

Fondatori: Nicolae DIACONU și Ion POGORILOVSKI

Branșuși

Revistă de cultură ◦ Anul I ◦ Nr. 1 ◦ Octombrie 2013 ◦ 24 pag. / Serie nouă

**TREI
SFERTURI
DE
VEAC
PE
CALEA
EROILOR**



1

Sculpturile lui Brâncuși din Târgu Jiu, minuni ale lumii

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

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

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

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

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

După mine **Masa Tăcerii** își merită cu prisosință denumirea de Masă a Tăcerii, o masă a reculegerii. Știu, unii i-au zis că ar simboliza Cina cea de Taină, chiar sculptorul la bătrânețe zice că „... Masa Tăcerii este o altă, o nouă *Cină cea de Taină*...”. Grija, teama de necunoscut, întâlnirea ce simțea că o va avea în curând cu Divinitatea l-a apropiat și pe el, mai mult ca oricând, de Cristos.

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

Păi când știi că-ți pleacă fiul, fiii sau soțul pe front, masa la care stai când mănânci împreună cu familia, masa de despărțire, poate ultima pentru cel care pleacă, cum se poate numi decât Masa Tăcerii?! Are cineva chef de vorbe inutile, de taclale, de glume? Toți mesenii sunt cuprinși de un singur sentiment, sentimentul tăcerii, al apăsării necunoscutului ce va urma pentru ruda și aproapele său. Cine are răbdare și ascultă revelația ce se ascunde în această Masă a Tăcerii, poate constata că, la anumite ore, dar numai în zilele astrale, ea se rotește, măcinând Timpul. În nopțile liniștite, când steaua Alcor, din constelația Ursei

Mari, își aruncă o rază în jurul Mesei, lipiți-vă cu evlavie urechea de masă și veți auzi cum Timpul curge prin ea către întâlnirea cu eternitatea.

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

„Teodorei și lui Ștefan Stăiculescu care mi-au prilejuit întâlnirea cu un Brâncuși de zăpadă”, iar apoi, dintr-o suflare, a scris în continuare poezia **Ninge**: „Ninge pe-un scaun de Brâncuși/ S-așază fulgii ca-ntr-o palmă./ Deschide infinitul uși/ Spre-o curgere ca visul, calmă/ Mușchi alb, ce nu arată nordul/ Sărută Poarta, auster./ Coloana-și urcă-n cer fiordul./ Ritmând un țărnam al nostru-n cer/ Ca un țăran ce nu mai ară/ și e pierdut în bătătură/ Mă rog de piatra lui de moară/ Să-mi macine ninsoarea pură./ S-o ia-n căuș de suflet, fiul,/ Să-și spel-o lacrimă – și Jiul. Târgu Jiu, 31 decembrie 1984.” Scaunele din jurul mesei de ce n-ar fi chiar mesenii în care timpul lucrează ca într-o clepsidră astrală?

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

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

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

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

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

Cu cât studiezi mai multe păreri, cu atât îți dai seama că te afli într-o infinitate de interpretări. Unele chiar fac legătura și cu Divinitatea, atunci când se ia în calcul înălțimea Coloanei, care este de 29 de metri și 33 de centimetri, apreciind că acei 33 de centimetri ar avea legătură cu vârsta la care a murit Isus Cristos, adică la 33 de ani. E, de aici mi-a venit ideea de a merge spre Coloană, de la o distanță de circa 33 de metri, ațintit cu privire numai pe un segment al romboidului, adică pe o jumătate, acolo unde constați că acea jumătate reprezintă un trunchi de con mai alungit, ca și cum ar fi un capac de tron, și m-am apropiat ușor-ușor de Coloană. Atunci am avut revelația și pentru o clipă am văzut cum Coloana este compusă dintr-o multitudine de tronuri suprapuse, unele peste altele. Tocmai de aceea i se mai zice și Coloana Recunoștinței, bineînțeleș față de eroii neamului.

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

Ștefan I. STĂICULESCU

CUPRINS:

Ștefan STĂICULESCU / Sculpturile lui Brâncuși din Târgu Jiu, minuni ale lumii / 2

Sorana GEORGESCU-GORJAN / Geneza ansamblului brâncușian de la Târgu-Jiu / 3-5

Nina STĂICULESCU / Drumul / 5

Zenovie CÂRLUGEA / Din istoricul Ansamblului sculptural târgujian / 6-7

Matei STÎRCEA-CRĂCIUN / Contribuții pe tema valorii universale a Ansamblului de la Târgu-Jiu / 8-9

Magda BUCE-RĂDUȚ / Universalitatea simbolurilor brâncușiene de la Târgu-Jiu / 10-11

Claudia VOICULESCU / Brâncuși – memoria culturală a României / 11

Lucian GRUIA / Coloanele brâncușiene, trepte pe calea desăvârșirii / 12

Ioana DINULESCU / Ionel Jianu, promotor al artei brâncușiene / 13

Constantin ZĂRNESCU / Brâncuși încă inedit / 14-15

Grigore SMEU / Arta lui Brâncuși – dincolo de esențializări / 16

Ana Calina GARAS / Două interpretări ale Complexului de la Târgu Jiu / 17

Cristian GRECOIU / Anii '50: Parcul Coloanei infinitului în pericol de a fi desființat / 18

Genoveva POGORILOVSKI / Fugile lui Brâncuși / 19

Ion POGORILOVSKI / Noica & Brâncuși. Deschideri întru seninătatea ființei / 20

Vlad CIOBANU / Spațiul de protecție de la Târgu-Jiu – Geneza / 21 - 22

Aureliu GOCI / Încercare de codificare simbolică a complexului brâncușian de la Târgu-Jiu / 22

Ion POPESCU-BRĂDICENI / O triadă tipologică și tripticul lui Constantin Brâncuși de la Târgu-Jiu / 23



"CALEA EROILOR" la 75 de ani

Proiect cultural finanțat de MINISTERUL CULTURII

Revistă de cultură
ISSN 1223-9623

Editor:

Centrul Municipal
de Cultură „Constantin Brâncuși”
Târgu Jiu

Director:

Adina ANDRIȚOIU

B-dul C. Brâncuși, nr. 12 A

Telefon/Fax: 0253.217.570

E-mail:

office@centrulbrancusi.ro

www.centrulbrancusi.ro

Tehnoredactare:

Rodica TEIȘI

Tiparul:

Tipografia
PROD COM SRL
Târgu Jiu

Ediție îngrijită de
DORU STRÎMBULESCU

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



GENEZA ANSAMBLULUI BRÂNCUȘIAN DE LA TÂRGU-JIU

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

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

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

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

Cuplul reprezentat de Rodin se sărută cu pasiune, stând așezat pe o stâncă. Îndrăgostii lui Brâncuși sunt stâncă însăși, iar îmbrățișarea lor este eternă, dincolo de timp și spațiu. Reprezentați doar de la brâu în sus, ochi în ochi, cei doi i-au sugerat lui Vlahuță "o îmbrățișare dincolo de moarte, în lumea cea fără de timp... îmbrățișarea aceea pentru veșnicie a două îngânări de făpturi omenești, ceva ca o șoaptă nedeslușită ce vine, parcă, dintr-o poveste."

"Sărutul" din 1907, aflat în prezent la Craiova, este primul dintr-o serie de variațiuni în piatră. Și cum Brâncuși echivala arhitectura cu sculptura, lucrarea va figura în 1910 la expoziția de toamnă a "Tinerimii artistice" din București cu titlul "Fragment dintr-un capitel". Sculptorul va relua ulterior tema și pe coloane, pe o "Poartă" monumentală și în "Piatra de hotar".

Într-o variantă realizată în 1909, cuplul va fi prezentat în întregime, sub formă de stelă. Lucrarea, plasată în decembrie 1910 în cimitirul Montparnasse, pe mormântul unei sinucigașe din dragoste, va simboliza iubirea dincolo de moarte. (Ph. 217) Schematizarea celor două siluete îmbrățișate va fi folosită de artist în desene, ca o emblemă-sigiliu a sa.

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

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

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

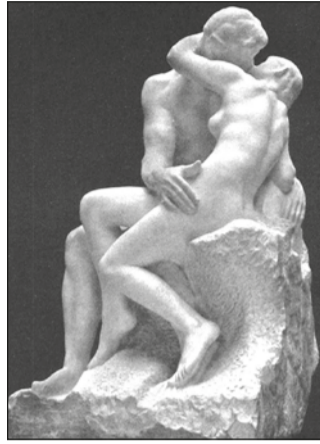
Stilizarea perechii de ochi alipiți, comprimată într-un cerc, divizat printr-o tăietură verticală va constitui o imagine pe care Brâncuși o va repeta pe trei părți ale unei mici coloane din ghips, realizată probabil în atelierul din rue du Montparnasse. (Ph. 222)

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

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

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

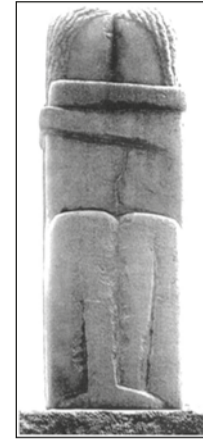
Continuare în pag. 4



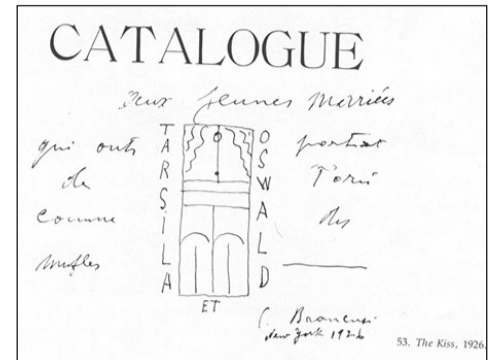
Rodin, Sărutul



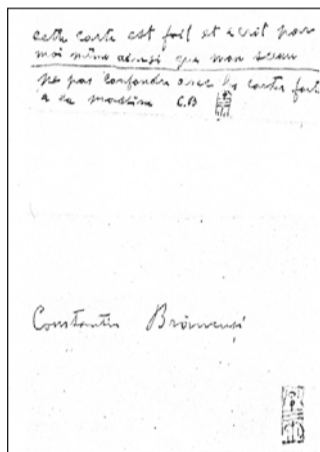
Brâncuși, Sărutul (Ph.211)



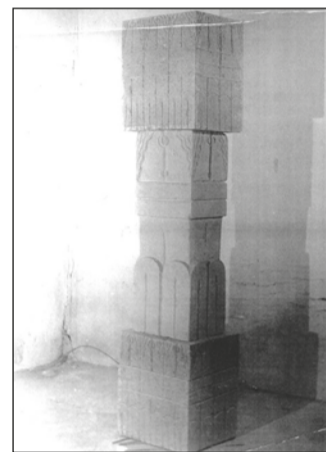
Sărutul, Cimitirul din Montparnasse (Ph. 217)



Schița Sărutului



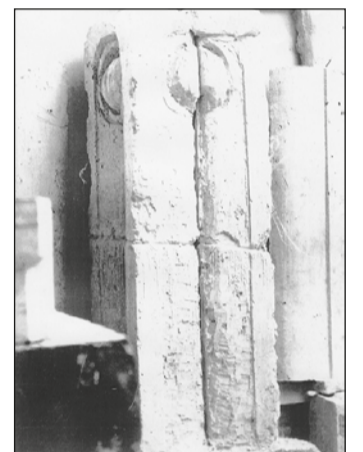
Ideograma Sărutului



Piatra de hotar (Ph. 240)



Sărutul din 1916



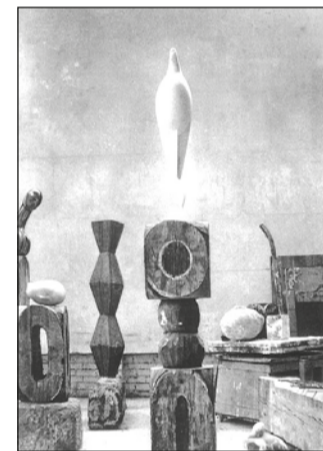
Coloana Sărutului, ghips (Ph. 222)



Grupul mobil cu eboșă de coloană (Ph. 630)



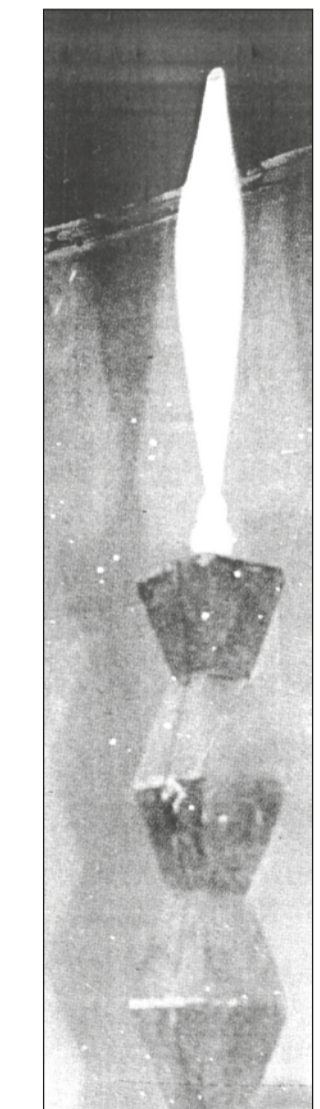
Grup mobil și Coloană de ghips (Ph.7)



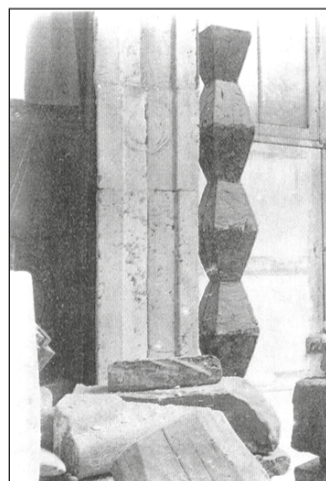
Coloană mică în atelier (Ph. 3)



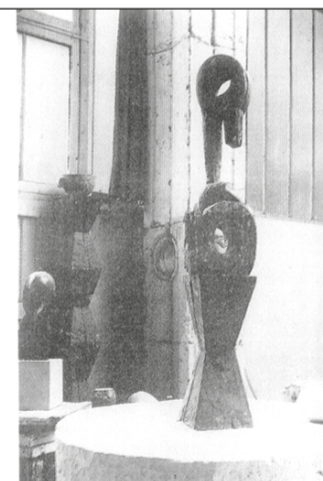
Coloana Quinn și coloană din ghips (Ph. 20)



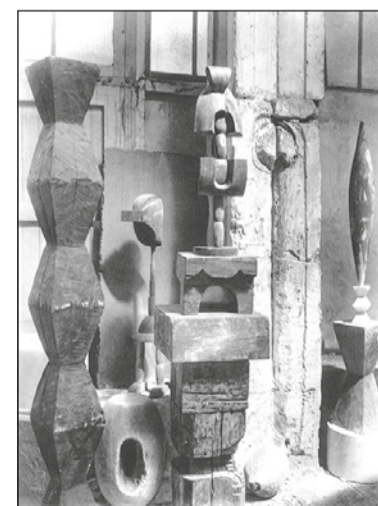
Coloana Quinn cu Pasăre (Ph. 469)



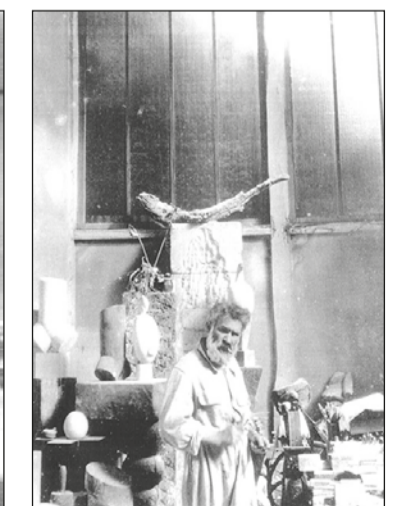
Coloana Quinn lângă coloană de ghips (Ph. 14), Masă-soclu pentru Himeră (Ph. 635)



Coloana Quinn și eboșă de coloană (Ph. 8)



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



Brâncuși și Sărutul-pilastru (Ph. 836)

Urmare din pag. 3

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

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

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

În fotografiile ale atelierului din perioada 1918-1922, Coloana Quinn este atotprezentă. Artistul a fotografiat-o atât ca soclu pentru o cupă sau o pasăre, amintind de stâlpii de cimitir cu pasărea sufletului (Ph. 469), cât și ca sculptură independentă. O vedem singură alături de coloana din ghips cu motivul ochilor abia schițat (Ph. 14) ; în altă imagine, coloana din ghips este încadrată de eboșa din lemn și de coloana Quinn (Ph.8). Coloana Quinn apare în numeroase imagini alături de "Coloana Sărutului", fie singură, fie însoțită de alte lucrări, caracterizate prin verticalitate (Ph.12).

Prin 1919, imaginea cuplului îmbrățișat este schițată de Brâncuși pe un pilastru din ghips (Ph. 836) și pe un medalion din piatră (Ph. 219), care figurează deasemenea în fotografiile sale. Simbolul ochilor pe "Coloana Sărutului" va apărea și în desene și guașe.

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

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

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

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

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

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

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

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

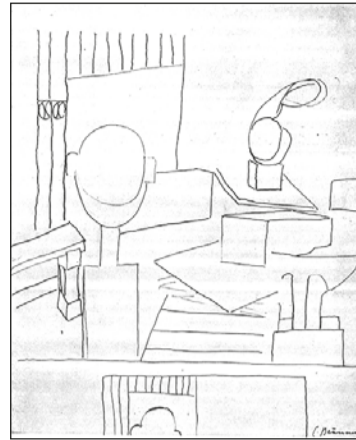
Vechile coloane din ghips dispar din imagini. Prin anii 30 va apărea în schimb o coloană mult mai elaborată, cu capitel, stând independent în picioare. (Ph. 232). Simbolul ochilor este cioplit cu multă grijă. Lucrarea *Column of the Kiss* a fost expusă la Galeria Brummer din 1933-34, cu subtitlul "Proiect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

Fotografiile realizate prin 1929 prezintă un grupaj de trei coloane din lemn: bine-cunoscuta coloană de stejar din 1925 – care fusese expusă la Salon des Tuileries în 1926 drept "colonne sans fin" – precum și alte două coloane de culoare mai deschisă, cioplite în plop (conform ultimelor cercetări). Una din ele provenea din grădina de la Voulangis a prietenului Steichen, după a cărei plecare în America fusese recuperată, tăiată și adusă în atelier. În aer liber măsurase peste 7 metri, cu $\frac{1}{2} + 9 + \frac{1}{2}$ elemente.

