

Fondatori: Nicolae DIACONU și Ion POGORILOVSKI

Brâncuși

Revistă de cultură ○ Anul I ○ Nr. 2 ○ Februarie 2014 ○ 36 pag. / Serie nouă



**De la Hobita
în universalitate:
BRÂNCUȘI la CRAIOVA**

2

Brâncuși la Craiova



Ion Georgescu-Gorjan

alta și alta și alta și alta. După 7 ani de munci de Hercule, alergând prin oraș în toate direcțiile, fără să-și găsească locul, s-a dus într-un oraș mai mare, unde a învățat științele și artele, îndeplinind totodată muncile cele mai grele. Și după ce a făcut și a învățat tot ce se putea face și învăța în acel oraș, a plecat și mai departe, ducându-se în lumea largă.” (Așa grăit-a Brâncuși, VII.2a)

Din arhiva brâncușiană, intrată în domeniul public în 2003, mai aflăm despre reamintiri plăcute din vremuri îndepărtate. La 30 ianuarie 1924, un fost coleg de la Școala de meserii, Nicolae Mierțoiu, îi scrie sculptorului că-și amintește cu mult drag de timpurile când acesta făcea bustul lui Gh. Chițu, “în atelierul de sculptură la Ș. de Meserie” și mâncau pâtlăgele roșii cu azimă de pâine. (*Brâncuși inedit*, p. 246)

Bustul menționat a fost primul portret realizat de Brâncuși după fotografia regretatului academician Gheorghe Chițu (1828-1897), ministru al Instrucțiunii publice și fondator al Școlii de meserii din Craiova. L-a făcut în vara lui 1898, la cererea conducerii școlii. A fost expus în pavilionul școlii din Expoziția regională deschisă la 14 octombrie 1898 în Parcul Bibescu și a ocupat un loc de onoare, conform relatărilor publicate în Albina din 21 octombrie 1898. Lucrarea s-a pierdut. (Brezianu, 1988, p. 208)

În volumul *Brâncuși inedit*, la p.213 găsim două mesaje nedatate de la perierul Costică Grecescu, din strada Rosetti 15, cel care i-a înlesnit intrarea la Școala de meserii. Semnatul îi reproșează sculptorului că nu scrie și-i menționează și supărarea lui Gorjanu.

Despre Ion Georgescu-Gorjan, cel care l-a găzduit pe Brâncuși în timpul școlii și al serviciului militar, găsim referiri în același volum la p. 302, într-o scrisoare din 17 august 1921 a lui Daniel Poiană, care a aflat de la el adresa sculptorului. La 3 mai 1943, fiul lui Ion, Ștefan Georgescu-Gorjan, îi scrie artistului pentru a i se confirma autorizația verbală de turnare în bronz a gipsului realizat în 1902. Scrisoarea este reprodusă în *Brâncuși inedit*, p. 197, cu mici erori de transcriere.

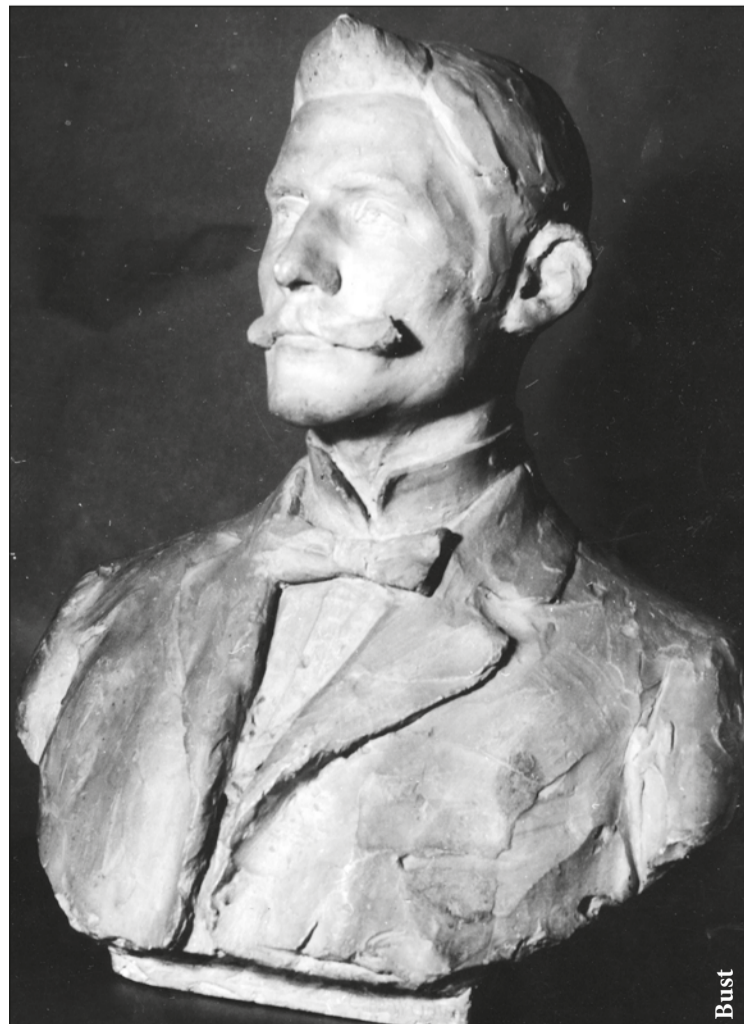
Artistul nu a răspuns dar a păstrat toate aceste scrisori în arhiva sa. Relatări despre legăturile artistului cu familia Gorjan au fost publicate de Ștefan Georgescu-Gorjan încă din 1965. Corespondența artistului cu Ștefan se păstrează în arhiva Gorjan și în biblioteca Kandinski.

Brâncuși a fost găzduit de Ion în locuința acestuia din strada C. A. Rosetti nr 14, înainte de a deveni intern. A mai primit găzduire și în 1902, în timpul cât și-a efectuat serviciul militar fără încalzarmare. A locuit atunci la etajul I al casei din strada Madona Dudu nr. 23, deasupra prăvăliei “La Steaua colorată”, perioadă când a realizat și bustul lui Ion. Casele nu mai există în prezent. Când a mai venit în Craiova l-a vizitat pe Ion în noua locuință de la nr 6 din strada Sofia Caneciu, numită ulterior Olga Bancic, apoi Lupeni. Conform mărturiilor fiilor lui Ion, în 1922 Brâncuși le-a admirat grădina și a stat câteva zile la ei. Casa, modernizată în 1939, se află acum pe strada Rădulescu-Motru nr. 8 și ar putea fi marcată cu o tăbliță comemorativă.

În arhivele de stat din Craiova se află procuri date de Brâncuși lui C. I. Grecescu și Ion Georgescu-Gorjan, pentru a-i ridica bursa de la Epitropia Bisericii Madona Dudu în 1900-1901 și, respectiv, 1901-1902. Documentele au fost reproduse în facsimil de Barbu Brezianu la p. 239 și 241 din monografia sa din 1998.

Legătura de prietenie dintre Brâncuși și Ion Georgescu-Gorjan este cel mai clar dovedită de frumosul bust pe care sculptorul i l-a realizat, prima sa lucrare după model păstrată în țară. În sala Brâncuși de la Muzeul Național de Artă, bustul din ghips întâmpină vizitatorii cu o privire deschisă și calmă, mărturie a talentului artistului de a desluși sufletul oamenilor în ochii lor...

Sorana GEORGESCU-GORJAN



Bust

CUPRINS:

Sorana GEORGESCU-GORJAN / <i>Brâncuși la Craiova</i> / 2
Sorin Buliga / <i>Brâncuși: de la Hobița la Craiova</i> / 3-5
Ștefan STĂICULESCU / <i>Brâncuși între modestie și geniu</i> / 5
Zenovie CĂRLUGEA / <i>Dosarul BRÂNCUȘI de la Școala de Meserii din Craiova</i> / 6-8
Ilie BERINDEI / <i>Brâncuși la Craiova</i> / 8
Laurențiu PUICIN / <i>Constantin Brâncuși elev la Școala de Arte și Meserii din Craiova</i> / 9-10
Magda BUCE-RĂDUȚ / <i>„La Craiova m-am născut a doua oară”</i> / 11
Vlad CIOBANU / <i>Aflarea sinelui prin înstrăinare sau lecția lui Telemah</i> / 12-15
Constantin ZĂRNESCU / <i>Craiova în opera și aforismele lui Brâncuși</i> / 16-17
Viorica RĂDUȚĂ / <i>Brâncuși și figurile Intervalului</i> / 18-19
Ion POGORILOVSKI / <i>NOICA ȘI BRÂNCUȘI: Deschideri în seninătatea ființei</i> / 19
Paul REZEANU / <i>Date inedite și rectificări în biografia lui Brâncuși</i> / 20
Matei STÎRCEA-CRĂCIUN / <i>Proiect pentru Fântâna lui Narcis</i> / 21
Grigore SMEU / <i>O posibilă comparație: Brâncuși – Van Gogh</i> / 22
Lucian GRUIA / <i>Sculptura brâncușiană între devenirea întru devenire și devenirea întru ființă</i> / 23-24
Horia CIOCĂRLIE / <i>O nouă lucrare despre Brâncuși îngrijită de asociația noastră</i> / 24
Petre CICKIRDAN / <i>Brâncuși</i> / 25
Traian DIACONESCU / <i>Psalmi la Masa Tăcerii</i> / 26
Pavel FLORESCO / <i>Scenariu de cod biblic replica brâncușiană a chivotului</i> / 27-28
Emil MOLDOVAN / <i>Elementele unei ecuații hermeneutice insolite</i> / 29
Monica CONDAN / <i>Tema portretului la Brâncuși</i> / 29
Oliver VELESCU / <i>Intenția de demolare a Coloanei Infinitului (1951) sau cum au devenit sculpturile lui Brâncuși de „inspirație folclorică”</i> / 30-31
Mihai SPORIȘ / <i>Simbolurile curgerii lui Constantin Brâncuși</i> / 32-33
Claudia VOICULESCU / <i>Încercare de a-l regăsi pe Brâncuși</i> / 34
Ellen GAMERMAN / <i>Marea controversă a expoziției “Brâncuși în New York 1913-2013”</i> / 35

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

Corectură:

Ion POPESCU-BRĂDICENI

Tehnoredactare:
Rodica TEIȘITiparul:
Tipografia
PROD COM SRL
Târgu JiuEdiție îngrijită de
DORU STRÎMBULESCU

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

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

În volumul *Brâncuși*, semnat de Pontus Hulthen, Natalia Dumitrescu și Alexandru Istrati, la p. 57 este reprodusă în facsimil o notă autobiografică scrisă de sculptor în românește pentru perioada 1876-1913. Referirea se face la persoana a treia.

“Constantin Brâncuși

– Născut la Pestișani Gorjiu 1876

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

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

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

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

La p. 58 din Hulthen et al., se mai găsește un facsimil – o schiță autobiografică în franceză și română pentru perioada 1876-1920. Textul este transcris în *Brâncuși inedit*, la p. 59-60.

Referirile la Craiova sunt mai bogate.

“1909 moi[s] de mars part la Craiova – deux jour[s] a la bariere Severinului quelques moi[s] la Troceanu puis la Ion Gheorghiu pană[-] n luna lui Iunie 1890 intrat la Petre Runcanu

1891 la Zamfirescu din Iunie pană[-] n luna lui septembrie 1892 –

Până[-] n martie 1893 la Slatina Mme Stăiculescu (Stela)

În luna martie 1893 plecat la București pentru câteva zile – la Pitești trei luni la Șerbănescu – întors la Craiova Zamfirescu violon școala des meserii.”

Data 1908 trebuie evident citită 1898. În *Brâncuși inedit* s-a transcris greșit plecarea la București în 1899 în loc de 1893.

La p. 59 din Hulthen et al., găsim într-un facsimil de text în franceză referitor la 1876-1920 mențiunea “1894 inscri a l Ecol d'art et metier a Craiova” precum și un tabel de date autobiografice brâncușiene. Pentru perioada în studiu sunt relevante informațiile următoare:

“1896 a Viene

1893 la Slatina

1894 București Pitești retour Craiova bureau violon et inscri Ecole d arts et metier Craiova

1892 Zamfirescu

1891 1890 1889} Petre Runcanu Troceanu Ion Gheorghiu”

Materialul este transcris și în *Brâncuși inedit* la p. 59.

Este interesant că sculptorul amestecă româna și franceza în aceste ciorne. Există o oarecare fluctuație a datelor dar se remarcă accentul pus pe episodul viorii și pe înscrierea la Școala de arte și meserii. Printre numele diversilor patroni nu-l regăsim pe cel al lui Spirtaru. Prima etapă în drumurile sale a fost Craiova, apoi Slatina.

Tot în Hulthen et al., la p. 62 este reprodus în facsimil un text autobiografic în franceză, cu tentă literară, intitulat *Geniul*. Îl găsim transcris și în *Brâncuși inedit*, la p. 56-57. Artistul povestește întâmplări ca în basmele copilăriei, folosind repetiții, cifre magice – 3, 7 -, vagi referiri la realitate.

Traducând, aflăm astfel că:

“La vârsta de 11 ani a evadat din frumosul ținut și a mers pe jos 3 zile și 3 nopți, să găsească un oraș, căci nu exista tren și nu avea bani. Ziua mergea și noaptea târziu se urca în copaci ca să nu-l mănânce lupii. La capătul a trei zile, a găsit un oraș mult mai mare decât primul și a găsit un stăpân de cum a intrat la barieră, dar a doua zi a plecat, pentru că prăvălia era prea mică. A găsit una mai mare, apoi

BRÂNCUȘI: de la Hobița la Craiova

În toamna anului 1894 Brâncuși se înscria la Școala de Arte și Meserii din Craiova, moment de cotitură cu implicații nu numai asupra destinului său personal, dar și al artei universale în general. Acest demers neașteptat avea însă în fundal o serie de întâmplări legate între ele, care l-au dus treptat pe tânărul hobițean în acest punct, întâmplări care l-au făcut mai târziu să spună că „Viața mea a fost un șir de miracole” (Giedion-Welcker, p.131).

Pentru a înțelege mai ușor traseul lui Brâncuși până la acest eveniment crucial al vieții sale, o scurtă biografie se impune. Mama sa Maria „era din neam de diaconi. Numele său de fată, Diaconescu, îi arată și spița și treapta, amândouă de mândrie pentru ea...” (Paleolog, b, p.16). De aceea ea a dorit ca fiul ei să devină preot: „căci ea îl visa pe el, pe noul născut, de carte să ție, popă să fie. Popă! Ceva și mai și peste diacon!” (Paleolog, b, p.17). V.G. Paleolog ne relatează că ea a visat chiar acest lucru, în noaptea întâmpinării ursitorilor (a treia seară după naștere), când ursitoarea cea „bălaie-bălaie, atinsese cartea cu degetul ei de sidex... și tălmăcea: Popă o să fie!” (Paleolog, b, p.17). Cu toate acestea, Constantin, copil fiind, nu părea să aibă o atracție deosebită spre carte.

Pentru prima parte a copilăriei, știm de la P. Pandrea că „Între 5 și 7 ani, Brâncuși și-a făcut, vara, stagiul de ciobănel la stână, pe lângă un baci în munte... Muncea efectiv, și își dădea aportul în mica gospodărie de moșnean, mic proprietar și cultivator de pământ, pe un sol de munte cam sărac, cu ierburi perene și bogății forestiere” (Pandrea, b, p.20).

După decesul tatălui el rămâne „fiul mamei” și, „Legat de <fustele Muicii> și-a dezvoltat sensibilitatea, dar și grija față de mamă și sora mai mică, în mod compensatoriu. S-a dezvoltat și harțul cu fratele cel mare, rezultat din prima căsătorie, cu care a avut multe certuri. A preluat, ca adolescent, grijile de *pater familias*, pentru a ajuta cele două ființe feminine neajutorate” (Pandrea, b, p.20).

O vagă predilecție spre artă s-ar putea observa, de timpuriu (înainte de a fi împlinit opt ani), din obiceiul lui de a colecționa pietre de râu frumos șlefuite, cu forme deosebite: „fugea de la porci, fugea la Bistrița și își umplea traista cu pietre, că era cu ea tot ruptă” (Buican, p.34). Exact acest lucru îl va face și treizeci de ani mai târziu, în 1937-1938, cu pietre din Jiu, la Târgu-Jiu, unde avea să își realizeze capodopera (o parte din exemplare – cu aspect zoomorf – se păstrează și acum în fața Casei Gănescu, unde a locuit, iar o altă parte au fost aduse în fața Muzeului de Artă).

Un alt „semn” ar fi realizarea unor modele de chipuri umane în lut: promitea câte unui copil din vecini „că, dacă îi păzește și oile lui, îi va face chipul în humă. Într-adevăr, făcea diferite chipuri de humă pe care o va lua din malul apei” (Buican, p.34).

