

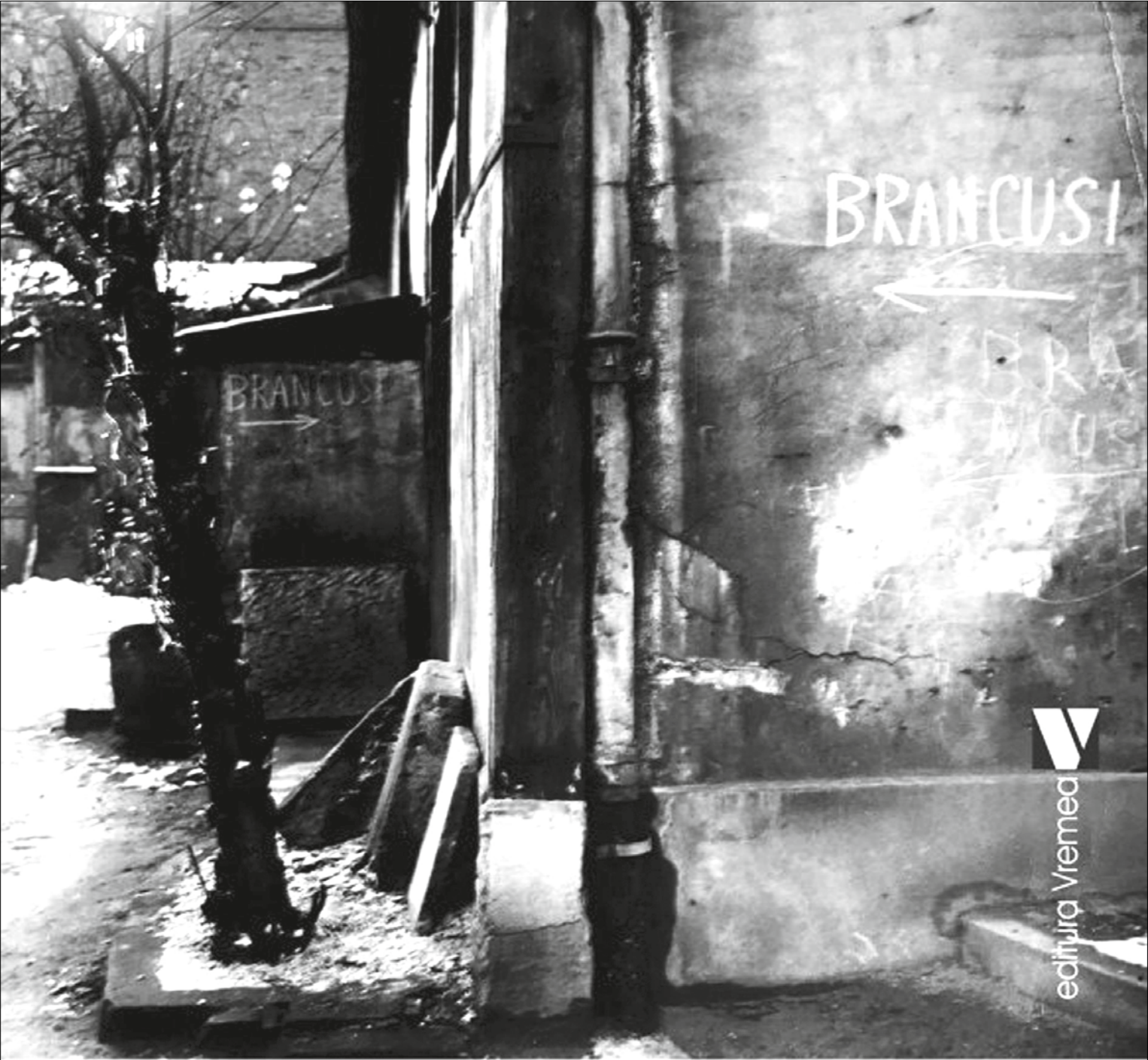
intimă cu operele sale, pe care le dezvelea delicat, cu mișcări atent studiate, în anumite momente ale zilei, pentru ca lumina să le mîngîie potrivit; își șlefua îndelung sculpturile, pînă căpă-tau viață, pînă radiau lumină proprie.

„Vai, totul va dispărea!”

O mărturie semnificativă mi se pare cea a sculptorului american Sidney Geist, care a făcut foarte multe, prin studiile sale, pentru cunoașterea lui Brâncuși. La prima sa vizită în atelier (sculptorul primea simplu, fără protocol, era suficient un telefon sau o recomandare, dar era obligatoriu interesul autentic și respectul, poate chiar smerenia în față artei sale – de exemplu, îl dă afară scurt pe un tînar artist care se prezintă cu mîinile în buzunare), Geist este impresionat de ceea ce are ocazia să vadă. Iar la final e izbit de o replică a sculptorului, aparent fără legătură cu discuția: „Vai, totul va dispărea!” „Cum?”, se nedumesc musafirii. „Tot ce e pe pămînt va dis-părea”, continuă Brâncuși. „Știți dumneavoastră, sîntem între două epoci de glaciațiune... Va urma un alt cataclism.” Nu e doar o ciudățenie și nici o biată presimțire și nu cred că e nici grijă față de soarta lumii. E, în primul rînd, spaima unui uriaș creator că opera sa va dispărea. Brâncuși era convins (și avea dreptate) că a modelat eternitatea în piatră sau în bronz, de aceea posibilitatea ca arta lui să nu fie definitivă i se părea de neconceput.

Bogdan CREȚU

➤ 18



I-au întâlnit pe
ils ont rencontré **BRÂNCUȘI**
interviuri și mărturii prezentate de **Doina Lemny**
interviews et témoignages présentés par



Brâncuși: demiurgu...

Urmare din pag. 17

„Ăsta-i Michelangelo, biftec!”

Alte mărturii conturează un profil cât se poate de viu, de contradictoriu, uneori. Brâncuși trăiește în lumea proprie, mai precis spus, în lumea propriei arte. Mulți dintre cunoscuți afirmă că nu îl interesa arta altora (Étienne Hajdou o face explicit). Nu dădea sfaturi, nu ținea să își facă ucenici sau ciraci. Nu se visa creator de școală. Dimpotrivă, pe cei tineri îi pune la încercare bruscându-i cu soluții categorice. Lui Stanislas Lélio, sculptor francez cu o mamă poloneză („A, bine!”, exclamă Brâncuși, când află amănuntul), i-o retează subit când acesta se plînge că e nevoit să muncească zi-lumină pentru a supraviețui și că nu are timp să sculpteze, abia dacă apucă să schițeze niște crochiuri și caută să-și îmblânzească disperarea venind în ilustrul atelier: „N-am nimic să vă spun. Nimeni nu are nimic să vă spună. Ori sînteți sculptor, ori nu sînteți”. Cum se explică această intransigență a lui Brâncuși, pe care tînărul o resimte ca agresivă? E ori, ori, spune artistul: nu merge cu jumătăți de măsură. Ori dai totul, ori nu te mai plînge. Cale de mijloc nu există, arta nu acceptă compromisuri.

Alți vizitatori remarcă radicalitatea opiniilor lui Brâncuși în ceea ce privește arta. Acceptă foarte puțin din tradiție, nu are idoli. De fapt, și-a construit prin opera lui proprii idoli. Brâncuși citește autori antici (Platon, în primul rînd) sau esoterici, spiritali (pentru Milarepa are un cult), deși biblioteca rămasă în atelier e foarte restrînsă (în jur de 160 de volume, spune Doina Lemny). Îl enervează, de pildă, realismul, chiar și cel al lui Michelangelo. Jacob Epstein, un sculptor englez de origine americană, care a fost un martor esențial în celebrul proces dintre artist și Vama americană, care nu accepta că *Pasărea în vîzduh* e o operă de artă, și-l amintește tunînd și fulgerînd împotriva marelui renașcentist: „Se apuca de mîna, unde e carnea mai moale, și ciupea; «Ăsta-i Michelangelo», spunea, «biftec!»”. E superbie, e frondă, e radicalism, este extravaganță în afirmația lui Brâncuși? E ceva din toate acestea? Da, dar e și mai mult: este conștiința faptului că a schimbat sculptura și că a adus o viziune inedită asupra lumii prin opera sa. De aceea, modestia sa, simplitatea nu erau decît ipostaze jucate. Brâncuși nu a fost modest. Nici un mare artist nu are cum să fie modest.

Dacă disprețuia tradiția canonică, nu se lăsa cucerit nici de nou, nu era un adept al modernității agresive și cu atît mai puțin al avangardei. Sculptorul insistă că el nu e un artist abstract. Se pare că asta îl enerva cel mai mult: viziunile lui nu ies din figurativ, chiar dacă rafinează forma pînă la sugestia rafinată a esenței. Altfel, nu credea în rețetele moderne de creație. „Je fais pipi sur l’intelligence”, și-l amintește Oscar Chelimsky, un pictor american, ricanînd.

Ultimul Brâncuși

Cei mai mulți dintre artiștii intervievați de Doina Lemny și-l amintesc pe Brâncuși din ultimii ani de viață. Bătrîn, retras în universul atelierului, abia dacă mai șlefua. Devenise un fel de curator al propriei opere, de care nu voia să se despartă. Suferea din cauza faptului că nu mai putea lucra. „Nu mai sînt decît paznicul propriului meu muzeu”, îi spune lui Reginald Pollack.

Credea că sînt foarte importante sintaxa operei sale și modul în care sculpturile intră în dialog una cu alta; de aceea, nu voia să se despartă de creațiile lui și, tocmai din acest motiv, a ținut să le lase prin testament Muzeului de Artă Modernă din Paris, condiționînd totul de păstrarea ca atare a atelierului. Inutil să o mai scriu, cine nu vrea oricum nu se va lăsa convins: Brâncuși nu a avut nici cea mai mică intenție să-și doneze operele Statului român. El își cunoștea valoarea și voia ca opera lui să fie expusă în Paris, nu la marginea civilizației occidentale. Acesta e adevărul, degeaba căutăm să-l însiro-păm. E adevărat că, la senectute, se arăta tot mai nostalgic, se înconjura de români, depăna amintiri din copilărie. Dar, ca artist, Brâncuși nu vine din tradiția artei autohtone. Preia ceva din atitudinea bizantină, dar e departe de a stiliza forme sau motive folclorice. Cine susține așa ceva îl împruținează teribil.