Continuare în pag. 5



Sărutul-medalion (Ph. 219)



Schița atelierului cu coloana de ghips



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



Brâncuși taie cu fierăstrăul o coloană (Ph. 719)



Brâncuși la lucru cu barda (Ph. 832)



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



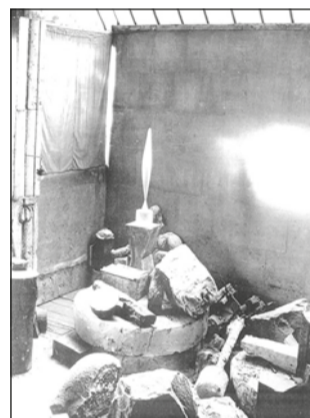
Brâncuși decupează o coloană (Foto Steichen)



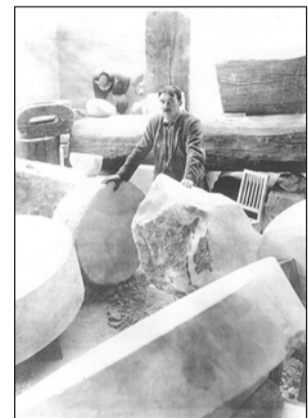
O Coloană fără sfârșit, coloană de ghips, socluri (Ph. 64)



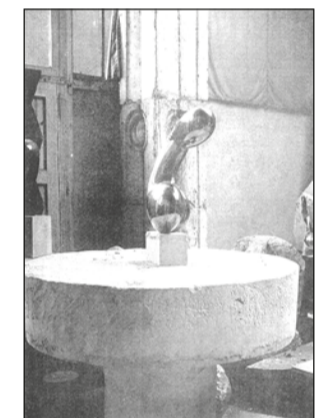
Coloană fără sfârșit, coloană de ghips, masă (Ph. 66)



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



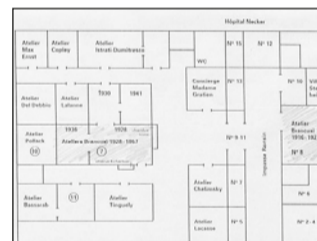
Fernand Léger în atelier (Ph. 915)



Masă-soclu pentru Prințesa X (Ph. 414)



Masă cu flori (Ph. 42)



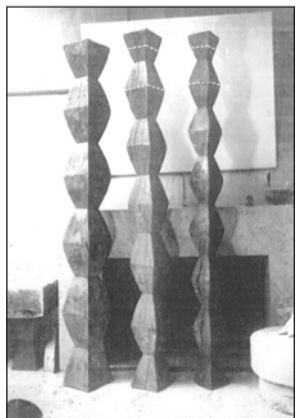
Planul atelierelor brâncușiene



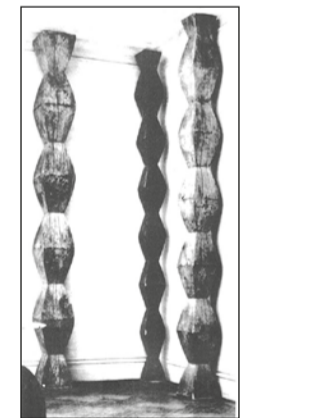
Coloana Sărutului cu capitel (Ph. 232)



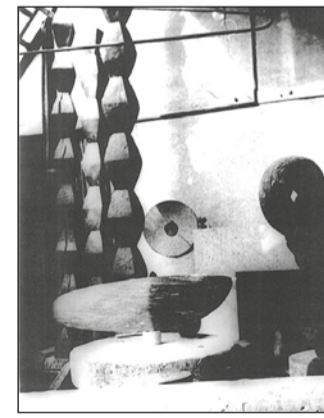
Coloana fără sfârșit de la Voulangis



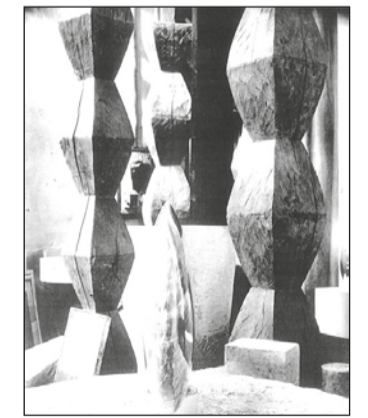
Coloane fără sfârșit în fața căminului (Ph. 552)



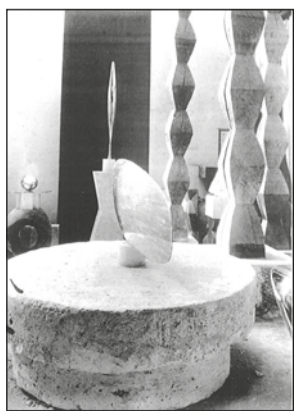
Coloane fără sfârșit la Galeria Brummer 1933



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



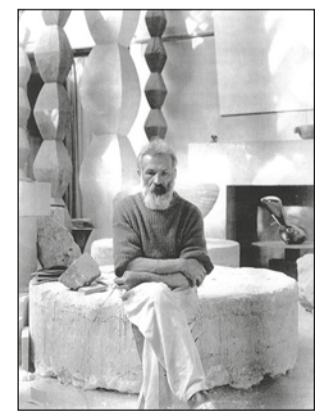
Coloane fără sfârșit, Pește, masă-soclu (Ph. 118)



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



Prefigurarea Ansamblului (Ph. 128)

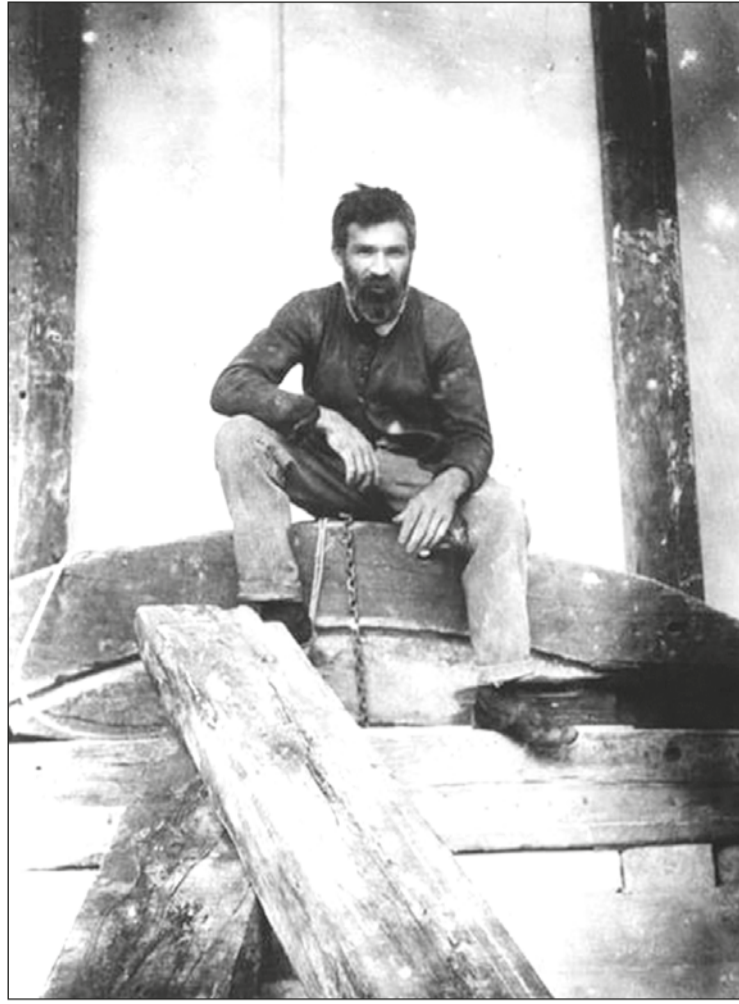


Autoportret emblematic (Ph. 854)



Suprapuneri simbolice (Ph. 856)

DRUMUL



Seara e senină sus, la mănăstirea Tismana. În tăcerea adâncă, toaca bate îndesat. Maica ocolește biserica și la fiecare colț se oprește și se închină. Apoi mai încep și clopotele.

Dintr-unul din măruntele sate îngrămădite la poale, Hobîța, în acel sfârșit de secol 19 (nouăsprezece), urcă o femeie de mână cu un copil. Intră amândoi pe ușa bisericii și micuțul se duce drept la strană. Are acolo locul lui, de unde cântă cu un glas de înger întreaga liturghie, căreia îi dă răspunsurile.

Îl cheamă Constantin, e unul din cei șase copii ai unui țăran răzeș și numele lui este cel al marelui împărat roman de mult, care a dat libertate creștinilor până atunci oprimați și torturați. Mare împărat! Și cu puiul acesta de țăran ce avea să fie? Avea oare să crească cuminte, în rândul celorlalți copii din jurul lui, printre oameni și animale, chivernisindu-se? Femeia care îl ține de mână, mama lui îndreptându-l spre stranele din fața iconostasului, avea un gând al ei: să îl facă preot! Ea nu bănuia că Dumnezeu îi așezase o anume stea strălucitoare deasupra capului, care era numai a lui!

El avea și unele apucături mai ciudate: se ducea adesea la olarii din preajmă și se uita fără să se clikească cum încrustau pe vasele lor de lut tot soiul de ornamente, care mai de care mai simple și mai frumoase. Dar mai cu seamă îi plăcea să meargă la stânele de peste creste, unde se adunau primăvara ciobanii în transumanța care îi ducea uneori până la mare. Mai înainte de a porni la

drum ciobanii știau să povestească povești de demult, miraculoase, așa cum era și aceea la care micul Constantin ținea mai cu seamă: despre o pasăre măiastră mai mare și mai frumoasă decât celelalte, care știa și să vorbească cu glas omenesc și care i-a adus în zbor unui cioban iubita răpită de un zmeu. Toată viața Constantin avea să spună: „Zborul, ce fericire!” Și toate operele lui până la Coloana fără sfârșit și chiar dincolo și de aceasta vor fi zboruri, zboruri către înalt, zboruri către Dumnezeu. El a împlinit astfel dorința mamei lui de a fi preot, a împlinit-o într-alt fel, în felul lui. Un fel care va deschide drumul întregii arte moderne de după el.

Drumul nu i-a fost ușor, i-a cerut multă strădanie, concentrare și suferință. Uneori s-a plâns în jurnalul lui păstrat în atelier despre această suferință, dar care a fost totodată și o mare bucurie. Puiul de țăran răzeș se va păstra în timp ca fiind acel copil de mână mamei lui, intrând în biserica unde se bătea toaca. El avea să spună: „Când nu mai ești copil, înseamnă că ai murit.” Și el nu va muri niciodată, se va păstra viu și prezent la toate chemările vremii lui. Un copil miraculos, așa a rămas toată viața până la adânci bătrâneți.

E seară. Bate toaca la mănăstirea Tismana! Începe o eră nouă în artă, în lume: un copil urcă de mână mamei lui înspre biserică!

Nina STĂNCULESCU

Urmare din pag. 4

Acum se prezenta sub forma a două bucăți, cu $\frac{1}{2} + 6 + \frac{1}{2}$ și, respectiv, $\frac{1}{2} + 2 + \frac{1}{2}$ elemente, vizibile în diverse imagini. Cea de-a treia coloană se pare că a fost cioplită înainte de 1928 și avea $\frac{1}{2} + 5 + \frac{1}{2}$ elemente.

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

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

Ca urmare a unor discuții purtate la București în 1930 în vederea ridicării unei coloane monumentale în capitală, sculptorul va mai realiza și o coloană voluminoasă de ghips de 6 metri, cu $\frac{1}{2} + 4 + \frac{1}{2}$ elemente. Proiectul nu s-a finalizat și coloana din ghips s-a alăturat grupului de coloane din lemn din atelier. Cele patru coloane se află și în prezent în atelierul reconstituit la Paris.

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

Într-o imagine emblematică se prefigurează grupajul componentelor tripticului de la Târgu-Jiu: o masă masivă, având în față un taburet format din două trunchiuri de piramidă unite prin baza mică și în spate soclul rotund pe care plutește Peștele – simbol al apei și emblema zodiacală a sculptorului. Grupul coloanelor și căminul completează imaginea. (Ph. 128)

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

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

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

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

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

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

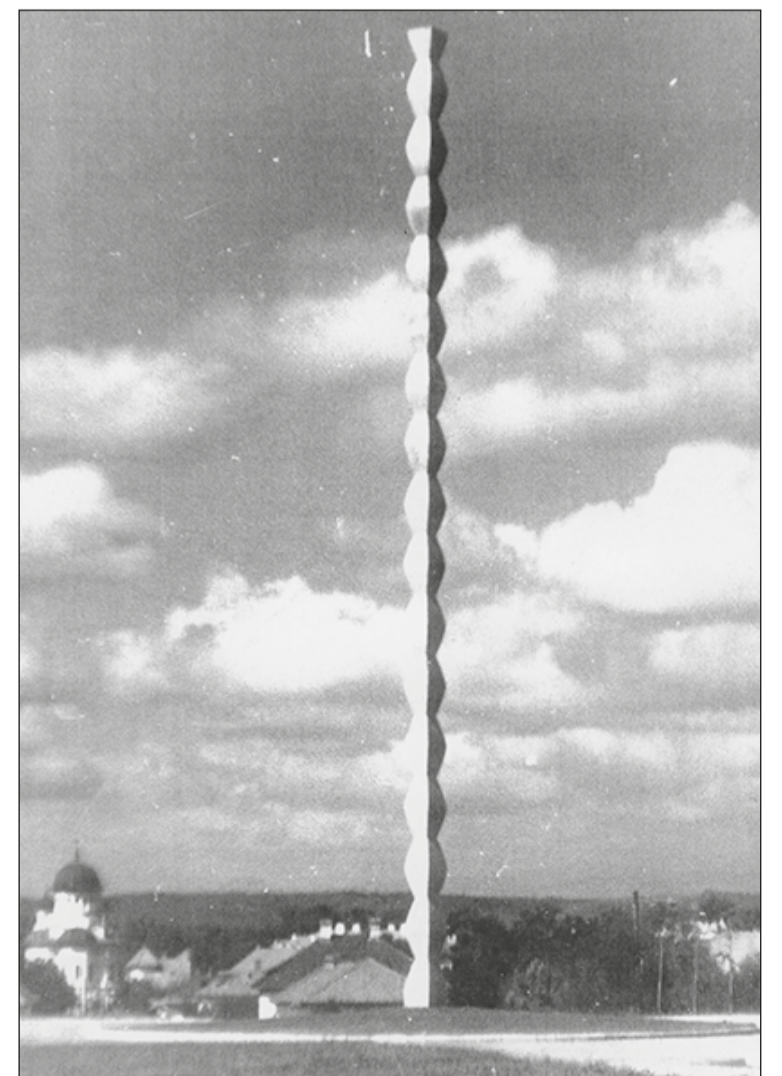
În apropierea podului apărât eroid de locuitorii orașului în

1916, pe malul Jiului, va ridica o masă monumentală, alcătuită din tăbliile a două versiuni anterioare, înconjurată la distanță de 12 taburete rotunde.

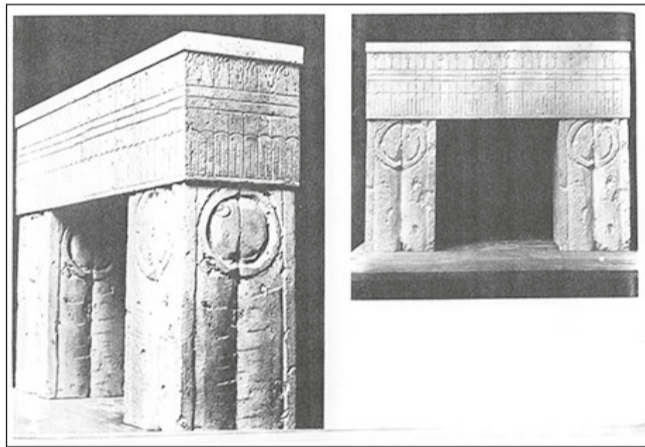
În sfârșit, pe un promontoriu la răsăritul orașului, va înălța o coloană monumentală din oțel și fontă. Despre această coloană va aprecia că, spre deosebire de cele din lemn, este singura care a ajuns la cer. Spre sfârșitul vieții va afirma că este lucrarea care a atins “un caracter de perfecțiune definitiv”.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

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

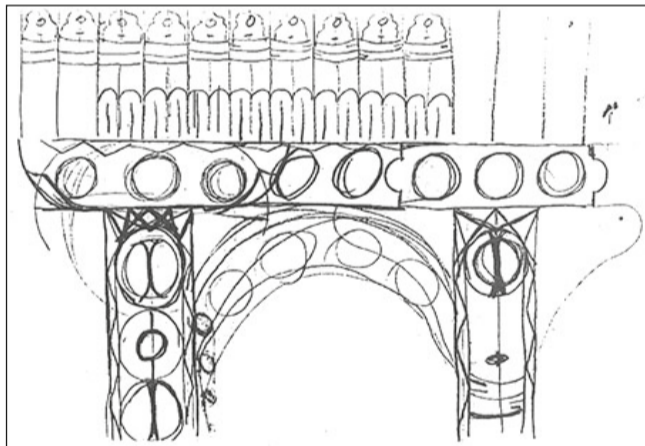
Sorana-Constanța GEORGESCU-GORJAN



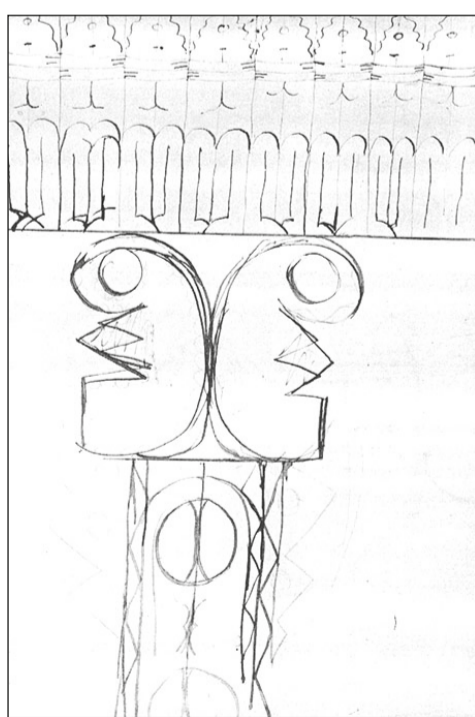
Imagine de ansamblu – Coloană și Biserică



Machetele Porții (Ph. 225, 226)



Schițe pentru Poartă



Schiță pentru stâlp de Poartă

Din istoricul Ansamblului sculptural târgușian

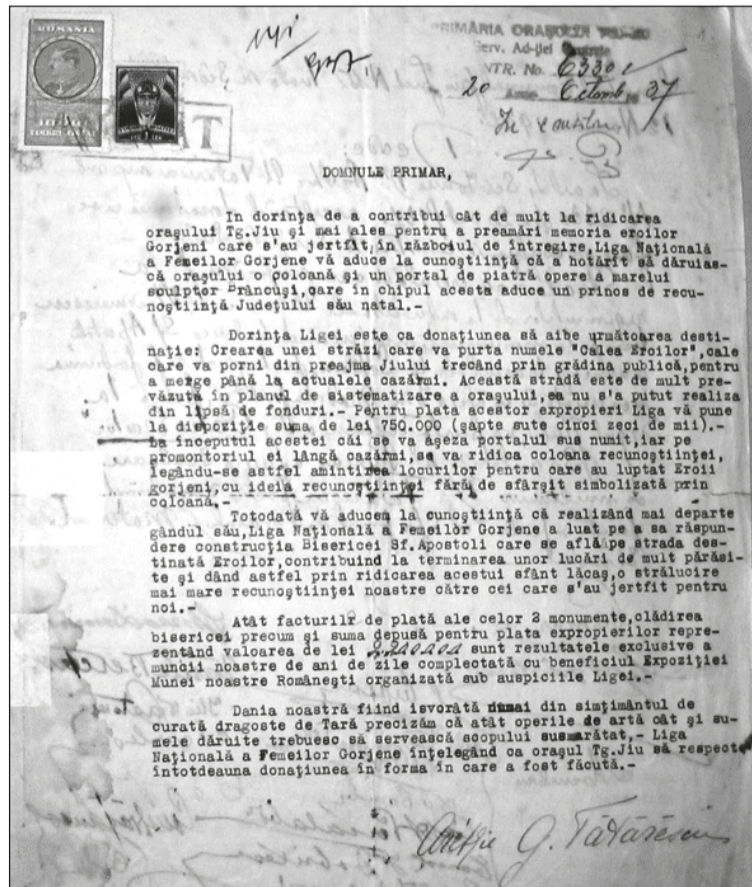


Poiana 1935

În situația financiară cu „Veniturile și cheltuielile” ocazionate de acțiunile social-culturale ale **Ligii Naționale a Femeilor Române din Gorj**, dată publicității la 15 septembrie 1935¹, nu se specifică nimic sumă cu privire la plata în avans a unor materiale și lucrări privind **Ansamblul sculptural brâncușian** de la Târgu-Jiu, tocmai pentru faptul că, la această dată, **Arethia Tătărescu** era încă în tratative cu marele sculptor. În 1934, inginerul Ștefan Georgescu-Gorjan îl vizita, la Paris, pentru a discuta, în principiu, despre realizarea tehnică a unei **Coloane** la Târgu-Jiu.