Se știe de asemenea că „În iarnă face oameni de zăpadă; forme în stare să aducă bucurie oamenilor” (Breziianu, p.15).

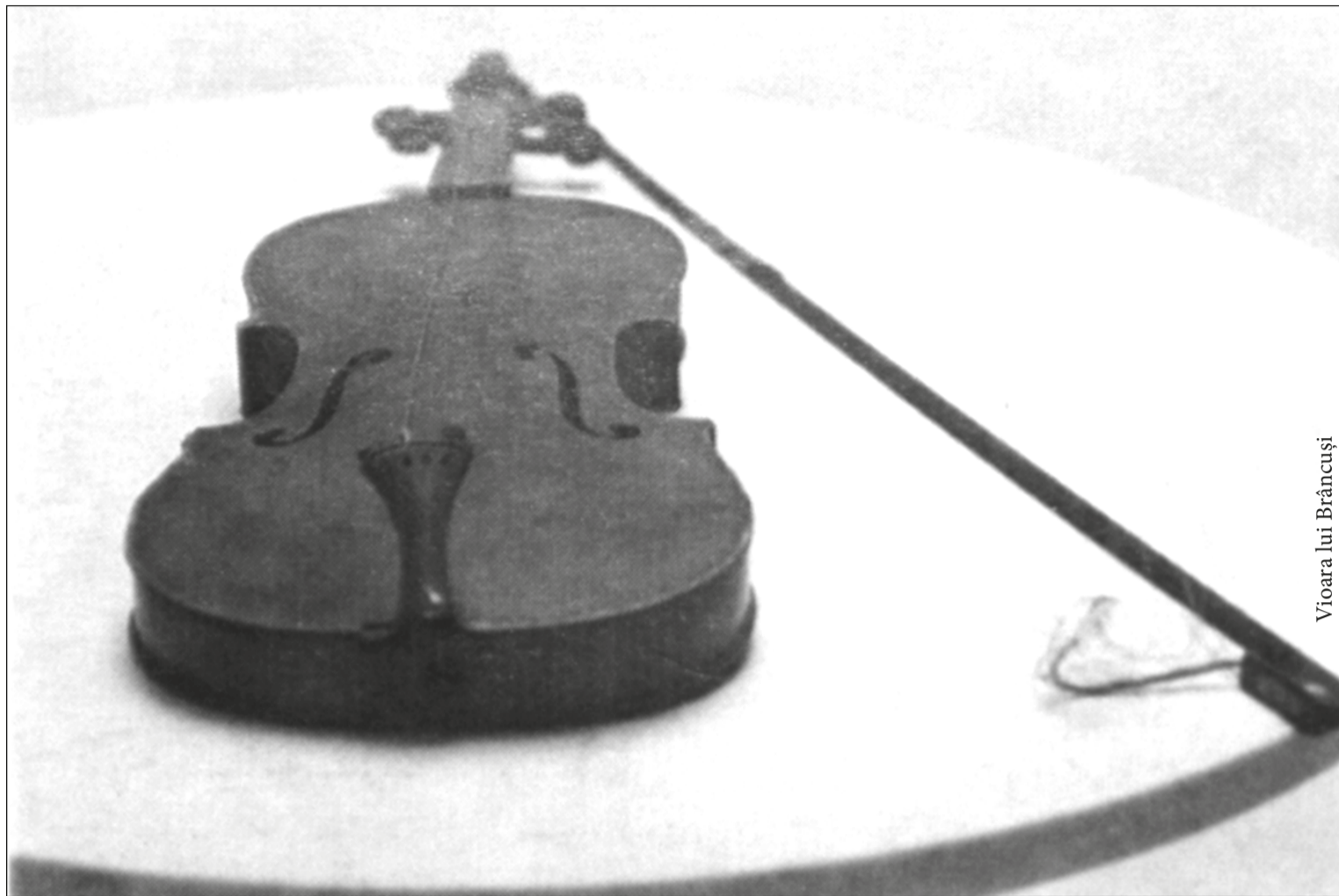
Se poate constata la Brâncuși, încă de mic, un puternic spirit de independență, sentiment datorat probabil și faptului că rămâne fără tată la vârsta de nouă ani. Se văd și „primele semne ale unei firi solitare”, deoarece se izolează pentru un timp, construindu-și o colibă de lemne în preajma râului, la „capătul punților” (Comarnescu, p.29).

Lui „Nu-i place școala, fapt de așteptat... Costache reacționează, arătându-și firea independentă. El nu poate organic să accepte constrângerii cărora nu le înțelege rostul” (Buican, p.34). Era un copil care făcea totul „numai de capul său”, ne transmite colegul său de bancă V. Blendea (apud Comarnescu, p.30), care îl descrie însă apreciativ: „avea cap bun, de pricepea repede și-i plăcea să știe de toate” (apud Comarnescu, p.30).

Poate că din acest motiv mama sa Maria (căreia „nu-i poate scăpa spiritul deosebit al acestui copil delicat și totodată energic”) „nu și-a pierdut încă speranța de a face din el odată <popă>” (Buican, p.35) și de aceea a ținut mereu ca el să facă școală, ceea ce s-a și realizat: primele două clase (1883, 1884) la Peștișani, clasa a treia (1885) la Brădiceni, iar în 1886 el „Urmează, dar nu promovează clasa a patra primară” (Breziianu, p.15). Într-o schiță autobiografică Brâncuși scrie „1884-1887 Ecol primaire” (apud Lemny, Velescu, p.59).

Nu trebuie uitat că Brâncuși avea „în sine intuiția mândriei unui trecut străvechi, neîndoielnic și se simțea mândru de firea inconjurătoare, de locuri, de tradițiile trecutului care îl înălțau până la hotarele unde orgoliu devine păcat” (Paleolog, b, p.19). El „se știa și se ținea drept român get-beget, neș de viță și din neam de seamă, de tulpină din Brădiceni și de știință difuză și de la bătrâni primită ca veniți de dincolo de munți” (Paleolog, b, p.19). De la părinții lui i s-ar fi transmis că ei sunt „boieri de la facerea lumii”, ceea ce îi dădea „o semeție care-l scoate din rândul tovarășilor lui de școală și de joacă” (Buican, p.35). Într-o schiță autobiografică scria: „Fiu de moșnean, cheabur, din cătunul Hobița” (apud Lemny, Velescu, p.43).

Petre Pandrea crede cu tărie că Brâncuși („un om mare al Valahiei mici”) „nu poate fi înțeles fără mica enclavă – Oltenia – de unde a purces...” (Pandrea, b, p.20). El l-a cunoscut pe artist la Paris și București între anii 1927-1939, notând că „Viața lui Brâncuși este o viață de țaran cuminte... Normele de comportare față de vecini și față de prieteni sunt normele satului românesc și ale satului de pretutindeni” (Pandrea, b, p.81).



Vioara lui Brâncuși

Dar mai mult decât atât, el face o precizare cu caracter de inedit: „Sculptorul Constantin Brâncuși a pretins că ține la Paris în mod strict de o Pravilă a Craiovei” (Pandrea, a, p.96). Mai exact, artistul i-ar fi spus: „Pravila noastră de la Craiova este realitatea lui Tudor Vladimirescu de la 1821, Proclamația de la Izlaz a popii Radu Șapcă de la 1848 și Pravila mea de la Paris. Nu mă mișc cu o iotă... Caută să formulezi Pravila noastră craioveană, ca pe un cod etico-estetic și pune-o pe paragrafe și pogoane de hârtie cu exegeze cum fac belferii tăi de la Berlin, București și Paris” (Pandrea, a, p.96). Între sculptura modernă a lui Brâncuși, folclorul său național și Pravila pe care acesta o respecta, biograful face următoarea legătură: „Pravilistul oltean Brâncuși ne-a oferit o pildă strălucitoare de artă modernă cu rădăcini în sol național și cu stilul Pravilei seculare craiovene scrisă în legende, în basme, proverbe, folclor plastic și în mod specific, de viață, cu judecăți și prejudecăți de clasă moșneană, cu etica și estetica și viziunea pandurului secular” (Pandrea, a, p.100). Chiar „doctrina naturalității”, după care Brâncuși susținea mereu că se ghidează în viață și în artă, P. Pandrea o consideră „o doctrină care este o simplă ramură din Pravila Craiovei pentru epoca 1876-1957” (Pandrea, b, p.73).

Ștefan Dimitriu observă că nu numai Brâncuși, dar și Petre Pandrea s-a ghidat după „Pravila de la Craiova”, adică „legea scrisă și nescrisă a pământului oltenesc care i-a născut și i-a modelat, deopotrivă, și pe sculptor, și pe biograful său – ca panduri, în linia lui Tudor Vladimirescu, și ca haiduci, în linia lui Iancu Jianu” (apud Pandrea, b, p.9). De altfel „Brâncuși avea orgoliu local infinite în legătură cu Tudor Vladimirescu și Iancu Jianu” (Pandrea, b, p.32).

S-ar putea spune că Brâncuși se încadra, într-o anumită măsură, tipologiei psihologice olteneste, descrise astfel de Al. Buican: „olteanul s-a făcut remarcat în restul țării prin unele trăsături de caracter care-l deosebesc de frații săi de peste munți sau din Moldova. Inteligența lui este rapidă, caracterul ironic. Iar o imperioasă necesitate de a se mișca îl fac inapt pentru munca ce definește <gospodarul>... O trăsătură de caracter și mai pregnantă este aceea că ottenul nu ia niciodată o idee «de-a gata». El poartă în sine demonul care pune în discuție orice i se spune. Independența aceasta de gândire frizează indisciplinarea, din care cauză olteanul nu e bine văzut în restul țării” (Buican, p.27).

În lucrarea sa *Tineretea lui Brâncuși* V. G. Paleolog ne dă numeroase informații privind mai ales aptitudinile innăscute ale lui Brâncuși în a prelucra lemnul, încă de mic: „Ca orice copil din ținutul și în epoca în care domnea a tot putinte lemnul și civilizația lui – de unde cobora Costache – predilecția lui, scula sufletului, era cosorul, cichia, cuțitașul nedespărțit și prilej de gând, de vise și de îndemănare” (Paleolog, b, p.37) (este notabil faptul că la Hobița, în 1876, nu exista și nu era folosit cui de fier, ca de altfel nici geam, după cum relatează V.G. Paleolog).

Timpul în care apare acest obicei de „a purta cu el un mic cuțit și de a ciopli orice-i cade în mână” (Buican, p.35) este cel al începutului claselor primare, din moment ce creșterea unor figuri pe pupitrul de lemn al școlii îl va face să stea la „arestu făcut într-un coteș” (Comarnescu, p.30).

Manualitatea deosebită a lui Brâncuși era moștenită pe linie paternă, în special de la bunicul său: „Meșterirea lemnului le erau în neam Bezuiconilor și chiar el, Brâncuși, se înfoia de prestigiul lui

Ion Brâncuși – lemnarul, care, «pe timpul zaverei», cu Bivolaru și cu Săimian – duraseră în lemn, mai mult la gândul hâncului, a doua biserică, în sătucul Hobița, căreia îi era de îndestulare și una singură, isprava lui Ion Brâncuși rămânând de pomenire din tată în fiu Bezuiconilor (Paleolog, b, p.50).

Când faima îndemănării dulgherești a bătrânului era amintită, sculptorul menționa cu mândrie: „moșii mei au durat biserici” (apud Paleolog, b, p.178) și „se fălea și el cu trufie de meșteșugul lui de a îmbina lemnul soi pe soi și în treizeci și trei de feluri...” (Paleolog, b, p.50).

V.G. Paleolog apreciază că, în general, aptitudinile artiștilor „le sunt tuturor înscrise printr-o ascunsă finalitate” (Paleolog, b, p.50), iar în cazul lui Brâncuși „dulgheria pare a fi înscrisă anatomic în mâinile lui, în aptitudinile activității sale organice” (Paleolog, b, p.50). El conchide: „La fel, mâna lui Brâncuși îi era făcută pe bardă... În toate lucrările lui în lemn – și ele sunt în cumpănă de merit și desăvârșire cu cele din piatră sau bronz – barda predomină. «Mi-e de moștenire – repeta el – de la bătrânul». Firezul, fraizerul și dalta sunt de activitate secundară, barda fiind scula cea mai activă în întreaga sa creație” (Paleolog, b, p.51).

De altfel creația lui a fost marcată de procedul cioplirii directe, considerat de el „adevăratul drum către sculptură, dar și cel mai periculos pentru cei ce nu știu sa meargă” (apud Giedion-Welcker, p.130). Tot el credea că „Opera de artă cere o mare răbdare și mai ales o luptă înverșunată cu materia. Nu poți duce la bun sfârșit această luptă decât prin cioplire. Modelajul e mai ușor, îți îngăduie să revii, să corectezi, să adaugi, să schimbi, pe când cioplitul înseamnă o confruntare definitivă, fără reveniri, între artist și materialul pe care trebuie să îl stăpânească. Și pentru asta, e nevoie de mult meșteșug! Dacă ne gândim bine, ne dăm seama că în sculptură n-au existat mari artiști, care să nu fi fost și admirabili meșteșugari. Și decadența sculpturii a început odată cu abandonarea cioplirii, care-i oferea artistului posibilitatea să obțină, cu fiecare operă, o victorie asupra materiei” (apud Georgescu-Gorjan, p. 90).

În ceea ce privește materialele și uneltele, trebuie reținut că el avea credința arhaică a „însuflețirii” lor, ceea ce reiese din următoarele aforisme: „Gândește-te că stejarul din fața ta este un bunic înțelept și sfânt. Vorba daltei tale trebuie să fie respectoasă și iubitoare. Numai astfel îl poți mulțumi” (apud Georgescu-Gorjan, p.102); „Sufletul sculptorului trebuie să se armonizeze cu sufletul materiei” (apud Georgescu-Gorjan, p.96); „Fiecare material își are propria sa viață și nu poți să distrugi nepedepsit un material viu pentru a face un lucru mut, fără viață” (apud Georgescu-Gorjan, p.99); „Când îți termini lucrul, trebuie să lași uneltele să se odihnească, astfel încât a doua zi să te invite să continui. Altminteri îți transmit oboseala lor sau se supără” (apud Georgescu-Gorjan, p.345).

De altfel Brâncuși avea în general viziunea unui univers magic: „Orice lucru, ființă sau neîființă, are un suflet” (apud Russu-Șirianu, p.63). Dar aceasta este o credință animistă și panteistă ce caracterizează folclorul românesc, pe care artistul o moștenește neîndoielnic din Hobița.

Continuare în pag. 4

BRÂNCUȘI: de la Hobița la Craiova



Urmare din pag. 3

Dar copilul Brâncuși era departe de gânduri înalte, legate de spiritualitate și artă, atunci când plecase de acasă, în mai multe rânduri. El descria astfel impulsurile lui de a porni spre alte zări: „Imboldul de ducă mă rodea ca un șarpe sub sân, și părea că îmi curgea o dată cu sângele prin tot corpul, semănând cu suferința unei patimi și cu ceea ce mi se spunea adeseori că o să-mi fie de cap, ceea ce mă înfiora uneori, apropiind făcutul de cap cu ceea ce învățasem a fi de hac și oamenilor și dobitoacelor: pierirea” (Paleolog, b, p.30). P. Pandrea ne spune că Brâncuși, „Rămas orfan la 11 ani (?), a plecat spre procopseală, încins cu bete și cu opinci drept încălțări. Nu-i lipseau căciula de astrahan și cămășile înflorate cu arniciuri. S-a hrănit singur și a învățat multe meserii: ajutor de crâșmar, ebenist, tâmplar, sobar, spălător de vase, contabil. Ajuta bănește pe Muica lui, pentru a crește, înzestra și mărita surioara” (Pandrea, b, p.20).

„Fugile” sale de acasă sunt datate astfel de Barbu Brezianu: 1883, 1887 (ambele la Târgu-Jiu) și 1888 (la Slatina), pentru a-l regăsi în anul următor la Craiova, fără mențiunea de a se mai fi întors în Gorj (Brezianu, p.15,16).

Primul său „act de independență” are loc în 1883 (la vârsta de șapte ani!) când părăsește Hobița „pentru a pleca în lume” (Brezianu, p.15), dar este recuperat rapid de mama sa, Maria.

A doua fugă a lui Brâncuși datează din 1887, din nou la Târgu-Jiu, unde de această dată reușește să se angajeze ca ucenic („băiat la învățătură”) la boiangiul Ion Mosculescu, unde primește și „cea dintâi palmă stăpânească zdravănă, de văzu verde curat și stele pe cer” (Paleolog, b, p.32). Petre Pandrea menționează că „După ucenicia lemnului la Hobița, micul Costache a trecut, la vârsta de 11 ani, la ucenicia culorilor... Vocația naturală sau hazardul l-au îndreptat pe micul Brâncuși spre drumul boiangeriei din Târgu-Jiu. N-a stat prea mult, fiindcă meșterul i-a tras o palmă și ucenicul era orgolios și țăfnos” (Pandrea, b, p.65-66).