Mărturiile pe care le provoacă și le pune laolaltă Doina Lemny sînt foarte importante; ele nu aduc doar contribuții biografice, deși acestea sînt numeroase. Dar permit pătrunderea în atelierul, deci în lumea spirituală a operei lui Brâncuși. În plus, cartea alcătuiește din piese de puzzle un personaj fabulos. Un om care a trăit în lumea propriei opere.

(B.C.)

Apărut în revista „Observatorul Cultural”, nr. 103, în data de 16.09.2020 și publicat în revista „Brâncuși” cu acordul autorului!

Arhetipuri brâncușiene - Cumințenia pământului

Apărută în 1907, lucrarea lui Constantin Brâncuși – *Cumințenia pământului*, suscită încă numeroase curiozități și mirări, semn al faptului că lucrările marelui sculptor nu și-au epuizat încă resursele interpretative, ele continuând să rămână într-un orizont al misterului sub semnul căruia s-au așezat dintru început.

Cum bine se știe, *Cumințenia pământului* a făcut de curând obiectul unui controversat act de vânzare-cumpărare, actor principal în acest rol fiind statul român, care, obligat să-și exercite dreptul de preempțiune, ar fi trebuit să achiziționeze opera de la proprietarii de drept în schimbul unei importante sume de bani, peste jumătate din această sumă făcând obiectul unei acțiuni de subscripție publică. Nu e rostul și nici scopul acestui material de a pune în discuție un act, fie el și controversat, așa cum pare să fi fost acesta. De la apariția „subiectului”, însă, s-a scris enorm pe această temă, punctele de vedere alternând într-o mare varietate de opinii și păreri, mai mult sau mai puțin argumentate.

Fără îndoială, această operă a lui Constantin Brâncuși ar trebui să rămână în țară.

În sensul ăsta, voi încerca o scurtă trecere prin hățișul provocărilor la care suntem supuși atunci când ne apropiem de această lucrare a lui Brâncuși.

Mai întâi, raportându-se strict la „devenirea” acestei lucrări în timp, lucrare pe care Petru Comarnescu o va include în triada operelor de cotitură, sau de trecere, din creația brâncușiană, alături de *Rugăciune* și *Sărut*, V.G. Paleolog, un bun prieten al lui Brâncuși și primul său biograf, spunea că opera ar fi fost desăvârșită la București în 1909 dintr-o „frântură de cap de Țanc dintr-un granit carpatic”¹. Lucrurile nu stau însă chiar așa! Se știe că lucrarea a fost realizată în anul 1907, iar sculptorul i-a mărturisit cumpărătorului că a folosit un bloc de piatră luat din catacombele Parisului. De altfel, acest fapt va fi dovedit de dr. Dan Patrulius, șef de secție la Institutul de Geologie al Academiei Române care, în urma expertizei realizate asupra lucrării, a constatat că este vorba de un calcar crinoidal din familia Savonnières adus din vechile cariere ale bazinului parizian.

Despre *Avatarurile Cumințeniei pământului* va scrie însă, cu multă aplecare, Sorana Georgescu-Gorjan. Baza documentară a Soranei Georgescu-Gorjan este una solidă și credibilă. De aici aflăm că: „Lucrarea a fost expusă la București în aprilie-mai 1910, cu ocazia celei de-a IX-a expoziții de pictură și sculptură a Societății *Tinerimea artistică*, organizată în sala Octogon, din localul propriu al societății”. Ca un amănunt, la inaugurarea din 11 aprilie au participat, printre atâția alții, Regina Elisabeta și Princesa Maria. „Acceptarea lucrării în expoziție”, afirmă Sorana Georgescu-Gojan „a împărțit juriul în două”, „s-au împotrivit Nicolae Vermont, Kimon Loghi și Artur Verona, dar au susținut-o cu tărie Ștefan Popescu și soții Frederic și Cecilia Storck. Expusă alături de picturile Ceciliei Cuțescu-Storck, sculptura brâncușiană a dat naștere la aprigi controverse. Alexandru Tzigara-Samurcaș, Léo Bachelin și Olimp Grigore Ioan, reprezentanți ai cercurilor oficiale conservatoare, au denigrat-o, în timp ce avangarda intelectuală (N. D. Cocea, Theodor Cornel, Camil Ressu, Urmuz) a apreciat-o cu căldură”.

După închiderea expoziției, sculptura va fi găzduită în casa familiei Storck, de unde a fost achiziționată în anul 1911 de inginerul Gheorghe Romașcu, la sfatul pictorului Gheorghe Petrașcu. Se cunoaște, totodată, regretul enorm al Ceciliei Cuțescu-Storck de a nu fi putut cumpăra sculptura, lipsindu-i banii necesari. În schimbul de scrisori făcut cu Brâncuși, aceasta îi spune sculptorului despre suferința pricinuită de vânzarea lucrării și că puțini sunt aceia care o vor înțelege.

Despre aceste înțelesuri e vorba în continuare. „Cine a văzut-o o dată, nu o mai uită”, spunea Alexandru Vlahuță, și tot el socotea că opera are „atitudinea unei ființe pătrunse de frigul eternității”, „ochi care nu privesc în afară ci înăuntru, în misteriosul infinit din lăuntru. Ai zice că este vreo divinitate ciudată găsită sub dărâmăturile vreunui templu antic”. Tudor Arghezi, la rândul său, spunea că „nu-i întrecută decât în proporții și durată de portretul fratelui mai bătrân, Sfînxul”, iar în 1968, doctorul Alexandru Olaru a încercat să demonstreze că este portretul unei idioate mongoloide. Petru Comarnescu o vedea ca o rudă a Caloianului și intuia o Pre-Cumințenie în *Gânditorul* de la Hamangia. Carola Giedion-Welcker a asemănat-o cu idoli cicladici. Sidney Geist a comparat-o cu *Eva bretonă* a lui Gauguin și i-a identificat chiar un model. Ionel Jianu a semnalat valențele cuvântului *Cumințenie* în română. „Au scris despre ea Mircea Deac, Dan Grigorescu, Dumitru Daba. Au oferit interesante ipoteze despre lucrare Nina Stănculescu, Matei Stîrcea-Crăciun, Radu Varia și Cristian

Robert Velescu. Filosoful Constantin Noica a elaborat un erudit *Eseu despre Cumințenia Pământului*, iar Ion Pogorilovschi i-a închinat somptuosul volum *Brâncuși – Sophrosyne sau Cumințenia pământului*” (Sorana-Georgescu-Gorjan).

Evident, din imensa bibliografie brâncușiană referitoare la *Cumințenia pământului* ne vom opri asupra câtorva aspecte menite a servi drept temei pentru această lucrare.

În eseu despre *Cumințenia pământului*, publicat în nr. 12 din 1975 al revistei „Steaua” din Cluj, Constantin Noica sesiza aspectul enigmatic al lucrării lui Brâncuși: „Ceva enigmatic stăruie în ea”², zice C. Noica.

Pornind de la ideea doctorului Alexandru Olaru, și anume că aceasta ar fi asemenea unei „idioate mongoloide”, filosoful găsește o cale către unele înțelesuri mai adânci. În primul rând, el va sesiza în statuie o „subtilă disimetrie”. „Femeia reprezentată în statuie este idioată doar pe jumătate, respectiv în jumătatea stângă. În partea dreaptă, ea reprezintă câteva sigure indicii de redresare din idioție, chiar de rafinare”³.

Dar, în cele din urmă, Noica se întreabă, și tu odată cu el: în ce constă această disimetrie? Meditând asupra acestui aspect, filosoful face, în primul rând, unele observații determinante. Mai întâi observă că în partea stângă capul femeii are o ureche, iar în partea dreaptă nu are. „Așa i-a plăcut lui Brâncuși să sculpteze femeia, fără urechea dreaptă”. Totodată, în partea stângă se vede bine cum părul, „această superioară expresie a animalității”, este viguros implantat. În partea dreaptă, în schimb, „obrazul se prelungește în sus, peste locul gol al urechii, și trecerea lui în păr se face pe nesimțite, fără nici o linie de demarcație, ca și cum părul s-ar fi afinat și el”. „În sfîrșit”, conchide Noica, „ca un al treilea indiciu de disimetrie – aparent în orice reproducere frontală a statuii –, sînul drept nu mai e lăsat să cadă, cu animalitatea lui laxă, ci este reținut cu mîna stîngă, de parcă aci, în partea dreaptă, maternitatea femeiei ar sta să se curme”⁴.

Totodată, Noica sesizează și unele elemente „care nu se pot vedea limpede în reproducere”, dar care, „sînt precise și ele”. Ușoara înclinare spre dreapta a capului, nara dreaptă care e mai bine marcată în jos, nara stângă fiind puțin mai ridicată, pupila ochiului drept imperceptibil mai mică decât a celui stâng. „Iar o culme a disimetriei”, zice Noica, „o aduce, în ultima instanță, nu ceva natural, ci o notă accidentală: în colțul ochiului stîng, pe frunte, apare un intrînd ca de lovitură, cu o ușoară tumefiere pe margine, de parcă efectiv am avea în față o ființă a naturii, cu pățaniile ei”⁵.

În aceeași ordine parcă, Matei Stîrcea-Crăciun sesizează și el aspecte ale chipului deformat al sculpturii. „Odată mutilată, sculptura evadează inexorabil din domeniul prezentului”, „pentru a coborî indefinit, înspre un timp arhaic”. Cu alte cuvinte, „pentru a o ancora în *illo tempore*”⁶.

Revenind la Noica, acesta va găsi în statuia lui Brâncuși, ca urmare a unui profund act de gândire, „o stranie devenire”, „o devenire pe care artistul a înscris-o acolo subtil, fără să aducă nici o deformăție și nici un dezechilibru în identitatea ei umană”⁷. „În definitiv”, zice Noica, „orice fel de a vedea Multiplul în Unu este o binefacere a spiritului”⁸, sculptura lui Brâncuși apărând ca expresie a înțelepciunii. „În fapt, ea este cuminte și chiar înțeleaptă, pentru că nu are nimic diabolic în ea”. Mai mult, poate că tocmai acest fapt o face să fie „atît de universală în liniștea ei”, „o înțelepciune la nivelul pămîntului”, „situată pe linia precisă dintre frumos și urît, bun și rău, normal și monstruos, ca un prunc ce n-are încă un chip și un nume”.