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

„I-am mărturisit [Arethiei Tătărescu], chiar când mi-a făcut propunerea, că ideea mă depășește. O asemenea idee se cuvenea sugerată, spre înfăptuire, celui mai mare sculptor român de faimă universală, lui Constantin Brâncuși. I-am și scris lui Brâncuși, la Paris, iar scrisoarea lui de răspuns se



Act donație opere Brâncuși

afli azi la Academie, printre puținele documente care ne parvin de la el.”²

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

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

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

„Scumpe Maestre,

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

Cu dragoste,
Milița”

Artistul va fi așteptat în gara Filași de fiica Arethiei, **Sanda**, o fată chipășă de vreo 17 ani, pentru a fi dus la Poiana, unde, se pare, „era un adevărat centru politic, cu oameni politici care veneau cu treburi, era o atmosferă cu adevărat de viață politică”. Însă Brâncuși „numai om politic nu era și în plus avea o reticență pe care o avusese și de-a lungul convorbirilor cu mama când puseseră la cale împreună venirea la Târgu-Jiu [...]. Ei bine, în casa și în familia Tătărescu de la Poiana, unde se făcea intens politică, Brâncuși a găsit drept stâlp de reazem pe mama mea Arethia Tătărescu, pentru că ea, cu toată dragostea infinită

pe care o purta soțului ei, n-a făcut politică nici măcar o zi, dimpotrivă, așa zice că era nefericită pentru că tatăl meu era atât de absorbit și de preocupat de politică. Și mama îl susținea pe Brâncuși.”⁴

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

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

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

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

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

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

Iată, spre exemplu, descoperită în arhiva Brâncuși de la Paris, o ciornă nedată, scrisă, într-o ortografie sui-generis, cu creionul pe trei pagini de dimensiunea A4, din care rezultă că sculptorul i-a trimis comanditarii „schita de proiect pentru poartă” și că dorește ca portul să fie amplasat „la o mică distanță în interiorul grădinei cu un târcol proporționat în prejur / părțile laterale/ și cu o bancă de piatră la dreapta și la stânga (...). Vă trimit o fotografie ca să vedeți felul cum are să fie pocumpul porți pentru friza de sus, lucrez la un model pe care îl voi trimite, aproape sigur voi veni eu cu el...”⁸

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



Afișul Ligii Femeilor Gorjene

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

Continuare în pag. 7



Imagine inaugurare Portal

Urmare din pag. 6

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

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

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

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

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



Arethia și Gheorghe Tătărescu, la inaugurarea Complexului brâncușian de la Târgu-Jiu. Popas la Biserica Sf. Apostoli Petru și Pavel.

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

Președintă,

Arethia Tătărescu,

Costumul Național Tg.-Jiu, 2 Noembrie 1937.”¹⁰

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

La 6 septembrie 1937, Ștefan Georgescu-Gorjan îl asigură că „am comandat cu aprobarea d-nei și d-lui Tătărescu niște sârmă de bronz” pentru metalizare. „Eu am fost ieri la Tg.-Jiu și am început fundația” îi scrie Gorjan, asigurându-l de entuziasmul tuturor: „E o activitate nebună!”

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

La 12 octombrie 1937, „le pylône métallique” era deja

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

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

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

Pe 27 octombrie, Brâncuși revine la Tg.-Jiu pentru a asista la montarea Coloanei infinite, dar și pentru amplasarea, în primă variantă, a Mesei tăcerii (pe 15 noiembrie va pleca la Paris, pentru ca la 18 decembrie să se imbarce, la Genova, pe vaporul care-l va duce în India, la Bombay, în vederea ridicării la Indore a Templului Eliberării, rămânând



Coloana - Inaugurare

aici până pe 27 ianuarie 1938, fără a se întâlni cu maharajahul.

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

II

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

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

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

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

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

Pe această alee, presărată cu flori și scaune de piatră, s-a construit aproape de intrarea în grădina publică un

frumos portal de piatră, ornat cu caractere naționale, care prin locul unde este așezat, marchează simbolic apropierea de locurile de vitejie ale luptelor de la Jiu. Tot pe această alee, spre răsărit, se ridică maiestuos cea mai frumoasă biserică din Tg.-Jiu, numită «**Sfinții Apostoli**».

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

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

Executarea **portalului** și a **coloanei Eroilor** a fost încredințată marelui sculptor C. Brâncuși, care legat de județul Gorj prin naștere, fiind din comuna Peștișani Gorj, de unde a plecat de peste 30 ani, în Franța, Anglia și America, să-și desăvârșească marea său talent, a depășit arta românească, transformând-o într-o concepțiune nouă de simbolism, de forme mistice și masivitate.

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

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

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

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

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

Documentar de prof. dr. Zenovie CÂRLUGEA

NOTE:

1. „Gorjanul”, XII, nr. 37, 22 sept., p. 9.
2. Paul Anghel, Brâncuși, la el acasa (itinerariu omagial), în „Scânteia”, 21 oct. 1967, p.5.
3. Vasile Vasiescu, Brâncuși versus Brâncuși, Ed. Fundației „Constantin Brâncuși”, Târgu-Jiu, 2006, pp. 182-183.
4. Interviu cu Sanda Tătărescu-Negropontes, în: Vasile Vasiescu, op. cit., p. 184-185.
5. Ibidem, p. 186.
6. Ibidem, pp. 186-187.
7. Ibidem, p. 190.
8. Brâncuși inedit, ediție de Doina Lemny și Cristian-Robert Velescu, Ed. Humanitas, 2004, pp. 413-414.
9. Doina Lemny, Constantin Brâncuși, Ed. Junimea, Iași, Traducere din limba franceză de Luminița Potorac, 2005, p. 287.
10. Brâncuși inedit, ed. cit., p. 415.
11. Brâncuși inedit, p. 417.
12. Brâncuși - inedit, ed. cit., passim.
13. „Curierul Primăriei Târgu-Jiu”, nr. 6/2005, p. 2, document reprodus de Dan Neguleasa, din Arh. Stat., Fond Primăria Tg.-Jiu.



Membre ale Ligii Femeilor Gorjene

SIMPOZION

"CALEA EROILOR LA 75 DE ANI"

25-27 octombrie 2013



Contribuții pe tema valorii universale a Ansamblului de la Târgu-Jiu

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

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

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

Ansamblul de la Târgu-Jiu¹ se cere înțeles ca tentativă hotărâtoare a lui Brâncuși de a proiecta la scara unei întregi culturi, coborând în istorie, esența esteticii hylesice²; tentativă, anume, de a desluși la nivel *supraindividual* poruncile pe care piatra (*Masa Tăcerii*, *scaunele-clepsidră*, *Poarta sărutului*) și respectiv metalul (*Coloana fără sfârșit*) ajung să le impregneze în spiritul uman, remodelându-l pe măsura lor. Accentuăm această aserțiune. Căci sapiența inspirată de materii, privind bunăoară regulile despre bine și rău, despre frumos și urât, nu apar niciodată mai limpede decât atunci când sunt circumscrise la scara unei întregi culturi.

*

Lucrările pentru ansamblu, comandate de Arethia Tătărescu, se referă la *Coloana recunoștinței fără sfârșit* și la *Portalul de piatră*. Brâncuși adaugă ulterior acestor

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

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

proiecte *Masa Tăcerii*, apoi scaunele de piatră.³

În baza acestui detaliu al genezei ansamblului, unii exegeți disting secțiunea de la *Masa Tăcerii* la *Poarta sărutului* ca entitate autonomă compozițional față de secțiunea ce conjugă *Poarta sărutului* și *Coloana fără sfârșit*.

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

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

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

O definiție hylesică a apei de râu este de ... substanță fără început. Căci, râul se formează neștiut în inima muntelui, undeva departe de locul unde izvorăște din pământ.

Continuare în pag. 8

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

Urmare din pag. 7

Iar când Jiul e efectiv acceptat de privitor ca parte componentă a compoziției, ansamblul, la un capăt, afirmă că nu are *început*, așa cum hylesic o probează râul, iar la celălalt capăt, că nu are *sfârșit*, așa cum vizibil o ilustrează *Coloana fără sfârșit*.

*

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

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

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

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

*

Pentru artistul crescut la Hobița, comanda Ligii Femeilor Gorjene, omagiul pe care acestea țineau să îl aducă morților lor – soți, fii, frați, sau părinți, în imensa lor majoritate oameni simpli, lipsiți de educație, al căror ultim gând, în clipa supremă, va fi fost speranța în mila divină –, pentru artistul crescut în lumea de credințe ale satului, comanda monumentului întru cinstirea eroilor, implica gestul de elementară pietate, al recursului la un limbaj simplu, deplin inteligibil, deopotrivă celor căzuți precum și familiilor acestora.

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

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

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

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

*

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

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

Surprinde cum, treizeci de ani mai târziu, la Târgu-Jiu, motivul *Mesei* revine brusc în prim planul atenției, și nu

5 Asupra titlului acelei lucrări

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

7 Altfel spus, arta modernă nu deține la Târgu-Jiu, în 1938 – nici, deopotrivă în 2008, când publicăm aceste rânduri – un statut cultural îndeajuns de bine consolidat pentru a-și revendica rolul de solist principal într-un proiect comportând dimensiuni psihologice excepționale, cum era cazul comenzii pentru ansamblu.

Brâncuși, chiar protejat de laurii recunoașterii internaționale, nu își putea permite să solicite, cum s-a argumentat, deplasarea bisericii Petru și Pavel din axa ansamblului, pentru a nu „stânjeni” omagiul adus de arta modernă memoriei celor dispăruți. O astfel de solicitare l-ar fi expus imediat ridicolului și oprobiului public. Căci pentru familiile îndoliate, arta modernă nu avea autoritatea morală de a suplanta tradițiile locului.

oricum, ci articulat la capodopera creației brâncușiene.

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

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

*

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

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

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

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

I-ar fi fost suficient artistului să mediteze la versetele veterotestamentare cele mai pregnante unde se evocă ieșirea evreilor din Egipt. În fapt, textul biblic este relativ scurt, iar momentele de răsruce din firul legendei se lasă identificate fără dificultate:

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

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

Copiii lui Israel au trecut prin mijlocul mării ca pe uscat, și apele stăteau ca un zid la dreapta și la stânga lor. Exodul, 14. 16, 21, 22.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Între etapele traversării pustiei Sinai, nici una nu depășește în dramatism episodul din pustia Țin, lângă Muntele Horebului, locul denumit Meriba¹⁰ sau Masa.

Cu ochii pierduți în defilarea spinărilor aride de piatră, Moise, alesul lui Yahve, se îndoiește atunci în adâncul inimii,

8 Condensăm în câteva rânduri coordonatele de fantastic ale legendei.

9 Sirianu Vintilă Ursu, *Ibid.*, cf. nota 204.

10 Cf. Exod 17.7, Numeri, 20.13.

pentru prima oară, de puterea Creatorului. Cum să scoți apă în plin deșert și să sature un norod de mai bine de jumătate de milion de suflete?

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

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

*

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

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

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

Astfel, *Masa... Tăcerii*¹¹, înconjurată de cele douăsprezece scaune, evocă, prin antonomază, o etapă, într-un parcurs inițiativ. La Masa¹², artistul pare a aminti privitorului, e o fântână cu apă vrăjită, din care, dacă bei, ajungi să auzi tăcerea: infinitul tăcerii sau... tăcerea (pietrei) ca infinit.

*

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

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

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

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

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

Dr. Matei STÎRCEA-CRĂCIUN
Institutul de Antropologie Francisc Rainer

11 O ipoteză greu acceptabilă, vehiculată de unii exegeți privitor la cele câteva denumiri date lucrării „Masa flămânzilor” (Ștefan Georgescu-Gorjan), „Masa apostolilor” (C.Antonovici) etc. (cf. Barbu Brezianu, *Brâncuși în România*, Ed. All, 1998, p. 170, n. 4.) privește o presupusă ezitare a sculptorului legată de titlul *Masa tăcerii* (denumire certificată de Ionel Jianu ca auzită de la Brâncuși în 1938). Este mai plauzibil ca artistul să fi sugerat anume mai multe variante de titlu pentru a ușura șansele exegezei de a circumscrie simbolismul compoziției, unde, în fapt vocabula cardinală și neechivocă rămâne „Masa”.

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

UNIVERSALITATEA SIMBOLURILOR BRÂNCUȘIENE DE LA TÂRGU-JIU

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

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

ART INSTITUTE din CHICAGO este printre cele mai vizitate muzee de artă ale Statelor Unite, deținând una din cele mai mari colecții de artă modernă din lume. Pe peretele de la intrarea în noul pavilion, construit pentru Arta Modernă și Contemporană, se poate citi: „Cu o sută de ani în urmă, în 1913, Art Institute a fost gazda celei mai importante expoziții a secolului al XX-lea, EXPOZIȚIA INTERNAȚIONALĂ DE ARTĂ MODERNĂ, prezentând publicului american lucrările celor mai radicali artiști europeni ai perioadei - alături de contemporanii lor progresiști americani, schimbând estetica ambientului și percepția artistică pentru restul secolului. Art Institute a fost singurul muzeu din Statele Unite care a găzduit această expoziție, atrăgând un număr record de vizitatori, inspirând muzeul și orașul Chicago să devină patria modernismului și a noului, lucrările din galeriile muzeului reprezentând decadelor care au revoluționat arta modernă europeană în prima jumătate a secolului al XX-lea. Toate transformările din această perioadă relevă permanența schimbărilor și implicarea artiștilor în viața socială.”

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

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

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

„SUFFERING” - 1907, Bronze - cunoscut în România cu numele „Supliciu”, bronz, 29cm.

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

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

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

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



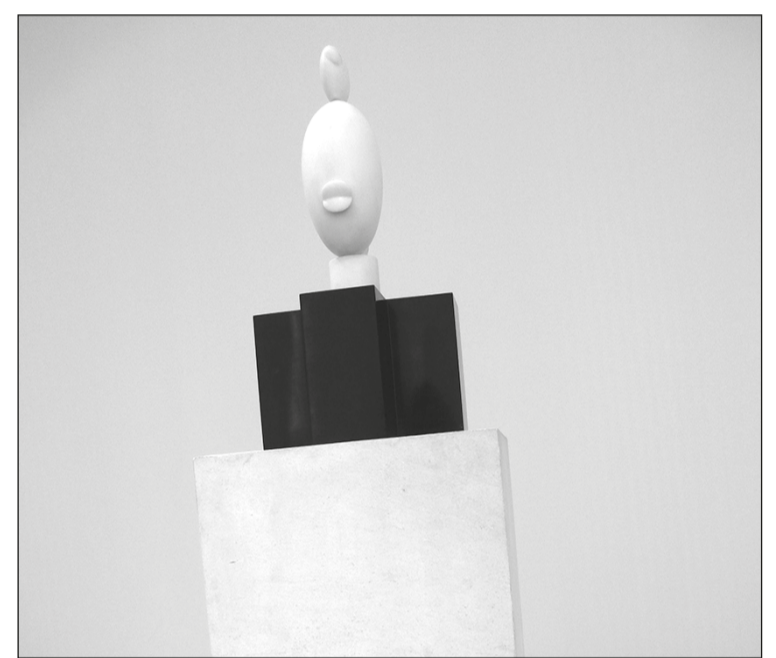
Intrarea la Muzeul de Artă - Art Institute din Chicago, USA, sept. 2013



Sala Brancuși cu motivele și simbolurile brancușiene de la Târgu Jiu



Leda



Negresa alba



1920

Bau-
art
tween
es
func-
ure in
reform

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

Panoul momentului 1920 la intrarea in Galeria de Artă Moderna dedicat lui Constantin Brancuși

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



Pasărea de aur

„GOLDEN BIRD” - 1919/20 (base 1922), Bronze, stone, and wood - cunoscută în România sub numele „Pasărea de aur”, 1919, bronz lustruit, 96,52cm. Soclul din piatră și lemn, 94,14cm.” Dintre multele variante ale aceleiași teme în seria de Păsări ale lui Brâncuși, Pasărea de aur rezumă întrebările sale despre forma esențială, continuând și simplificând primul său concept al zborului, al păsării în văzduh, prin schimbări subtile ale proporțiilor, suprafeței și a materialelor.

Continuare în pag. 11



Prof. Magda Buce-Răduț la Art Institute din Chicago, în Sala Brancusi



Sala Brancuși cu Negresa albă și vedere spre Millennium Park - Chicago

Urmare din pag. 10

Pentru lucrările în bronz, artistul explorează capacitatea excepțională a materialului de a fi lustruit și strălucitor, sugerând mișcarea prin lumina reflectată pe forma și conturul lucrării. „Golden Bird”- Pasărea de aur - a fost expusă și achiziționată în anul 1927 de Arts Club din Chicago. În prezent este un simbol puternic al colecției de la Art Institute pentru începuturile artei moderne” se spune în textul explicativ din expoziție. Soclul este format din trei module, făcând trimitere la COLOANA FĂRĂ SFĂRȘIT de la Târgu-Jiu.

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

„WHITE NEGRESS II”- 1928, White marble, black marble, stone, and wood, „Negresa Alba II”, marmură albă, 48,26cm, expusă pe un soclu supraînălțat cu trei volume din marmură neagră, piatră și lemn, ultimul element având profilul de pe ALEEA SCAUNELOR din Ansamblul de la Târgu-Jiu. Despre această lucrare textul explicativ menționează „Constantin Brâncuși nu recrează forma naturală, concentrându-și atenția spre relația dintre opera de artă și lumină. Atelierul lui este locul experimentelor, el combinând și recombinaând părțile componente ale lucrărilor expuse sau reorganizând ansamblul creat. Întreaga lucrare „Negresa Albă II” reunește materiale naturale -piatră și lemn într-o abordare modernă, abstractizând formele, greutatea lucrării echilibrând delicatețea luminii. După anul 1950 începe să își grupeze lucrările în „instalații”, atent orchestrate și compuse după criterii estetice”.

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

Magda BUCE-RĂDUȚ
Chicago, septembrie 2013

Brâncuși - memoria culturală a României

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

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

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

De fapt, sunt niște speculații pe care îmi permit a le face pe marginea unor paragrafe din monumentalul roman, de peste 2000 pagini, al lui Petru Dumitriu și intitulat *Cronică de familie*. Aici se găsesc niște referințe exacte la momentul în care Brâncuși (în roman Bârlea) lucrează la Ansamblul monumental târgujian în anii 1937-1938. Petru Dumitriu lasă cititorului posibilități speculative asupra unor personaje din cartea sa, deși orice referire la o persoană istorică nu este certă, elementele de identificare fiind astfel greu de stabilit. Dar obsesia cheilor este foarte tentantă. Și... mă voi lăsa pe firul speculațiilor. Nu este greu de decodificat ceea ce este evident: Bârlea din roman este sigur Brâncuși. Petru Dumitriu chiar l-a văzut pe Brâncuși la Târgu-Jiu pe când acesta cioplea în piatră Masa Tăcerii și Poarta Sărutului. Autorul Cronicii de familie avea, în anii '37-'38, 17 ani și absolvise un liceu din oraș. Certamente l-a văzut. A fost printre mulții care veneau să-l vadă pe Brâncuși cioplind nemurirea pe pământul baștinii sale. Și îmi place să mă las încă pe firul speculațiilor imaginative și să cred cu adevărat că au venit la Târgu-Jiu să vadă miracolul brâncușian, în automobilul lor cu numărul de înmatriculare 1, prințesa scriitoare Martha Bibescu și soțul ei, prințul George-Valentin Bibescu, împreună cu alți prieteni care făceau parte din aristocrația românească de sânge. Așadar, cred că doamna Elisa Vogoride-Ipsilanti din roman este însăși Martha Bibescu. Voi cita paragrafele din roman în care autorul pune în gura ei și a prietenilor ei judecăți de valoare asupra lucrărilor brâncușiene de la Târgu-Jiu. Și acestea sunt nu numai juste și pertinente dar au valoare de document inestimabil deoarece sunt scrise înainte de 1957, an în care romanul apărea în România în primă ediție. În România care, doar cu câțiva ani mai înainte, refuzase donația pe care marele Brâncuși vroia să i-o facă.

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

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

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

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

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

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

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

Este evident simbolismul subteran al operei, care e filiată de ezoterismul rosacrucian: masa aceasta este în fond a Agapei în sensul primordial al cuvântului: este comuniunea

IUBIRII, și scaunele nu sunt lipsite de aluzii la forțele generațiunii, de altminteri, făcute cu o supremă discreție și decență de preot al misterelor, simbolismul creștin se întâlnește aici cu ritualul cultului enigmatic al Cibelei și cu anumite prescripții devirilzante făcute slujitorilor zeiței: mereu scaunele; cât despre masă, are ponderea, masivitatea, plinătatea imaginii universului la cei vechi și la poporul nostru din a cărui cosmologie s-a inspirat Bârlea, care, de altfel, e stăpânit de ea, elle le hante, effectivement. (...).

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

Bună ziua, domnule Bârlea. Uitați-vă la piatra asta, care devine imaterială, inexistentă, simplu pretext pentru această formă iluminată de sensuri simbolice și magice; ceea ce nu însemnează ignorarea scientismului matematic al vremii noastre, căci infinitul se înseamnă cu un 8 culcat, dar culcat sau în picioare, acest semn algebric, pe care-l datorăm străvechii științe a Indiei, este schema de bază de care nu se depărtează decât foarte puțin imaginea creată de prietenul nostru. Nu-i așa, domnule Bârlea?