A treia fugă a sa la Slatina (tot pe jos) s-ar fi petrecut, după V.G. Paleolog și B. Brezianu, în anul 1888 (an în care, un alt biograf, Al. Buican, consideră că Brâncuși a stat de fapt la Târgu-Jiu și la Hobița). Acolo el „se arvuni ca argătel” într-un han și „a rămas doar câteva luni – o iarnă” (Paleolog, b, p.34) sau, într-o altă variantă, devine „băiat de prăvălie” (Brezianu, p.16). De aici pleacă cu trenul la Craiova, oraș unde va rămâne aproape nouă ani (1889-1898).

Nu toți biografii lui Brâncuși coincid însă asupra desfășurării evenimentelor legate de „fugile” sale. De exemplu, după Al. Buican a doua plecare a sa la Târgu-Jiu a fost făcută cu consimțământul mamei și bunicii sale, nefiind în fapt o „fugă”: cum Costache „nu mai vrea să știe de clasa a patra, pentru cele două Mării este clar că nu acesta e drumul lui și, în fine, în primăvara anului 1887, pe la sfârșitul lui martie, își dau consimțământul ca băiatul, care abia a implinit unsprezece ani «să plece în lume»” (Buican, p.35). La boiangerie „Contactul zilnic cu culorile stimulează și simțul frumosului... Munca este însă greu și manipularea vopselelor și diluanților îi arde mâinile. Aici și acum Costache ia și primul contact cu pedagogia uceniciei care constă în «bătaia» tradițională. Acest tratament va avea asupra copilului mândru un efect de lungă durată. Va sta câteva luni la Mosculescu, însă neliniștea lui interioară îi spune că trebuie să plece mai departe. Acest mai departe va fi o «cafenea», proprietatea lui Costică Doitescu, unde băiatul va face, pentru un scurt timp, pe chelnerul” (Buican, p.36).

Apoi Brâncuși se întoarce acasă: „după interludiul de la «cafenea» lui Doitescu, în anul următor, în mai 1888, Costache se întoarce în sat la Hobița, unde stă peste vară. Din toamnă, se adăpostește pe lângă frate-său, Ion, «Chișnea», la Peștișani, în umila

lor prăvălie... Îl va ajuta pe Ion și va rămâne acolo până în anul următor, când, spre sfârșitul iernii, în martie, poate în fine pleca spre Craiova” (Buican, p.36).

Nici a treia „fugă” nu este veridică. Al. Buican plează plecarea lui Brâncuși la Slatina pe când acesta era deja la Craiova de mai bine de un an, și deci era pe cont propriu: „Oricât de familiară i-ar fi devenit bodega și magazinul lui Zamfirescu, demonul plecării, pe care îl poartă în el, îl împinge într-o nouă escapadă. N-a stat aici decât treisprezece luni și se poate spune de pe acum că durata de un an este durata maximă în care neliniștitul băiat poate sta într-un singur loc. Astfel, în anul următor, 1892, în septembrie, pleacă la Slatina să lucreze la magazinul unei văduve, doamna Stănculescu” (Buican, p.42). Aici el are o idilă cu Stela, fiica patroanei. Când mama află, Costache trebuie să părăsească magazinul după un serviciu de șapte luni” (Buican, p.43).

În anul următor, 1894, „călătorește pentru câteva zile la București” și apoi „merge la Pitești, unde lucrează pentru un nou patron, Șerbănescu... Și se abate pe la Slatina, căci trebuia s-o revadă pe Stela. După care se întoarce la Craiova și la Ion Zamfirescu” (Buican, p.43). Acum a împlinit vârsta de optsprezece ani și un trecut „șase ani de când a plecat din sat, din Hobița, să-și facă un rost. Dar și l-a făcut? Nici pe departe! De «procopsit» nu s-a procopsit. Bani n-are. După acești șase ani, se regăsește ca și în ziua în care a sosit cu trenul în gara Craiova” (Buican, p.43).

Datele lui Al. Buican par veridice, din moment ce într-o schiță autobiografică însuși Brâncuși specifică: „în 1887 la etatea de 11 ani a plecat din sat cutreeră țara timp de 6 ani fără să dea de veste” (apud Lemny, Velescu, p.43).

După Petre Pandrea, V.G. Paleolog și B. Brezianu, Brâncuși imediat după sosirea lui la Craiova se angajează la „Restaurantul Frații Spirtaru” din Piața Gării, tot „pentru a face avere”, lucrând „până la 18 ore pe zi” (Brezianu, p.16) (Al. Buican nu menționează însă acest episod și nici Brâncuși în încercările sale de autobiografie). După „vreo doi ani și mai bine”, datorită „ostoirii, a oboselii nefârșite”, cu bune referințe, trece în slujba lui Ion Zamfirescu, unde va lucra ca „tânăr bodegar” la bodega-anexă a băcăniei acestuia (mai precis a „magazinului cu coloniale și delicatose”). Aici va izbucni din nou „falsa vocație de scurtă durată, însoțită de fratele său Chijnea: procopseala” (Paleolog, b, p.37).

Se cuvine aici o lămurire a sensului acestui cuvânt, așa cum o făcea chiar Brâncuși într-o discuție cu unul din biografii săi: „Ai observat că, la noi, în Oltenia, cuvântul «procopseală» are altă semnificație? Că-nseamnă muncă din greu? Că la București procopseala este aproape sinonimă cu învățea? La noi, procopseala este o onoare, fiindcă provine din munca de 16 ore pe zi. În Capitală, este termen peiorativ. Diferențieri de climat moral nu numai în terminologie. Te-ai gândit la morala oltenească?” (Pandrea, b, p.36).

Paul Rezeanu face următoarele aprecieri privind locațiile în care Brâncuși a muncit și a locuit în Craiova, unde a „ajuns el, în anul 1889, cu gândul la <pricopseală>”. Pentru aceasta s-a angajat mai întâi la birtul fraților Spirtaru, aflat în Piața Gării (unde și dormea), apoi la bodega și băcănia lui Ioan Zamfirescu, iar după aceasta, pentru scurt timp, la prăvălia lui Enache Manea și, în sfârșit, la magazinul de mărfuri și coloniale „La steaua colorată” a lui Ghiță Ionescu. (În acești ani a locuit pe strada Madona Dudu nr. 19, la atenansele băcăniei, apoi pe strada C.A. Rosetti nr. 14, unde Enache Manea avea prăvălia și la etaj locuința, iar în 1893-1894, pe strada Madona Dudu nr. 23, la etaj.) (Rezeanu, p.7).

Cred că este de interes în contextul lucrării de față să prezint și ce scrie Brâncuși în două din schițele sale autobiografice, publicate în cartea *Brâncuși inedite*: „(1886 – premiere fug martie aprilie 1887 moscu) 1889 Doitescu) 1890 – 1891 Troceanu Crayova – 1892 Petre niculescu 1893 Zamfirescu 1894 Slatina Boucurești Pitești Șerbănescu și retour a Craiova Zamfirescu trei luni – înscris la școala arte și meserii din Craiova în luna lui octombrie 1894 Certificat d'absolvire de cinci ani 1898...” (apud Lemny, Velescu, p.58); „1886 vers la fin du moi de mars premier escapade d'un jour – 1897 moi de mars a Moscou quelques moi apres chez Ionescu si Doitescu 1908 moi de mai plecat de la Doitescu – stat vara in sat Câteva luni din toamnă și eamnă la N Ion Peștișani 1909 moi de mars parti la Craiova – deux jour a la barriere Severinului quelques moi la Troceanu puis la Ion Gheorghiu până în luna lui Iunie 1890 intrat la Petre Runcanu 1891 la Zamfirescu din iunie până în luna lui septembrie 1892 – până în martie 1893 la Slatina Mme Stănculescu (Stela)” (apud Lemny, Velescu, p.60).

Se pot observa aici inadvertențe în ceea ce privește diversele perioade de timp, dar și numele unor posibili patroni la care a lucrat Brâncuși, care nu apar în biografiile amintite mai sus: Ionescu (Târgu-Jiu) și Troceanu, Ion Gheorghiu, Petre Niculescu și Petre Runcanu (Craiova). Nu apare însă deloc numele de Spirtaru la Craiova, acreditat de Petre Pandrea, V.G. Paleolog și Barbu Brezianu.

După cum însă biografii săi acceptă în unanimitate, Brâncuși devine renumit și la bodega lui Zamfirescu pentru dibăcia lui de a lucra lemnul. Cu briceagul lui nelipsit „legat cu o cureluță la chimir... izbutise rame și cuiere și chiar struguri pe funduri de butoaie cu frunze și lăstari de viță, cum se mai găsesc încă și sunt atribuiți dibăciei lui copilărești” (Paleolog, b, p.37). De asemenea el „fusesse un vestit stelar, le și făcuse, le și strigase, le și plimbuse, le și cântase” (Paleolog, b, p.49, făcând referire la steaua de lemn a obiceiului de iarnă numit „Steaua” sau „Vicleimul”).

Ion Zamfirescu a observat că „tânărului nu-i place să facă treburile care-i revin. Lui Costache, este evident, nu-i place să

servească clienții la masă. Și mai ales nu-i place să măture...

Îndemânarea și talentul său ar fi poate mai bine valorificate în alt mediu. Pentru că de multe ori, în loc să măture curtea, Costache se pierde în activitatea sa de cioplire a bucăților de lemn pe care le adună în jurul lui de pretutindeni” (Buican, p.45).

Se pare că așa cum în copilărie nu îi plăcea școala și să meargă cu porcii sau cu oile, mai târziu nu îi va place nici să servească clienții sau să măture. Toate le făcea pentru că trebuia, nu din plăcere. Dar Zamfirescu observa de asemenea cu claritate că Brâncuși „Nu e făcut să fie negustor”, ci „Are altă «stofă»” (apud Buican, p.46).

În contextul întâlnirii cu „destinul” său de viitor mare artist (sau altfel spus atunci când va începe să se contureze mai limpede „menirea” sa) se înscrie ceea ce Brâncuși va numi mai târziu „schimbarea lui la față” și „întăia minune a vieții lui” (Paleolog, b, p.37). Este vorba despre reușita sa de a construi „o vioară de excelentă rezonanță” (Brezianu, p.16) – din scândurile unei lăzi de portocale (Paleolog, b, p.39) sau „în care fusese ambalat grâu” (Buican, p.45) – în condițiile în care „pe acea vreme în Craiova, nimeni nepricepându-se să facă laute, toate aduse dinafară și doar văzute în vitrina magazinului cu obiecte de muzică Baselli” (Paleolog, b, p.39).

Dibăcia lui Brâncuși de a lucra lemnul a fost pusă la grea încercare, pornindu-se de la un pariu încheiat cu Mihalache lăutarul, de a construi vioara respectivă. V.G. Paleolog relatează că a „lucrat la această scripcă o iarnă, pe îndelete, după ce o îmbibase cu rășini rare, de tisă, strânse de el însuși din lacrimile chereștelei lui Zwenger de lângă Maica Precistă” (Paleolog, b, p.39). Mai precis: „El a observat câteva ambalaje din lemn de brad, a dezlipit câteva stinghii a căror fibră era încă bună și le-a înmuiat în apă. Apoi a desenat forma vioarei, cu cuipe, pe bucățile de lemn și a lăsat să alunece stinghiile flexibile între ele; uscate, acestea au format marginile laterale ale instrumentului său. A tăiat apoi două foi subțiri de lemn pentru fețe, le-a tratat cu ulei și șerlac și le-a înclieat de ramă” (text bazat pe amintirile sculptorului, apud Buican, p.45).

În sfârșit, Brâncuși „zise scripcii lui că e gata. Și ea nu întârzie să treacă din mână în mână, din mirare în mirare și în admirație printre cauzașii ei, pariorii” (Paleolog, b, p.39). Vioara a fost încercată chiar de lăutarul „născut, nu făcut” Mihalache, care a cântat cu ea „Călugărul din vechiul schit”: „Entuziasmul fu general și pe întrecutele <...îi zice mai bine ca a mea>” s-ar fi pronunțat Mihalache, „lăudând-o și o privi pe a lui cu reproș” (Paleolog, b, p.41).

Fără discuție că excepționalele calități ale lui Brâncuși în meșterirea lemnului l-au adus în acest punct, dar și împrejurările au fost favorabile (ceea ce ține de „destin”), pentru că, după cum tot V.G. Paleolog punctează: „La această întâmplare, Omul Destinului era de față. Destinul, ca și moartea are înfățișătorul lui. Omul Destinului lui Brâncuși, simplu, dar nesfârșit de cumsecade, cu simț adânc al vieții... Grecescu îi era numele și de îndeletnicire perier. Prin el Brâncuși fu dăruit de data aceasta lumii” (Paleolog, a, p.12).

Dar C. Grecescu nu era numai perier ci era și consilier județean și „unul din eforii Epitropiei bogatei biserici a Maicii Domnului din Dud – oficial denumită Madona Dudu” (Paleolog, p.42). La propunerea și cu ajutorul lui, Brâncuși a fost primit ca „bursier intern” la Școala de Arte și Meserii din Craiova (școală de stat susținută din bugetul Prefecturii Dolj) și a primit și o bursă de 200 de lei anual de la Epitropia bisericii Madona Dudu.

După V.G. Paleolog și B. Brezianu înscrierea are loc la 1 septembrie 1894, iar după Al. Buican în octombrie, dar cu sprijinul binefăcătorului său: „Însă este deja octombrie și Școala și-a început cursurile din septembrie. Grecescu-Perieru aruncă o vorbă la Prefectura din Dolj pentru tânărul prodigios și, cum Școala funcționează sub patronajul Prefecturii, admiterea unui băiat în plus nu pune probleme de netrecut” (Buican, p.46).

La această școală „va învăța mecanica, tâmplăria, turnătoria, fierăria, rotăria și sculptura în lemn: Brâncuși obține notele: 10 (desen industrial), 9 (matematică, instrucțiune teoretică și conduită), 8 (instrucțiune practică) etc” (Brezianu, p.16). În 1895, în clasa a doua „Este admis spre specializare la secția de sculptură în lemn” (Brezianu, p.16). În acest sens V.G. Paleolog apreciază, semnificativ, că „Vocația sa naturală fu consacrată a fi sculptura decorativă «artistică» a lemnului” (Paleolog, b, p.43).

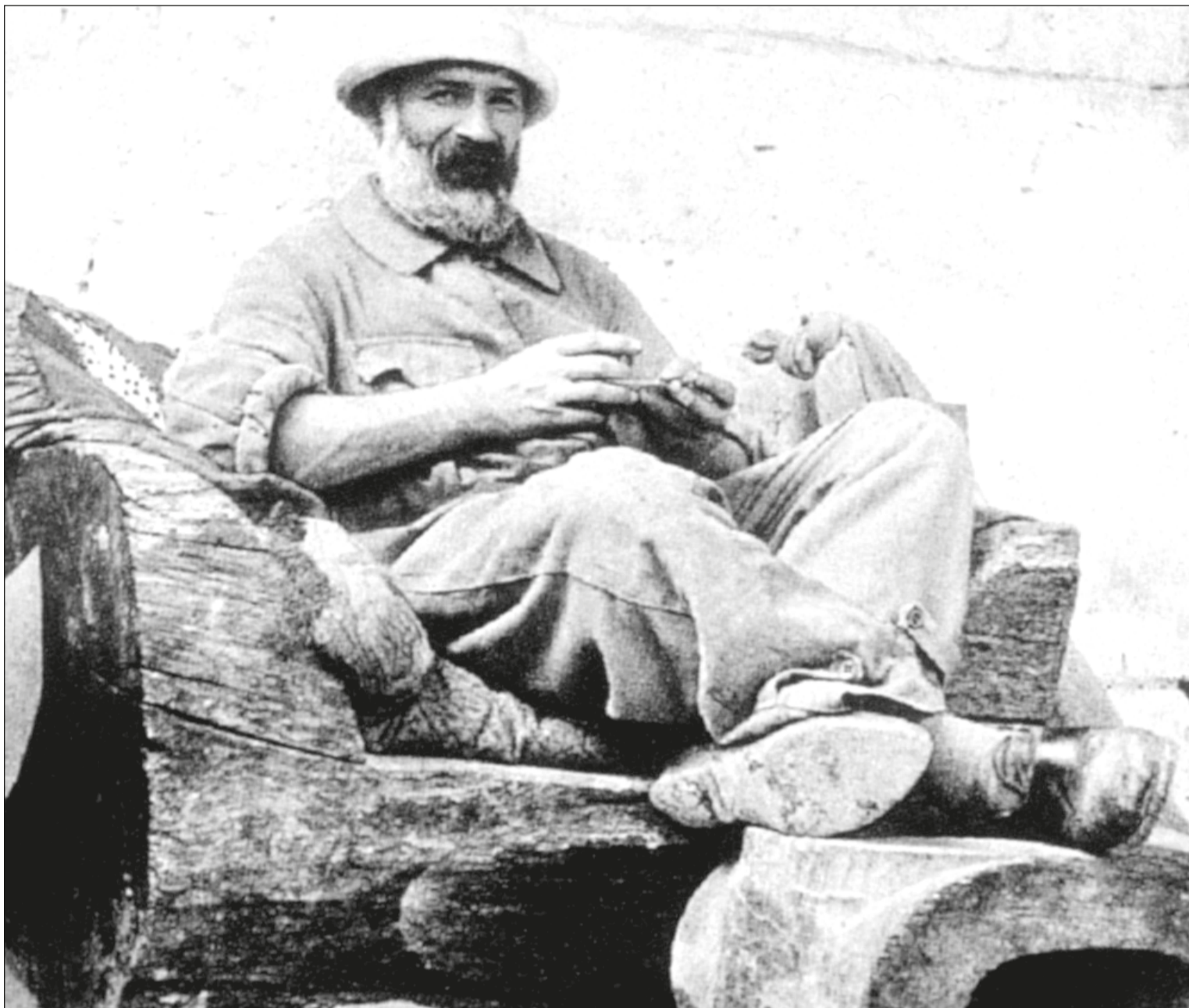
Practic din acest moment va începe noua viață a lui Brâncuși și îndreptarea sa spre artă, ceea ce l-a făcut să spună, fără îndoială, că „La Hobița, în Gorj, m-am născut, dar la Craiova pentru a doua oară” (apud Georgescu-Gorjan, p.176).