Despre numele acesta ce-l poartă lucrarea, filosoful crede că Brâncuși „nu l-a luat direct din folclorul românesc, așa cum îl va lua pe cel de *Măiastra* pentru pasărea sa”. „În mitologia populară a țării sale”, zice Noica, „există: frumoasa pămîntului, greul pămîntului, ușurelul lui, fiul cîmpului, urîtenia pămîntului, urechea pămîntului, dar nu și cumințenia pămîntului”.

Înțelesul cuvântului prin care Brâncuși denumește lucrarea *Cumințenia pământului*, Noica îl va lega de spiritualitatea antică grecească, și anume cu ideea de *sophrosyne* care inițial însemna: cumpătate, echilibru, dreaptă măsură, cale de mijloc. „În acest sens, cuvîntul românesc corespunde mai mult lui *sophrosyne* (temperanță, prudentă) din limba greacă, decît *sophia* (înțelepciune, iscusință). Ca adjectiv are exact forma latină *cum mente*, cu minte. Atîta tot spune

² Constantin Noică, *Eseu despre Cumințenia pământului*, Revista Steaua, nr. 12/1975, Cluj-Napoca

³ Ibidem

⁴ Ibidem

⁵ Ibidem

⁶ Matei Stîrcea Crăciun, *Brâncuși. Limbajele materiei*, Ed. Anima, București, 2009, p. 24

⁷ Constantin Noica, *Eseu despre Cumințenia pământului*, Revista Steaua, nr. 12/1975, Cluj-Napoca

⁸ Ibidem

cumințenia: a fi cu minte, cu stăpînire de sine, cu bună așezare. Dar, ca și sculptura însăși, cuvîntul folosit drept titlu nu exclude gîndul înțelepciunii, ba chiar deschide către el pînă și etimologic, cu acea rădăcină *men-*, de la *mens*, ce reapare în *Minerva*, în *memini* („îmi amintesc”) sau în *moneo* = pun pe altul să-și amintească, sfătuiesc, avertizez”⁹.

Și e foarte posibil ca Noica să fi văzut în lucrarea lui Brâncuși ceea ce sculptorul însuși reflectase: „*Cumințenia pământului*”, se destăinuie Brâncuși lui V.G. Paleolog, „a fost încercarea mea de a da de fundul oceanului cu degetul arătător (încercarea de a atinge vechimea, arhaicul), căci mi-a fost prea mare spaima când i-am ridicat vălul... Femeia nu trebuie niciodată dezvăluită... Isis trebuia să rămână acoperită sub cel puțin unul dintre cele șapte văluri ale frumuseții sale, sub cel al misterului – care îi oferă și prețuirea și nemurirea. *Cumințenia Pământului* a fost pentru mine ceea ce este cu mult mai adânc femeia, dincolo de psihologia Dumneavoastră”¹⁰.

Cu toate aceste reflexii asupra *Cumințeniei pământului*, și cu alte câteva gânduri despre însemnătate ei în aria sculpturii universale, nu știm încă dacă am atins fondul problemei. Poate că ar trebui să clarificăm în ce măsură ea întrupează o viziune asupra vieții sau să dea chip plastic unui mesaj filosofic.

„*Cumințenia pământului* este cea dintâi lucrare pronunțat filosofică a lui Brâncuși”, ne spune Ion Pogorilovschi. „În istoria multimilenară a culturii, Brâncuși a apărut ca să propună cea mai radicală *instauratio magna* a trebuințelor speciei umane de a se exprima sculptural”¹¹. Ori sculptura lui Brâncuși tocmai asta face, recuperează acel sentiment cosmic, considerat de marele sculptor ca „ultimul prag al bucuriei de a fi”. Ea valorizează, într-un fel anume, condiția omului pe pămînt. În acest sens, trebuie văzut în *Cumințenia pământului* modelul „ființei echilibrate”, în măsură să-și stăpânească tensiunile devenirii de sine”.

Și Brâncuși ne mai spune ceva prin punerea pe lume a acestei lucrări, ne spune că adevărata icoană a înțelepciunii trebuie să rămână femeia. „E harul ei să cumpănească între pulsunile devenirii umanului, ferind-o de lunecările în extreme. Enigmatica *Gehemuită* a lui Brâncuși cuprinde cu brațele ei cheia de aur a înțelepciunii: aceea de a nu ne îndepărta niciodată prea mult de bunul pămînt”¹².

Cu acest gând al lui Ion Pogorilovschi, din finalul lucrării sale despre *Cumințenia pământului*, încercăm să încheiem această scurtă trecere prin tăinuitele încăperi ale creației brâncușiene, de acolo de unde Brâncuși ne îndeamnă să-i privim opera până ce ea însăși va începe să ne privească: „Uită-te până ce vei vedea”.

Poate că în acest reflex al privirii stau înțelesuri despre care încă nu am auzit, pe care nu le-am căutat niciodată. Cine știe, cu cât vom lua aminte mai mult la această lucrare a lui Brâncuși, cu atît vom înțelege că în fiecare dintre noi stă o *cumințenia pământului!*

Doru STRÎMBULESCU

9 Ibidem

10 V.G. Paleolog, *Tineretea lui Brâncuși*, Ed. Tineretului, București, 1967, p. 196

11 Ion Pogorilovschi, *Brâncuși – Sophrosyne sau Cumințenia pământului*, Ed. Universalia Publishers, New York, p.14

12 Ion Pogorilovschi, *Brâncuși – Sophrosyne sau Cumințenia pământului*, Ed. Universalia Publishers, New York, p. 170



¹ V.G. Paleolog, *Tineretea lui Brâncuși*, Ed. Tineretului, București, 1967, p. 188

Pasărea sfântă - întâlnire între poetul-filosof Lucian Blaga și sculptorul-filosof Constantin Brâncuși

Correspondența modernism / tradiționalism la Blaga și Brâncuși

Lucian Blaga, estetician și poet, se află printre cei care au recunoscut de timpuriu în Constantin Brâncuși pe reformatorul sculpturii¹. Lucian Blaga venise de timpuriu în contact cu arta lui Brâncuși, dacă se ține cont că *Luceafărul* sibian începuse de prin 1907 să publice în mod constant informații și, în premieră, reproduceri după unele opere brâncușiene. *Luceafărul* va adăposti și articole elogioase privind expozițiile *Tinerimii artistice* din București (în 1908, când Brâncuși participase cu bronzurile *Supliciu* și *Cap de copil*, și în 1910, când acesta a expus *Cumințenia* pământului, care a stârnit vii controverse) și ale *Salonului de toamnă* de la Paris, asupra căruia trimite articole Otilia Cozmuță, cunosătoarea a artei brâncușiene (vezi **Cârlugea, a**, pp.19-20).

Lucian Blaga a studiat la Viena, între anii 1914 și 1919, iar mai târziu a fost atașat de presă și diplomat în mai multe capitale europene. Acolo s-a familiarizat cu arta modernă și expresionismul, fiind, de asemenea, la curent cu aprecierile din presă privitoare la modernitatea incontestabilă a artei brâncușiene. Se pare că, încă din studenție, poetul a fost inițiat în opera marelui sculptor de către scriitorii Octavian Goga și Octavian Tăslăuanu, iar după 1918, la București, de Adrian Maniu și Ion Vinea (vezi **Zărnescu**). Tot în această perioadă, el a tins, ca și Brâncuși, spre o artă modernă, eliberată de pitoresc și decorativ, căutând esențialul, transfigurativul și ideaticul.

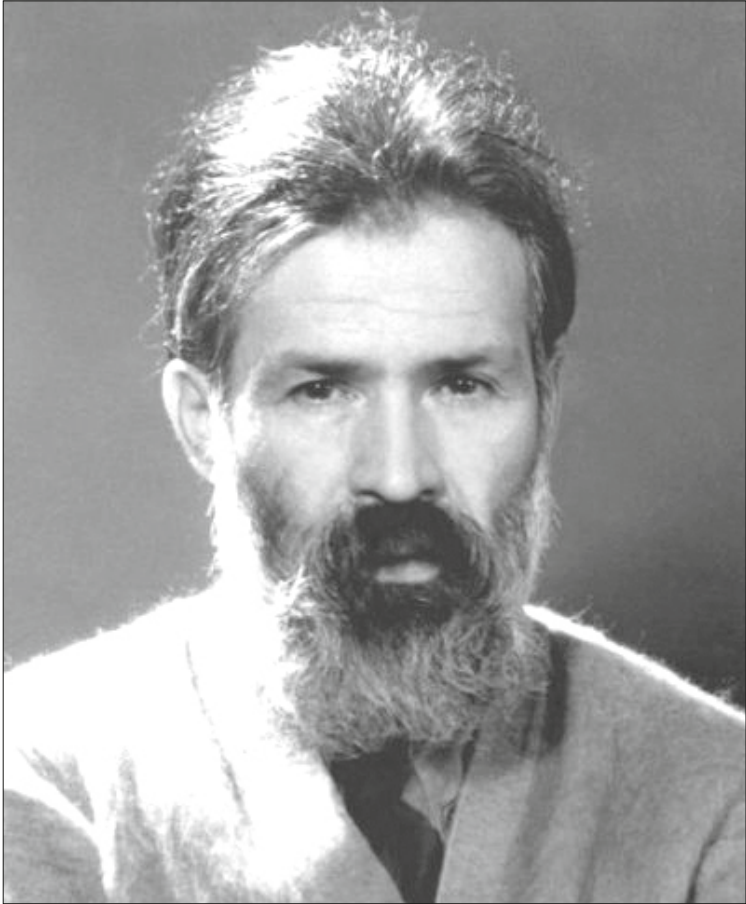
Un alt element care-l apropie puternic de sursa artei brâncușiene îl constituie faptul că poezia pentru care militează (după cum mărturisea), deși „ultramodernă”, este „mai tradiționalistă decât obişnuitul tradiționalism, fiindcă reînnoiește o legătură cu fondul nostru sufletesc primar, nealterat nici de romantism, nici de naturalism, nici de simbolism”. Iar exemplul pe care poetul îl dă este chiar arta lui Brâncuși: „Acest artist reia o tradiție cu mult mai veche decât așa-zisa sculptură tradiționalistă, înnodând firul cu fondul nostru primitiv bizantin”. „Pentru această artă sunt și eu”, concluziona filosoful, adică pentru „un fel de tradiționalism metafizic”, care face „legătura cu elemente mai primare ale fondului nostru sufletesc” (**Valerian**). Se poate constata, de aici, și crezul mai vechi al poetului într-o „îndreptățită interferență a artelor” (**Blaga, a**, p.1), care pleacă de la observarea unor corespondențe și analogii între poezie și pictură, între sculptură și pictură, pe temeuri de viziune, sensibilitate și spirit.