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

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

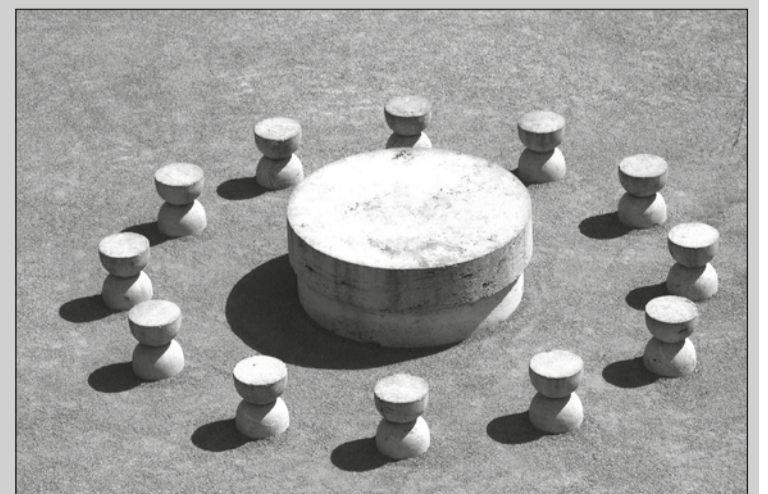
Vous, n'êtes pas bête, răspunse Șerban cu un surâs destul de rece; sculptorul îi aruncă încă o privire, de data asta atentă, pătrunzătoare, din micile sale bile de păcură.

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

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

Am încercat să decodific și celelalte personaje din dialogul de mai sus: Elvira, Dabija și Șerban Romanò. Se pot face multe supoziții... Dar în hățișul acestora nu mai m-am putut aventura. Sunt multumită că am descoperit-o, în doamna Vogoride, pe Martha Bibescu, și vreau să cred că sigur despre ea e vorba. Deși ea n-a trecut pragul atelierului parizian al lui Brâncuși niciodată. Dar în multele ei drumuri e posibil ca unul să-l fi făcut la Tg. Jiu. Se făcuse multă vâlvă despre acest moment al venirii lui Brâncuși la Târgu-Jiu pentru a ridica Ansamblul de pe Calea Eroilor... Astfel că totul pare să se fi întâmplat cu adevărat: pentru aristocrații aceia era ceva de bon ton să facă o călătorie la Târgu-Jiu pentru a vedea ceva inedit... Vestea celebrității lui Brâncuși le ajunsese la urechi... Și apoi, pentru aducerea lui Brâncuși la Târgu-Jiu, se implicaseră persoane cu nume din politica țării. Și se știe că atât Martha cât și soțul ei, prințul George-Valentin Bibescu, se învârteau în cercurile politice din țară și din capitalele europene. Măcar și numai din acest motiv ei nu puteau - logic -, lipsi de la un eveniment care nu interesa doar o mică comunitate locală. Așadar... „lăsați sârmanul să greșească” (Shakespeare) și „îi voi ruga pe cititorii acestei lucrări a mea să binevoiască a lua în înțelesul cel bun tot ceea ce am scris aici”. (Seniorul de Joinville, Memorii).

Claudia VOICULESCU
București, 21 sept. 2013



Gabriel Cărciumaru - Masa Tăcerii

Coloanele brâncușiene, trepte pe calea desăvârșirii



Brâncuși filmând montarea celui de-al doilea element al Coloanei

Brâncuși a realizat unele sculpturi fără variante, replici, etc. semn că a reușit să surprindă ideea subiectului/sufletului în totalitate, fără a fi nevoie să mai revină asupra formei și să o mai modifice (fiind aproape desăvârșite, întrucât sculptorul considera că: „Dar operele nu ajung niciodată la o desăvârșire completă, pentru că însăși materia nu este desăvârșită.” Există însă teme seriale, versiunile fiind ușor modificate mereu, semn că ele reprezintă trepte ale desăvârșirii. De exemplu, *Păsările măiestre* cuprind 7 variante iar cele *în văzduh*, 11, tot mai alungite în elanul înălțării aerodinamice (temă analizată de Aghata Tacha Spear în magistrala lucrare *Păsările lui Brâncuși* /1/ în care a realizat și o planșă sinoptică deosebit de sugestivă pentru comparația versiunilor). *Domnișoarele Pogany* cuprind și ele 6 variante, în care coafura devine tot mai geometrică, ajungând la o cascadă superbă iar ochii se deschid tot mai mult spre reverie.

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

Autoarea albumului precizează că e dificil de stabilit cronologia *Coloanelor* brâncușiene, începând cu prima, alcătuită din 3 module întregi + 1/2 soclu + 1/2 vârf (lemn stejar; 203,2 x 25,4 x 24,5 cm; 1916 -1917) și până la *Coloana fără sfârșit* (fontă alămită, romboedre pe ax de oțel; 29350 x 90 x 90 cm; 1937-1938; Târgu-Jiu). Se mai știe cu precizie că în anul 1925 Brâncuși a terminat o *Coloană* cu 9 module întregi plus cele două jumătăți de la bază și vârf și că în anul 1926 a realizat și montat în grădina fotografului Edward Steichen (din apropierea Parisului) tot o *Coloană* cu 9 module întregi plus cele două jumătăți aferente. În 1927, artistul fotograf plecând în America, grădina a fost dezafectată și sculptorul a tăiat lucrarea în două bucăți, transportându-le în atelierul său. Observațiile sunt suficiente pentru interpretarea noastră.

Semnificația Coloanelor

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

Evoluția motivului Coloanelor/treptele desăvârșirii

Prima *Coloană* brâncușiană datează din perioada 1916-1917 și cuprinde 3 module întregi, precum și cele două jumătăți aferente, trimițând direct, prin mărime, la stâlpii de casă țărănească. Înălțimea de 203,2 cm nu era destul de monumentală pentru semnificația pe care o dorea artistul. A realizat atunci, în 1925, o *Coloană* mai înaltă, cu 9 module întregi și două jumătăți, devenind acum mai aptă pentru a simboliza un stâlp al cerului. Dar stâlpii cerului, cu adevărat monumental, nu putea fi în atelier ci amplasat în natură. Ocazia s-a ivit când fotografii American Edward Steichen i-a cerut să-i amenajeze grădina. Aici a amplasat Brâncuși, între arbori și flori, *Coloana* sa de 9 module întregi și două semimodule și 7 m înălțime, reprezentând un stâlp al cerului mirific. Era un pas important pentru realizarea *Coloanei* uriașe metalice (29,35 m, cu 15 elemente întregi și două jumătăți) din cadrul Ansamblului monumental de la Târgu-Jiu, realizat de inginerul Ștefan Georgescu-Gorjan, (după concepția, supravegherea și cu ajutorul modelului de turnătorie sculptat de artist în lemn de tei) în perioada 1937-1938. Comanda a venit în anul 1935 prin Liga Femeilor Gorjane, condusă de Aretia Tătărescu (după ce Milița Pătrașcu, fosta sa elevă, declinase oferta în favoarea lui Brâncuși) în care se cerea realizarea unui monument dedicat eroismului ostașilor gorjeni căzuți în primul război mondial în luptele pentru apărarea orașului.

Versiunea desăvârșită

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

Sculptorul și profesorul Vlad Ciobanu /4/ sugerează două interpretări creștine ale *Ansamblului monumental de la Târgu-Jiu*: traseul de la *Masă* la *Coloană* reprezintă spada Arhanghelului Mihail (*Poarta* + băncile = garda, *Aleea scaunelor* + *Masa tăcerii* = mânerul, *Calea eroilor* = lama) iar *Coloana* este lanca Sfântului Gheorghe;

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

Grid Modorcea /5/ transcrie următoarea interpretare a *Ansamblului* pe care măcutele de la mănăstirea Polovragi o comunică turiștilor: *Masa tăcerii* = Isus cu apostolii, *Poarta sărutului* = Gura Raiului, iar *Coloana* = Scara lui Iacob la cer. Pentru Neculai Hilohi /6/ *Coloana* reprezintă fumul jertfei pentru eroii patriei care se ridică drept spre cer, fiind acceptat de Dumnezeu.

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

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

Adăugând Biserica Sfinții Apostoli Petru și Pavel și *Masa ultimă* (alcătuită din piesele rămase de la asamblarea *Mesei tăcerii*) și care a fost amplasată acolo nu de sculptor ci de un grădinar, astăzi fiind transportată și remontată în curtea casei Bălănescu, unde a locuit Brâncuși în timpul cât a lucrat și supravegheat lucrările de la Târgu-Jiu), Constantin Noica identifică cele 5 monumente ale *Ansamblului* astfel completat, cu momentele constitutive ale oricărei legende - semnificația particulară în cazul nostru fiind aceea a întemeierii unei localități românești /7/.

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

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

Pentru Cristian Robert-Velescu /7/ *Ansamblul* reprezintă

treptele inițierii în misterele eleusine. Dacă se parcurge traseul de la *Coloană* la *Masă*, reprezintă spicul de grâu (simbol falic totodată) și inițierea sacerdotală, cea mai înaltă, *Poarta sărutului* reprezintă “Poarta Cerului” prin care sufletele ostașilor morți în primul război mondial pe malurile Jiului se îndreaptă spre stadiul superior al eroului; iar *Masa tăcerii* corespunde inițierii holistice, prin care sufletul inițiatului se eliberează de cerul gozei, contopindu-se pentru veșnicie cu absolutul. Același exeget mai atribuie *Coloanei* și următoarele semnificații:

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

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

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

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

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

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

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

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

Dar iată ce mărturisește Brâncuși despre sculptura sa: „Nici nu vă puteți da încă seama de ceea ce vă las Eu. Căutarea primitivului în artele plastice se îngemănează cu o căutare a Simplității. Pentru ca acea *Coloană fără sfârșit* să se poată înălța spre ceruri, trebuia să fie jertfit cineva. Daedalus, după ce a construit Labyrinthul, încercând să evadeze din el, a inventat aripile, iar fiul său Icarus s-a prăbușit. Am dat din nou peste Labyrinth pe când mă străduiam să-mi închid *Păsările măiestre* sub bolta unui templu indian, nemaînțelegând cum să ademenesc peste ele, lumina. Amintindu-mi de *Coloana fără sfârșit* din România și de astrele care se roteau deasupra ei, chemându-i zborul, am renunțat, în concepția mea, la bolta de marmură, care trebuia să copleșească *Măiestrele*... Aceste opere, ca să poată să se înalțe, implorau o libertate deplină; și atunci, am avut revelația cum să evadez din Labyrinth...”

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

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

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

Lucian GRUIA

NOTE:

- Aghata Tacha Spear – *Păsările lui Brâncuși*
- Doina Lemny – *Brâncuși, artistul care transgresează toate hotarele* (Ed. Noi Media Print, București 2012)
- Constantin Zărnescu – *Aforisme și textele lui Brâncuși* (Ed. Scrisul Românesc, Craiova, 1980)
- Vlad Ciobanu – *Regele lumii și ansamblul (incinta sacră) de la Târgu-Jiu - în Pași pe nisipul eternității* (Ed. Ed. Fundației Constantin Brâncuși, Târgu-Jiu, 1997)
- Grid Modorcea – *Chivotul lui Brâncuși - în Pași pe nisipul eternității* (Ed. Ed. Fundației Constantin Brâncuși, Târgu-Jiu, 1997)
- Neculai Hilohi – *Axis mundi și simbolistica religioasă la Constantin Brâncuși - în Pași pe nisipul eternității* (Ed. Ed. Fundației Constantin Brâncuși, Târgu-Jiu, 1997)
- Cristian Robert-Velescu – *Brâncuși inițiatul* (Ed. Tineretului și Sportului, București, 1993)
- Lidia Bârsan și Vasile Stratulat - *Lacrima Brâncuși* (Ed. Kogaion, București)
- Ștefan Georgescu-Gorjan – *Am lucrat cu Brâncuși* (București, 2004)

Ionel Jianu, promotor al artei brâncușiene

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

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

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

Salvarea de sub călcâiul cazon al regimului de inspirație bolșevică i-a venit prin grija fratelui său mai mare care se afla deja stabilit în străinătate și care l-a răscumpărat de la oficialitățile române. *Am părăsit țara cu o sfâșiere cumplită. Am ars, de pildă, toată corespondența pe care o avusesem cu prietenii mei, pentru că nu o puteam lăsa altora, pentru că era primejdios pe vremea aceea să ai corespondență cu Mircea Eliade sau cu Noica, care se afla în închisoare* - mărturisește Ionel Jianu însuși, într-un interviu acordat Mihaelei Cristea, la Paris, în noiembrie 1990, cu doi ani înainte de stingere. Cele 10.000 de volume din biblioteca personală și cele 100 de tablouri au fost dăruite în bună parte prietenilor sau vândute. Și mai mărturisește Ionel Jianu: *Eu nu am plecat din țară definitiv. Eu am plecat din țară cu gândul să slujesc cultura românească, așa cum am slujit-o 56 de ani, astfel încât prima sa faptă de cultură pe meleagurile Franței a fost realizarea unui album monografic Brâncuși. A propus spre publicare lucrarea la nu mai puțin de nouă editori. Era, de fapt, primul catalog științific al operei lui Brâncuși, realizarea acestuia solicitând un efort imens, o corespondență extraordinară cu muzeele și colecționarii din SUA, istoricul de artă reușind, printr-un efort aproape supraomnesc, să identifice existența a 245 de lucrări ale lui Brâncuși. În fața refuzului editorilor francezi, Ionel Jianu a luat hotărârea eroică de a face singur o editură, ARTED. În ciuda sfaturilor îngrijorate ale amicilor, a scepticismului acestora, a pornit-o, după propria-i mărturisire, nebunește la drum: Dar trebuie să fie o fărâamă de nebulie în tot ceea ce faci atunci când vrei să faci lucruri care sunt neobișnuite.*

Într-o deplină ignorare a legilor pieții de carte franceze, Ionel Jianu și-a îndreptat pașii către Rouen pentru a revede celebra catedrală. Se vede că drumul i-a fost vegheat din înălțuri, așa încât a descoperit, în timpul acestei călătorii, firma tipografiei **Imprimerie Rouennaise**. S-a înțeles imediat cu directorul, au stabilit termenii contractului și,

Brâncuși lucra în atelierul său, în fundul văd două opere de Brâncuși, "Pasirea micșorată" și "Eve".

— Da, e adevărat! Acum vreu 35 de ani, am plecat pe jos, la Paris. Eram la München și nu mai găseam de lucru. Și atunci am pornit să căutăm în Europa. Mergem noaptea. Ziua dormeam, pe ude găseam. Era vara și pădușia Bavarei sunt răcoritoare și pline de acuzități unde te așteaptă odihnă. După câteva zile de mers pe jos, mi-am dat seama că nu mai aveam decât 10 de zile. Mi-am cumpărat un săpun și mi-am spălat rușele în apa unui râu. Și apoi iar am pornit la drum. Ultimei bani mi-au servit ca să-mi plătesc vaporul, cu care am traversat lacul Constanța. Nu eram prea îngrijit că rămăsesem fără nici un ban. Intodeună, în orice timp al vieții mele, în ultimul moment, a intervenit o minune care m'a salvat. Așa s'a întâmplat și în călătoria aceasta. Mi-era foamă: am găsit la o margine de drum o pâine de cartofi. Mi-era somn: Am întâlnit un vagabond care m'a îndrumat la o casă de odihnă pentru muncitorii fără lucru.

Ceace m'a susținut întodeună — și în această escapadă, și în celelalte aventuri ale vieții mele — a fost bucuria. Mergem cântând. Găseam că tot ceea ce mi se întâmplă, se cântă. Că orice suferință e cântec. Și când n'aveam nimic revolta împotriva soartei, pentru că eu îmi alessem drumul și acceptam totul de început. Suferințele sunt necesare. Ele m-au format. Oamenii sunt ca diamantele ascuțite în fundul minei. Pentru a ajunge la lumină, trebuie să se frece cu vâșle așa după cum prin frecare se obține strălucirea diamantelor extrase din piatră.

Călătoria mea spre Paris a mai durat multă vreme. Am străbătut. Elveția pe jos. La Bâle, mi-am vădat ceasul și hainele de prișos ca să-mi cumpăr de ele mănăcirii. Când am ajuns în Atena, m'a prins o ploaie torrențială în plină câmp. Am răcit atât de tare, încât credeam că n'o să mai ajung nicăieri decât la Paris. Și atunci am scris unui prieten care mi-a trimis 10 franci. Am mâncat bine, am băut un vin minunat și la Langres, am lăsat trenul care m'a dus până în orașul vizitului meu.

— ...?

— Arta nu are nevoie de teorii. Unui zărit american, care îmi cerea să scriu teoriiile mele despre artă, i-am povestit următoarea istorioară: „O găină își

cloce ouăle. Un reporter a întreb-o: — Ce faci? — Clocește.

— Cum? — Gâina s'a ridicat și a început să-i explice cum clocește. Dar plină ce să se întoarce, ouăle s'au stricat”.

— ...?

— Nu-mi place să vorbesc despre mine sau despre arta mea. Operele mele vorbesc singure și nu au nevoie de nici o explicație. La New-York am discutat odată cu un zărit căruia i-am spus între altele că toată sculptura dela Michel Angelo încoace se bazează pe o concepție de artă greșită. A doua zi, cele mai mari zăire americane publicau cu litere groase zăirea sensațională: „Brâncuși cântădmă artă lui Michel Angelo”.

Eu n'am vrut să spun asta. Eu arătasem numai că nu înțeleg de ce se tale muștii ca să se facă din piatră nuduri, adică simple cadavre. Vechii greci făceau statuile zeilor, intruchipând în piatră idealul de perfecțiune divin, forma absolută reprezentată de divinitate. Pe urmă a venit decadența. Sculptorii au început să reprezinte pe oameni și suferințele și patimile lor.

Și dela faimosul grup al lui „Lashoon și fii săi” până la opera lui Michel Angelo și până astăzi, s'a continuat pe linia această decadență.

Deci facem oameni goi în piatră? Vedem oameni goi în jurul nostru? Îi întâlnim în fiecare zi pe străzi? Nu! Atunci n'are nici un sensă cioplim cadavre în piatră.

Am făcut și eu artă decădentă la început. Am expus la Saloanele Oficiale și am obținut recompense. Dar mi-am dat seama de sădăntăcia acestei formule. Aveam în atelierul meu vreu zece statui mari gen Michel Angelo. Treceam pe sub picioarele lor, până ce mi-am dat seama că nu acesta este drumul meu. Și atunci le-am distrus pur și simplu.

Spune-mi și dumneata: ai putea să rămâi singur în noapte, noaptea, cu „Moise” al lui Michel Angelo? Îți dai seama că nu? Și atunci, arta să nu fie făcută decât pentru muzee?

Pentru mine, arta nu e o depășire a realității și nici o evălare din realitate ci dimpotrivă o înlăturare în realitate adevărată, în singura realitate care contese.

— ...?

— Povestea vieții mele? E sim-

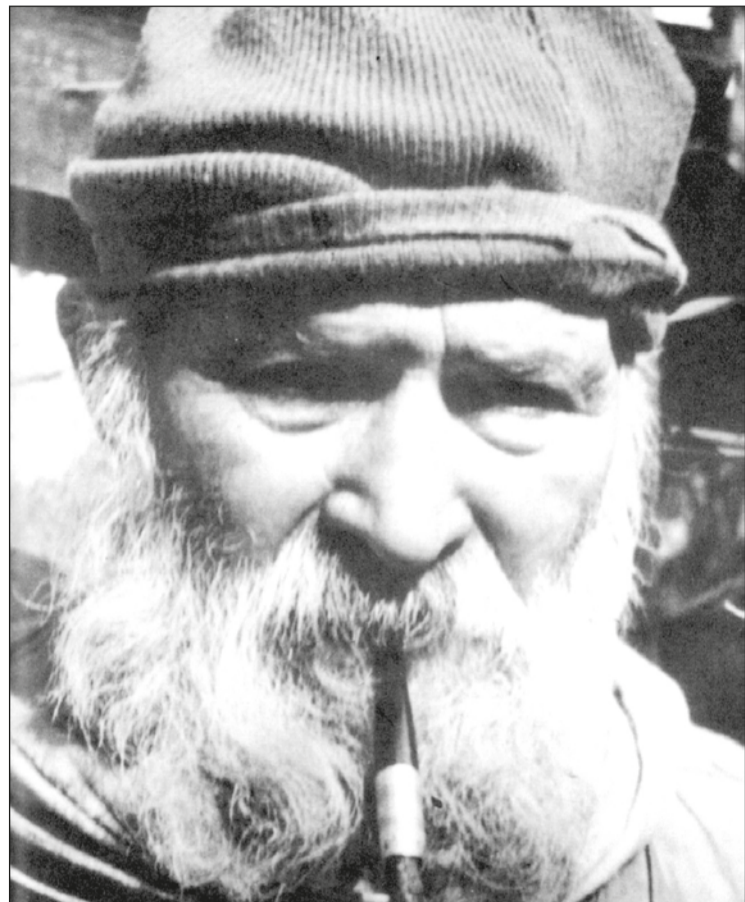
Hotel Metropol din București. Venit în țară pentru inaugurarea **Ansamblului monumental de la Tg-Jiu**, sculptorul însuși i-a telefonat lui Ionel Jianu să se vadă la orele serii, iar acesta l-a luat cu sine și pe Petru Comarnescu. „... noaptea întregă ne-a povestit viața lui, peripețiile lui, lupta lui, înfrângerile lui, succesele lui, și a fost o seară de neuitat, o seară în care ne-a cucerit și ne-a convertit pe amândoi. Am devenit nu numai admiratorii necondiționați ai lui Brâncuși, dar și promotorii operei lui în țară și în străinătate”.