Ceea ce a urmat se știe: Școala Națională de Arte Frumoase din București (1898-1902), plecarea la Paris în 1904 și, ca un apogeu al „șirului de minuni”, crearea de către Brâncuși (în 1907, odată cu realizarea lucrărilor *Sărutul*, *Cumințenia Pământului* și *Rugăciunea*) a unui nou tip de artă, ideatică și spiritualizată, lipsită de spiritul mimetic: sculptura modernă. Barbu Brezianu apreciază astfel acest moment crucial: „Rupând cu tradiția clasică, artistul român va căuta, și treptat va găsi, propria sa cale. Este și perioada când a început să practice «la taille directe», cioplind *Cap de fată*, *Sărutul* și *Cumințenia Pământului*” (Brezianu, p.23).

Brâncuși a surprins într-o singură frază, mai târziu, întreaga sa evoluție: „Am fost trimis și eu de mic copil la procopseală în lume. N-am pierdut legătura și nu mi-am scos rădăcinile pentru a umbla năuc pe tot globul.

Continuare în pag. 5

Brâncuși între modestie și geniu



Când am citit pentru prima dată, în anul 1976, cu ocazia Centenarului Brâncuși, o selecție din aforismele lui Constantin Brâncuși, atunci când scriitorul și brâncușologul Constantin Zărnescu a venit la Târgu Jiu, în compania unor mari brâncușologi ai lumii, dar și ai României, și mi-a făcut cadou cartea „Omăgiu lui Brâncuși”, volum editat de revista „Tribuna” din Cluj, am avut parte de o iluminare, descoperind un alt Brâncuși, un Brâncuși filosof, un gânditor, un inițiat, un „Cioplitor în Duh”. Costică Zărnescu, cel care a făcut selecția aforismelor, a fost scânteia aprinderii interesului de a studia aforismele brâncușiene.

Trecusem de sute de ori pe lângă Masa Tăcerii, îi ascultasem valțurile de moară ce macină Timpul, iar Scaunele ce o inconjoară, horind-o, 12 clepsidre ce măsoară eternitatea, apoi, la pas domol, parcursesem Aleea Scaunelor, 30 de străjeri ai Timpului, trecusem prin Poarta Sărutului, sfătuiind de fiecare dată însoțitorii mei să-și sărute domnițele, așa cum procedasem și eu de nenumărate ori, imaginându-mi cum a fost sărutul primordial, și, apoi parcurgând alert Calea Eroilor mă opream cu pioșenie în fața Bisericii „Sfinții Apostoli Petru și Pavel” și împins de gestul cristic făceam câteva rugăciuni închinare eroilor neamului nostru, și ajungând la Coloana Infinită constatam cum, această unică operă de artă, A Opta minune a lumii, așa cum, de alt fel, a numit-o și Brâncuși, este conectată cu Cosmosul.

Am făcut această scurtă introducere, plecând de la Aforismele lui Brâncuși, care pot fi comparate cu aforismele marilor gânditori ai lumii, cum ar fi Confucius, Socrate, Platon, Aristotel, Seneca, și de ce nu și Nicolae Iorga, Mihai Eminescu și Emil Cioran, trecând apoi la sculpturile lui din Târgu Jiu, unice în lume, ca să pot face o linie de legătură între modestia lui Brâncuși, ca om al cetății, dar și ca artist, și geniul său. Trebuie să recunoaștem, din capul locului, că românul Constantin Brâncuși a fost un geniu, un inițiat. Să ne mândrim că și noi, românii, avem două genii, pe Mihai Eminescu și pe Constantin Brâncuși. Că nu știm și nu vrem ca să-i punem în valoare, asta-i marea lipsă de opinteală a noastră, a tuturor, dar mai ales a celor care ar trebuie să-o facă. Căutând prin librării vom constata că nu se găsește nici o carte despre viața și opera, nici a lui Eminescu, nici a lui Tudor Arghezi și nici a lui Brâncuși, ori în Gorj ar trebui să fie, în fiecare colț de cultură, librărie, casă memorială și centru cultural, zeci de cărți ale celor amintiți. Cărțile, nu puține, ale Soranei Georgescu-Gorjan, ale lui Ion Mocioi, ale lui Constantin Zărnescu și ale altor autori instelați de Brâncuși nu e normal să lipsească din arpeggiul cultural al Gorjului.

În cartea „Așa grăit-a Brâncuși”, d-na Sorana Georgescu-Gorjan ne dă spre studiu o adevărată operă științifică a Aforismelor brâncușiene. În această carte am găsit și referiri ale celor care l-au cunoscut, aprecieri din care reiese modestia sa. Astfel, Irina Codreanu, elevă a sculptorului între 1923 și 1930, spunea că „Ideile și le exprima cu simplitate și plasticitatea țaranului. Le formula în axiome, le colora cu imaginația sa bogată și plină de improvizatii neprevăzute”, iar prietenul său Petre Pandrea, care a purtat lungi

conversații cu sculptorul, îl caracterizează ca pe „un umanist polivalent, un intelectual rafinat, un filosof și un moralist, un spirit esopic grefat pe un fond de filosofie stoică milenară rurală a strămoșilor săi țărani și moșneni... mânuind oralitatea cea mai fascinantă și că dăltuia în scris, ca în marmură, utilizând aforismul așa cum țaranul utilizează proverbul, iar aforismele de largă circulație ale lui au reprezentat maieutica și propaganda artei moderne”. Criticul de artă Ionel Jianu ne-a relatat că Brâncuși i-a spus: „Nu-mi place să vorbesc despre mine sau despre arta mea. Operele mele vorbesc singure și nu au nevoie de nici o explicație”. Complectând această mărturisire cu alta în care spune: „Am făcut pași pe nisipul Eternității”, când face un bilanț la întreaga sa creație, ne pune în lumină **modestia** artistului, cât și geniala sa gândire. E conștient că va rămâne în Eternitate, prin opera sa, dar, ca artist, simte că acesta este un lucru efemer pentru Univers, că „a făcut pași pe nisip, dar un nisip, totuși, al Eternității”. E ca în versurile „Tot astfel cum al nostru dor, Pieri în-noaptea adâncă, Lumina stinsului amor, ne urmărește încă”, din poezia „La steaua” a lui Mihai Eminescu. Este genială această asociere între nisip-Eternitate și lumină-stinsă.

Studiind câteva biografii ale sculptorului, printre care aș aminti „Viața lui Brâncuși” scrisă de Ion Mocioi (bine ar fi dacă s-ar reedita), apoi cartea „Brâncuși” a lui Alexandru Buican, ambele, din zecile care s-au publicat, ne arată un Brâncuși **modest**, cu o locuință aranjată în stil țărănesc, cu mobilier cioplit de el, cu o vatră precum cea din Hobița, totul scăldat în albul pur al pereților, interior simplu, dar rafinat care dovedea modestia creatorului de geniu, care se îmbrăca normal, fără ca să iasă cu ceva în evidență, cum făcea de exemplu Salvador Dali, nu a dus o viață zgomotoasă, cum a fost viața lui Picasso, care a avut șapte neveste, a fost membru al Partidului Comunist Spaniol și în anul 1961 a luat Premiul Lenin pentru Pace. Ori Brâncuși nu a făcut parte din nici-un partid și i-au repugnat premiile, nu-i plăcea să se fotografi-eze prea des și nici să se facă filme despre el, **Modestia** fiind singurul său premiu ce-l accepta.

Și totuși, trebuie să reținem că Brâncuși era conștient de valoarea sa, de **geniul său**. Acest lucru ni-l mărturisește chiar sculptorul prin maxima: „**Nu mai sunt de mult al acestei lumi: sunt departe de mine însumi, desprins de propriul meu trup, mă aflu printre lucrurile esențiale.**”

Doresc să închei cu ceea ce a spus și scris criticul de artă Jammes Farrel în revista „Tribuna” nr. 40 din 7 oct 1965: „**Lângă Shakespeare și Beethoven se mai află un Dumnezeu: acesta este românul Constantin Brâncuși.**” Brâncuși a murit în data de 16 martie 1957, iar Farrel scrie aceasta în anul 1965, la 8 ani distanță. De mare importanță e tot ce a spus criticul, dar cuvântul ROMÂNUL, e de mare însemnătate și el, mai ales că știm că Brâncuși a murit fiind cetățean francez. Păcat!

Ștefan I. STĂICULESCU

BRÂNCUȘI: de la Hobița la Craiova

Urmare din pag. 4

A profitat și arta mea și m-am salvat ca om” (apud Georgescu-Gorjan, p.177). Și este notabil faptul că a ținut neapărat să facă artă sacrificând avantajele materiale („Puteam avea bani, dacă mă îndeletniceam cu altceva. Dar am vrut să fac sculptură și tot pentru că am vrut eu, am ajuns la Paris. *Mon jeu est à moi*”; apud Georgescu-Gorjan, p.177) și în ciuda unor dificultăți uriașe („La Paris am dus-o greu la început. Uneori, mă țineam de ziduri ca să nu cad de foame. De boală. Îmi atârnasem deasupra patului pancarte pe care îmi scrisesem sfaturile ce mi le dădeam singur în clipele de îndoială”; apud Georgescu-Gorjan, p.177).

Trebuie specificat că Brâncuși a păstrat mereu nostalgia satului de unde plecase și a unei vieți tradiționale pe care o părăsise, așa cum reiese din chiar încercările sale de versificare: „Fireai dor blestemat /În ce locuri mai mânât!/Dece acas nu mai lăsat?!/Se fiu și om din sat/Se am masă de cinat/Și pat moale de culcat” (apud Lemny, Velescu, p.46). Dar tot el înțelegea mai târziu că „suferințele întăresc pe om și sunt mai necesare decât orice plăceri pentru formarea unui caracter” (apud Georgescu-Gorjan, p.262).

V.G. Paleolog, cel care l-a cunoscut bine pe Brâncuși are câteva explicații pentru imperioasele imbalduri de evadare ce îl dominau ca o patimă pe acesta. El crede că „Gândul de ducă al lui Costache era atavic și comandat de spiritul pendular, care își avea izvoarele în starea de mai bine la a cărui poruncă din adânc el nu mai putea rezista” (V.G. Paleolog, b, p.33). În plus „impulsiunile lui de ducă, de evadare din mediul placid, dar plăcut de acceptat al cuibării comode pentru întreaga viață într-un mod de a trăi, pornirile lui de ducă – pe lângă ancestralul lor, care caracterizează o parte a coregionalilor, știută fiind tendința centrifugă a oltenilor și îndeosebi a gorjenilor – i-au fost lui Brâncuși transmise de fratele lui vitreg și mentor Chijnea... Chijnea, comerciantul, a stat la rădăcinile acestor impulsii spre «procopsis» și el i le-a transmis fratelui mai mic Costache. Acest elan lăuntric l-a expulzat, abia conștient de sine, din mediul depresiei carpatice de sub Retezat care era prea strâmtă și îngustă pentru a cuprinde destinul său menit să umple întreaga lume cu imensa sa viziune, mai târziu încheșată, a unei noi realități – concepție care coincide cu noile cuceriri ale științei” (Paleolog, b, p.30).

Deci, în esență, primul biograf al lui Brâncuși consideră că impulsunile acestuia de a părăsi locul natal și de a pleca în lume (din ce în ce mai departe) își au originea (cel puțin până în momentul în care îl găsim la Craiova) în trei cauze: una ancestrală sau atavică (tendința centrifugă a gorjenilor, spiritul lor „pendular” spre un „mai bine”), apoi dorința explicită de îmbogățire (mirajul „procopselii” transmis de fratele său comerciant Chijnea) și o componentă ce ține de inefabil: „destinul personal” sau altfel spus „menirea” lui Brâncuși de a influența cu viziunea sa arta lumii, până acolo încât a ajuns creatorul sculpturii moderne.

Această „menire” simțită cu putere de Brâncuși și dusă până la capăt, cu ardoare (prin însăși opera lui măreață și atât de particular) reiese din chiar vorbele sale, ce par tainice deoarece pun destinul său artistic sub semnul unei voințe divine: „Ceea ce fac, mi-a fost dat să fac. Am venit pe lume cu o menire” (Comarnescu, p.245); „Ceea ce fac, nu este la bunul meu plac, ci muzele mă împing să-mi salvez necesitatea divină” (apud Georgescu-Gorjan, p.300); „Când lucrez, se pare că un Absolut se exprimă prin mine, eu ca persoană nu mai contez, individul nu are importanță” (apud Georgescu-Gorjan, p.50); „Brâncuși nu lucrează ca să se laude sau ca să uluiască pe careva. El lucrează dintr-o necesitate proprie lui și inerentă tuturor și doar o prejudecată produsă de o neînțelegere îi îndepărtează pe cei mai mulți tocmai de ceea ce caută ei. Căci n-o să găsiți un om mai cinstit, mai devotat și mai împătimit de acele lucruri inexplicabile și minunate pe care toate religiile au încercat să ni le dea și care sunt în afara oricărei bucurii sau tristeți factice” (apud Georgescu-Gorjan, p.184).

Aș mai putea adăuga, în final, că dorul depărtărilor care l-a îndeemnat mereu la drum pe Brâncuși este, în același timp, și unul al descoperirii de sine, deoarece, așa cum tot maestrul spunea: „Călătoria în realitate are loc înlăuntrul nostru” (apud Georgescu-Gorjan, p.247).

Sorin BULIGA

BIBLIOGRAFIE

- Brezianu, Barbu, *Brâncuși în România*, Ed. Bic All, București, 1998.
 Buican, Alexandru, *Brâncuși, o biografie*, Ed. Artemis, București, 2006.
 Comarnescu, Petru, *Brâncuși. Mit și metamorfoză în sculptura contemporană*, Ed. Meridiane, București, 1972.
 Giedion-Welcker, Carola, *Constantin Brâncuși*, Ed. Meridiane, București, 1981.
 Georgescu-Gorjan, Sorana, *Așa grăit-a Brâncuși*, Ed. Scrisul Românesc, Craiova, 2012.
 Lemny, Doina, Velescu, Cristian-Robert, *Brâncuși inedit*, Ed. Humanitas, 2004.
 Paleolog, V.G. (a), *Brâncuși-Brâncuși*, Ed. Scrisul Românesc, Craiova, 2004.
 Paleolog, V.G. (b), *Tinerețea lui Brâncuși*, Ed. Scrisul Românesc, Craiova, 2004.
 Pandrea, Petre, (a), *Brâncuși: Amintiri și exegeze*, Ed. Fundației „Constantin Brâncuși”, Târgu-Jiu, 2000.
 Pandrea, Petre, (b), *Brâncuși: Amintiri și exegeze*, Ed. Vreimea, București, 2009.
 Rezeanu, Paul, *Brâncuși la Craiova*, Ed. Arc 2000, București 2001.
 Russu-Șirianu, Vintilă, *Ore de aur în spațiul lui Constantin Brâncuși*, în vol. *Vinurile lor...*, Ed. pt. literatură, București, 1969.