Și în alte ocazii, Blaga a conectat opera lui Brâncuși la fondul primar al neamului românesc. De exemplu, el a afirmat într-o discuție – după cum ne asigură Ovidiu Cotruș – că sculptorul e mare „prin participarea artei sale la fondul ancestral, mitic, al neamului său. Schimbul de taine cu strămoșii este singura garanție de vigoare și autenticitate” (apud **Cârlugea, a**, p.28). De asemenea, într-o discuție consacrată de diplomatul Vintilă Russu Șirianu, Blaga l-a elogiat astfel: „El este un geniu al forței folclorului! Rudă mai mare în scânteieri și răsărituri cu George Enescu și Bela Bartok. Aceștia au exprimat colosala putere a folclorului – în muzică și în poezie. El, Brâncuși – în marmură și bronz [...] Constantin Brâncuși este cea mai înaltă ridicare a spațiului mioritic” (apud **Zărnescu**).

Într-un număr al revistei *Patria* din anul 1923, Blaga își informa cititorii că marele sculptor român Constantin Brâncuși, care trăiește la Paris, are „o prea elogioasă caracterizare a personalității sale în cadrul artei franceze. La noi, firește, opera acestui sculptor ar stârni încă mirarea și indignarea tuturor. Ori Brâncuși a fost unul din marii revoluționari în sculptură, care încă prin anii 1908-1909 expusese lucruri de o îndrăzneală hotărâtoare în evoluția artei. El este un premergător, și poate numai extrema sa modestie și calitatea sa de român au fost până acum piedica de a avea o popularitate tot așa de mare ca Picasso sau Archipenko”. Este pus accentul și pe dimensiunea europeană a operei acestuia: „Brâncuși e deci cel dintâi artist român care joacă un rol european în evoluția artei. Vremea cea mai apropiată va descoperi desigur tot câmpul său de influență, deoarece el a făcut artă modernă binișor înainte de apariția unui Picasso, Archipenko, Belling. Românul C. Brâncuși cu înfățișarea de urs muncitor ne duce triumfători în marea artă” (**Blaga, b**).

Lucian Blaga îl elogiază din nou pe Brâncuși, în anul următor (1924), când apare lucrarea *Probleme estetice*. Comentând principalele stiluri și curente în artă, Blaga susține ca atitudini fundamentale: naturalismul (reproducând „individualul”), idealismul (centrat pe ideea „tipicului”) și expresionismul (reflectând lucrurile sub „specie absolută”).

Blaga considera expresionismul într-un sens larg



(deoarece aici el include toată generația postimpresionistă) și aprecia că acesta face abstracție de individualitatea lucrurilor, dar și de noțiunea tipică de specie, deschizând însă o nouă perspectivă ce transcende realitatea. Acesta are „relații cu cosmicul, cu absolutul, cu ilimitatul”, iar artiștii „noului stil” sunt preocupați de „spiritualism” și de „esențializare”. Dar, chiar poezia pentru care militează Blaga (prin opera căruia s-au manifestat tendințele expresioniste cele mai puternice din cercul *Gândirii*), deși „ultramodernă”, este „tradiționalistă”, în același timp.

În acest fel se explică de ce expresionismul, prin Blaga, se „liniștește”, se „clasicizează” sau se „meridionalizează”. În contextul acestei „arte noi”, expresioniste, el îl încadrează și pe Brâncuși, așa cum se constată în articolul *Stiluri*, din opusculul teoretic *Probleme estetice* (1924): „Mișcările moderne, de la Van Gogh și Matisse până la arta lui Picasso, Brâncuși și Archipenko, încearcă să taie drum spre absolut. Absolutul, ca gând vag presimțit, trece prin toate frământările artei noi” (**Blaga, h**, p.76).

Și în articolul *Noul Stil*, din opusculul *Fețele unui veac* (1926), Lucian Blaga îl menționează pe Brâncuși între artiștii preocupați de spiritualism și esențializare (împreună cu Archipenko, Barlach, Marc și Belling). După el, zorii noului stil prind a se arăta în jurul anului 1910, „această pornire spre esențial” fiind „una din trăsăturile caracteristice ale epocii noastre”.

Este menționat nu numai sculptorul, dar și a sa *Pasăre Măiastră*: „Pe la 1910 prind a se arăta semnele unui nou stil. Printre cei dintâi chemați să găsească în sculptură noul drum, socotim neapărat și pe acel ciudat român care de atâta timp și-a părăsit țara, fără de-a părăsi însă și legendele și amintirile bizantine ale acesteia: Brâncuși. O apropiere între *Pasărea sfântă*, de-atâtea ori realizată în metal orbitor, și o veche catedrală se impune cu insistență și fără de voie. Același extaz abstract se întruchipează în liniile prelungi ale miraculoasei păsări, ca și în spirituala înălțare a unei biserici. Ghicim o bărbătească tăgăduire a realității în acest extaz, care transfigurează gândurile și vedeniile lui Brâncuși, ca și ale altor sculptori contemporani” (**Ibidem**, p.145).

Lucian Blaga a meditat asupra operei brâncușiene și în anul 1945, în revista *Discobolul*. Aici, el consideră că *Oul* brâncușian reprezintă Oul cosmic: „Același sculptor a cioplit și a cizelat un ou, preocupat exclusiv de problema figurilor fundamentale, și totuși, depășindu-se, el a întruchipat oul cosmic, ce amintește nu se știe ce teo- și cosmo-gonie orfică”. În aceeași revistă face referire și la *Păsări*: „sculptorul Brâncuși a încercat să reducă la forme și linii ultime o pasăre și a creat o stranie divinitate a extazului”. Urmează o întrebare retorică: „Cu ajutorul cui opera de artă reușește să-și întrecă propriile intenții? Cu ajutorul întregului univers, mai puțin conștiința autorului ei” (apud **Cârlugea, a**, pp.26-27).

Coordonatele culturale pe care se întâlnesc cei doi geniali creatori români sunt tradiționalismul și expresionismul, ambele având în comun dimensiunea metafizică, exprimată prin căutarea esențialului, a spiritualului, a transcendentului, a absolutului. Așa se explică și atracția lor fundamentală spre mituri, tocmai pentru a înțelege „originarul” și pentru a accede la sensurile ultime ale existenței, ca apoi să le „tălmă-



cească” prin intermediul operelor lor: sculpturală, la Brâncuși, filosofică și lirică, la Blaga. Ambii fac astfel trimitere la cosmogoniile mitice, făcând să transpară forțele cosmice primare, transcendentul, lumea de dincolo, absolutul, „ființa” lucrurilor etc.

Metafora lui Blaga, de natură revelatorie, conține întotdeauna „un sămbure mitic”, reprezentând modalitatea artistică prin care poetul face „saltul” de la realitatea empirică la transcendent. Relația între poezia și filosofia lui Blaga (care împreună formează o unitate a operei sale) se explică prin chiar legătura dintre metaforă și metafizică.

Prin „setea de absolut”, poetul-filosof se raportează și la tradiția artistică a Orientului și, mai ales, a vechii Indii, acoperită chiar de conceptul stilistic blagian al „tendinței spre absolut”. Atracția puternică pe care Brâncuși și Blaga au avut-o pentru gândirea indiană (în care artistul și-a regăsit „înțelepciunea milenară” și față de care poetul nutrea „o pasiune și o dragoste cu totul particulară”) vine în special din consonanța care există între sensurile arhaice ale folclorului românesc și rădăcinile spiritualității indiene, ambele aduse în actualitate de curentul înnoitor al expresionismului, ce „aspira spre absolut” (vezi detalii privind influența gândirii indiene asupra lui Lucian Blaga și Constantin Brâncuși în **Buliga, a**).

Semnificația metafizică a Păsării sfinte

Lucian Blaga a văzut o variantă a *Păsării Măiestre* la expoziția din anul 1924², organizată din inițiativa revistei de avangardă *Contimporanul*³. El a fost obsedat de această lucrare, dedicându-i poezia *Pasărea sfântă*, publicată inițial în revista *Gândirea*, în anul 1926 (**Blaga, c**) și apoi în volumul *Laudă somnului*, din anul 1929. Așa cum s-a văzut, marile filosof al culturii îl vedea pe Constantin Brâncuși ca pe o culme a spiritului românesc și îl încadra în contextul „artei noi”, expresioniste sau în „noul stil”, care considera că începea în jurul anului 1910, atunci când sculptorul plăsmuia prima *Pasăre măiastră*.

Într-o scrisoare din 1930, poetul își afirma cu claritate expresionismul din *Laudă somnului*⁴: „Expresionismul meu, dacă vrei cu orice preț să-l numești așa, e – mai ales, în ultima fază a *Laudei somnului* – un ce atât de organizat și tinde așa de mult spre cristal, încât i s-ar putea cred da și atributul de neoclasic” (apud **Cârlugea, b**, p.17). Așadar, ținând cont că expresionismul este un numitor comun operei lui Brâncuși și liricii din *Laudă somnului*, era firesc ca Blaga să fii inclus *Pasărea sfântă* în acest volum. Fapt ce denotă, de altfel, factura expresionistă a acestui poem.

2 Conform mărturiei lui V. G. Paleolog, poetul ar fi vizitat chiar și atelierul lui Brâncuși, în vara anului 1938, când a văzut, „pe lângă Păsări, cele cinci Coloane fără sfârșit, din lemn, și o alta, în gips” (apud Zărnescu).