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

În consecință firească, nu putem să nu ne gândim că și în acest exil al lui Ionel Jianu a fost amestecată mâna divină, cea care-i dăruise cu har pe cei doi, pe genialul fiu al Hobiței gorjene și pe exegetul operei sale. Într-un imaginar scenariu sumbru, ne întrebăm care ar fi fost soarta operelor brâncușiene din țară, dacă n-ar fi existat acest sacru devotament al lui Ionel Jianu, al lui Petru Comarnescu, al lui Barbu Brezianu, al atâtor oameni de cultură români?

Răspunsul la această întrebare refuz eu însămi să-l închipui.

Constantin Brâncuși încă inedit



Brâncuși în fața Atelierului său, 1952

Într-un număr din revista „Les lettres françaises”, din 13 septembrie 1967, Paris, cel ce fusese numit „cel mai tânăr continuator, după război, al avangardei române”, poetul Isidore Isou (născut la Botoșani), în articolul *Entre la Roumanie et le Monde*, a afirmat: „La ce bun, oare, să sfărâmăm munții, spre a creea apoi, din stâncile lor, numai cadavre-bifteack-uri?... se citează că ar fi susținut, adeseori, Constantin Brâncuși”. Inițiator al unui nou curent internațional, al *Lettrismului*, la intersecția *cuvântului* cu o nouă civilizație, aceea a *Imagini*, Isidore Isou nu auzise acest *aforism* direct de la Brâncuși, ci îl considera, repetându-l și citându-l el însuși, o culminație a ideilor sculptorului revoluționar, referitoare la Academism.

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

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

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

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

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

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

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

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

Constantin ZĂRNESCU

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

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

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

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

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

VIAȚA ESTE ARTA!... ARTA E FOCUL!...

Am simțit că sunt atins de neant.

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

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

Gloria este, poate, cu mult mai rea, chiar și decât e *ciuma*, pentru aceia pe care ea îi atinge! lubește cu putere, însă nu te atașa de nimic, Orice dig se rupe, în fața celui care are destin!...

Plastică – lucru pipăibil!...

Estetică – visare!...

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

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

Morala – ascensor al *Echilibrului*.

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

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

Există două chipuri de *simplicitate*: una, care îi este soră *ignoranței*; iar cealaltă, care îi este soră *inteligenței* („*complexitatea rezolvată*”). Sora *ignoranței* rămâne, însă, *prostia*, în sine, în aceeași vreme – în toate gradele și în ipostazele ei. *Ignoranța* e cea mai dificilă dintre *Femei!*...

Cea mai mare glorie a unei tinere este de a fi considera-

tă, de către ceilalți, *cea mai frumoasă!* Iar aceea a unui bărbat, de a fi puternic și semeț.

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

Viețile triste produc, foarte adeseori, *femei minunate!*... ÎNVĂȚĂM DOAR DE LA FEMEII!...

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

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

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

[*Povestea omului cu barba lungă*]

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

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

Se simțea năucit, stingherit, de amândouă, chipurile.

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

Nu trebuie să căutăm în sculptură doar *naivitatea*.

Fiindcă nu este *naivitate* ceea ce observăm noi, în artele așa-numite *primitive*; ci o forță, un efort și chiar mai mult – o *voință*, care ne apare uriașă, măreață, năvalnică.

Naivitatea este doar aparență. Este cea putere, care se înalță, țâșnește, din noi înșine, fără să fie schimbată de *nimic* și care ne traversează, *prin nimic*. Este natura însăși a *Frumosului*, pe care ni-l sugerează o *plantă*, care se înalță și care crește, prin chiar soarta și chemarea ei firească!...

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Plecat de cel mai de jos! Însă, ajuns, iată, cel mai sus!...

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

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

(*Braștele și vioara*)

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

Precum mama (*cuvânt șters, eliminat*) se dedică întru a-și calma micuțul său prunc, care țipă, tot astfel, râvnesc eu, iată, ca să sting flacăra, ce îmi pârjolește inima.

Continuare în pag. 15

Urmare din pag. 14

Muream de sete, în deșertul de la capătul disperării mele!... Și am zărit, apoi, o oază, cu o *fântână miraculoasă*. (Altă variantă, în josul paginii: „... în deșertul de la *capătul disperării*. Și am găsit, mai pe urmă, un *izvor*, o *oază* etc.).
Însă, apa, *undele* ei îmi păreau *otrăvite*.

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

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

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

Etica rămâne religia *Frumosului!*...
Frumosul însuși este armonia diverselor lucruri contrarii.
E G K C L C S L E Q U I S T !... Și, *iată* că, astfel, urmărind ideile, fiecare scop ajunge să fie egal cu sine însuși, oricum! Și oriunde s-ar afla el!...

... De când s-au inventat artiștii, *Artele* au fugit!...
Dada nu este altceva, decât *ideea de Dada!*...
Restul este *sclavie!*... Sau, este... *sculptură!*...

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

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

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

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

(*Poem cu trei vederi, suprapuse*)
Moartea este greva generală!...
Vă expediez, *iată*, o fotografie,
Cu *trei vederi*, suprapuse, înspre port.
Ca și gândurile și pietrele,
Sunt o *rugăciune*.
(Cinci cuvinte *tăiate*).

Ramurile sunt pentru *căsătorire*.
Iar florile, pentru *Fericire*.
Sunt, este (în original, în românește);
Tra-la-la!... Tra-la-la!... Tra-la-la!...
Vă trimit, vă expediez, *iată*,
Trei fotografii suprapuse.
Ca gândurile.

Pietrele sunt *rugăciuni*
Florile sunt ale *Fericirii*.
Rmurile sunt pentru *ideea căsătoririi*
Este (în original în românește).
Tra-la-la!... Tra-la-la!... Tra-la-la!...
Lemnul bucuriilor!...
Chilipirul spinilor!...

Trei fotografii, *iată*, suprapuse, vă expediez,
Precum gândurile
Pietrele sunt pentru *rugăciune*.
Florile, de *Fericire* și *căsătorire*.
Rmurile, mariajul *chilipirurilor*
Și al *spinilor!*

(*Poem scris, cu creionul, apoi, în partea a doua, fixat în cerneală neagră, pe un carton, italian, pliat de trei ori.*)

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

Și că, intrând în baie,
Poetul vă vede ca pe un om de paie!...
Și mai având și o burtă umflată
Și gelatinoasă
Și că, ieșind, de acolo
Veți arăta ca un cap de vițel, gras,
Și cu ceva tare, în nas!...
*
[*Poem fără punctuație*]
Socrate Crist Oreste
Verther
Fasolele Fasoleală
Secile Uscatele
Și care ucid vacile
[Expresiile, cuvintele, au fost fixate, așternute – separate, cu goluri, între ele, cu o tentă *plastică*, pe o filă ruptă, de caiet, mic, italian.]

[*O strofă criptică*]
Deschideți porțile ciurilor

Și ale tuturor flagelurilor
Spre a putea elibera pământul
De mizeria lumilor –
Omenirea – râie a pământului!...
(„*La galle de la terre*”)!...
*

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

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

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

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

Într-o disperare extremă,
Un anume disc, o melodie, pe carbon,
La fonograf,
Îți poate revela ecoul unei mici umanități
Vai, reale,
Care se duce, piere, se pierde –
Demult împiedicată, întru a trăi
De către *civilizație!*...
(Scris pe antetul unui hotel din New York, 1927)

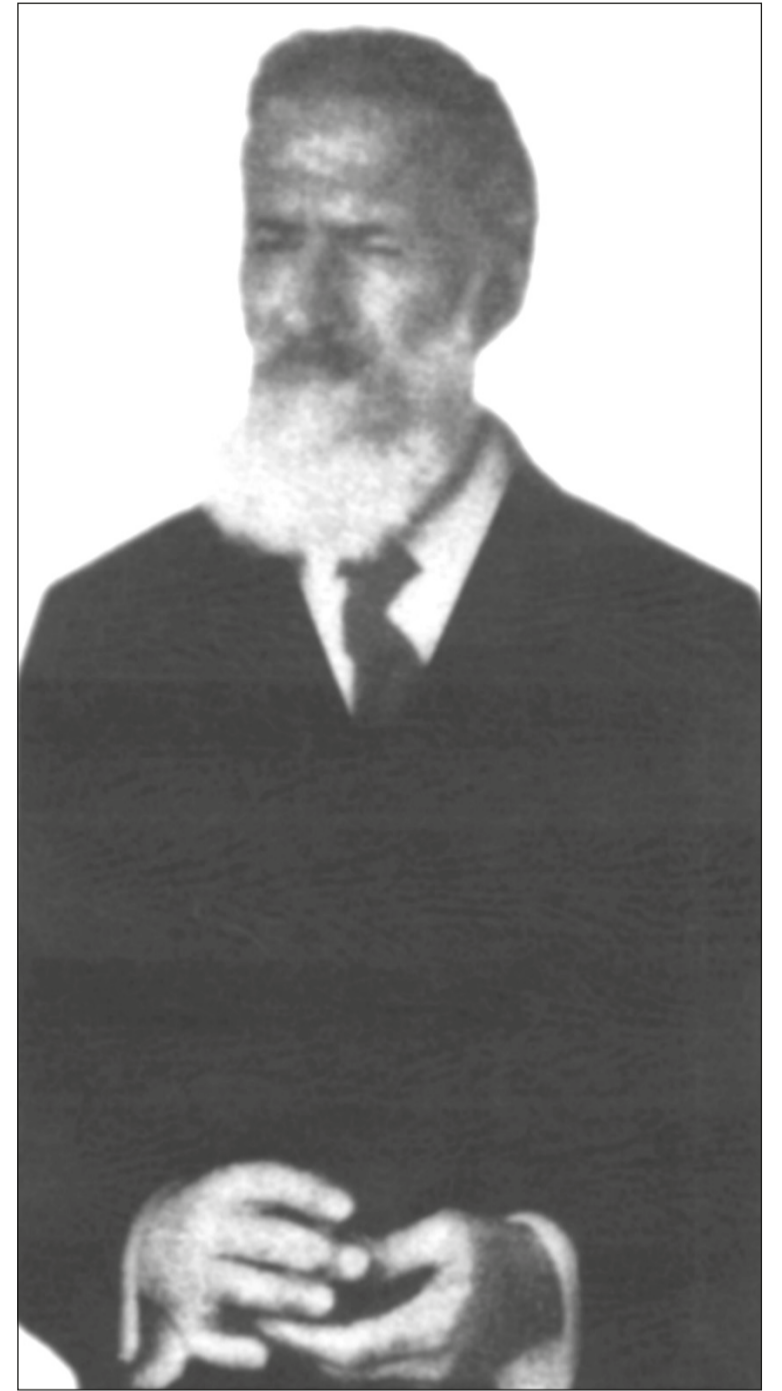
Această sculptură, în stejar: *Spiritul lui Budha (Regele Regilor)*, nu este niciodată terminată!
Atelierul meu (din Paris) reprezintă cel dintâi laborator al *Frumosului în sine*.
Frumosul se naște, precum o plantă și, apoi, înflorește și crește, conform cu *propriul său destin*.
Nimeni nu-mi va putea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

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

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

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

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



Brâncuși cu smoking în balconul Casei Balanescu, oct. 1937
martirizăm!...
ȘI NE MARTIRIZĂM!...
*

Visul meu a fost, întotdeauna, și a rămas *acela de a peregrina* – spre a *cânta*, dispărând asemenea unui *aed*; și răspândind acel *cântec* și *acea bucurie!*...
Lumea rămâne o *Piramidă!*...
Oh!... Unde ești tu, Soare al primăverilor mele pierdute?...
De-acuma, plec în lume
Norocul să îmi caut!...
Și de-o fi să îl găsec
Mă voi întoarce, iarăși, să vă povestesc!...
*

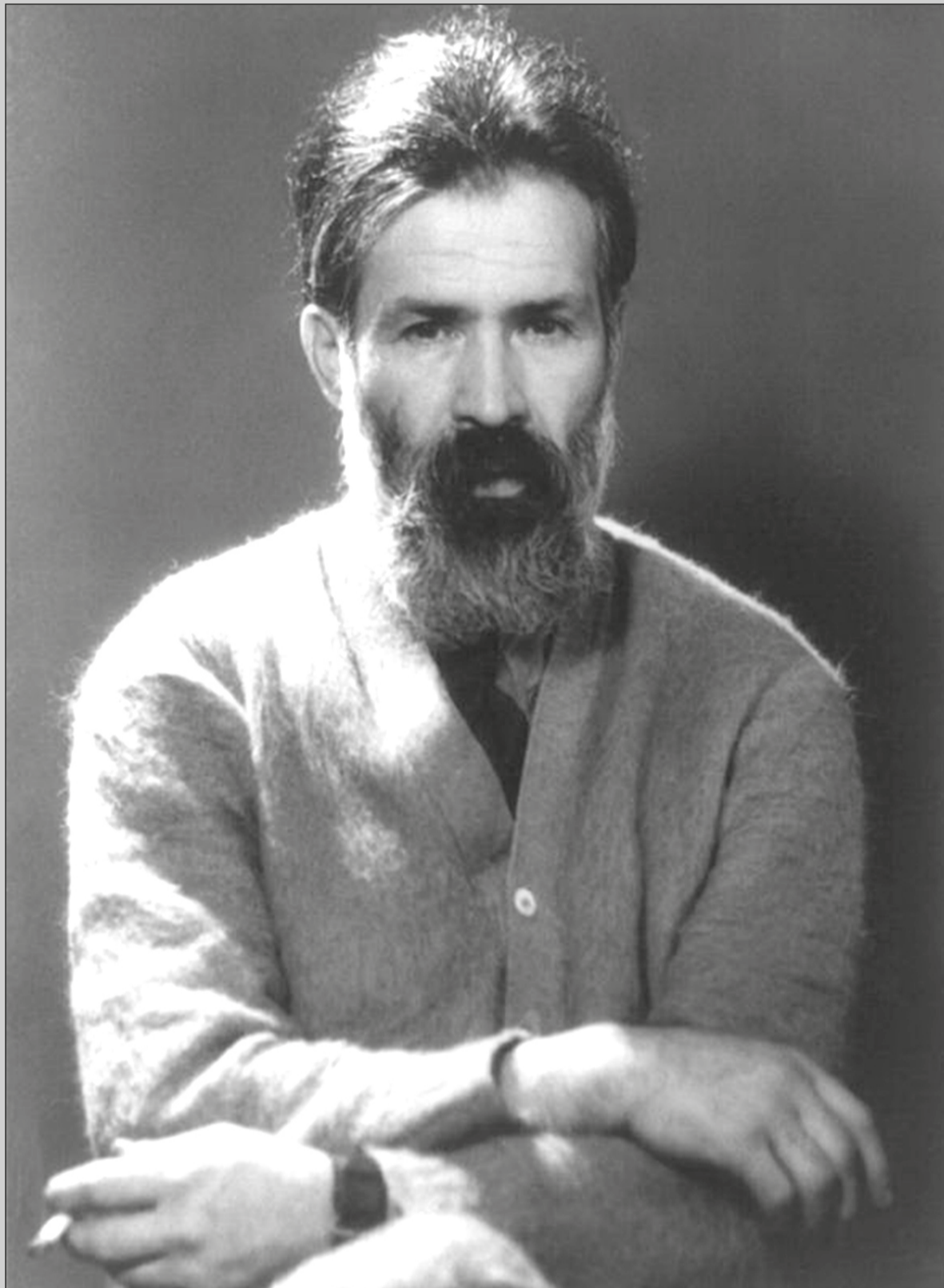
Eroismul rămâne un act de iubire!...
Columnele mele nesfârșite!... Am sculptat, în cariera mea, mai multe *coloane!*... Însă, doar una (cea din Patrie, de la Tg. Jiu) a reușit să se înalțe, spre ceruri!... Și, nici pe aceasta nu trebuia să o construiesc prea înaltă. Pentru că, *iată*, dacă aș fi edificat-o prea înaltă, v-ar fi trimis cu gândul la *Turnul Babel!*...
A trebuit să înalț *Columna* mea, de-o asemenea *manieră („certaine taille”)*, încât să devină *infinită*, rămânând însă... *finită, în spațiu!*...
COLOANA NESFĂRȘITĂ – a fost *drumul* meu, spre bunul Dumnezeu!...
*

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

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

(*Constantin Brâncuși par lui-même:*)
Orice s-ar spune – și oricum s-ar conchide, *opera* lui Constantin Brâncuși va rămâne, în fața vremurilor viitoare, singurul pivot solid (singura „*Piatră de hotar*”).
Sculptura lui Constantin Brâncuși nu va fi socotită o expresie locală, ci *expresia* (acest cuvânt din urmă, este *tăiat*, estompat, cu o cerneală neagră, fină, adăugându-se *alt* cuvânt:) *esență* – a celei mai înalte expresii a *purității universale*.
Sculptura lui Constantin Brâncuși va rămâne, de-a lungul veacurilor, singurul *obstacol* (fundament, bornă de frontieră, teme), peste care *nu se va putea trece!*... (**FRAGMENTE**)

Arta lui Brâncuși – dincolo de esențializări



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

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

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

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

Metafizica a fost percepută adesea ca un absolut al tatonării filosofice *de sus în jos*. O astfel de tatonare, încât nu puțini – chiar și dintre profesioniștii ai filosofiei – au atribuit, până la urmă, metafizicii doar *susul*, ignorând *josul*. A fost neglijată, adică, *relația* dintre jos și sus, dintre *experiența palpabilă* și existența, mai mult sau mai puțin misterioasă, de *dincolo* de aceasta, dintre „apropierea” vizibilă și „depărtarea” cloțind de invizibile conotații. Drama istorică a metafizicii – căci gândirea metafizică a trăit o dramă – a fost generată tocmai de eroarea împingerii în umbră a amintitei relații, filosofia în cauză fiind *excesiv* înțeleasă ca un *ce* integral evanescent, ca un sunet orgolios, suficient sieși, care n-ar avea obligația să se raporteze la nici un fel de experiență concretă. Dintr-o astfel de perspectivă, de unde metafizica nu mai rămânea decât cu nesfârșita mobilitate a unui „sus” încifrat, intratabil, „impracticabil” – ca să ne exprimăm, astfel – respectiva filosofie a început să primească lovituri. Ca, de pildă, către sfârșitul secolului al XIX-lea, când un eșalon pozitivist, foarte activ, a atacat, cu

accente disprețuitoare, clasică metafizică germană și chiar pe cea a antichității elene, atribuindu-li-se păcatul – s-a zis – „de moarte”, de a fi stăruit prea mult în canoanele unui „sus”, care n-ar fi știut deloc să privească în „jos”. Din timp în timp, variate asalturi și emancipări ale gândirii pozitivistice au tot anatemitizat filosofia metafizică, țintind să o desființeze. Numai că metafizica a dovedit mereu o imprevizibilă tenacitate, reintrând neîncetat în scenă, bătând lumea pe umăr și zâmbind iertător, dar și nițel sarcastic. Iar astăzi pozitivismul dintre cele mai sofisticate și pretențioase se adapă copios chiar din gândirea metafizică, revalorificându-o cu aplomb.

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

Sumar spus, două sunt motivațiile principale: prima dintre acestea o constituie adevărul fundamental – formulat de Kant – că a gândi în termenii unei filosofii metafizice stă în *natura* umană. Iar a doua motivație rezidă în faptul că metafizica, conștientă de specificitatea sa, și-a făcut, până la urmă, *singură* dreptate. În acest sens, vreau să spun că metafizica *autentică* nu s-a lăsat intimidată de anatemitizări, de înjurături, ci a perseverat în a se înțelege pe sine ca o *imantentă* relație între jos și sus, între experiență și o existență de dincolo de aceasta, *construibilă prin gândire*. Și când, câte un gânditor modern a insistat, fără timorări, în a demonstra că metafizica reprezintă tocmai o astfel de relație, respectiva filosofie a avut cu atât mai mult de câștigat. În gândirea filosofică românească cel care a demonstrat cel mai limpede și mai adecvat funcționalitatea metafizicii ca *relație* a fost Lucian Blaga, ideile sale având ecou în filosofia europeană contemporană.