Dosarul BRÂNCUȘI de la Școala de Meserii din Craiova (documente privind admiterea ca bursier intern, anul școlar 1895-1896)

Angajat încă din 1892 la magazinul „de mărfuri și coloniale” al negustorului craiovean Ioan Zamfirescu (str. Madona Dudu, nr. 19), tânărul Brâncuși va dovedi nu numai ascultare și vrednicie, dar și o anumită istețime în multe privințe. Atrage ușor atenția atât clientelei cât mai ales anturajului negustoresc, ca prăvălier „cu șorțul verde”, descercăreț și priceput la toate, îndeosebi la micul bricolaj gospodăresc.

Nu trece un an și din mâna lui, condusă de un instinct nativ, ies felurite obiecte utilitare: scăunele, cuiere, stative, rame etc. (ca elev intern va lucra un scaun colțar comandat de tapițerul Ratz), un dulap comandat de Ion Miteșcu, apoi un gherghef pentru soția lui Ghiță Ionescu și pentru fiica acestui negustor-epitrop un joc de loto...). Clienții bodegii dar și patronul Ioan Zamfirescu îi apreciază talentul și îndemnarea de mic bricoleur.

În 1894, când din scânduri de lădițe meșteștește o vioară «cu o admirabilă rezonanță» (B. Brezianu, *Brâncuși în România*, 1999, p. 16), tânărul Brâncuși este înscris la Școala de Arte și Meserii din Bănie, având sprijinul câtorva comercianți: Enache Manea, C. Grecescu-Perieru, Ghiță Ionescu, Ion Georgescu-Gorjan, Ioan Miteșcu ș.a. Spre mândria patronului Zamfirescu, adolescentul de 18 ani va deveni unul din elevii de nădejde ai școlii care pregătea mecanici, fierari, turnători, rotari, tâmplari și sculptori. Optând pentru secția de sculptură și nu pentru tâmplărie (cea mai înrudită meserie cu sculptura în lemn), Brâncuși își alege, de fapt, o rută profesională îndelung gândită precum o chemare, căci, după alți patru ani de rodnice acumulări și exersări, la Școala de Belle Arte din București, și o scurtă ucenicie în renumite ateliere de sculptură pariziene (Mercier, Rodin), această pregătire avea să-i asigure, grație unei perseverențe în idealul său, o carieră de excepție desfășurată pe mai bine de o jumătate de secol. Soarta face ca artistul, contemporan cu marile curente ale artei moderne, să-și creeze propriu-i drum. Și nu unul oarecare, confortabil și lipsit de riscuri, ci drumul cel mare al revoluționării sculpturii moderne. Și aceasta într-un moment de răscruce când arta ajunsese de la *mimesis*-ul clasic și academic, al perfecțiunii artistice, la cizele avangardiste și desperatele căutări ale unor contemporani.

Înscriindu-se în anul întâi, în toamna lui 1894, la Școala de Meserii din Craiova, adolescentul Brâncuși – pentru că vârsta, maturizarea și îndemnarea îi permiteau – solicită, pe la începutul semestrului al doilea, să fie trecut în clasa a doua («în urma unui examen, după a sa cerere», cum menționează în foaia matricolă din 1895 directorul școlii, ing. Petre B. Popescu). Așadar, după echivalarea din 1895, cursurile de 5 ani ale Școlii de Meserii le va termina în 4 ani, între 1894 și 1898.

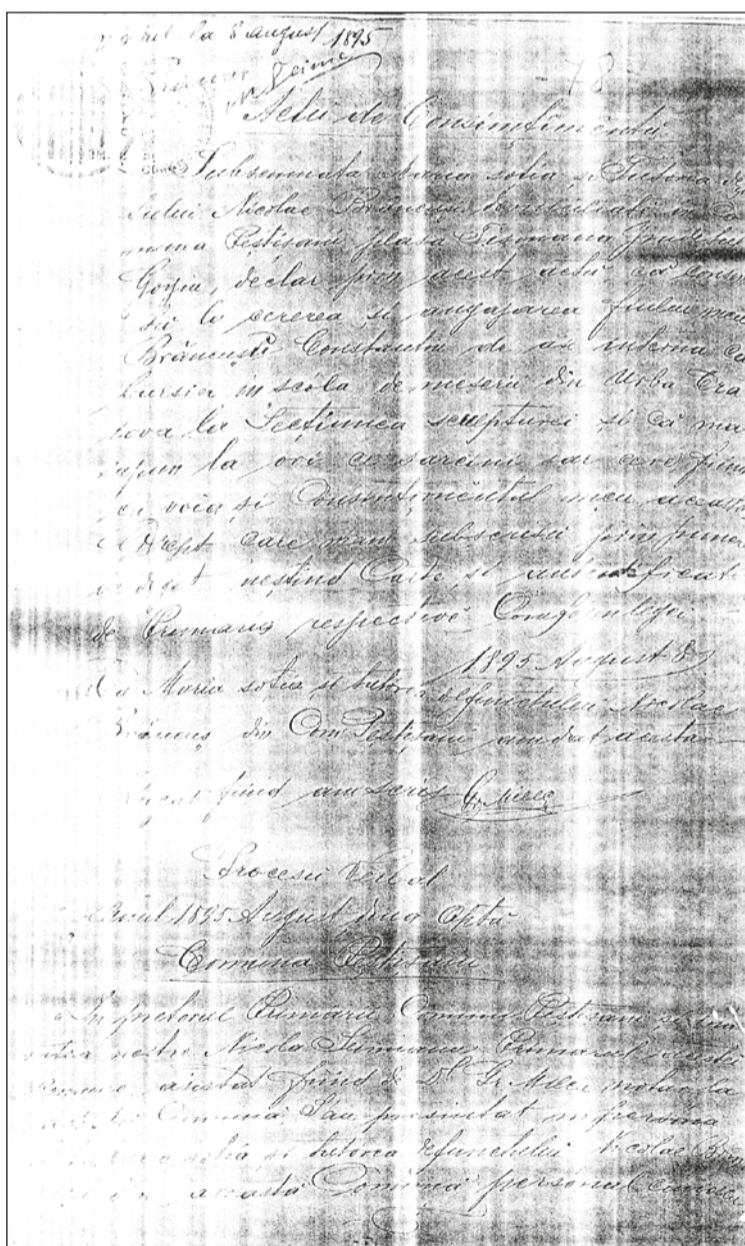
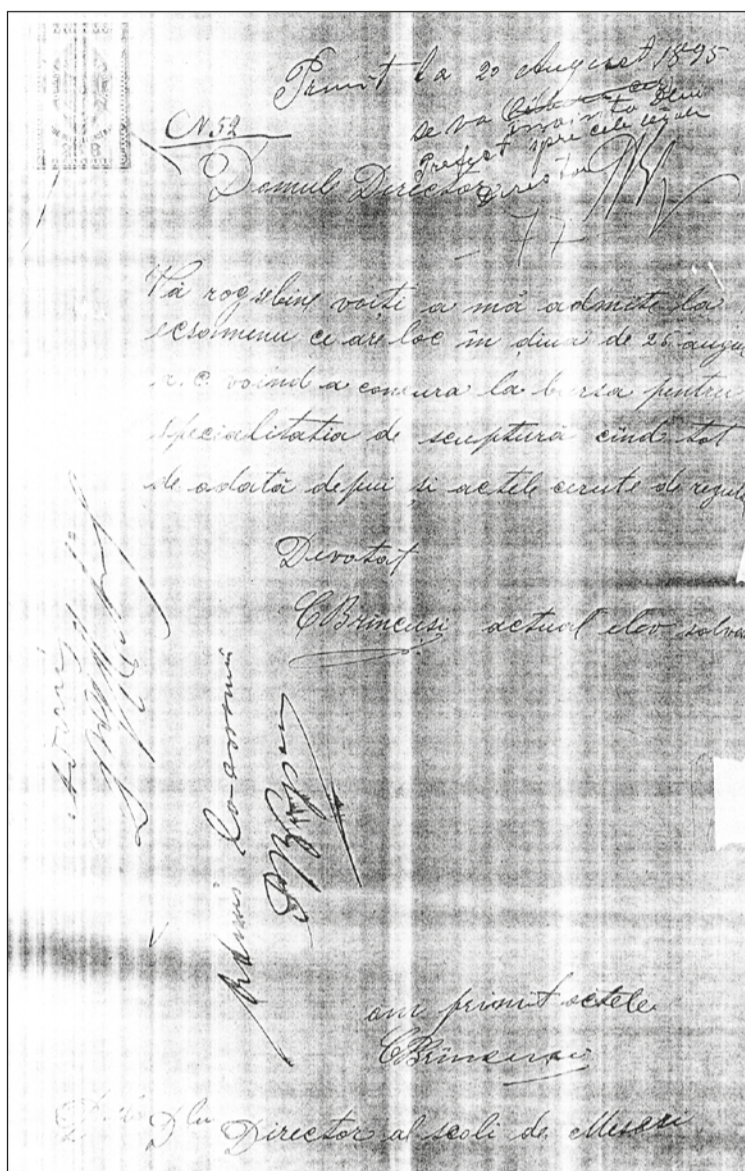
În Arhivele Statului Dolj se păstrează, în diferite dosare, acte și înscrisuri privitoare la anii școlarizării craiovene. Am găsit în aceste dosare cererile repetate ale studentului de la Belle Artele bucureștene adresate «Domnilor Epitropi» din conducerea Bisericii Madona Dudu din Craiova, cât și «Domnului Prefect» al Județului Dolj, în privința ajutorării sale financiare. Sumele acordate nu erau deloc mari, neacoperind cheltuielile cu întreținerea și procurarea de cărți, materiale de lucru etc. Într-una din cererile adresate «domnilor epitropi», tânărul student găsea ajutorul acordat «cu totul insuficient chiar pentru cărțile de studiu», drept care Epitropia Bisericii «Madona Dudu» îi mărește suma trebuincioasă de la 200 la 400 de lei anual. Și asta abia în toamna lui 1902, după ce încheiasă studiile, când absolventul de Belle Arte își exprima răspicat dorința de a merge la specializare într-o țară cu tradiție sculpturală (pe locul lăsat liber, în cererea sa, fusese adăugat ulterior «Italia»). Dar nu spre Italia va merge, ci spre capitala artelor moderne, Parisul, metropola europeană de referință a României moderne. Împreună cu aceste îndreptățite solicitări se păstrează Certificatele eliberate de Școala de Belle Arte, prin care studentul făcea dovada unei sărguincioase instruirii și a unor prime succese pe tărâmul creației artistice (premierii și mențiuni).

Și se mai păstrează în Arhivele Statului - Secția Dolj acele înscrisuri numite *Procură* (toate legalizate la București, prin Tribunal), prin care Brâncuși împuternicea pe bunul său prieten Ion. C. Grecescu, dar și pe Ion Georgescu-Gorjan, de a-i ridica sumele aprobate fie de Epitropia Bisericii «Madona Dudu», fie de la Prefectura Județului Dolj, prin Consiliul Județean, în perioada 1899-1903 (material ce constituie sprijinul documentar al altei abordări).

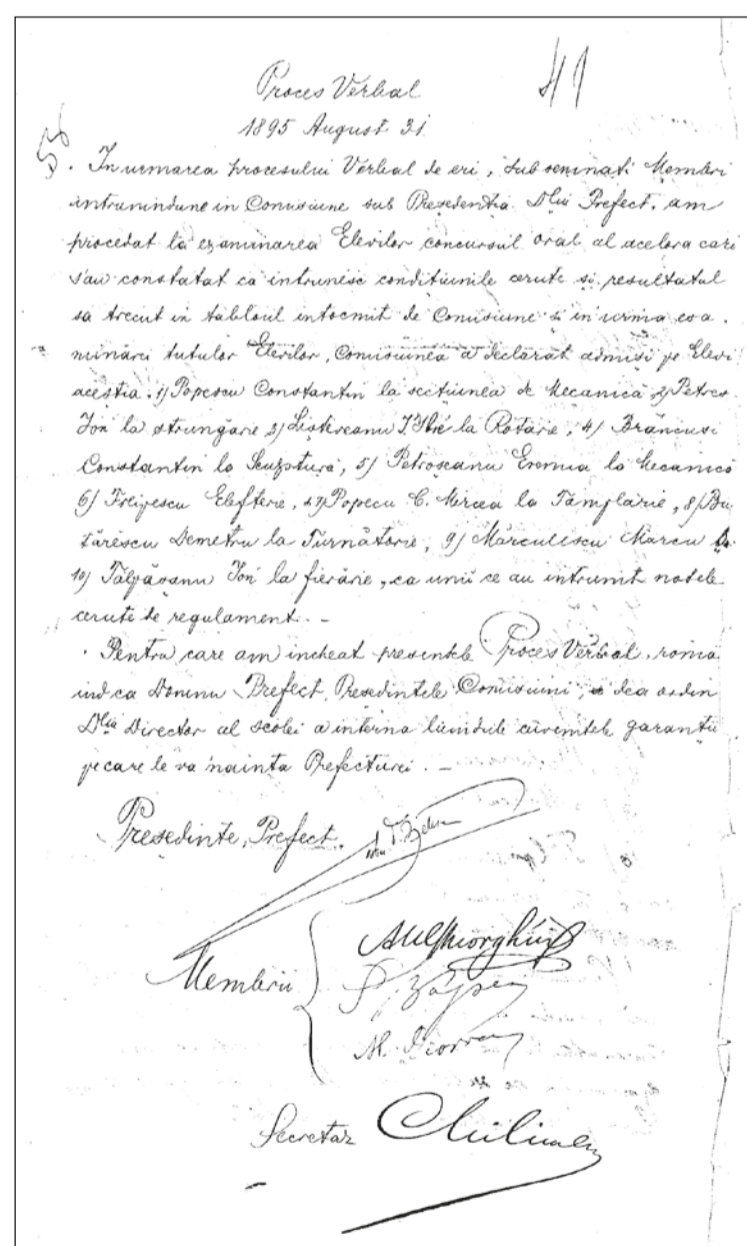
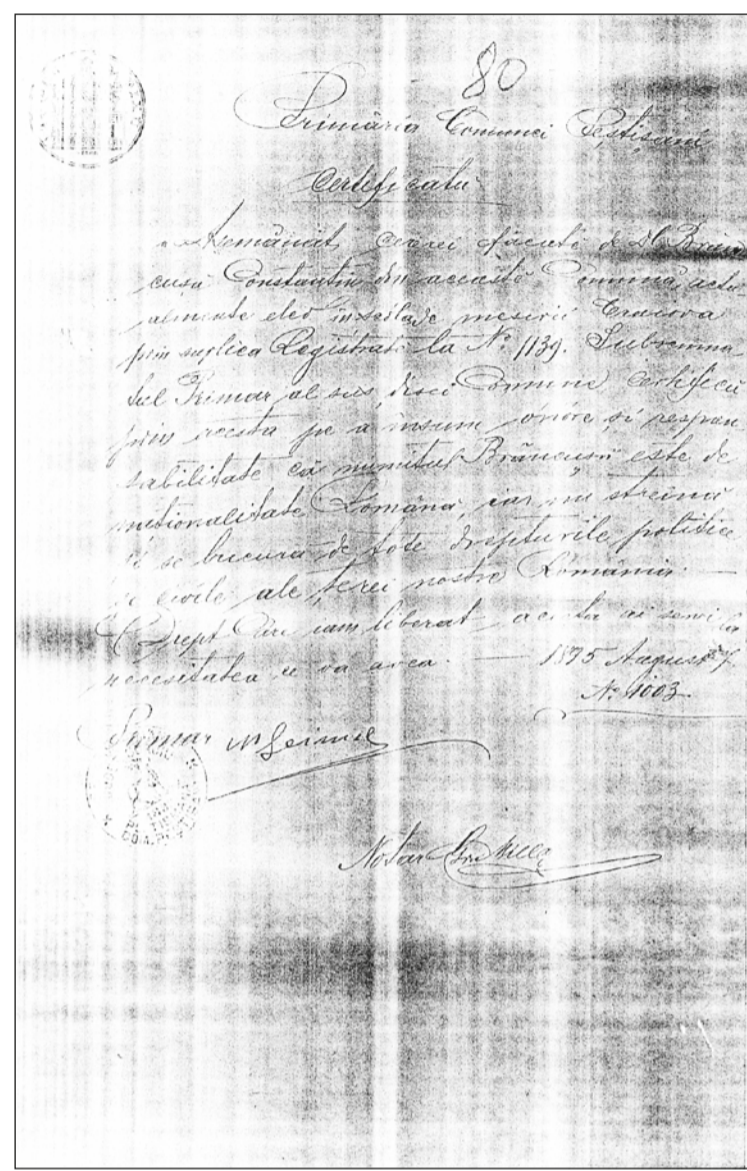
Rămânând în cadrele subiectului de față, considerăm că momentul înscrierii lui Brâncuși la Școala de Arte și Meserii din Craiova este de mare importanță în perspectiva destinului său artistic, de aceea vom încerca în cele ce urmează să reconstituim, din piesele regăsite, *Dosarul înscrierii și admiterii ca bursier intern* la respectiva instituție de învățământ, dosar rezumat de brâncușologul Barbu Brezianu, laconic, în următoarea însemnare din dreptul anului 1895, august 25: «În urma consimțământului și a garanției mamei sale și după trecerea concursului de admitere devine bursier intern al Școlii»; august 31: «Este admis spre specializare la secția de sculptură în lemn».