3 Numărul 52, din anul 1925, al revistei de avangardă Contimporanul a fost dedicat, în întregime, lui Brâncuși, pe coperta lui fiind reproducă o imagine a atelierului parizian al artistului. Sunt incluse aici articole dedicate marelui sculptor, de M. Iancu, I. Vinea și Milița Petrașcu (aceștia vor reveni cu alte mărturii referitoare la Brâncuși și creația sa, în numere din 1926 și 1929 ale revistei). Ion Vinea publică în acest număr omagial poemul Pasărea măiastră, scris anterior, în anul 1920 (vezi Vinea).

4 Dar, mai multe articole ale sale (așa cum ar fi de exemplu Noul Stil), se pot constitui în adevărate mărturii de credință pentru apartenența sa la această orientare artistică.

1 Istoria interferențelor între viețile și operele acestor mari artiști români este necunoscută până în anul 1976, când, în revista Tribuna, apar articolele lui Domițian Cesereanu și Mircea Popa.

Poezia *Pasărea sfântă* este dedicată sculpturii brâncușiene *Pasărea Măiastră*, realizată în bronz, sau, posibil, lucrării *Pasărea de aur* (care este o variantă mai stilizată a *Păsării Măiestre*), deoarece se referă la acea variantă „întru-chipată în aur de sculptorul C. Brâncuși”. Chiar dacă Lucian Blaga a văzut *Pasărea Măiastră* la expoziția din București, este cert că el știa cu mult timp înainte și de alte variante ale acesteia⁵, și îndeosebi de cele realizate în bronz polisat⁶, fapt ce reiese din chiar cuvintele lui: *„Pasărea sfântă* de-atâtea ori realizată în metal orbitor...”.

Datorită denumirii sale, *Pasărea sfântă* face imediat trimitere la lumea miturilor, la sacralitate, arhetip și transcendență. Prin simplul fapt că pasărea este asociată zborului, ea a servit, în diverse tradiții, ca „simbol al sufletului” sau al „nemuririi sufletului” (**Chevalier, Gheerbrant**, p.25) și de asemenea este un simbol general al relațiilor (în speță al intermedierii) între cer și pământ.

Ideea de sacralitate a acestei „făpturi” („ființe”) este accentuată prin utilizare unor termeni sugestivi în acest sens, folosiți în descrierea ei. Astfel, pasărea este comparată cu un „clopot prin lume purtat” sau cu un „potir fără toarte”, obiecte sfinte care fac trimitere la lăcașurile de cult și la credințele religioase. De altfel, Blaga a mai menționat apropierea între *Pasărea Măiastră* (pe care o numea direct *Pasărea sfântă*) și o veche catedrală, datorită „extazului abstract” (ce tăgăduiește realitatea) întruchipat „în liniile prelungi” ale „miraculoasei păsări”, forme ce sugerează ideea de „spirituală înălțare”, întocmai ca o biserică.

Sfințenia *Păsării* este subliniată de faptul că este binecuvântată, „hieratic”, din înălțimile sacrosancte ale „Orionului”, această constelație având, în diverse tradiții, o semnificație transcendențială certă, simbolizând, mai ales, trecerea spre „lumea de dincolo”⁷. Faptul că Orionul, cu geometria sa „înaltă și sfântă”, o „binecuvântă” și „lăcrimează” deasupra ei, sugerează nu numai ideea de sfințenie a *Păsării*, dar și „transcendentul care coboară”, concept fundamental în filosofia blagiană (vezi *Spațiul mioritic*, în *Trilogia culturii*; **Blaga, e**, pp.58-64)⁸. „Lacrimile” pot face trimitere și la dragostea divină care se pogoară din înalt, asupra *Păsării*.

Această manifestare a transcendentului (o epifanie) are loc într-o atmosferă de religiozitate cosmică: „În vântul de nimeni stârnit”. Această sintagmă, cu care Blaga își începe poemul, poate desemna Spiritul („Duhul lui Dumnezeu”), în ipostaza sa creatoare. În opera lui Blaga există conceptul unei entități supreme și misterioase, infinite și eterne, posedând cunoaștere absolută și nelimitată, suprem cenzor și centru de grație, ce transcende omenescul, numite metaforic „Marele Anonim” (vezi **Blaga, g**, pp.178-183). De aceea, termenul de „nimeni” îl poate semnifica pe „Marele Anonim”, adică divinitatea primordială, omnipotentă și omniprezentă (echivalentă cu Dumnezeu-Tatăl din religia creștină, cu Iehova din iudaism, Brahman din *Rig-veda* etc.), aflată în centrul ontologic al lumii. „Vântul” reprezintă, în acest caz, suflarea sau energia divinității , care a dat naștere Cosmosului și viață făpturilor⁹. Astfel, în viziune poetului-filosof, „vântul” devine o metaforă e energiei divine creatoare sau, posibil, a Sfântului Duh. *Pasărea sfântă* posedă o înțelegere intuitivă profundă și supremă, dincolo de rațiune și de limbajul discursiv, deoarece ghicește „în adâncuri toate misterele” și ascultă „revelații fără cuvinte”. Ea nu este numai omniscientă, dar și omniprezentă: a trăit „în funduri de mare”, a ocolit focul solar „pe de-aproape” și se află în văzduhul „boltitelor amiezi”, de unde poate cunoaște toate misterele „adâncuri-

5 Constantin Brâncuși a sculptat Pasărea măiastră în 29 de variante, începând cu anul 1910, preocupat în a reda „esența zborului”. Este vorba însă despre un zbor mistic (adică ascensiunea la ceruri, temă centrală a multor mituri din diverse tradiții), ceea ce denotă aspirația lui Brâncuși către spiritualitate și transcendență. Denumirile lor diferă, o dată cu perfecționarea opereii respective, de-a lungul timpului, în variante progresiv stilizate: Măiastra (1910 în marmură albă, 1911 și 1912 în bronz), Pasărea de aur (1919 în bronz), Pasărea în văzduh (1922-1923, 1931-1936, în marmură și bronz).

6 Au fost identificate și localizate mai multe versiuni ale Măiestrei din bronz. De pildă, Măiastra realizată în anul 1911 se află în galeria Tate Modern din Londra, iar cea realizată în anul 1912 se află la Muzeul Guggenheim din Veneția. O Măiastră din marmură albă, creată în anul 1910 (când debutează, de altfel, ciclul Păsărilor brâncușiene) se află la Museum of Modern Art din New York. Pasărea de Aur din 1919 este la Institutul de Arta din Mineapolis.

7 Prin mijlocul constelației Orion (sau Vânătorul, deoarece numele ei vine din mitologia greacă, de la un vânător din timpuri primordiale, care era în căutare Pleiadelor) trece ecuatorul ceresc, fapt care o face vizibilă din orice punct al Terrei. În componența ei se regăsesc șase dintre cele mai strălucitoare cincizeci și una de stele de pe bolta cerească. Aceste aspecte i-au conferit, de-a lungul timpului, un prestigiu aparte, în toate culturile antice. Constelația este citată în Odiseea și Iliada lui Homer și în Eneida lui Virgiliu, apărând și în Biblie (în Cartea lui Iov, 38, 31). La egiptenii antici, stelele sale erau asociate cu Osiris, zeul morții și al Lumii de jos. Conform mitologiei lor, zeii descind din centura de stele a lui Orion și Sirius (cea mai strălucitoare stea de pe cer). Mai precis, zeii Osiris și Isis au venit în formă umană și au creat rasa umană. Se pare că Marea Piramida a lui Keops, Piramida lui Kefren și cea a lui Mykerinos sunt dispuse aidoma celor trei stele strălucitoare din centura lui Orion (ceea ce fascinează mulți savanți).

8 Blaga prezintă acest concept astfel: „Transcendentul care coboară ca să se arate, ca să se materializeze, e un gând metafizic [...] Omul bizantin are despre raportul dintre transcendent și lumea concretă viziunea sau sentimentul că transcendența coboară, de sus în jos, putându-se face vizibilă [...] Stilul bizantin corespunde desigur cel mai mult spiritualității ortodoxe” (Blaga, e, pp.78-79).

9 În Biblie se spune că „Duhul lui Iahve” (cel „dătător de viață”, schimbă nu numai spiritual, dar și psihic și material, pe omul care beneficiază de el. Personaje biblice ca Otnia, fiica lui Ieftae, Ghedeon, Samson sau apostolii devin eroi sub influența duhului Domnului. Profeții au fost de asemenea beneficiarii acestui duh divin (Osea numește profetul „omul inspirat”).

www.centrulbrancusi.ro

lor” și se poate înălța „fără sfârșit”. Prin înseși calitățile ei, miraculoasa făptură poate trăi în medii perfect opuse, nefiind afectată de elementele contrarii: apa mării/focul solar, funduri de mare/văzduhul cel mai înalt (sau, altfel spus, adâncuri abisale/înălțimi supreme). Este astfel sugerat faptul că însăși ființa ei întruchipează o adevărată coincidență a contrariilor (*coincidentia oppositorum*), care trimite la o realitate suprasensibilă și supranaturală, de natură divină¹⁰.

Spațiul în care *Pasărea* dăinuie (care adăpostește toate cuplurile de contrarii) are o anumită structură, sesizabilă prin faptul că ea veghează în văzduhul „boltitelor amiezi”, văzduh care, la rândul său, fie că este echivalent, fie că se încadrează într-un spațiu mult mai extins, cu o geometrie „înaltă și sfântă”. Această „geometrie” creează și imaginea unui Cosmos sacralizat, văzut ca un templu sau ca o biserică, ale căror acoperiș este chiar bolta cerească. Iar în mijlocul boltii, la zenit, se află stelele strălucitoare ale Orionului, a căror lumină este una de natură transcendentă, care coboară din sacrele înălțimi. De altfel, lumina care intră într-o biserică, de sus în jos, trimite la lumina divină a sfintelor începuturi („Fiat Lux!”, **Geneza**, 1, 3)¹¹.

Un văzduh boltit și/sau un spațiu sacru creează imaginea unei cupole celeste nu numai de natură materială, ci și spirituală, care face trimitere la mitul Oului cosmic (cu importanță centrală în miturile cosmogonice vedice)¹² și la mitul Androgenului¹³. Ambele mituri se traduc, în fapt, prin dorința de reintegrare a individului într-o stare nediferențiată, în condiția paradisiacă a începutului și a „omului primordial”.