Ce spune Blaga?

Citez: „Metafizica nu urmărește necondiționat largirea experienței ca atare – ea aspiră la încadrarea experienței într-o viziune mai largă decât ea. O viziune metafizică, privită sub unghiul experienței, e produsul unei libertăți constructive” (*Censura transcendentă. Încercare metafizică*, Cartea Românească, București, 1934, pag. 13). Blaga a înțeles și practicat metafizica, nu prin așezarea acesteia, în chip iremediabil, cu spatele către experiență, ci printr-o

depășire a experienței, prin *libertate constructivă a spiritului*. Depășind o înțelegere rutinieră a metafizicii, ca *opoziție* a acesteia față de experiență, filosofia lui Blaga nu reteză posibilă și necesară *relație* dintre cele două, ci le *distanțează* în sensul capacității spiritului de a *instaura liber o experiență* de un alt tip, conceptualizând constructiv, așa fel, încât relația „îngustime” a experienței palpabile, de sub ochi, să fie depășită. Astăzi, în plin asalt tehnologic și informațional asupra spiritului, profesioniștii ai filosofiei de pe mai multe meridiane reiterează funcționalitatea metafizicii lui Blaga. Diferența între a înțelege metafizica drept îndepărtare radicală de experiența palpabilă, *cu spatele la ea* și îndepărtarea de experiență, dar cu fața *către* aceasta, este considerabilă.

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

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

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

Trecând la câteva exemplificări, privind rezonanțele metafizice din sculptura lui Brâncuși, mi se pare că cele mai expresive, din acest punct de vedere, sunt *variantele Păsării în zbor*, începând cu anul 1919, până prin 1941. Cu o insistență tulburătoare, pe care geniul brâncușian a trăit-o, artistul părea să meargă până în pânzele albe cu modelarea de *variante* ale unei păsări în zbor. De ce? În definitiv, *oricare* dintre aceste variante exprimă o *esențializare* superlativă a zborului. Însă, Brâncuși a fost – cred – tentat, obsesiv, de o *maximalizare subiacentă, absolută, a relației* dintre o realitate, o experiență palpabilă și libertatea constructivității spiritului. Până când esențializarea zborului se metamorfozează, *tacit*, într-o rezonanță metafizică.

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

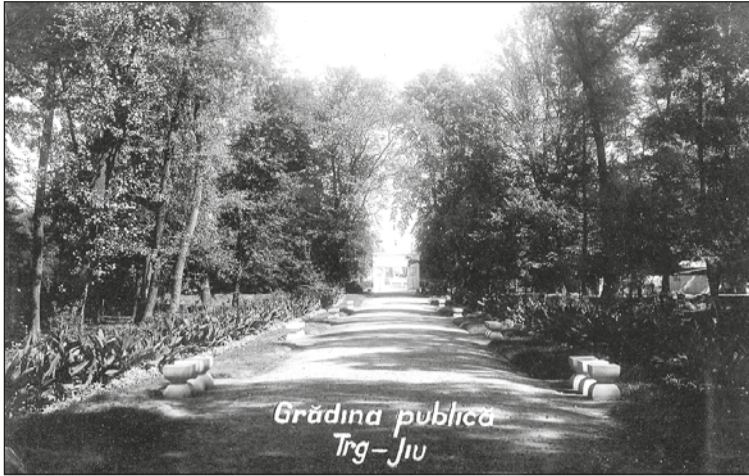
Și în acest caz, sculptorul a fost obsedat de variante. Până să ajungă la înfăptuirea capodoperei din Târgu-Jiu, artistul a creat – cum să zicem? – un gen de „minicoloane”, prin grădinile altora și de mai multe ori în ipostaza de postamente ale altor sculpturi, de cu totul alte sensuri. Ca și cum Brâncuși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

Îmbinarea unghiulară, însă altfel înțoarsă, o aflăm ritmată și în *Cocoșul*. Cu excepția vârfului ca o săgeată, gata să spargă văzduhul, întregul *Cocoș* este *doar* o creastă, o ritmicitate a unor îmbinări unghiulare. Care, în final, pare să trâmbeze *nu numai* ceasul, într-o tradițională bățătură țărănească, ci să „poarte” în invizibilul său cioc năzdrăvan, și o miraculoasă rezonanță metafizică.

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

Grigore SMEU

Două interpretări ale Complexului de la Târgu Jiu



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

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

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

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

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

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

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

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

Domnișoara Pogany a fost zeita mamă a sculpturii abstracte. Brâncuși a eliminat orice detaliu fiziologic, ajungând la metamorfozarea unei singure forme plastice – ovoidul sau oul primordial.

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

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

Construirea complexului a fost inițiativa Ligii Naționale a femeilor Române din Gorj având ca președintă pe doamna Tătărescu, soția Prim-ministrului României, care în 1934, propune un monument în onoarea eroilor căzuți în primul război mondial pentru apărarea orașului Târgu Jiu.

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

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

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

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

Drumul iubirii

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

Aleea parcului e loc de plimbare unde tinerii se întâlnesc, și adeseori își aleg partenerii de viață. La întâlnirea cu dragostea cred că devin nemuritori și hotărâsc să nu se mai despartă. Părinții fetei se întâlnesc cu părinții băiatului la

Masa tăcerii, pentru a consimți legătura lor prin logodnă.

Masa tăcerii

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

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

Cuplul contribuie la înmulțirea lumii, precum cuplurile primordiale ale călor descendenți au populat întregul univers. Perechea continuă pilda muncii primite de la părinți, să-și întemeieze gospodărie separată, să-și pună stâlpul casei lor, precum și obligația de a nu-și păta obrazul. Scaunele în jurul Mesei tăcerii au fost puse echidistant, până la urmă, ținând cont că majoritatea eroilor căzuți în război nu erau căsătoriți.

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

Poarta sărutului

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

Sărutul înglobează cele mai frumoase sentimente.

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

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

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

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

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

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

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

Coloana fără sfârșit

Semnificații posibile în Drumul Iubirii:

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

Autobiografia sculpturală

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

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

Masa tăcerii

Posibile conotații în viața lui Brâncuși:

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

Grupurile de trei scaune amplasate între masă și poartă pot reprezenta modul de lucru al artistului, alternând lungi

meditații asupra subiectului sculptural, cu perioade de muncă extrem de concentrată. În momentele lui de relaxare sau naturalitate, totul se întâmplă firesc, la timpul potrivit, întâlniri cu persoane dragi.

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

Poarta sărutului

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

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

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

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

Coloana fără sfârșit

Posibile semnificații:

- Căutarea permanentă a perfecțiunii în artă și înălțarea spirituală continuă a sufletului;
- ”Eu am făcut piatra să cânte”;
- Cea mai înaltă treaptă a creației prin supraetajarea ovoidului, reprezentând spațiul mioritic verticalizat;
- Originalitatea lui Brâncuși constă în ridicarea motivelor naționale țărănești la sensuri universale prin imagini eterne. ”Eu am fost un prince-paysan”;
- Comuniunea om – cosmos. „Artistul trebuie să știe să scoată la suprafață ființa din interiorul materiei și să fie unealta care dă la iveală însăși esența sa cosmică”, spunea Brâncuși;
- Comunicarea celor două lumi, efemeră și eternă, contopirea sufletului individual cu spiritul absolut, prin trimiterea mitică la axa lumii;
- Flacăra ultimă eliberatoare, ieșirea din vremelnicie pe scara la cer ce sugerează desfășurarea;
- A dorit desăvârșirea, transmitând posterității un mesaj luminos, al unei religii universale firești;
- Coloana fără sfârșit i-a dat lui Brâncuși mândria legitimă de a fi capabil să realizeze o construcție de asemenea anvergură.

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

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

Note:

Sanda Miller – Constantin Brancusi, Editura Reaktion Books Ltd, 2010

Doina Lemny - BRÂNCUȘI Artistul care transgresează toate hotarele, Editura Visarta, 2012

Lucian Gruia – BRÂNCUȘI Repere și interferențe, Editura România Press, 2001

OMAGIU LUI BRÂNCUȘI

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

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

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

Sufletul lui doarme în sublimele forme.

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

Anii '50: Parcul Coloanei Infinitului în pericol de a fi desființat

Instaurarea comunismului în România a însemnat materializarea unui proiect utopic, de construire a unei societăți perfecte, cea socialistă, care, în final, a eșuat lamentabil. Obsesia noilor lideri „de partid și de stat”, majoritatea cu doar 4 clase absolvite, a fost de a șterge din memoria colectivă și de a distruge orice urmă a regimului anterior „burghezo-moșieresc”. Statui, busturi și alte monumente artistice de o valoare inestimabilă au fost demolate în acest efort de rescriere al istoriei în toate orașele României și înlocuite cu creațiile proletcultismului de inspirație sovietică. În acest elan al demolării și al distrugerii se înscrie și inițiativa autorităților comuniste din Tg. Jiu de desființare a parcului și implicit a Coloanei Infinitului.

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

La data de 30 octombrie 1952 Sfatul Popular al orașului Târgu Jiu înaintează Regiunii Craiova proiectul parcelării terenului din zona Coloanei Infinitului. Sfatul Popular Regional restituie proiectul pentru a fi completat, deoarece memoriul justificativ „este prea scurt... nu arată nimic despre studiul geotehnic al terenului și... lipsește avizul institutului ce întocmește planul de sistematizare a orașului”¹. Sfatul Popular al orașului Târgu Jiu reface proiectul și îl înaintează spre aprobare la 19 decembrie 1952. La data de 6 aprilie 1952 Sfatul Popular Regional restituie 2 exemplare din proiectul înaintat și copia după avizul negativ al Comitetului de Stat pentru Arhitectură și Construcții, care nu aproba parcelarea terenului din jurul Coloanei Infinitului deoarece:

„1. Terenul propus pentru parcelare este actualmente ocupat de o grădină publică;

2. Accesul din oraș la parcelare se face prin traversarea la nivel a liniei ferate Târgu Jiu-Petroșani;

3. În interiorul orașului există cartiere întinse aproape neclădite, folosite în scop agricol, ele sunt mai indicate pentru folosirea în scop de locuințe;

4. Fostul institut de proiectare a construcției, care se ocupă de sistematizarea orașului, a făcut Sfatului Popular propuneri de care nu s-a ținut seama.”²

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

„Terenul propus pentru parcelare, situat între str. Tudor Vladimirescu, Vasile Roaită și șoseaua națională nr. 23... este necorespunzător... Constatăm că, deși prin adresa menționată mai sus v-am recomandat să studiați amplasarea acestor locuințe pe cartiere neclădite din interiorul orașului, azi folosite în scop agricol, nu v-ați conforma, iar planul de parcelare și documentația înaintate sunt aproape identice cu cele trimise anterior.”³ Fără a ține seama de aceste ordine, Sfatul Popular Tg. Jiu înaintează o documentație Consiliului de Miniștri prin care obține exproprierea parcului prin Decretul nr. 51/1955. Parcul urma să fie împărțit în loturi de casă, atribuite, ca o compensație, cetățenilor care dețineră proprietăți la sud de Baza Tubulară și fuseseră expropriați. Din fericire, aceste planuri nu s-au materializat, prin ordinul nr. 15414 din 1 noiembrie 1956, C.S.A.C. oprește construirea de locuințe în parcul Coloanei, singura casă construită, cea a lui Voicu Ion urmând să fie demolată.

Mai mult, Sfatul Popular al Raionului Târgu Jiu instituie o comisie pentru a stabili abaterile săvârșite de lăncu Drăghici, președintele Sfatului Popular al orașului Târgu Jiu, Popeangă Petre, secretar, Aristică Negomireanu, șeful Secției Gospodărie Comunală, Grigore Șarapatin, planificator și ing. Grinea Ion. În „Nota explicativă” înaintată acestei comisii, lăncu Drăghici încearcă să se disculpe, sub motivul că la acea dată nu mai exista „nici un parc în jurul Coloanei Infinitului și pur și simplu un teren maidan plin de gropi și izlaz. Deci Sfatul Popular al orașului Târgu Jiu nu a desființat un parc... ci un maidan întrucât parcul a fost distrus

înainte de 1944.”⁴ La întrebarea comisiei: „Ce v-a determinat de a ridica din jurul Coloanei Infinitului bordurile de ciment și ce destinație le-ați dat?” tov. Drăghici aruncă vina pe fosta conducere a orașului, care în anul 1951 ar fi ridicat bordurile și pavelele din jurul Coloanei Infinitului pentru a fi întrebuințate la pavarea bulevardului „Ilie Pintilie”, deoarece „...începuseră a fi furate de diverși cetățeni”⁵.

La întrebarea de ce nu a amenajat parcul, în urma dispozițiilor primite în 1953 de la Comitetul de Stat pentru Arhitectură și Construcții și a tolerat „...a se confecționa cărămizi și a staționa familiile nomazilor zile întregi, contribuind cu caii ce-i posedau la degradarea terenului”⁶, răspunsul edilului șef este că ordinele C.S.A.C. nu amintesc nimic despre refacerea parcului „ci numai după 4 august 1956 odată cu preluarea schiței de sistematizare de către Secția Arhitectură și Sistematizare Craiova s-a cunoscut că trebuie refăcut acest parc. Cum se vor crea posibilități financiare în cadrul bugetului se va trece la refacerea parcului Coloanei Infinitului”⁷. Lipsa banilor, veșnica scuză a autorităților din toate timpurile și de toate nuanțele politice, este principalul motiv invocat de edilul orașului pentru starea proastă în care ajunsese parcul.

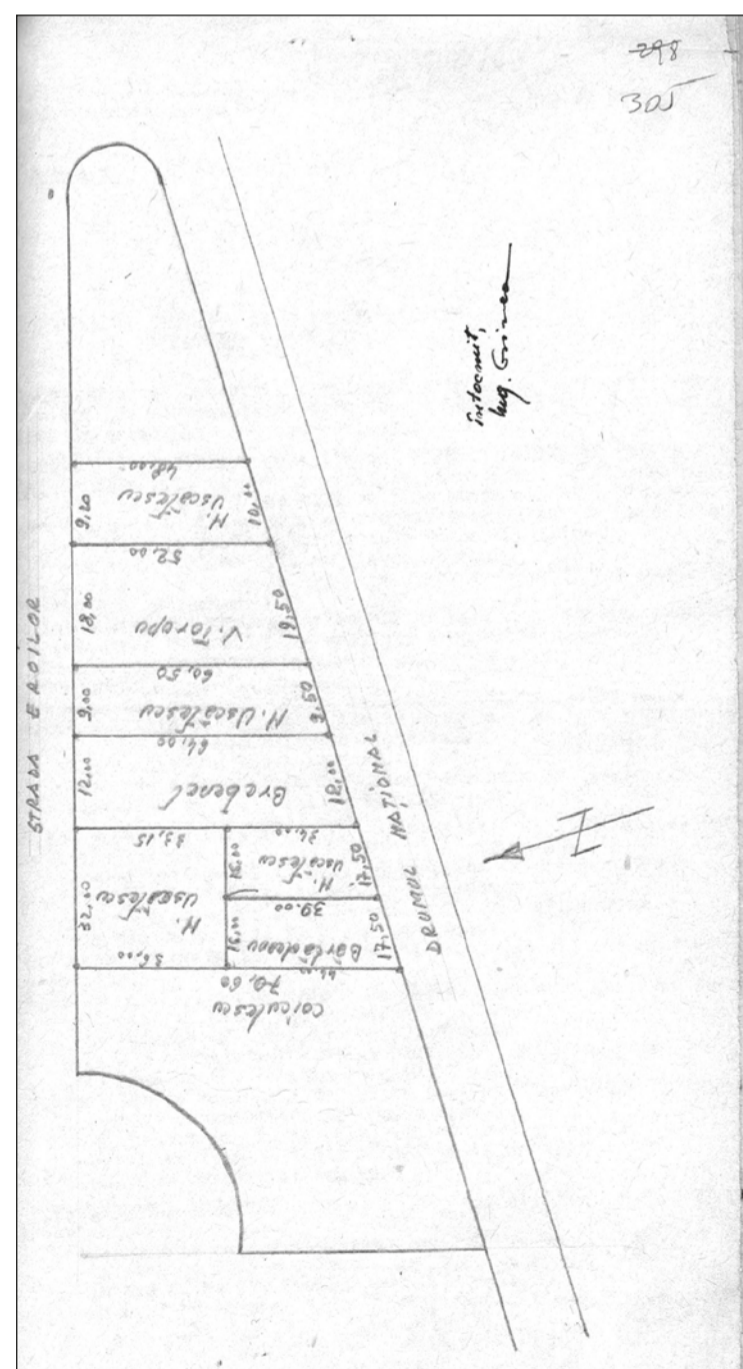
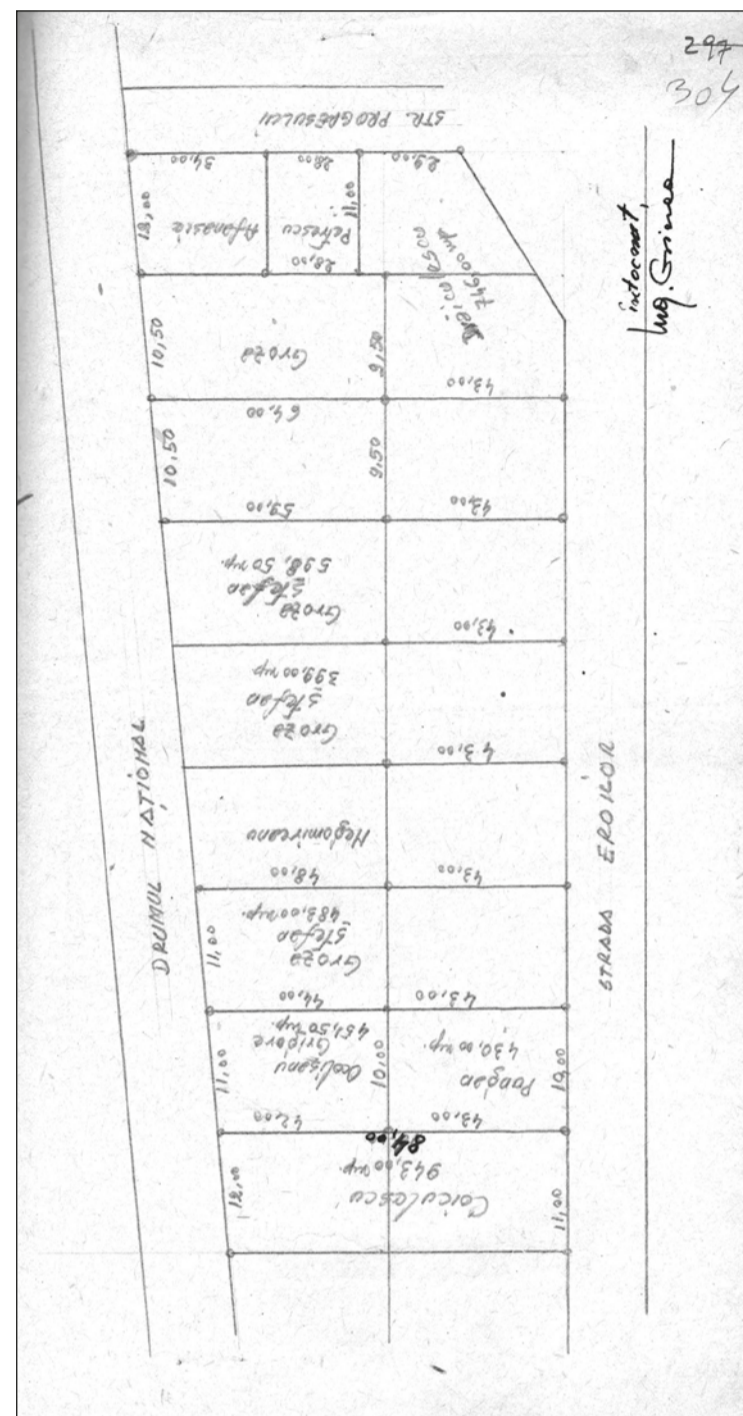
Nu știm dacă tov. Drăghici a fost sancționat în vreun fel pentru neglijența, ignoranța și incompetența de care a dat dovadă, nu putem decât să respirăm ușurați că dorința sa de a înlocui parcul cu un cartier de locuințe nu s-a îndeplinit și astăzi putem să ne bucurăm de un parc modern în jurul unei capodopere,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

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

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

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

Cristian GRECOIU



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

2 Ibidem, fila 106.

3 Ibidem, fila 109.

4 Ibidem, fila 102.

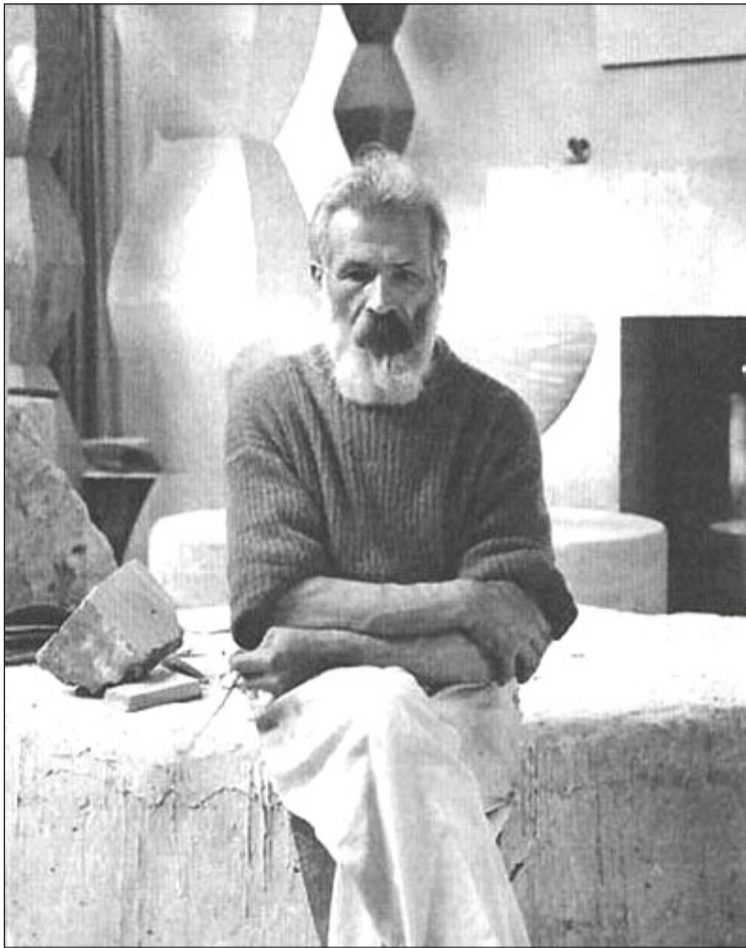
5 Ibidem, fila 103.