Prin talentul și sărguința lui, vreme de patru ani, Brâncuși va absolvi în septembrie 1898 școala, clasificându-se primul, cu media 9,33, din cei 16 absolvenți.

Primul an la Școala de Arte și Meserii Brâncuși îl urmează ca elev extern, asigurându-și întreținerea prin slujba ce-o avea la prăvălia «de mărfuri și coloniale» a lui Ioan Zamfirescu. Anul I era



pentru adolescentul Costache, obișnuit cu lucrări mai complicate, destul de ușor, de aceea, pe la începutul anului 1895, solicită trecerea în clasa a doua, iar la sfârșitul anului școlar 1894-1895 (în care absolvise doi ani de studiu), tânărul solicită bursă în ideea de a urma, ca elev intern, cursurile. Faptul că patronul a fost alături de el în această privință ne lămurește totodată asupra raporturile ce existau între «negustor» și «prăvălierul» său. Dorința tânărului de a pune ordine în viața sa, renunțând astfel la un itinerant servagiu de prăvălie, vine și în întâmpinarea așteptărilor din familia sa, căci acum, cu această decizie, se produce și reapropierea de familia sa



părăsită cu ani în urmă, pentru a pribegi pe la Slatina și Craiova. Să precizăm, conform unui «Tablou de rezultatul examenului depus de Elevii ce se arată printr-însul, aspiranți la bursele devenite vacante în Școala de Meserii și Arte a Județului pentru anul 1895/896», că tânărul de 19 ani trecuți era singurul admis la specialitatea «sculptură» - numele acestui candidat reușit cu media 7,50 figurând la poziția nr. 15: «C. Brâncuși».

Continuare în pag. 7

Scris astfel, într-un tabel de 34 de candidați (din care doar 9 au fost admiși: fierărie -2, strungărie - 1, turnărie - 1, rotărie - 1, mecanică - 2 și tâmplărie - 2), înțelegem o oarecare considerație a personalului din școală față de adolescentul a cărui înscriere aici justifică denumirea școlii de Meserii «și Arte»...

1. Certificatul de cetățean român cu drepturi depline
Primăria Comunei Peștișani

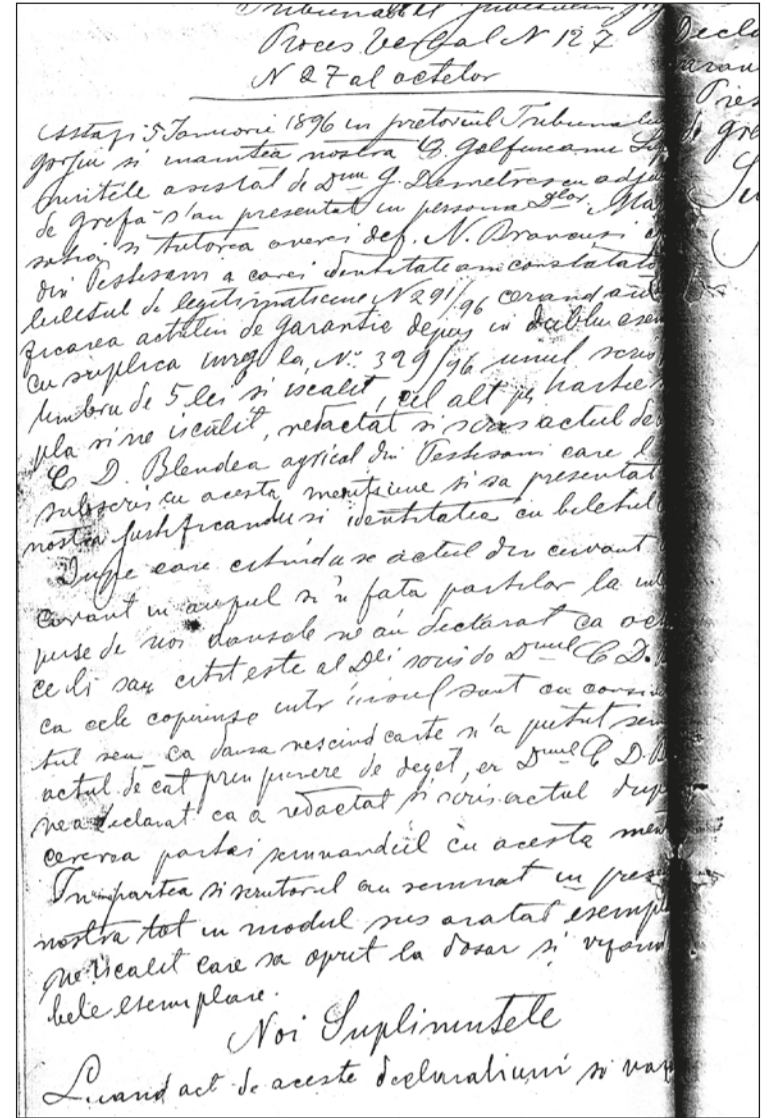
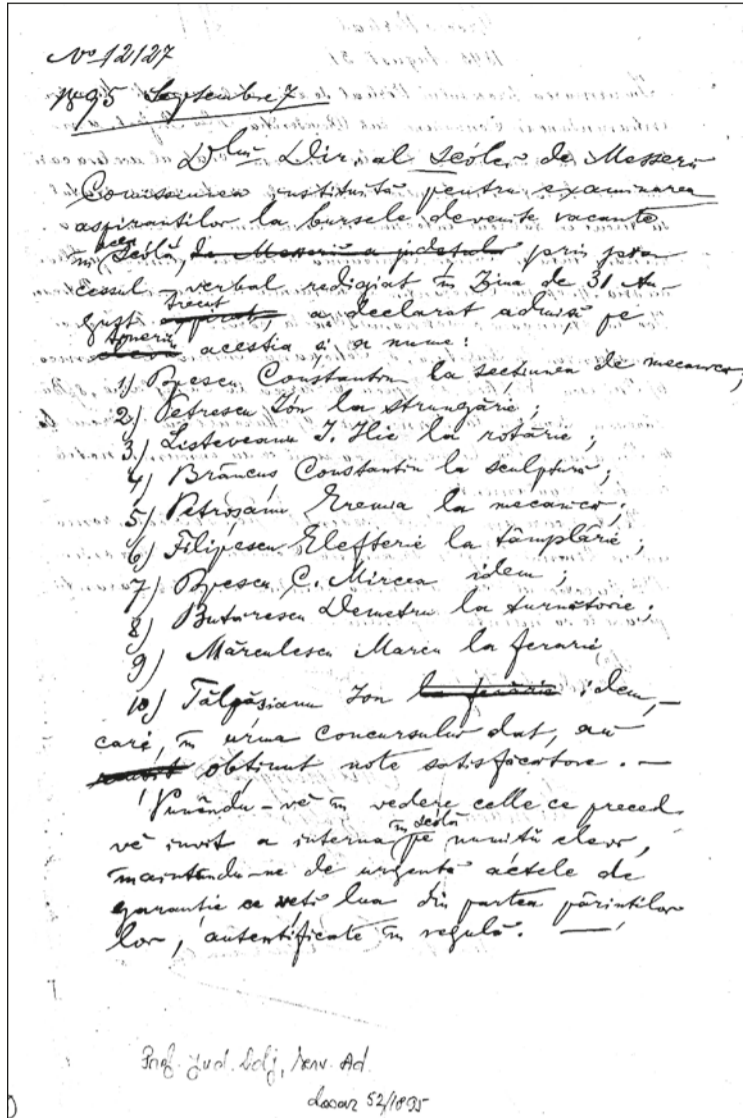
Certificat

Asemănat cererii făcute de Dl Brâncuși din această comună, actualmente elev în școala de meserii Craiova, prin suplica Registrată la No 1139. Subsemnatul primar al sus dzisei Comune, certific prin aceasta pe a însum ondre și responsabilitate că numitu Brâncuși este de naționalitate română, iar nu streină și se bucură de toate drepturile politice și civile ale țerei noastre România.

Drept care i-am eliberat aceasta a-i servi la necesitatea ce va avea.

1895 August 7
No. 1003
Primar
N. Seimeanu
Notar
Gr. Milcu

L.S.
Regatul României
Județul Gorjiu
1892
Pl. Tismana
Com. Peștișani
(Arhivele Statului Dolj, Craiova, Prefectura Dolj, Dosar 58/1895, f. 80)



2. Consimțământul Mariei Brâncuși privitor la internarea ca bursier a fiului ei

Vădzut la 8 august 1895
Primar N. Seimeanu

Actu de Consimțământu

Subsemnata Maria soția și tutorea defunctului Nicolae Brâncuși domiciliată în comuna Peștișani, plasa Tismana, județul Gorjiu, declar prin acest actu că consimtu la cererea și angajarea fiului meu Brâncuși Constantin de a se interna ca bursier în școala de meserii din Urba Craiova la secțiunea sculpturii și că mă supun la ori ce sarcini s-ar cere, fiind cu voia și consimțământul meu aceasta.

Drept care m-am subscris prin punere de deget neștiind carte și autentificat de Primăria respective conform legei.

1895 August 8

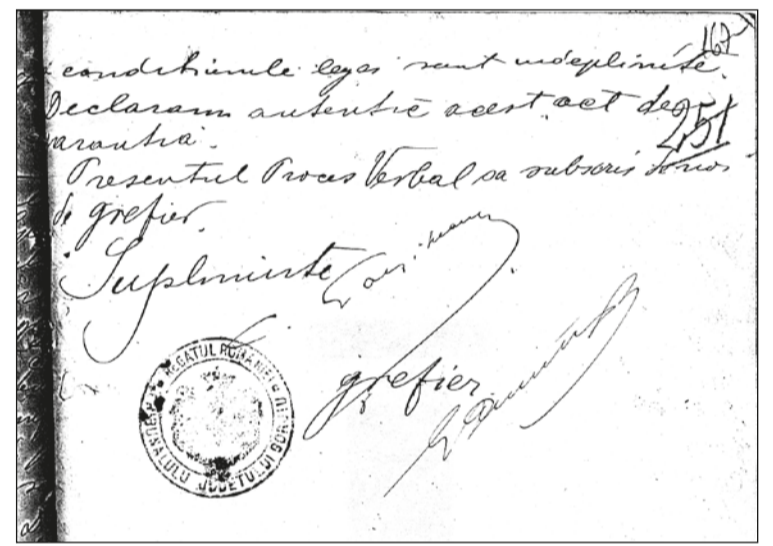
+ Eu Maria, soția și tutorea defunctului Nicolae Brâncuși din Com. Peștișani, am dat aceasta.
Rugat fiind am scris

Gr. Milcu

(Arh. St. Dolj, Craiova, Prefectura Dolj, dosar 58/1895, f. 78).

Table titled 'Cursurile din care s'a dat examenul' (Courses from which the exam was given). It lists names of students and their scores in various subjects.

Nr. Rang	Numele și Prenumele Comenzilor	Arta	Matematică	Știință	Știință	Știință	Știință	Știință
1	Brâncuși Constantin	7	7	7	7	7	7	7
2	Brâncuși Constantin	7	7	7	7	7	7	7
3	Brâncuși Constantin	7	7	7	7	7	7	7
4	Brâncuși Constantin	7	7	7	7	7	7	7
5	Brâncuși Constantin	7	7	7	7	7	7	7
6	Brâncuși Constantin	7	7	7	7	7	7	7
7	Brâncuși Constantin	7	7	7	7	7	7	7
8	Brâncuși Constantin	7	7	7	7	7	7	7
9	Brâncuși Constantin	7	7	7	7	7	7	7
10	Brâncuși Constantin	7	7	7	7	7	7	7
11	Brâncuși Constantin	7	7	7	7	7	7	7
12	Brâncuși Constantin	7	7	7	7	7	7	7
13	Brâncuși Constantin	7	7	7	7	7	7	7
14	Brâncuși Constantin	7	7	7	7	7	7	7
15	Brâncuși Constantin	7	7	7	7	7	7	7
16	Brâncuși Constantin	7	7	7	7	7	7	7
17	Brâncuși Constantin	7	7	7	7	7	7	7
18	Brâncuși Constantin	7	7	7	7	7	7	7
19	Brâncuși Constantin	7	7	7	7	7	7	7
20	Brâncuși Constantin	7	7	7	7	7	7	7



3. Cererea de înscriere la examenul de bursă

N 52
Primit la 20 august 1895
Se va înainta Dlui Prefect spre cele legale
P.B.P.

Domnule director,

Vă rog să binevoiți a mă admite la ecsamenu ce are loc în diua de 25 august a.c., voind a concura la bursa pentru specialitatea de sculptură când tot de odată depui și actele cerute de regulă.

Devotat C. Brâncuși actual elev solvent

Admis
ss. indescifrabil
Admis la escamenu
P.B.Popescu
Am primit actele
C. Brâncuși

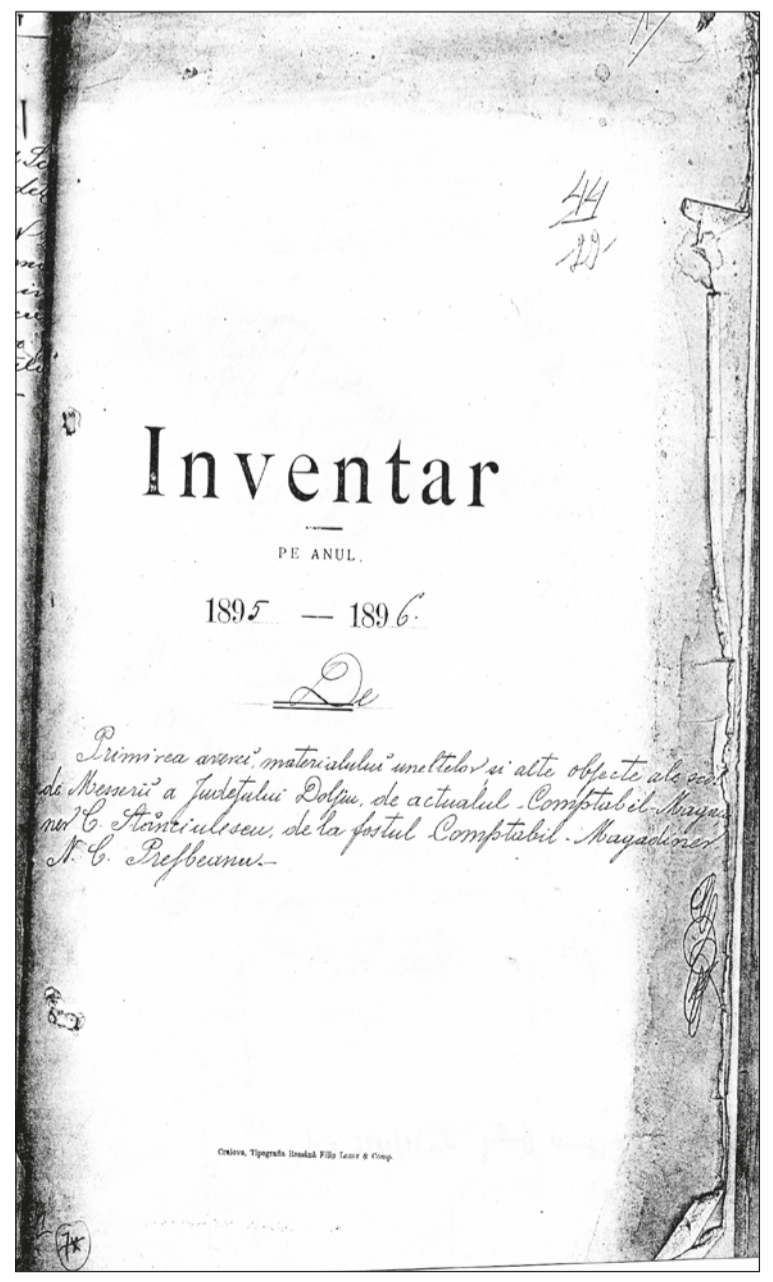
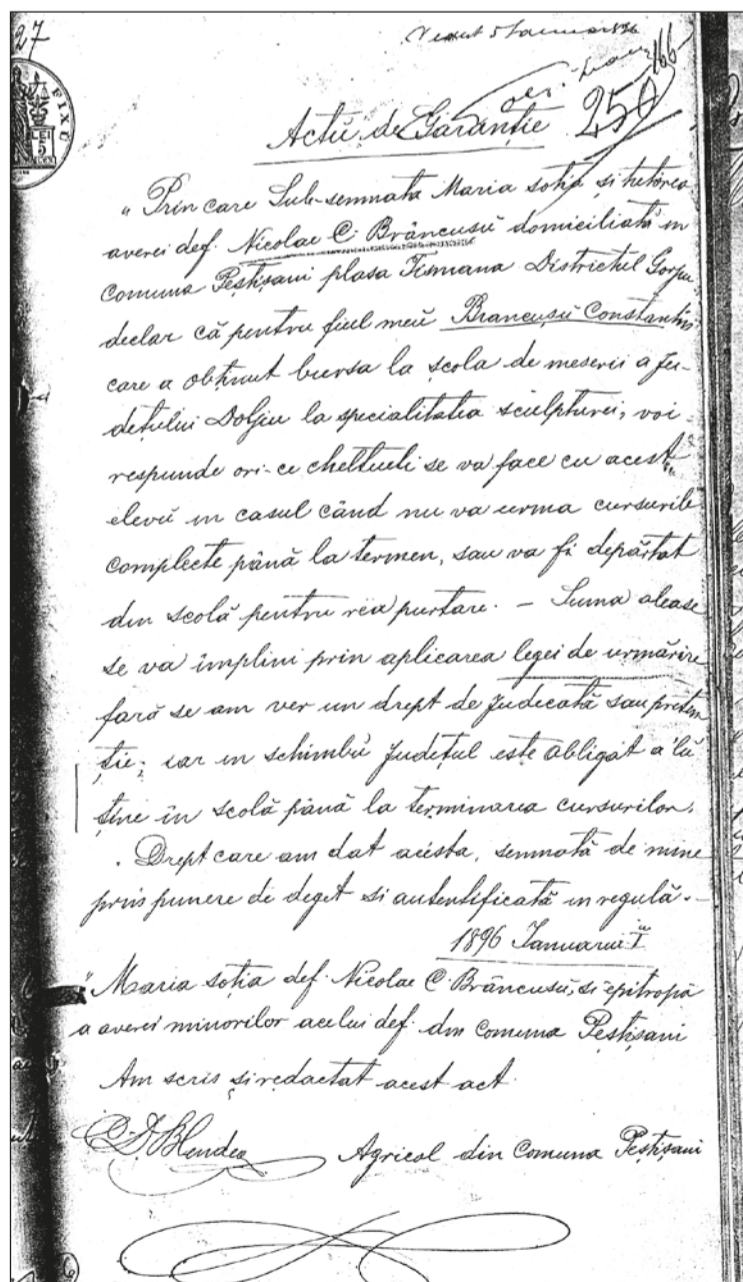
D-sale Dlui director al școlii de Meserii
(Arh. St. Dolj, Prefectura Dolj, dosar 58/1895, f. 77)