Înțelegerea acestor mituri este importantă, mai cu seamă că Blaga a fost pasionat de India, așa cum reiese dintr-un articol scris în 1943: „Eu, din parte-mi, mărturisesc că n-am umblat pe subt zările Vedelor și mai ales ale Rigvedei și prin toată filosofia indică, de care m-am ocupat cu intermitențe în lucrările mele, numai așa din trecere de vreme, ci dintr-o pasiune și dragoste cu totul particulară”¹⁴, ce-o purtam spiritului indic” (**Blaga, f**). Această înțelegere se impune, în special, pentru a decipta semnificația *Păsării sfinte*, mai cu seamă că Lucian Blaga preciza foarte clar că *Oul* brâncușian (numit de către sculptor Începutul lumii) îi amintea de Oul cosmic, iar *Pasărea de aur* îi sugera o „divinitate a extazului”.

În ceea ce privește conceptul de *coincidentia oppositorum*, este de menționat faptul că în opera blagiană s-a observat, atât la nivel conceptual, cât și în registrul poetic,

10 Există un text biblic foarte enigmatic, care sugerează, mai degrabă, faptul că divinitatea are o dublă natură, bărbătească și femeiească: „Și a zis Dumnezeu: «Să facem om după chipul și după asemănarea Noastră, ca să stăpânească peștii mării, păsările cerului, animalele domestice, toate vietățile ce se târsc pe pământ și tot pământul! » / Și a făcut Dumnezeu pe om după chipul Său; după chipul lui Dumnezeu l-a făcut; a făcut bărbat și femeie.” (Geneza, 1, 26-27). Se poate înțelege, astfel, de ce teologul, savantul și filosoful Nicolaus Cusanus (considerat drept cea mai importantă personalitate în cultura europeană a secolului al XV-lea) considera coincidentia oppositorum ca fiind definiția cea mai adevăată a lui Dumnezeu.

11 În Spațiul mioritic, Lucian Blaga credea că transcendentul care coboară, ca „gând metafizic”, poate fi surprins „și în funcția pe care, în arhitectura bizantină, spre deosebire de cea gotică, o are lumina. Intrând într-o biserică bizantină te impresionează, în obscuritatea spațiului închis, fâșiile de lumină care țâsnesc prin ferestrele tăiate la baza cupolei, fâșii de lumină, pe care le poți tăia cu spada. E aci parcă o lumină neterestră, care se arată invadând de sus în jos lăcașul, o lumină de o materialitate mai pronunțată decât a luminii omniprezente a zilei. Această material-potențată lumină izbucnind în fâșii groase ce se întretaie ca niște drepte cascade e neapărat o parte integrantă a arhitecturii bizantine. Nu e această material-potențată lumină o simbolică exemplificare a transcendentului care se face vizibil? În bisericile gotice lumina pătrunde numai scăzută și modificată de colorile vitraliilor, pentru ca să se difuzeze în obscuritatea spațiului. Luminii vulgare a zilei i se pune în gotic o surdină; ea e trecută printr-un mediu, care o spiritualizează. Față de această lumină spiritualizată coloristic, emanațiile de lumină potențată, culese ca într-un vas, de o biserică bizantină duc gândul la lumina originară făcută de Dumnezeu cu întâiul său cuvânt” (Blaga, e, p.78).

12 Mitul „Oului Lumii” sau al „Oului primordial”, din care a luat naștere Cosmosul, este comun multor tradiții de pe glob (din Polinezia, Indonezia, India, Iran, Grecia, Letonia, Estonia, Finlanda, vestul Africii, America Centrala și vestul Americii de Sud), dar „centrul său de difuziunea trebuie căutat, probabil, în India sau Indonezia” (Eliade, p.378). De exemplu, în Chândogya-upanishad, se afirmă că la Început Universul era doar „ne-Ființă”. „Ființa” a intrat în devenire și s-a făcut ou. Apoi oul s-a crăpat în două coji (cupe): „Cea de argint era Pământul, cea de aur era Cerul”. În continuare se specifică: „Ceea ce luă atunci ființă fu Soarele”, precizându-se că „Soarele este Brahman” (apud Al-George, 80). Așadar, soarele, identificat cu realitatea supremă (Brahman), s-a născut din oul primordial. De altfel și cosmologia tardiva indiană concepe Cosmosul în acord cu vechile cosmogonii vedice, având forma unui imens ovoid, denumit Brahmanda sau „Oul lui Brahma”.

Se poate constata, deci, că în primordialul ou mitic al „nediferențierii” sau al „totalității”, lumea exista ca potență și nu ca manifestare. În acest fel, Oul Lumii nu constituie în fapt o reprezentare a Cosmosului în starea sa de manifestare deplină, ci a punctului din care va purcede dezvoltarea acestuia. Altfel spus, Oul Lumii este central în raport cu Cosmosul și cuprinde în germene tot ceea ce acesta va cuprinde în starea manifestată pe deplin. Totuși, acest ou mitic nu este niciodată în mod absolut primul, el simbolizând germelele primelor diferențieri : „Oul Cosmic și primordial este unul, dar el cuprinde și Cerul și Pământul, apele inferioare și cele superioare; în totalitatea sa unică, el conține multiple virtualități” (Chevalier, Gheerbrant, p.393). Local important pe care îl ocupă astăzi ouăle în celebrarea Anului Nou și în sărbătorile morților din diverse culturi se justifică prin simbolul pe care îl intrupează oul: repetarea nașterii exemplare a Cosmosului (imitarea cosmogoniei). Ca și imaginea arborelui, oul este și el o emblemă a reînnoirii Naturii și vegetației. În acest fel se explică și de ce oul poate simboliza moartea și învierea lui Iisus Christos: deoarece acesta confirmă și favorizează „învierea”, care nu reprezintă o „naștere”, ci de fapt o „întoarcere” sau o „repetiție” (Eliade, p.379).

13 În mitul universal al Androgenului, la care cele două sexe coexistau, se regăsește condiția inițială a perfecțiunii și a totalității – care contrariile sunt reconciliate. Ca o legătură cu mitul Oului cosmic, se știe că Platon concepea androgenul ca „sferic”, iar în concepțiile daoiste „sufleurile” – care încarnau cele două sexe – erau amestecate și formau un ou: „Marele Unu”.

14 După cum rezultă din consemnările sale memorialistice, India a fost descoperită în adolescență, perioadă în care domină existențialul și nu teoreticul.

„o dialectică a polarităților, contradicțiilor și antinomiilor de tot felul, principiul goetheen al «polarităților» fiind cel mai productiv-structurant” (Cărlugea, b, p.329). Acest „mod de gândire structurat pe antinomii, polarități, antiteze și contrarii, de un evident dinamism al imaginarului și coerent în emergența lui ideatică [...] va găsi în Lucian Blaga un adevărat virtuoz al dialecticii, în planul imaginarului conceptual și poetic. Autorul Eonului dogmatic [...] va înțelege antinomiile din dialectica hegeliană ca paradoxii, «care se bucură în același timp de privilegiile abstracțiunii și de virtuțile concretului». Așa se naște ideea sintezei unificatoare – un «al treilea concept concret», – «postulată în transcendent», „ce-și capătă un nou nume, antinomia dogmatică, a cărei tensiune se rezolvă de la sine prin transfigurarea ideatic-ico-nică (de tipul Trinității Creștine), de unde și teza antinomiei transfigurate, cu care operează gânditorul în cadrul filosofiei cunoașterii” (Ibidem, p.320).

Această tendință de „împăcare”, la nivel dogmatic, a elementelor contrarii, care constituie existența și căreia îi conferă acesteia dinamică, reprezintă o coincidentia oppositorum, care este esența celor două mituri amintite: al Oului cosmic și al Androgenului.

Simbolismul soarelui15 ocupă și el un loc central în tradiția indiană și facilitează înțelegerea naturii divine a Păsării. Din acest punct de vedere, sintagma „boltitele amiezi” ale Păsării sfinte trimite, în mod cert, la identifica-rea acesteia cu soarele ca expresie a divinității, deoarece Pășărea este plasată în poziția unui soare nemișcat, aflat la zenit, în „centrul cerului”. Conform simbolismului vedic, este vorba aici despre un soare spiritual, care mai este numit și „inima” sau „ochiul lumii”, Atman sau Spiritul universal. El este sălașul lui Brahma sau Purusha și este sursa luminii transcendente care pornește din „vârful lumii”. În poemul lui Blaga apare, așadar, aceeași identificare: Pasărea, care este și Soarele, reprezintă Spiritul universal, omniscient și omniprezent, înzestrat cu cunoaștere divină și intuitivă.

Motivul „Germenului de aur” (Hiranya-garbha)¹⁶ reprezintă o adevărată cheie de boltă pentru simbolismul religios indian, fiind prezent în Rig-veda (unde Germenul de aur, Oul cosmic și Soarele spiritual apar ca fiind strâns legate). În acest mit al genezei Universului, Cosmosul este înțeles ca o separare a oului cosmic în două cupe

15 Soarele este considerat o materializare și o epifanie a luminii transcosmice (manifestările sale fiind atât spațiul, cât și timpul lumii noastre), ce se află dincolo de el. Soarele este elementul de mediere, locul de comunicare între absolut și relativ, fapt pentru care el a căpătat denumirea de „poartă a lumii”, prin care „lumina luminilor” pătrunde în lume. Epifania este considerată ca maximă în poziția cea mai înaltă a soarelui, când acesta se află la zenit. Despre această „lumină a luminilor”, Chândogya-upanishad spune că ea „strălucește acolo, deasupra tuturor, deasupra Totului, pe creștetul lumilor celor mai de sus, decât care nu există altele mai înalte”. Și tot aici, prin omologările dintre lumină și conștiință absolută, se va preciza că aceasta din urmă, atât sub formă ei obiectivă (Brahman), cât și sub cea subiectivă (âtman) este identică, respectiv cu spațiul exterior și cu cel interior omului. Dar nu numai la indieni, ci la multe alte popoare soarele se înfățișează ca o manifestare a divinității (fiind, astfel, o epifanie uraniană). Uneori, el este reprezentat ca un zeu sau, pentru orfici, el reprezintă inteligența lumii. Platon face din el o imagine a binelui, așa cum se manifestă aceasta în sfera lucrurilor vizibile.