6 Ibidem, fila 101.

7 Ibidem, fila 103.

8 Ibidem, fila 88.

FUGILE LUI BRÂNCUȘI



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

Într-o manieră silogistică indusă și de rigoarea simetriilor brâncușiene, încercăm aici o interpretare a *Coloanei fără sfârșit* prin recursul la biografia artistului, cu impact firesc și major de altfel asupra operei.¹ Vom identifica astfel unele elemente de maximă saturație existențială, recurente în călătoria artistului prin lume. Noica le-ar fi spus *devenirea întru ființă*. Repetatele fugi, desprinderi din ambient, consemnate și de Brâncuși în textele inedite (Brâncuși inedit, Humanitas 2004), desene criptice precum „Piramida fatală”, „Sinea mea oarecum”, repetarea unor structuri numerice, pot fi invocate în susținerea ipotezei că prin pulsioniunea spre infinit a *Coloanei* se exprimă, indirect, și laborioasa *sinergizare* a artistului, până la totala regăsire, apoi din nou abandon către *marea călătorie*.

În lucrările de specialitate se fac diferențieri între individ, privit ca persoană, și individualitate, ori *individuație* cum ar spune Jung, personalitate cu o conștiință de sine bine definită. Sinele, diferit de eu - un ins printre alții, se împlinește treptat, pe măsura cristalizării personalității în contact cu experiențele vieții. Psihologii vorbesc în acest sens despre *self*, despre trebuința de împlinire a sinelui (Abraham Maslow), despre conceptul de *proprium* ca sinteză a personalității și emergențelor ei creatoare (G.W.Allport). La noi în țară, în cadrul psihologiei transpersonale, *sinergizarea* este privită ca un proces laborios, menit să transforme în final persoana în personalitate (Ion Mânzat, Ovidiu Brazdău). Drumul de la eu la sine (înțeles ca eu superior, supra-personal), acel îndelung travaliu al individului până la trăirea deplină a arhetipului totalității, numit de Jung *individuație*, este finalizat prin realizarea de sine. „Individuație înseamnă: a deveni o ființă individuală, iar în măsura în care prin individualitate înțelegem unicitatea noastră cea mai intimă, ultimă și necomparabilă, înseamnă a deveni propriul sine” (Aniela Jaffe, p. 408) Edinger, un discipol al lui Jung, merge mai departe și distinge trei etape în dezvoltarea identității: „1. Eul identificat cu Sinele (la naștere și în prima copilărie); 2. Eul înstrăinat de Sine (în perioada creșterii și adolescenței); 3. Eul reunit cu Sine (la vârsta adultă)” (conf. M. Palmer, p. 198). În această ultimă etapă a sineizării filosoful Paul Ricoeur semnalează apariția unui comportament specific, numit *seconde naive* (a doua inocență), „altfel spus un fel de <<copilărie spirituală>>, care reactualizează o atitudine tipic infantilă, constând dintr-o încredințare totală în mâinile <<Altuia>>, cu care avem o relație de iubire”. (idem).

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

Perfectele simetrii brâncușiene impun parcă, printr-o logică internă a rigorii, ca orice demers în analiză să fie

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

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

Demonstrație:

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

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

3. Proiecte și variante ale *Coloanei*.

Pe baza acestor surse vom proceda mai întâi la identificarea elementului de maximă saturație existențială, care se repetă pe traseul propus. Cheia o aflăm chiar la Brâncuși, mergând alături de el, prin labirint. Acest element liminal, sau moment apogetic, sau zvâcnet anarhic, este exteriorizat prin smulgerile din ambient, prin fugile repetate, începute de timpuriu. Între alți comentatori, Alexandru Buican în compentă monografie consacrată sculptorului, insistă pe larg asupra acestor desprinderi timpurii din ambientul vetrei natale. O primă fugă, de numai o zi, la Târgu-Jiu, când Brâncuși era doar în clasa a III-a (Alexandru Buican, p. 35), este urmată de alta la 11 ani, apoi la 13 ani, pentru mai mult timp la Craiova, pentru ca mai apoi să-l aflăm plecând la Viena, București și, în final, mult comentatul drum spre Paris. Ca număr, dacă le luăm pe rând, aceste fugi sau plecări pe așezate s-ar centra în jurul cifrei șase. Brâncuși însuși, în scurte începuturi de autobiografie, consemnează fugile-desprinderi despre care vorbim. Însemnările lui, uneori în franceză, alteori în română, ori chiar amestecându-le spontan, ne-au parvenit prin publicarea lor târzie în vol. „Brâncuși inedit”, îngrijit de Doina Lemny și Robert Velescu. Spicuim câteva: „...la vârsta de 11 ani a fugit din frumosul ținut și după trei zile și trei nopți de mers pe jos pentru că nu avea tren și nu avea bani pentru a găsi un oraș.... Ziua mergea și noaptea târziu urca în copaci pentru a nu fi mâncat de lupi, la capătul unei zile a găsit un oraș mult mai mare ca primul și a găsit un meșter, de îndată ce a intrat pe la barieră, dar a doua zi a plecat, pentru că buticul era prea mic - el a găsit un altul mai mare, apoi un altul și un altul...” Schimbarea se repetă de șase ori („Brâncuși inedit”, pg. 56-57). La pagina următoare întâlnim, într-un amestec de franceză și română, chiar precizarea în detaliu a ascunzătorilor fugarului: „...(- 1886 premiere fug martie aprilie 1887 moscu) 1889 Doitescu) 1890- 1891 Troceanu Crayova- 1892 Petre niclescu 1893 Zamfirescu 1894 Slatina București Pitești Șerbănescu și retur a Craiova Zamfirescu trei luni - înscris la școala arte și meserii din Craiova...” ș.a.m.d. În alt loc prima fugă mai e numită și prima escapadă. Primul sevrăi, am adăuga noi, în limbaj psihologic, înțelegând prin asta întregul cortegiu de servituzi și frustrări antrenate de suprimarea brutală a unui mod de viață cât de cât confortabil. Într-o schiță de autopoportret este reluat episodul primei plecări, cu precizarea: „... cutreeră țara timp de 6 ani fără să dea de veste”. („Brâncuși inedit” p.43; a se observa repetiția acestui număr).

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

„Dar când fui puțin mai mare[]
la vale îmi veni dorul []de plecare”

și mai departe:

„Ciracilor mei

„Dea sortii urgie
de voi me despart
de acum mă duc în lume
norocul sem caut
Și de o fi vreodată
cumva se găsesc
moi întoarce era
se ve povestesc.”

S-a ținut de cuvânt peste cincizeci de ani. Dar să nu anticipăm. După această introducere oarecum anecdotică dar nu întâmplătoare, pașii demonstrației ne conduc și spre alte elemente din biografia lui Brâncuși, semnificative pentru tema propusă. Din relatările unor apropiați ai sculptorului aflăm că Brâncuși folosea motivul triunghiului (element din desenul criptic „Sinea mea oarecum”) ca pe un însemn nobiliar, blazon ori talisman, în paralel cu „Sărutul”, și-l

desena pe cărți poștale ori scrisori expediate prietenilor, întocmai precum pitagoreicii foloseau „triumghiul triplu sau pentagrama, ca semn secret după care se recunoșteau între ei, în limba lor simbolică Hygeia” (Ina Klein, p. 44).

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

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

„Se degager de soi meme”

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

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

„O procesiune”, spune Jianu despre Ansamblul închinat eroilor. În tradiția înmormântării procesiunea funerară are ca punct final îngroparea unei cruci, spre răsărit, la capul decedatului. *Coloana*, punctul final al procesiunii, nu-i o sinteză, o înălțare de cruce? Câte? $15 \times 4 = 60$. 60 de cruci, adică numărul înzecit al desprinderilor, detașărilor de sine; numărul fugilor hoinarului decantate aici prin amplificare cu 10; numărul distanțelor în timp care-l separă pe artist de moarte. „Ce definește oare civilizația noastră? se întreba Brâncuși. Viteza. ... Viteza nu este altceva decât măsura timpului de care ai nevoie pentru a parcurge o distanță.... Și uneori este vorba de distanța care ne separă de moarte... opera de artă trebuie să exprime tocmai ceea ce nu se supune morții”. (Ionel Jianu, p.18). 1936 este data aproximativă și pentru unele dintre desenele comentate, dar și anul când Brâncuși regândea proiectul *Coloanei* după ce a mers anume la Tg. Jiu spre a decide locul de amplasare (conf. Ștefan Georgescu Gorjan, p.65) și a ales „Târgul fânului”, ambient ce se regăsește, de altfel, și în desenul „Piramida fatală”. Totodată este anul când Brâncuși împingea în carul timpului ce i s-a dat ultimul din cei 60 de ani ai săi de atunci. Simplă coincidență? Resurrecție numerică întâmplătoare? Prea se repetă. Odissea, drumul spre infinit al *Coloanei*, ne poate sugera, așadar, și laborioasa *sinergizare* a artistului, până la totala regăsire și din nou abandon pe falezele infinitului. „Cea mai mare fericire constă în întâlnirea dintre esența ființei noastre cu esența eternă” (Brâncuși inedit”, p. 40).

Genevva POGORIOVSCHI

Bibliografie

- G.W Allport, *Structura și dezvoltarea personalității*, Buc., Ed. Didactică și Pedagogică, 1991
Alexandru Buican, *Brâncuși, o biografie*, Ed. Artemis, Buc. 2007
La dation Brancusi Centre Pompidou, Paris, 2003
Pascale Ionata, *Il cielo nella mente*, Roma, Ed. Citta Nuova, 2003
Aniela Jaffe, *C.G.Jung-Amintiri, vise, reflecții*, Buc., Ed. Humanitas, 1996
Ionel Jianu, *Brâncuși*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 2003
Ina Klein, *Brâncuși: Natur, Struktur, Skulptur, Architektur*, Cologne, Walter Konig, 1944
Doina Lemny, Cristian-Robert Velescu, *Brâncuși inedit*, Buc., Ed. Humanitas, 2004
Abraham Maslow, *Motivație și personalitate*, Buc., Ed. Trei, 2008
Ion Mânzat, Ovidiu Brazdău, *Conștiința multidimensională*, Buc., Ed. Psyche, 2004
Tretie Paleolog, *De vorbă cu Brâncuși*, Buc. Ed. Sport-turism, 1976
Platon, *Opere*, Vol. VII, Buc. Ed. Științifică, 1993

¹ Idei pe aceeași temă am susținut într-o comunicare și în februarie 2005 la Tg. Jiu, Simpozionul „Brâncuși inedit”

Noica & Brâncuși. Deschideri într-o seninătate a ființei



„Masa tăcerii”

Indemn la tăcere, ca prima treaptă inițiativă în Ansamblu. Masa tăcerii prin Neogoe Basarab și Noica. Scară la cer.

Brâncuși: A fi aproape de Dumnezeu = a vedea (Uitați-vă până veți vedea)

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

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

Ansamblul „Masa tăcerii” - „Coloană”

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

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

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

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

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

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

Brâncuși a făcut Masa tăcerii ...

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

Noica despre Masa Tăcerii. Tăcere și istorie. Boicotul istoriei Multiplicitatea înțelesurilor atribuibile formei.

Ion Pogorilovschi:

E o problemă: Masa tăcerii evocă istoria, ne adâncește

în timp sau e boicot al istoriei, al temporalității însăși ?

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

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

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

Noica, *Creație și frumos în rostirea românească*.

Referiri la Coloană

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

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

La Noica: „devenirea întru ființă”: volum și concept emblematic

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

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

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

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

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

Coloana

Brâncuși își încheie mesajul propunând un Ax (Coloana) Rădăcini

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

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

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

„Trăirea ca funcție a personalității...”

(v. Ilie Bădescu, *Noologia*, 158)

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

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

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

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

Ilie Bădescu vorbește de „configurații de viață sufletească” („modele, paradigme, cadre, categorii etc.) în care se sintetizează latențele difuze. Calitatea lor cea dintâi este puterea de a provoca aderări spontane ale oamenilor. Ele stărnesc la scară de intensitate sporită latențele difuze sau adormite din om. Așa se explică fenomenul „trezirii” din somnul folcloric. Ceva poate „dormita” lungă vreme înăuntrul creației folclorice. Motivul *axis mundi*, spre pildă, „s-a odihnit” în „somnul folcloric” [Mircea Eliade] în stâlpul de la

pridvorul casei țărănești (...) Când din negura de vreme s-a ivit geniul unui mare sculptor precum Brâncuși ... (vezi)” Complexul br. de la Tg. Jiu este, într-un fel, țâșnirea sau trezirea acestor latențe difuze care „s-au odihnit”.

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

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

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

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

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

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

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

v. *Jurnalul de idei*, p. 364

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

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

Noica, *Jurnal de idei*, p. 267

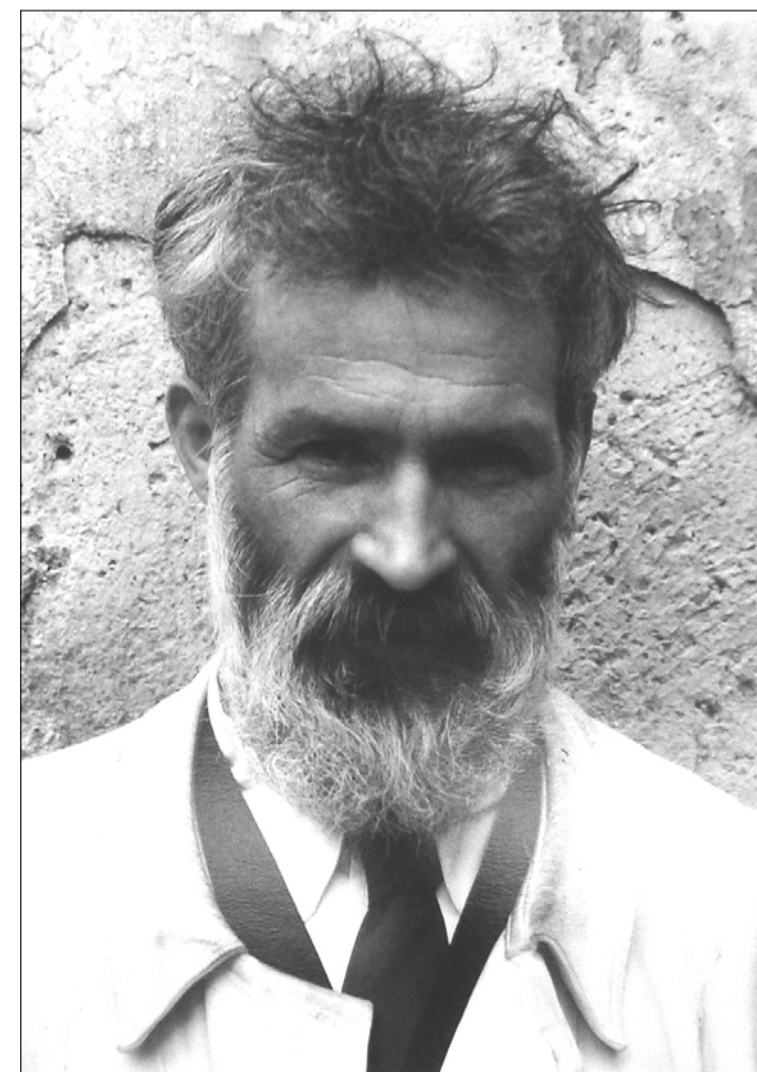
Vezi potrivire cu spusele lui Brâncuși consemnate de M.M.

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

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

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

Ion POGORILOVSKI



SPAȚIUL DE PROTECȚIE DE LA TÂRGU JIU - GENEZA

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

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

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

„1. La început a făcut Dumnezeu cerul și pământul. Si pământul era netocmit și gol. Întineric era deasupra adâncului și Duhul lui Dumnezeu se purta pe deasupra apelor.

Și a zis Dumnezeu: «Să fie lumină!» și a fost lumină. Și a văzut Dumnezeu că este bună lumina, și a despărțit Dumnezeu lumina de întineric.

Lumina a numit-o Dumnezeu ziua, iar întinericul l-a numit noapte. Și a fost seară și a fost dimineața: ziua întâii (FACEREA. Întâia carte a lui Moise; Cap. I - Facerea lumii)

Nu este greu de observat că ni se spune ce a făcut Dumnezeu iar nu cum și, mai ales, de ce și din ce. Am putea deduce cu destulă îndreptățire că resursele miracolului sunt insondabile, că încercarea de a-l cântări în palmă pentru a „urla că este”, de a-l examina cu lupa, este fără noimă. Măsurarea inefabilului cu șublerul, ruleta și echerul documentelor nu poate fi decât premiza unei înstrăinări de obiectul căutării, unui eșec în concluzionarea demersului. Vreau să spun prin aceasta, că am întâlnit mult prea des (și nu mă refer numai la cercetările efectuate asupra creației brâncușiene) situații în care în loc să se adecveze instrumentarul la obiectul cercetării, este siluit obiectul cercetării

pentru a justifica metodologia. Și, în majoritatea cazurilor, acest fapt se sprijină cu o scrupulozitate lipsită de orice intuiție pe documente. Un exces de speculativitate, un mod arbitrar de articulare a reperelor, o utilizare parțială (mai mult decât, inevitabil, subiectivă) a început de o vreme să se insinueze în „cercetările” ce au ca obiect creația marelui hobițan. Desigur, sunt consecințele fascinației pe care o exercită asupra noastră livrescul.