4. Examenul de admitere la bursă din 31 August 1895:

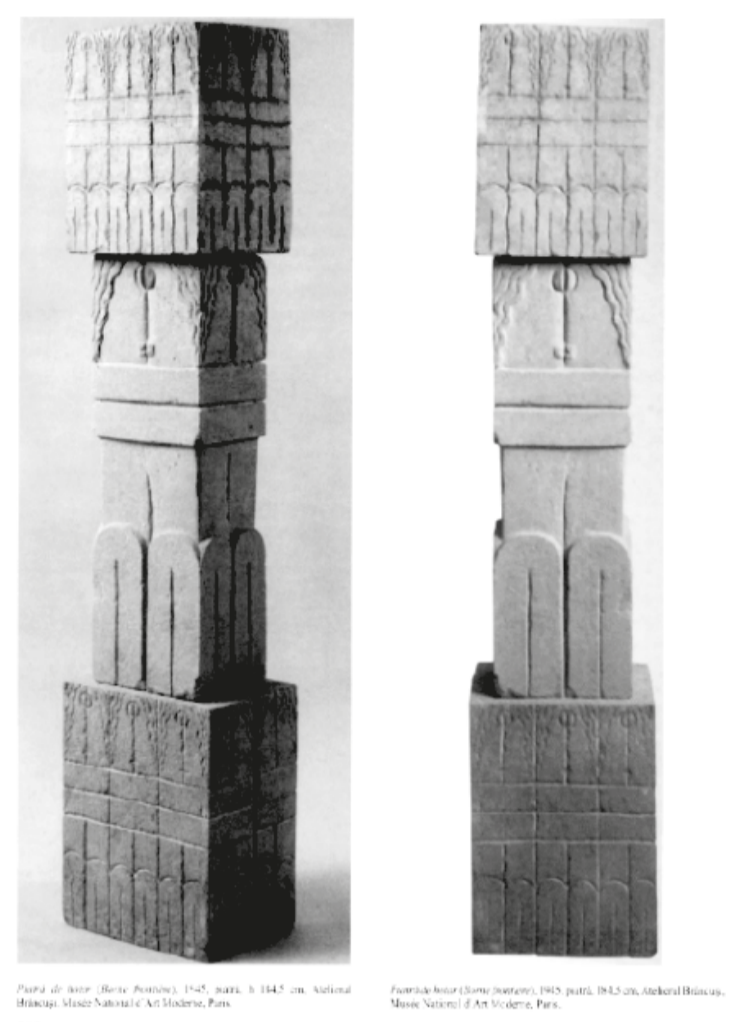
Proces verbal
1895 August 31

În urma procesului verbal de eri, subsemnații membri întrunindu-ne în Comisiune sub președinția Dlui Prefect, am procedat la examinarea elevilor concursul oral al acestora cari sau constat că întrunesc condițiunile cerute și rezultatul s-a trecut în tabloul întocmit la Comisiune și în urma examinării tuturor elevilor, Comisiunea a declarat admiși pe elevii aceștia:

Continuare în pag. 8



Brâncuși la Craiova



Piatră de hotar (București, 1945), mărime: 114x5 cm, Națională Brâncuși, Muzeu Național de Artă Modernă, Paris.

Piatră de hotar (București, 1945), mărime: 114x5 cm, Națională Brâncuși, Muzeu Național de Artă Modernă, Paris.

Importanța orașului Craiova în viața și parcursul artistic al lui Brâncuși transpare mai cu seamă în lucrările sale de început, realizate în perioada în care a fost elev la Școala de Arte și Meserii, care astăzi poartă numele marelui maestru.

Cu ocazia invitației pe care am primit-o din partea oficialităților orașului Târgu-Jiu pentru conferința internațională „Brâncuși, Gorjeanul Universal”, conferință ce a avut loc în acest oraș între 18 și 20 februarie 2013, am prezentat comunicarea „Despre o Piatră de Hotar și Zidul Plângerii”, în care am scos în evidență două fapte inedite până la acea dată.

Primul fapt este legat de o replică a lucrării „Piatră de Hotar”, pe care am cioplit-o în anul 1975, pentru Școala de Arte și Meserii, unde Brâncuși a primit primele noțiuni de sculptură, noțiuni care au scos în evidență înclinațiile deosebite pentru sculptură ale celui care va ajunge mai târziu un geniu universal al acestui domeniu.

În acea comunicare, am scos în evidență caracterul filosofico-politic al acestei lucrări și mai ales fermentul care a determinat la creația acesteia, și anume impunerea României cu forța a Dictatului de la Viena, din anul 1940, dictat prin care țara sa pierde Basarabia și Bucovina, o parte din Transilvania, iar numai după câteva luni și Cadrilaterul. Cu toată durerea ce o avea în suflet, creează totuși o piatră de hotar, în care simbolul iubirii, ca element compozițional de bază, face ca această piatră să nu despartă două proprietăți ci, din contră, să le unească. Preia cu foarte multă ingeniozitate ideea „Sărutului” (1908), apoi a celui din Cimitirul Montparnasse (1909-19011), culminând cu „Poarta Sărutului” (1637-1938), care face parte din ansamblul sculptural de la Târgu-Jiu, ca recunoștință fără de sfârșit adusă eroilor neamului românesc.

Cel de-al doilea fapt, de asemenea inedit, este legat de propune-

rea domnului Vasile Georgescu Paleolog, bun prieten al lui Brâncuși, care a reușit să aducă de la Paris grinzile rezultate din demolarea celor două ateliere din Impasse Ronsin nr.2 și respectiv nr. 11 (cartierul Montparnasse). Prin această propunere, dânsul îmi sugera să creez o machetă care să amintească de „Zidul Plângerii”. Mi-a plăcut ideea de a include într-un zid relicvele din lemn ale fostelor ateliere care au trăit zi de zi alături de maestru. Pe una din fețele acestei machete, aveam să reprezint exteriorul unui atelier, cu poarta deschisă înspre interior, iar în partea superioară a părții vitrate, mai precis în triunghiul dreptunghic rezultat prin îmbinarea grinzilor, urma să figureze celebrul dicton al lui maestrului: „ÎN ATELIERUL MEU, AM MUNCIT CA UN ROB, AM PORUNCIT CA UN REGE ȘI AM CREAT CA DUMNEZEU”. Pe fața cealaltă a zidului, am prevăzut sugerarea interiorului celui de-al doilea atelier, pe care urma să fie reprezentate în relief: „Măiastra”, „Piatră de hotar”, o „Coloană” și „Cocoșul”.

Revin la realizarea acestei idei, care, din păcate, a fost total abandonată, în urma decesului domnului Paleolog, survenit în anul 1979, și a plecării mele din țară, în anul 1982. Cu părere de rău, țin să menționez faptul că macheta pe care am realizat-o în cursul celuiiași an -1975-, a dispărut de desăvârșire. Așadar, am realizat din memorie cele două desene ce acompaniază materialul de față, ținând cont mai ales de faptul că, din multitudinea grinzilor aduse prin strădania domnului Paleolog, nu au mai rămas decât șase. Nu mă pot abține să menționez că așa cum se găsec în momentul de față, pe verticală și neprotejate, în câțiva ani de zile vor fi complet putrezite.

Ilie BERINDEI
Geneva, 4 februarie 2014

Dosarul BRÂNCUȘI...

Urmare din pag. 7

1) Popescu Constantin la secțiunea de Mecanică. 2) Petrescu Ion la Strungărie. 3) Lișteveanu I. Ilie la Rotărie. 4) Brâncuși Constantin la Sculptură. 5) Petroșanu Eremia la Mecanică. 6) Filipescu Elefterie și 7) Popescu C. Mircea la Tâmplărie. 8) Butărescu Demetru la Turnătorie. 9) Mărculescu Marcu și 10) Tălpășanu Ion la Fierărie, ca unui ce au întrunit notele cerute de regulament.

Pentru care am încheiat prezentele Proces verbal, rămânând ca Domnul Prefect, Președintele Comisiunii, să dea ordin D-lui Director al Școlii a interna luându-le cuvenitele garanții pe care le va nainta Prefecturii.

Președinte Prefect
ss. indescifrabil
Membri: A.M. Gheorghiu
P.B. Popescu
Al. Gioroiu
Secretar / ss indescifrabil
(Arh. St. Dolj, Craiova, Dosar 58/1895, f. 41)

*

5. Adresa Comisiunii prefecturale către directorul Școlii de Meserii cu tabelul candidaților declarați admiși

No 12127
1895 Septembrie 7

Dlui Dir. al Școlii de Meserii

Comisiunea constituită pentru examinarea aspiranților la bursele devenite vacante în acea școală, prin procesul-verbal redigat în ziua de 31 August trecut, a declarat admiși pe tinerii aceștia și a nume:

Popescu Constantin la secțiunea de mecanică;
Petrescu Ion la strungărie;
Lișteveanu I. Ilie la rotărie;
Brâncuși Constantin la sculptură;
Petroșanu Eremia la mecanică;
Filipescu Elefterie la tâmplărie;
Popescu C. Mircea idem;
Butărescu Demetru la turnătorie;
Mărculescu Marcu la ferărie;
Tălpășanu Ion idem, -
Cari, în urma concursului dat, au obținut note satisfăcătoare.-

Punându-vă în vedere cele ce preced, vă invit a interna în școală pe numiții elevi, înaintându-ne de urgență actele de garanție ce veți lua din partea părinților lor, autentificate în regulă.-

*

6. Actul de garanție al Mariei Brâncuși din 5 ianuarie 1896
Vădzut 5 Ianuarie 896
ss. indescifrabil

Actu de garanție,

Prin care subsemnata Maria soția și tutorea aerei def. Nicolae C. Brâncuși domiciliată în comuna Peștișani plasa Tismana Districtu Gorju declar că pentru fiul meu Brâncuși Constantin care a obținut bursa la Școala de meserii a județului Doljiu la specialitatea sculpturii, voi respunde orice cheltuieli se va face cu acest elevu

în cazul când nu va urma cursurile complete până la termen, sau va fi depărtat din școală pentru rea purtare. Suma aleasă se va împlini prin aplicarea legii de urmărire fără se am vreun drept de judecată sau pretenție; iar în schimb Județul este obligat a lu ține în școală până la terminarea cursurilor.

Drept care am dat acesta, semnată de mine prin punere de deget și autentificată în regulă.

1896 Ianuarie 1

-Maria soția def. Nicolae C. Brâncuși, și epitropă a averii minorilor acelu def. din comuna Peștișani.

Am scris și redactat acest act
ss. C.D. Blendea
Agricol din comuna Peștișani.

Pe verso: Autentificarea la Tribunalul Județului Gorjiu prin Proces Verbal N 127 (N 27 al actelor), cu semnăturile «suplimentate» și «grefier», indesc., și sigiliul instituției.

(Arh. St. Dolj, Craiova, Prefectura Dolj, dos. 46/1896, f. 250)

*

7. Certificatul eliberat de Școala de Meserii din Craiova la 28 septembrie 1898

Certificat

Prin care noi P.B. Popescu directorul Școlii de meserii din Craiova, în urma cererii D-sale certificăm că tânărul Brâncuși Constantin a terminat cu mare succes cursurile complete teoretic și practice de cinci ani ale școlii noastre la secțiunea Sculpturii;

Avându în tot deauna o mare aplicațiune atât la practică cât și la teorie și o conduită exemplară.

Dreptu care i-am eliberatu acestu certificatu spre a-i servi la necesitate.

Director
P.B. Popescu
Sigiliu
Contabil,

C. Stănculescu

REGATUL ROMÂNIEI
ȘCOALA DE MESERII
A JUD. DOLJIU
No. 145
1898 septembrie 28

(Originalul în arhiva Muzeului de Artă Modernă, Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou, Paris. Cf. B. Brezianu, Brâncuși în România, Ed. All, 1998, p. 238-239).

*

ADDENDA

INVENTAR
PE ANUL
1895 - 1896

de
Primirea aerei materialului uneltelor și alte obiecte ale școlii de Meserii a Județului Doljiu, de actualul Comptabil-Magadziner C. Stănculescu, de la fostul Comptabil Magadziner C. Prejbeanu.
Craiova, Tipografia Română Filip Lazar & Comp.

Atelierul de sculptură

Dulap unelte - 1 buc.
Dulap cu 2 uși p unelte - 1 buc.

Tesghea p 4 lucratori - 1 buc.

Deto p lucrat - 2 buc.

Peatra p ascuțit - 1 buc.

Pilă 1/2 sticl - 1 buc.

Lacăt de siguranță - 1 buc.

Pilă batardă - 1 buc.

Raspil - 1 buc.

Compas de grosime - 1 buc.

Deto de lungime - 1 buc.

Peatra belgie - 1 buc.

Dați diferite - 11 buc.

Deto Deto - 85 buc.

Inele p manere - 60 buc.

Pile - 2 buc

Total:

Preciu vechiu: 258.50 ; Preciu nou: 141.20

Obiectele de mai sus sunt în primiere

ss. J. Sicherls

(Arh. St. Dolj, Craiova, Prefectura Județului Dolj. Dosarul nr. 39/1896, f. 41 v.)

N.n.: Austriacul **Joseph Sicherls** era profesorul de sculptură în lemn al lui Brâncuși, la celelalte secții fiind încadrați: ing. Petre B. Popescu, profesor de desen și director; Karl Zefeld (la turnătorie), Mihail Burlan (la «lemnărie») ș.a.