Soarele este nu numai emblema lui Vishnu și a lui Buddha, dar și a lui Hristos, ale cărui douăsprezece raze sunt cei doisprezece apostoli. Hristos este numit și Sol iustitiae (Soarele dreptății), adică tocmai ca soare spiritual sau ca inimă a lumii. Chrisma, monograma lui Hristos, amintește de o roată solară. Dar și Marele Preot al evreilor purta pe piept un disc de aur simbolizând soarele. „Soarele răsare” este nu doar emblema Japoniei, ci însuși numele ei (Nihon).

Dacă soarele este considerat mereu Yang, luna este Yin (deoarece soarele luminează direct, iar luna răsrânge lumina acestuia). Soarele este, în acest fel, un principiu activ, iar luna, un principiu pasiv. De aici și aplicațiile simbolice ale acestei stări de fapt: „lumina fiind cunoaștere, soarele figurează cunoașterea intuitivă, imediată; luna reprezintă cunoașterea prin reflectare, rațională, speculativă. Prin urmare, soarele și luna corespund spiritului și respectiv sufletului (spiritus și anima), precum și sălașurile acestora: inima și creierul. Cele două astre reprezintă esența și substanța, forma și materia: tatăl său este soarele, iar mama îi e luna, poate fi citit în Tabla de smarald hermetică” (Chevalier, Gheerbrant, p.238). 16 Atât Germenul de aur, cât și Oul cosmic au apărut din Apele primordiale ca factori cosmogonici. Un text din Mânava-dharma-shâstra (care prezintă în mod explicit tema „Oului de aur”) precizează că principiul ultrafenomenal plasează mai întâi sămânța (bijă) în apele primordiale, care se va transforma ulterior în „Oul de aur”, în interiorul căruia principiul suprem se naște ca Brahman. În interpretarea lui Sergiu Al-George, germenul de aur „reprezintă ca «germen» latentă, iar ca «aur» principiul ontologic suprem (Brahman, Prajâpati), în ipostaza sa de lumină sau de foc sacru (Agni). În faza precosmogonică acesta se afla în stare difuză în interiorul Apelor primordiale. O dată născut, Hiranya-garbha, ca și Stălpul cosmic, instituie spațialitatea dintre pământ și cer” (Al-George, p.83).

După Rig-veda, „Hiranya-garbha fu cel ce luă ființă la Început; născut, a devenit singurul stăpân al tuturor existențelor, a sprijinit Cerul și Pământul”. Tot aici, în cea mai veche dintre vede, se precizează că „Marea Pasăre” („Vulturul cerului”), adică Soarele (sinonim cu Stălpul cosmic), este forma vizibilă a „Germenului de aur”. Actul cosmogonic este înțeles ca o expansiune a spațiului, a luminii și a formelor. De asemenea, „Âtman-ul, sinele din spațiul interior al inimii, era lumina interioară consubstanțială cu lumina absolută și infinită. Lumina absolutului este pasărea de aur, sălășluind în inimă și în soare. Drumul omului către absolut este un drum al sinelui (âtman) către marele Sine (Brahman). Âtman-ul nu era numai pasărea de aur ci și săgeata, iar țința ce trebuie atinsă era Brahman” (Ibidem, p.64). Acest cortegiu de imagini, comun ritualismului și upanișadelor, „definesc conștiința ascensională drept pasăre de aur, săgeată sau coloană...” (Idem).

➤ 23

Pasărea Sfântă

Întruchipată în aur
de sculptorul C. Brâncuși

În vântul de nimeni stârnit
hieratic Orionul te binecuvântă
lăcrimându-și deasupra ta
geometria înaltă și sfântă.

Ai trăit cândva în funduri de mare
și focul solar l-ai ocolit pe de-aproape.
În păduri plutitoare-ai strigat
prelung deasupra întâielor ape.

Pasăre ești? Sau clopot prin lume purtat?
Făptură ți-am zice, potir fără toarte,
cântec de aur rotind
peste spaima noastră de enigme moarte.

Dăinuind în tenebre ca în povești
cu fluier părelnic de vânt
cânți celor ce somnul și-l beau
din macii negri de subt pământ.

Fosfor cojit de pe vechi oseminte
ne pare lumina din ochii tăi verzi.
Ascultând revelații fără cuvinte
subt iarba cerului zborul ți-l pierzi.

Din văzduhul boltitelor tale amiezi
ghicești în adâncuri toate misterele.
Înalță-te fără sfârșit,
dar să nu ne descoperi niciodată ce vezi.

Lucian BLAGA



Pasărea sfântă - întâlnire între poetul-filosof...

Urmare din pag. 21

(Cer și Pământ), în momentul în care „Germenul de aur” își actualizează latența și se manifestă sub forma Stâlpului cosmic. Tot în acest mit se explică faptul că „Marea Pasăre” este Soarele (forma vizibilă a „Germenului de aur” și sinonim cu Stâlpul cosmic) și, în același timp, conștiința absolută (Brahman).

Din perspectiva acestor mituri cosmogonice și simbo-luri ancestrale sacre, se poate înțelege mult mai clar semni-ficația Păsării sfinte din poemul blagian (ca de altfel și a Păsării Măiastre brâncușiene, căreia îi este dedicat poemul respectiv). Când Lucian Blaga a creat imaginea unei Păsări sfinte, care „a trăit cândva în funduri de mare” și a ocolit pe de-aproape „focul solar”, se referea la „Marea Pasăre”, adică la Spiritul suprem, care mai întâi a existat în interiorul Apelor primordiale și apoi s-a „născut” în interiorul oului cosmic, ca „Germen de aur”, sau ca Soare, în sens spiritual. Așadar, Pasărea sfântă reprezintă, în primul rând, Spiritul universal (Brahman, Dumnezeu), ca principiu ontologic suprem și conștiință absolută. Dacă în faza precosmogonică, Pasărea sfântă exista difuz în interiorul Apelor primordiale, odată născută, instituie spațio-temporalitatea și întregul Cosmos sub forma sa manifestată. Astfel, ea se constituie într-un factor cosmogonic expansionist, deoarece se identifi-că cu Stâlpul cosmic, care separă și sprijină cele două cupe ale Oului cosmic secționat: Cerul și Pământul. Brâncuși a numit „de aur” Pasărea sa, din același motiv: deoarece ea reprezintă Spiritul suprem. A prezentat-o însă în ipostaza sa solară, de lumină sau de foc sacru, așa cum se precizează în *Rig-veda* („Marea Pasăre” este de fapt Soarele, iar ambele reprezintă forma vizibilă a „Germenului de aur”, care este Brahman în starea sa de latență). Sculptorul a reprezentat și Stâlpul cosmic în lucrarea sa monumentală de la Târgu-Jiu, *Coloana fără sfârșit* (vezi detalii privind semnificațiile ei mitice în *Simbolismul mitic al Coloanei fără sfârșit*, **Buliga, b**, pp.219-240).

Precizez că Brâncuși căuta să capteze lumina în lucrările sale, în diverse moduri. În *Măiastra* și *Pasărea de aur* din bronz, lumina este prezentă în suprafețe de reflexie, obținute intenționat de sculptor după îndelungi polisări (vezi *Spiritul reprezentat prin „lumină” și „foc” în ciclul bronzurilor lustrui-te*, **Ibidem**, pp.212-214). Blaga a fost, probabil, impresionat nu numai de culoarea aurie a *Păsărilor* brâncușiene, dar și de lumina reflectată de ele, care îi sugera lumina transcendentă-lă a începuturilor.

„Strigătul” prelung al *Păsării* deasupra întâielor ape reprezintă momentul originar de manifestare a Cosmosului, amintind de sfintele începuturi ale Creației, așa cum apare nu numai în *Rig-veda*, dar și în Biblie¹⁷. Odată cu separarea Cerului de Pământ, are loc expansiunea luminii, a spațiului, a formelor, adică manifestarea cosmică la care asistăm (și participăm) și astăzi. Acest „strigăt” (înțeles ca „sunet” sau „cuvânt” originar) face trimitere și la prologul Evangheliei lui Ioan¹⁸.

În catrenul al treilea, *Pasărea sfântă* este comparată cu un „clopot prin lume purtat”, care cântă un „cântec de aur” peste „spaima noastră de enigme moarte”. Iar în următoarea strofă, *Pasărea*, „cu fluier părelnic de vânt”, cântă „celor ce somnul și-l beu/ din macii negri de subt pământ”. Toate acestea sugerează, cu putere, „amnezia spirituală” a omului decăzut (și, cu precădere, a celui modern)¹⁹, care și-a uitat natura esențială și divină²⁰ sau, altfel spus, adevărul că el are un sine (ătman) consubstanțial cu marele Sine (*Brahman*).

Pe de altă parte, este evidențiată lupta Spiritului (*Pasărea sfântă* sau âtman) de a trezi oamenii aflați într-o stare de letargie (oarecum infernală), asemănătoare cu cea a drogaților, la adevărata lor realitate, de natură sacră. Cântecul său este comparat, de o manieră simbolică, cu sunetul clopotului care cheamă oamenii la biserică²¹ sau cu cel al unui fluier „de vânt” (de natură spirituală).

Faptul că *Pasărea sfântă* dăinuiește „în tenebre ca în povești” evidențiază o nouă trimitere la lumea miturilor, acolo unde se află legenda ei, și de unde ea „vorbește” mai departe oamenilor, reamintindu-le cine sunt cu adevărat. De altfel, Blaga considera cunoașterea mitică un „organ de

18 „La început era Cuvântul și Cuvântul era la Dumnezeu și Dumnezeu era Cuvântul. Acesta era întru început la Dumnezeu. Toate prin El s-au făcut; și fără El nimic nu s-a făcut din ce s-a făcut. Întru El era viață și viața era lumina oamenilor. Și lumina luminează în întuneric și întunericul nu a cuprins-o” (Ioan, 1, 1-5). 19 Devenit, astfel, o „enigmă moartă”.

20 Deoarece este alcătuit „după chipul și după asemănarea” lui Dumnezeu, creatorul său.

21 Despre sunetul clopotului, Brâncuși spunea că este „o voce divină”.

revelații disimulatoare prin excelență”, iar disimularea se face prin „icoane” (în fapt simboluri)²².