În același timp, poate fi întâlnită, o categorie de „vizionari” elucubranți care ignoră documentele și mărturiile, evaporându-se în „vizioni” fanteziste sau, chiar elucubrante. Sunt tot mai mulți cei care cred că procesul gândirii nu există fără cuvânt. Nu-și pot imagina că un discurs plastic, o viziune plastică nu poate fi alcătuită și nu poate fi percepută fără ajutorul cuvântului, așa cum se întâmplă cu muzica. Ori, una dintre reușitele importante ale creației brâncușiene este reprezentată de denarativizarea și deliteraturizarea sculpturii. Desigur, cuvântul este necesar în transmiterea, în împărtășirea impresiilor și, poate chiar a emoțiilor. Dar, știm cu toții, ceva rămâne netradus în cuvânt, este neconvertibil și, poate că, tocmai acest ceva este esențial în actul de comunicare, de empatizare cu sculptura lui Brâncuși mai ales. Cu atât mai mult cu cât tipul de ofertă prin natura cât se poate de diferită a discursului plastic, este cât se poate de altfel față de discursul literar. Imaginea oferită de cuvânt, chiar dacă, în cazurile fericite, pornește și își păstrează pe tot parcursul viziunea întregului, prin caracterul succesiv nu va reuși să exprime ceea ce și dorește și ce și-a propus. Imaginea se oferă simultan, ochiul percepând dintr-o dată întregul și părțile componente cu detalii cu tot. Încercarea de a „traduce” într-un discurs literar imaginea unei sculpturi (sau a oricărui obiect) va fi marcată de caracterul succesiv al discursului literar. O înstrăinare a comentariului de obiectul comentat pare de neevitat.

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

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

Dacă la cei șaptezecisicinci de ani de existența discutăm despre geneza viziunii cuprinsă în acest ansamblu monumental, în mod firesc, se naște întrebarea asupra momentului în care vom încerca să vedem, să înțelegem, să formulăm ceva despre rostul edificării lui, să spunem la ce slujește și la care mijloace specifice apelează. Admir cu toată puterea mai vechii exegeți ai opereii brâncușiene. Un anumit echilibru între intuiție vizionară și analiza documentelor, între descifrarea semnificației mărturiei și documentului, pe de o parte și încercarea de decriptare a mesajului. Prudența cu care s-au implicat, a creat o bază temeinică pentru cei care au urmat. Vasile Georgescu Paleolog, Petru Comarnescu, Ionel Jianu, Ion Frunzetti, Dan Grigorescu, Marcel Mihailovici, Stefan Georgescu Gorjan, Adrian Petringanaru, Sergiu Al George, Dan Grigorescu, Ion Mocioi, Ion Pogorilovschi, Mircea Eliade, Constantin Noica, Nina Stănculescu,... urmași de Sorana Georgescu Gorjan, Doina Lemny, Matei Stârcea-Crăciun, Cristian-Robert Velescu,... străduitori, sacerdoți ai creației brâncușiene, fără de care nu

poate fi gândit fenomenul receptării artei brâncușiene. Dar, unde sunt tinerii, aerul proaspăt și înviorător?!... Poate lor le remane șansa de a se preocupa de semnificații... Fundamentul edificiului este asigurat de acești predecesori. Până atunci ei trebuie provocați, invitați și stimulați.

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

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

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

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

Continuare în pag. 22



Urmare din pag. 21

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

Întâlniri faste, unele știute - cu Mario Meunier, cu Erik Satie, - l-au pus în contact cu lecturi fundamentale, mai ales Platon. Încet, printr-un șir de fericite întâmplări a ajuns în contact cu cei care aveau, mai degrabă întrebări decât certitudini - Rousseau, Vameșul, Modigliani, Radiguet, Cocteau, Breton, Brauner, Tzara, Joyce, Picasso, Leger, „generația pierdută” americană, Gertrude Stein, Diaghilev, Zadkine, precum și toată frământarea cultural-artistică, cu aprinsele discuții din ateliere, cafenele, baruri, cluburi și restaurante. În aceeași perioadă, a fost „descoperită” arta neagră și, mai târziu alte „arte exotice” Numai că, ceea ce pentru artiștii și intelectualii Parisului de atunci era exotic și interesant, pentru Brâncuși era cosubstanțial. Măștile, sculpturile respective prin asemănare erau trimiteri directe la universul magico-religios al satului său și al primei lui conștiințe. Prin, lentila clarificatoare a contactelor și discuțiilor precum și a lecturilor din Platon, Diogene Laertios, Millarepa, Bergson, Cartea Egipteană a Morților, Lao-tse, Rudolf Steiner, Madame Blavatski, Rene Guenon, Ovidiu, Hipocrate, Eschil, Cartea Morților din Tibet, Matyla Ghyka, ca să luam numai câțiva dintre autorii aflați în bibliotecă sa, presat de conștiința propriei vocații, la temperatura generată de dictatul împlinirii acestei vocații, a înțeles cât de importantă a devenit „materia primă” furnizată de universul copilăriei sale. Atât doar că, sub presiunea și temperatura de care vorbeam, această materie s-a structurat, s-a clarificat și s-a resemnificat fără să piardă nimic din curățenia, prospețimea și puterea de sugestie conținute inițial. Fiind cosubstanțial cu aceasta, Brâncuși n-a lecturat-o într-o cheie intelectual psihanalitică, sau, oricum, nu s-a mulțumit cu acest tip de lectură care însemna o abordare din exterior. Din momentul în care a înțeles acest lucru (că, într-o formă relativă, el este acest univers magico-religios și că, prin urmare, este sacerdotul lui și are datoria de a-l revela marii culturii), a aflat și care este drumul său și calea sa de împlinire. Prin lecturi (Guenon, spre exemplu) a preluat formele esențiale ale universului copilăriei realizând calitatea lor de arhetip. Pe această cale a putut sesiza caracterul lor izomorf cu formele altor culturi tradiționale. Odată ajuns la înțeles, n-a mai avut nici o ezitare. A basculat peste bord tot ceea ce-și însușise în școli și academii, întorcându-se decis la vocația sa dintâi. Dar, ceea ce trebuie să rămână din ceea ce ți-ai însușit rămâne involuntar. Ceea ce trebuia să rămână din învățatură, a rămas precum polenul pe aripa fluturului, numai că aripile erau constituite din universul copilăriei.

Astfel au început etapele de redobândire a sinelui de sub învelișurile înstrăinării (păstrând ceea ce era de păstrat!). Aceste etape, exprimate în creație se constituie ca „jurnal” al acestei regăsiri. Regăsindu-se pe sine prin aceste esențializări ale limbajului, a putut să înțeleagă lumea în esența sa și să o exprime în sculptură cum nimeni n-a mai făcut-o până la el. Etapă cu etapă, lucrare cu lucrare, problema/soluție cu problema/soluție s-au constituit în el premisele pentru neîmplinitul proiect pentru Indor și mai ales pentru proiectul de la Târgu Jiu.

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

Vlad CIOBANU

Încercare de codificare simbolică a complexului brâncușian de la Tg. Jiu

Geometrie și metafizică

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

Rombul are dublă semnificație (erotism și lumină) și, ca atare, poate reprezenta alternativ sexul sau ochii. Nu știu ca Masa tăcerii să fi fost interpretată ca altar, topos sfânt care poate activa forța benefică, protectoare. Spirala este drumul (linia, stâlpul, coloana), de la soare la lună și marchează trecerea, desfășurarea, verticalitatea, dar într-un sens sacru-religios. Altarul miniatural al Mesei poate fi proiectat imaginar și altfel. Masa, susținută de un singur picior pornit chiar din corpul ei, își poate extinde imaginea și asupra scaunelor devenite coloane ale unui templu care poate fi proiectat la scară la dimensiuni hiperbolice. O masă cu picioare seamănă turburător și cu o farfurie zburătoare. De altfel, trebuie să remarc de la început că intenționalitatea auctorială nu a prevăzut și nici nu a sugerat (nici măcar pentru coloană) ideea de monumentalitate, de grandios, ci numai aceea de semnificație capitală și subtilitate simbolică, reprezentând centrul comunității. Prin echivalență cu turla bisericii și numai prin percepția exhaustivă a întregului grup statuar, pe nucleul semnificativ din AXIS MUNDI se poate ajunge la ideea de templu.

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

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

Complexul reprezintă imaginarul generat de tradiția mentalităților și sensibilităților din comunitatea înconjurătoare. AXIS MUNDI, Drumul de la Masa sacrificială la crucea ascensională este calea vieții banale, comunitare, inerțiale, repetitive. În funcția sa sacerdotală, Brâncuși și-a depășit simpla condiție umană, devenind un predicator, un sacerdot-artist, activat de o amprentă divină și de o creativitate pasională.

Elie Faure, în „L'esprit des formes”, 2, face observații și distincții temeinice întru pasiune și geometrie: „La vérité géométrique est transmissible, n'est autre que le résidu de quelques passions.” Fiecare mare lucrare exprimă, la cea mai înaltă tensiune artistică, o pasiune brâncușiană. Pasiunea brâncușiană se transfigurează în geometrie. Dar cercul, romb, pătratul, trapezul, triunghiul nu fac decât să resemantizeze iubirea sau ura, prietenia sau dușmănia, devoțiunea creștină sau revolta antireligioasă (aproape de exprimarea arghezieană). Resemantizează elanul, energia (Axis Mundi) smerenia (la Sfânta Masă), unirea fizică (nimeni nu poate nega, totuși, ideea că Poarta are desene stilizate ale sexului feminin, Înălțarea la Cer (Coloana infinită).

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

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

Forme de peisaj și construcție estetică

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

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

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

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

Între sacralizare și codificare simbolică

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

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

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

Și totuși, Brâncuși s-a ferit să folosească semnul mai simplu și mai caracteristic al creștinismului: crucea, pentru că, întotdeauna crucea își subordonează orice intenție artistică. Sufletește, în complexul brâncușian, există și cruce și altar, cum se poate presupune și o uniune între istorie și mit într-o asemenea epifanie estetică turburătoare, așezată între Divinitate și comunitate, de un Geniu cu funcție de mare preot. Față de acei cărturari care se numesc „popularizatori” pentru răspândirea ideilor în mase, Brâncuși s-ar putea numi, fără dubiu, „sacralizator” prin idealurile de exprimare teofanică.

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

Într-un fel, efortul exegetic de decodificare simbolică și reconstrucție a semnificației pentru a ajunge la nucleul originar al inspirației, devine procesul invers pe care l-a parcurs conștiința artistică brâncușiană, de la idee la realizarea ei materială. A descoperi realitatea arhetipală care a activat procesualitatea artistică înseamnă a reconstitui creativitatea estetică inefabilă care conduce la capodoperă.

Aureliu GOCI

O triadă tipologică și tripticul lui Constantin Brâncuși de la Târgu-Jiu

Tăcerea, Sărutul, Infinitul

Hermeneutica este metoda care te obligă pe tine, cercetătorul, să te întorci mereu la lucrările prime. Ca atare, Brâncuși, și numai el însuși, își descrie cel mai exact propria figură creatoare. Una care echivalează frumosul cu echitatea absolută, arta cu bucuria primordială de a face, contemplarea cu vederea dincolo de forme. Dar ce a văzut, el, vizionarul, dincolo de ele? Transformarea calitativă. Timpul METAMORFOZAT în spațiu. Sfârșitul domniei cantitativului(1). Noua relație dintre substanță și esență(2), citez: „trebuie să te hrănești cu esența, ca să înțelegi valoarea artei”, dată de procesul de transsubstanțiere, atât de caracteristic transmodernismului actual, pe care, eu îl promovez de vreun deceniu în România. Legea/principiul transpoziției transferă imaginea în idee. În noul context, în opera brâncușiană amplasată la Târgu-Jiu, o trilogie monumental-spirituală, ideospațiul dobândește un fel de a patra dimensiune: timpul imaginar, timpul restaurării stării primordiale, al întoarcerii în centrul lumii, care se manifestă exterior la cele două extremități ale ciclului, sub formele respecti-



ve ale „Paradisului terestru” și „Ierusalimului ceresc”, cu arborele axial ridicându-se atât în mijlocul unuia, cât și în miezul celuilalt: Coloana Infinitului; în restul intervalului, cu alte cuvinte chiar pe parcursul ciclului, acest centru este dimpotrivă ascuns și tăcut. Lumea trebuie, în acest interval, să parcurgă tot ciclul manifestării sale corporale; o singură dată, viața omului cunoaște o ieșire din criptic în fanatic a acestui centru sacru: este ritualul și eposul iubirii; astfel moartea nu-l atinge pe om în esența sa, ceea ce-l face să fie, propriu-zis, deja transpoziționat în sălașul nemuririi. Acesta e mesajul Porții Sărutului consecutiv celui al Mesei Tăcerii.

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

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

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

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

În consens cu filosofia lui Blaga, Brâncuși descoperă terțul inclus dintre cele două gândiri și sensibilități. Ideea plastică, a dinamicii în sine, conjugă indestructibil perfecțiunea estetică cu plenitudinea etică în produse simultan autografice și alografice (vezi cele 25 desene ale sale, expuse în 1976 la Muzeul Național de Artă Modernă parizian) instituite în artă plastică, prin reducere alografică, ca obiecte ideale/idealități, ale căror proprietăți de imanență și de manifestare apelează la intuiția unică dar și la sinonimia conotațiilor. Exemplific prin seria Meselor: Masa înfomețurilor de spirit, Masa omeniei, Masa amintirii și în sfârșit Masa tăcerii, în realizarea definitivă și monumental-arhitectonică a faimoasei Mese rotunde. În cazul acesteia din urmă nu avem de-a face numai cu o prezentă, într-un obiect central, cu puii lui, cu multiplul lui, cu organizarea lui, ci și cu o absență valorizantă; căci – comentează Noica(8) – Masa cu scaunele din jurul ei mai așteaptă ceva ori au fost tocmai părăsite de ceva, ca atomul ionizat prin pierderea unui electron. Numărătoarea, adică unitate și multiplicitate, naștere de ființe vii, adică prefigurarea de viață, gândire rațională, adică deschidere dintr-un gând a unui evantaiu de gânduri – totul se înscrie nu în schema, ci în concretul acestei Mese a Tăcerii, care este în definitiv și una a Vorbirii, cum este atât una a Morții cât și una a Vieții. Sinonimia, ambiguitatea adică, - iar William Empson a identificat vreo șapte tipuri (9) și toate îl pot interpreta pe Brâncuși – se repetă programat hermeneutic, și în cazul Coloanei Infinitului, Coloana fără sfârșit, Coloana Recunoștinței, fiind, în traducere semiotico-retorică una a devenirii într-o ființă și a ființei într-o devenire, a împăcării lui Parmenide (preotul ființei) cu Heraclit (profetul devenirii), a contopirii dintre imposibil și familiar, dintre basm și realitate, a redării infinitului în finit, zborului în



fixitate și în materia inertă, a identității într-o pluralitate care să nu fie repetiție(8).

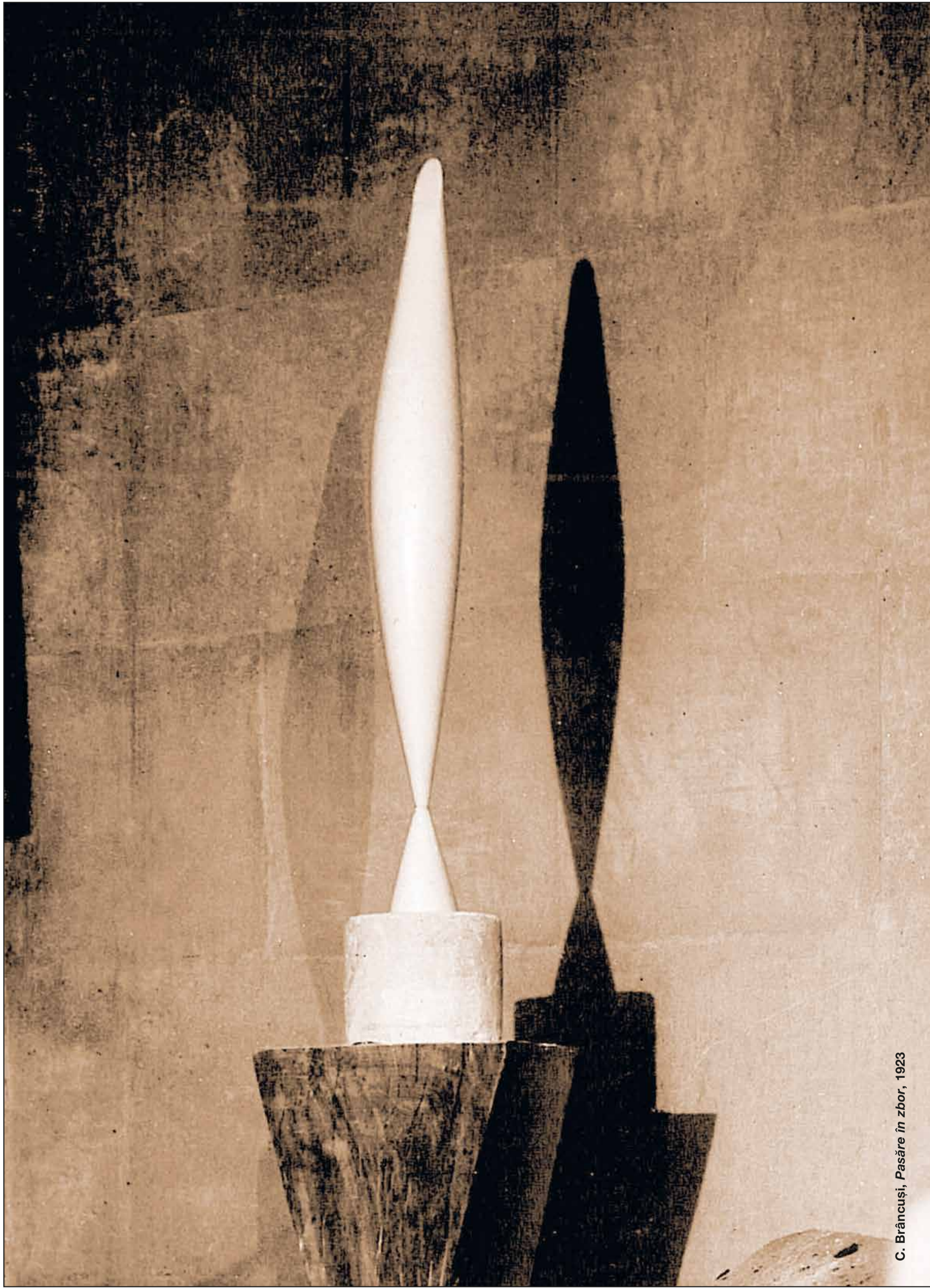
Reluând ipoteza enunțată de René Guénon, închei eseostudiul de față prin a-l înscrie pe Constantin Brâncuși în grupul artiștilor totali, deopotrivă tradiționali (adică orientali) și moderni (adică occidentali)(10), deopotrivă spirituali și pragmatici. Căci, incontestabil, Brâncuși a pledat, prin triada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

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

Ion POPESCU-BRĂDICENI

Bibliografie:

- René Guénon, Domnia cantității și semnele vremurilor, Traducere de Florin Mihăescu și Dan Stanca, Editura Humanitas, București, 1995, pp.15-19;
- Constantin Zărnescu, Aforismele lui Brâncuși, editurile Zalmoxis și R.Fapta transilvăneană, secțiunea Despre artă, pp.92 și următoarele;
- Roland Barthes, Plăcerea textului, traducere de Marian Papahagi, postfață de Ion Pop, Editura Echinoc, Cluj, 1994, pp.18-19
- Paul Valéry, Poezii. Dialoguri. Poetică și estetică, ediție îngrijită și prefațată de Ștefan Aug.Doinaș; traduceri de Ștefan Aug.Doinaș, Alina Ledeanu și Marius Ghica, Editura Univers, București, 1989, pp.660-666 (Noțiunea generală a artei);
- Grigore Smeu, Istoria esteticii românești, vol.I, Editura Academiei Române, București, 2008, pp.108-143;
- George Uscătescu, Brâncuși și arta secolului, Editura Meridiane, Biblioteca de artă (400), pp.39-70;
- Gérard Genette, Opera artei vol.I. Imanență și transcendență, traducere și prefață de Muguraș Constantinescu, editura Univers, București, 1999, pp.5-22;
- Constantin Noica, Sentimentul românesc al ființei, editura Eminescu, București, 1978, pp.191-196;
- William Empson, Șapte tipuri de ambiguitate, traducere, prefață și note de Ileana Verzea, editura Univers, București, 1981
- René Guénon. Criza lumii moderne, traducere de Anca Manolescu, prefață de Florin Mihăescu și Anca Manolescu, editura Humanitas, București, 2008, pp.47-60;
- Lucian Blaga. Trilogia culturii, Editura pentru Literatură Universală, București, 1969, pp.71-81.
- Sorin Lory Buliga, Brâncuși: religiozitate, filozofie și artă, editura Universitaria, Craiova, 2008, in integrum.



C. Brâncuși, *Pasăre în zbor*, 1923