În mitologia indiană, Agni este zeul focului și, totodată, un vehicul al ofrandelor, mijlocind între pământ și cer. Prin faptul că separă și sprijină cerul deasupra pământului, în cadrul simbolismului ascensional, el este identificat cu o coloană. În *Rig-veda*, zeul este numit „Șoimul ceresc”, „Pasărea divină” și „Pasărea de aur”. După S. Al-George, Agni și epitetele sale, „care în fond exprimă insul (mai bine spus lumina conștiinței acestuia) în elanul de înălțare spre zona realității supreme, aparține în aceeași măsură mitologiei vedice cât și celei brâncușiene” (**Al-George**, p.58). De aseme-nea, pe „fundalul acestor mituri cosmogonice indiene, se poate ajunge la rațiunea coprezenței celor două teme domi-nante ale repertoriului brâncușian: Ovoidul și Coloana” (**Ibidem**, p.84).

Poemul blagian se încheie cu un îndemn adresat *Păsării*: „Înălță-te fără sfârșit”. Așa cum am constatat, *Pasărea sfântă* sălășluiește atât în inimă (ca sine individual sau âtman), cât și în Soare (ca marele Sine sau *Brahman*). Dar, după cum se precizează în Vede, sinele individual este atât âtman, cât și „săgeata”, țintind spre marele Sine. Așadar, această „înălțare fără sfârșit” a *Păsării* sugerează traseul sinelui individual spre absolut și infinit, adică o întoarcere (în sens pozitiv, de recuperare) la marele Sine, Brahman sau Dumnezeu. Un mesaj identic transmite Brâncuși nu numai prin *Pasărea măiastră* (și îndeosebi prin *Pasărea de aur*), a cărei semnificație a intuit-o atât de bine poetul, dar și prin alte opere ale sale, și poate, mai ales, prin *Coloana fără Sfârșit*.

Sinele individual, văzut ca o conștiință ascensională ce tinde spre unitatea cu Spiritul universal (care este sursa celui individual), poate face trimitere și la un alt concept funda-mental al filosofiei blagiene: „imanentul care urcă”, poziționat în simetrie diametrală cu „transcendentul care coboară”. În acest caz, „imanentul care urcă” poate fi echivalat cu sinele individual (âtman), iar „transcendentul care coboară” cu Spiritul universal (*Brahman*).

Analizând raporturile sufletul individual (*jīva*) cu Brahman²³, în volumul *Eonul dogmatic*, Lucian Blaga conside-ră logice ambele soluții care s-au dat acestei probleme în filosofia indiană, și anume: fie că acest suflet este iluzoriu (un simplu un reflex al lui Brahman), fie că el „e și nu e identic cu Brahman, adică în sens abstract da (Brahman e principul sufletului individual; sufletului individual, cu cât se leapadă de tot ce-i aparține numai accidental, de toate însușirile care nu alcătuiesc esența lui, cu atât se identifică mai mult cu Brahman, fiindcă el e însuși Brahman) – în sens concret nu (sufletul individual în plenitudinea sa concretă, adică sufletul identificat cu toate însușirile sale accidentale, își depășește principiul)”. Încercând să împace textele Sutrelor indiene, el afirmă că „sufletele individuale sunt reale, ele emană din Brahman, dar rămân unite și substanțial identice cu Brahman” (**Blaga, f**, p.78).

În ceea ce privește paradoxul divinității, de tip „unul și multiplu”, filosoful face următoarele considerații: „Dumnezeu este sub raportul esențialității unul și multiplu în același timp” (**Ibidem**, p.51); „Dumnezeu poate să fie conceput, fără să întâmpinăm vreo dificultate, «unul» ca fiindă și «multiplu» ca mod de manifestare” (**Ibidem**, p.42); „De fapt, în dogma Trinității Dumnezeu e afirmat «unul» și «multiplu», dar din puncte de vedere diferite, adică unul ca «ființă» și multiplu ca «persoană»” (**Ibidem**, p.48). De asemenea, se poate afirma că „în Dumnezeu coincid termenii opuși” (**Ibidem**, pp.81-82).

Interdicția finală, „să nu ne descoperi niciodată ce vezi”, trimite la misterul de nepătruns (pentru ființa umană) al conștiinței absolute, impersonale și infinite (Brahman sau âtman), care poate fi echivalată cu Marele Anonim din *Cenzura transcendentă (Trilogia cunoașterii)*. După Blaga, impersonalul Âtman e caracterizat prin „attribute contradicto-rii”, tocmai pentru a se exprima faptul că acesta este incog-noscibil: „Nu putem prin nici un cuvânt exprima «impersona-lul» lucrurilor – despre Âtman trebuie să tăcem – și de aceea se zice printr-o întorsătură așa de caracteristic indică, că Âtman e tăcere. Absolutul, fiind incognoscibil, nu-i putem atribui nici o însușire de-a fenomenelor pe care le vedem, sau

22 Blaga făcea, în acest sens, următoarea apreciere: „Miturile vor să exprime în icoană sensuri smulse existenței [...]; închiderea unui sens sub haina unor imagini concrete, redarea sensului prin personaje închipuite și prin întâmplări simbolice, intervin ca factor în structura oricăruî mit” (apud Al-George, p.227).

23 Care este acategorial, transcendent, antitetic.

dacă totuși o facem, atunci o facem în chip simbolic. Cele mai întrbuințate simboluri sunt «intelectul», «eternul», «viața»...” (apud **Al-George**, p.199).

Concluzii	

Ca o concluzie generală a acestui studiu, consider că „Marea Pasăre” din *Rig-veda* a fost denumită de către Brâncuși *Pasărea Măiastră* (sau *Pasărea de aur*) și de către Blaga *Pasărea sfântă*, în poezia de factură expresionistă cu același nume, dedicată lucrării brâncușiene de artă modernă, realizată în bronz polisat.

Această constatare conduce la următoarele echivalări: *Pasărea sfântă* îl reprezintă pe âtman, conștiința absolută sub formă subiectivă (situată în inima omului), care este numit, în viziunea metafizică a lui Lucian Blaga, „imanentul care urcă”. Dar âtman (conștiința individuală) este consubstanțial cu *Brahman*, conștiința absolută sub forma ei obiectivă (omni-prezentă în Univers), sugerat în poem sub forma „transcen-dentului care coboară”, un alt concept fundamental în sistemul filosofic blagian. Altfel spus, spațiul conștiinței interioare (subiective) este același cu spațiul conștiinței exterioare (obiective). Omologarea dintre microcosmosul uman și macrocosmos este specifică gândirii mitice, în general, și upanișadelor, în particular.

Conștiința absolută (Brahman sau âtman) își poate găsi echivalentul în Marele Anonim al metafizicii blagiene.

Ambele opere, *Pasărea măiastră* brâncușiană și *Pasărea sfântă* blagiană, denotă atracția puternică pe care cei doi geniali creatori au avut-o pentru filosofia indiană și, de asemenea, aspirația lor spre absolut, aflată, însă, în perfectă consonanță cu tendința expresionismului de-a aduce în actualitate o astfel de orientare.

(**S. L. B.**)

Bibliografie	

Al-George, Sergiu (1981), *Arhaic și universal. India în conștiința culturală românească*, Ed. Eminescu, București.

Blaga, Lucian, a (1923), *Interferența artelor*, în *Patria*, Cluj, an V, nr. 229 (21 oct.), p. 1 (nesemnat).

Blaga, Lucian, b (1923), *Unul din marii revoluționari în sculptură*, în *Patria*, Cluj, an V, nr. 116 (3 iunie), p. 1 (nesem-nat).
Articol reproduc în *Carte de inimă pentru Brâncuși*, Ed. „Albatros”, București.

Blaga, Lucian, c (1926), *Pasărea sfântă (Întruchipată în aur de sculptorul C. Brâncuși)*, în *Gândirea*, VI, nr. 1, februarie, p. 6, București.

Blaga, Lucian, d (1943), *Mahatma Gandhi, cum l-am cunoscut*, în *Saeculum*, 1, nr.3, mai-iunie, Sibiu.

Blaga, Lucian, e (1969), *Spațiul mioritic*, în *Trilogia culturii*, Editura pentru Literatură Universală, București.

Blaga, Lucian, f (2003), *Eonul dogmatic*, în *Trilogia cunoașterii*, Ed. Humanitas, București.

Blaga, Lucian, g (2003), *Marele Anonim*, în *Cenzura transcendentă, (Trilogia cunoașterii)* Ed. Humanitas, București.

Blaga, Lucian, h (2003), *Zări și etape*, Ed. Humanitas, București.

Buliga, Sorin Lory, a (2007), *Influența gândirii indiene asupra lui Lucian Blaga și Constantin Brâncuși*, pp.169-175, în *Scriitori în Țara lui Brâncuși*, Ed. Măiastra, Târgu-Jiu.

Buliga, Sorin Lory, b (2010), *„Spirit” și „materie” în viziunea unui artist-filosof: Constantin Brâncuși*, Ed. Scrisul Românesc, Craiova.

Cărlugea, Zenovie, a (2006), *Lucian Blaga*, Ed.

Măiastra, Târgu-Jiu.

Cărlugea, Zenovie, b (2005), *Lucian Blaga. Dinamica antinomiilor imaginare*, Ed. Media Concept, Sibiu.

Chevalier Jean, Gheerbrant Alain (1994), *Dicționar de simboluri*, Ed. Artemis, București.

Eliade, Mircea (1992), *Tratat de istorie a religiilor*, Ed. Humanitas, București.

Valerian, I. (1926), Interviu în *Viața literară*, an I, nr. 21, octombrie, București.

Vinea, Ion (1925), *Pasărea măiastră (Lui C. Brâncuși)*, în *Contimporanul*, IV, nr. 52, ianuarie, p. 2, București.

Vulcănescu, Romulus (1987), *Mitologie română*, Ed.

Academiei R.S.R., București.

Zărnescu, Constantin (2001), *Constantin Brâncuși și Lucian Blaga*, în *Brâncuși și Transilvania*, Ed. „Grinta”, Cluj-Napoca.

***** Biblia sau Sfânta Scriptură**, Editura Institutului biblic și de misiune al Bisericii Ortodoxe Române, București, 1982.