Documentar de
Zenovie CĂRLUGEA

No. contul	No. obiectelor	DESCRIEREA OBIECTELOR și FELUL LOR	DATA pentru în ser- vicio		PRECIU vechiu		PRECIU nou		Observațiuni
			Anul	Luna	Lei	B.	Lei	B.	
		Atelierul de sculptura							
1	1	Dulap p unelte			5 00		2 00		2
2	1	Dulap cu 2 uși p unelte			10 00		4 00		3
3	1	Tesghea p 4 lucratori			45 00		20 00		4
4	2	Deto p lucrat			60 00		25 00		5
5	1	Peatra p ascuțit			2 00		0 50		6
6	1	Pilă 1/2 sticl			1 00		0 50		7
7	1	lacăt de siguranță			5 00		0 00		11
8	1	Pilă batardă			1 00		0 50		12
9	1	Raspil			1 50		0 50		13
10	1	Compas de grosime			1 00		0 50		15
11	1	Deto de lungime			1 00		0 50		16
12	1	Peatra belgie			14 00		0 00		17
13	11	Dați diferite			11 00		0 00		18
14	85	Deto Deto			94 50		70 00		19
15	60	Inele p manere			2 25		1 00		20
16	2	Pilă					1 00		
		Total			258 50		141 20		
		Obiectele de mai sus sunt în primiere							
		J. Sicherls							

CONSTANTIN BRÂNCUȘI

elev la Școala de Arte și Meserii din Craiova



Despre elevul Constantin Brâncuși, așa cum era firesc, s-au scris multe pagini și probabil se vor scrie încă și mai multe în viitorul apropiat. Și totuși au rămas încă destule de multe lucruri care nu au văzut încă lumina tiparului.

În anul 1894, când trecuse de optsprezece ani, cu sprijinul lui Grecescu – Perieru care era prieten cu directorul școlii inginerul P. B. Popescu, tânărul Constantin Brâncuși devine elev al Școlii de Meserii din Craiova și îmbracă acea „uniformă de postav gros, cvasimilitară, cu petlițe și nasturi-bumbi de alamă, cu pantaloni cu vipușcă verde, cu cizme și chipiuri înalte purtând însemnele școlii și cozoroace de mușama”.¹

Venit aici pentru a învăța „făcutul lucrurilor frumoase și utile”, „Brâncuși a găsit satisfacții și imbolduri plurale, probabil de pe atunci năzuind dincolo de ele, departe, spre o artă mare ...”²

Admiterea în această școală de prestigiu, elevii și profesorii ei

construiseră în 1877 podul de pontoane peste care armata română a trecut de la Turnu-Măgurele la Nicopole pentru a lupta în războiul de independență³, era dificilă, iar corpul profesoral exigent. Candidatul este supus unei probe practice și i se cere să definească un trandafir cioplit în lemn aflat în lucru, test trecut cu brio, ceea ce permite înmatricularea sa.

Din nefericire foaia matricolă pentru anul I nu s-a păstrat în original. Când s-a înscris la Școala de Meserii din Craiova, durata cursurilor era de 5 ani, dar elevul a parcurs-o în 4 ani, între anii 1894 și 1898.

În anul școlar 1894-1895, Brâncuși Constantin, elev în anul I, specialitatea sculptură obținuse nota 9 (nouă) la aritmetică și 10 (zece) la desenul industrial, pe toate lunile primului semestru, septembrie-decembrie 1894, iar în semestrul al II-lea, ianuarie-iunie 1895, „în urma unui examen după a sa cerere” trece în anul II

școlar, „obținând nota de zi 8,75”⁴. Unele studii și monografiile afirmă, în ceea ce privește corpul profesoral, că „profesor de desen era chiar directorul Popescu, iar de sculptură austriacul Joseph Sicherls. Karl Zefeld este șeful secției de turnătorie. La secția de „lemnărie” este profesor Mihail Burlan”⁵

O asemenea componentă ar face credibilă afirmația ulterioară despre „Frăția din Craiova”, o organizație misterioasă, „ocultă, de tip masonic, răspândită într-un mare număr de orașe din Europa Centrală și de Răsărit, avându-și centrul la Viena”⁶, patronată de meșterii austrieci și care ar fi sprijinit din umbră inițierea tânărului Brâncuși în tainele meseriei.

Romantică și seducătoare prin ineditul său, ideea nu prea rezistă unei analize istorice riguroase.

Mihail Burlan, fost elev al acestei școli în perioada 1871 – 1876 și absolvent al Școlii Naționale de Arte Decorative din Paris, singurul dintre elevii care a și condus-o în calitate de director în anii școlari 1899 – 1900 și 1907 – 1908, nu era la secția „lemnărie”, ci profesor de desen și șef al sălii a treia, adică al atelierului de lemnărie cu specialitățile: tâmplărie propriu-zisă, strungărie în lemn, rotărie și sculptură.⁷

Așadar cel care l-a inițiat pe Brâncuși în tainele sculpturii era un absolvent al Școlii Naționale de Arte Decorative din Paris, austriecii Joseph Sicherls și Karl Zefeld, fiind maiștri la secțiile respective subordonați profesorului Mihail Burlan. Mai mult, apartenența lor la presupusa „Frăție din Craiova” a meșterilor masoni este puțin probabilă atâta timp cât ei nu își îndeplineau cu prea multă sârguință și talent nici activitățile pentru care erau angajați. Numele lor se regăsesc printre cei foarte puțini dascăli sancționați de către directorul P. B. Popescu pentru neîndeplinirea obligațiilor de serviciu.

Pentru elevul Brâncuși Constantin, într-o perioadă în care se înscriu datele personalității oricărui om, P.B. Popescu reprezenta, în pofida exigenței sale, un model de perfecțiune morală, de erudiție, de umanitate și modestie: „Era învățat ... era aspru, dar drept ... dreptatea îl înmuia ... și când trebuia de bună omenie ... își șoptea”⁸.

Format la marea școală politehnică din Elveția, P.B. Popescu nu a abdicat niciodată de la principiile severe, de la regulile de conduită pe care le impusese și prin care a menținut spiritul de ordine în această școală.

La 2 octombrie 1896, el raportează prefectului că „În decursul lunii expirate septembrie, au absentat nemotivat următorii domni funcționari ai școlii:

D-1 Profesor Sef P. Nițeanu, 39 ore socotit a 1.50 ora după salariul cu care este retribuit = 58 lei și 50 bani

D-1 Maistru Ionescu, 2 ore a 0.82 ora = 1 lei și 65 bani

D-1 Maistru Sicherl, 2 ore a 0.82 ora = 1 leu și 65 bani

D-1 Maistru Seffeld, 2 ore a 0.82 ora = 1 leu și 65 bani

Directorul solicită prefectului autorizația de „a face cuvenitul scăzământ în statele lunii curente octombrie pentru orele ce s-au plătit în lefile pe luna septembrie”⁹

Prefectul comunică imediat următorul răspuns: „văzând cele raportate de Dumneavoastră sub nr. 286, aprob măsura ce ați propus de a reține domnilor profesori și maștri care lipsesc de la serviciu, nemotivat, (subl. n.n.) echivalentul din retribuție”¹⁰

Greu de susținut în atari condiții apartenența respectivilor la o organizație cu un înalt grad de spiritualitate și organizare.

Revenind la elevul de anul I Constantin Brâncuși el participă la examenul „după a sa cerere” pentru bursă și pentru a fi admis în internatul școlii, întrucât în anul școlar 1894-1895, elevul Brâncuși plătea taxa de frecvență a cursurilor și, fiind din „Districtul Gorju”, nu putea fi intern al școlii și locuia pe strada C.A. Rosetti.

La cererile de înscriere la concurs pentru bursele vacante, elevii anexau, pe lângă actul de naștere, certificatul de absolvire al claselor primare, actul de naționalitate, și Actul de consimțământ din partea părinților.¹¹ Prin acesta din urmă, părinții își asumau răspunderea „în cazul când acest elev nu va urma cursurile complete până la termen, sau va fi depărtat din școală pentru rea-purtare.”¹²

La 8 august 1895, mama elevului Brâncuși Constantin semna pentru fiul ei Actul de consimțământ:

„Subsemnata Maria, soția și tutora averii defunctului Nicolae C. Brâncușu, domiciliată în Comuna Peștișani, plasa Tismana, Districtul Gorju, declar prin acest act și consimt la cererea fiului meu Brâncușu Constantin de a se interna ca bursier în Școala de meserii a județului Dolj la secțiunea sculpturii și mă supun la orice sarcini s-ar cere, fiind cu voia și consimțământul meu acesta.

Drept care dau aceasta, semnată de mine prin punere de deget și autentificată.”¹³

În data de 15 august 1895, directorul Școlii de Meserii elibera un certificat prin care atesta că elevul Brâncuși Constantin a promovat două clase la specialitatea sculptură cu media 8,75 (opt 75%), iar 20 august elevul, înarmat cu actele necesare, depune cerere pentru bursă și internat:

Continuare în pag. 10

„La Craiova m-am născut a doua oară”



Misiunea artei este să creeze bucurie. Nu se poate crea artă decât în echilibru și în pace sufletească. Eu vă dau bucurie curată - spunea Constantin Brâncuși, cel care s-a născut la 19 februarie 1876 în satul Hobița din județul Gorj și a părăsit această lume, intrând în nemurire, la 16 martie 1957 la Paris, trupul său odihnindu-se sub o lespede neagră de marmură din Cimitirul Montparnasse.

Din fiecare loc unde s-a oprit după plecarea din Hobița - la Târgu Jiu, la Slatina, la Craiova, apoi la București, Viena sau Paris, a adunat câte ceva - doritor să cunoască, să creeze și să cucerească lumea. La plecarea de acasă, împreună cu dragostea de a ciopli lemnul, copilul Constantin Brâncuși a luat cu el dorința de a-și găsi un drum în viață. La Târgu Jiu, la Ion vopsitorul l-au fermecat culorile. La Craiova la Ion dogarul, a fost cucerit de curbura lemnului. La birtul din Piața Gării, la prăvăliile lui Ion Zamfirescu, Costică Grecescu - perierul sau Ghiță Ionescu, a învățat să iubească oamenii dar și să fie iubit și prețuit pentru îndemânarea cu care făcea lucruri imposibile pentru oricine - dar nu și pentru tânărul Brâncuși. În scândurile lăzii de portocale a simțit cântecul lemnului, a văzut forma care i-a încântat sufletul prin sunetele ei - vioara. A fost primul obiect cioplit de Brâncuși despre care s-a vorbit în Craiova, care i-a determinat pe patronii săi să îl înscrie în anul 1894 la Școala de Arte și Meserii, clasa de sculptură, unde a fost elev intern, cu bursă, până în anul 1898, unde lui C. Brâncuși i s-a spus, pentru întâia oară „sculptorul Brâncuși”.

«Viața mea a fost o înșiruire de evenimente minunate» considera Constantin Brâncuși. La unul din aceste „evenimente minunate” doresc să fac referire - la perioada în care Brâncuși și-a dovedit talentul și menirea ca elev sculptor, realizând lucrări de artă decorativă dintre care unele au rezistat peste timp, păstrate în Craiova. Nu este vorba despre Cabinetul Brâncuși din Muzeul de Artă al orașului, cele șase sculpturi expuse fiind create după plecarea lui Brâncuși din Craiova: „Vitellius” - 1898, gips, „Orgoliu” - 1905, bronz, „Cap de băiat” - 1906, bronz, „Sărutul” - 1907, piatra, „Coapsa” - 1909, marmura și „Domnișoara Pogany” - replica în bronz din anul 1950 după sculptura din colecția C. Cutescu Storck. Tot la Craiova se păstrează cele două studii anatomice „Ecorșeu” - 1902, gips, obiecte personale (masa de lucru pentru modelaj, creion de tâmplărie, aparat de fotografiat), schițe și desene, corespondența - toate datând din perioada postcraioveană.

De ce este importantă perioada de la Craiova? Pentru că aici, la Craiova, „s-a născut” și s-a format sculptorul Constantin Brâncuși, dovedind că poate să facă lemnul să cânte, că știe să stăpânească materialul și să îl facă să vorbească în limba sa tăcută prin forme de o frumusețe ancestrală, într-un echilibru perfect, regăsite poate peste timp în universalitatea sărutului sau în perfecțiunea zborului. Pentru că aici, copil și apoi elev sculptor, a simțit începutul lucrurilor, a trăit „creația”, a transformat materia în idee, palpabilul în emoție. A văzut viața, frumusețea, forma în ceea ce noi - ceilalți - vedem un simplu material de lucru: pământul, lemnul iar mai târziu piatra, marmura, bronzul. Brâncuși nu gândește lucruri ci idei obiectul devine mesaj, funcționalul se transformă în decorativ „caci realul nu înseamnă forma exterioară ci ideea, esența lucrurilor”, spunea Brâncuși.

Actele și documentele originale din perioada de elev la Craiova

1894-1898: cereri de înscriere, de bursă, consimțământul mamei -Maria- pentru ca fiul ei, Constantin Brâncuși, să învețe sculptura la Școala de Arte și Meserii, documente școlare, garanții, procura, s.a. se păstrează la Direcția Județeană Dolj a Arhivelor Naționale și în arhivele școlii. Din aceeași perioadă la Craiova se află lucrări create de Constantin Brâncuși:

Scaun colțar păstrat la Muzeul de Artă. Este parțial deteriorat, elementele de susținere - picioarele, brațele sunt o alternanță originală de muchii drepte și curbe, ornamentele fiind sculptate pe spătar și la baza suprafeței tapițate-conferind decorativism și eleganță dar și senzație de confort, de stabilitate.

Doa rame din lemn de tei, dreptunghiulare, cu dimensiuni apropiate, au baza supraînălțată central iar latura superioară dublu arcuită, terminată printr-un ornament piramidal vertical. Au fost recondiționate prin completare parțială a elementelor distruse. Se păstrează în colecția Școlii de Arte și Meserii, actualul Colegiu Tehnic de Arte și Meserii „Constantin Brâncuși” de pe strada cu același nume.

Doa obiecte de referință, **Caseta și Rama**, păstrate mult timp în colecția familiei C.S. Nicolaescu Plopoșor la Craiova, au fost înstrăinate, despre **Caseta** știindu-se că se afla în prezent la Muzeul de Artă. A fost lucrată în anul 1897 din lemn de nuc cu capac de cires pentru a fi dăruită directorului școlii în semn de mulțumire. Este dreptunghiulară, cu capac dublu subdimensionat prin restrângeri succesive ale formelor orizontale, muchiile verticale ale casetei sunt dublate cu colonete sculptate iar fețele laterale au reliefuri decorative arabescate - vegetale și elemente descriptive, simbolice, marginite de chenare liniare.

Joc de Loto și Gherghef, sculptură decorativă cu destinație funcțională.

Ca elev în ultimul an de sculptură la Școala de Arte și Meserii,



Brâncuși a realizat, după fotografie, **Bustul lui Gheorghe Chițu** expus în anul 1898 la intrarea în Parcul Romanescu.

Ușile de Intrare în Catedrala „Sf. Dumitru”, din bronz în exterior, lemn în interior și **Candelabru Central** din bronz al catedralei, realizate de Brâncuși împreună cu alți elevi ai școlii. Aceasta posibilitate, expusă în anul 1971 la centenarul Școlii de Arte și Meserii, a fost preluată odată cu organizarea Expoziției permanente Brâncuși și acordarea numelui „Constantin Brâncuși” Colegiului Tehnic de Arte și Meserii „din Craiova.

Cam acestea sunt lucrările atribuite lui Constantin Brâncuși realizate în perioada cât a trăit în orașul nostru, unde, spunea Brâncuși „m-am născut a doua oară”. Sunt mulți care mereu „găsesc” câte o lucrare a lui Brâncuși, viitorul și evaluările specifice pot dovedi autenticitatea lor. Craiova, care păstrează în ființa ei spiritul lui Brâncuși, nemurirea și universalitatea sa, Craiova, care a descoperit geniul lui Brâncuși, care l-a acceptat și l-a format îndrumându-i pașii spre desăvârșire, este mai bogată prin repere noi, cinstind creația și personalitatea marelui sculptor:

Bârnela de lemn, aduse în anul 1975 prin grija lui V.G. Paleolog de la atelierul din Paris al lui Brâncuși, păstrate în curtea Colegiului



Tehnic de Arte și Meserii „Constantin Brâncuși”, unde se află, cioplit în piatră, și **Bustul lui Constantin Brâncuși**. În apropiere este o lucrare din piatră a sculptorului Ilie Berindei după una din ultimele sculpturi create, la hotarul dintre viața și moarte, de Constantin Brâncuși, **Piatra de Hotar**.

Bustul lui Constantin Brâncuși adus în anul 1967 în Parcul „Nicolae Romanescu”, susținut de un pedestal romboedru din marmură neagră amintind „Coloana nemuririi neamului” de la Tg. Jiu, autor sculptorul Constantin Lucaci.

Bustul lui Constantin Brâncuși de pe Aleea Personalităților - inaugurată în anul 2006 în Parcul Teatrului Național, realizat în bronz de artistul plastic craiovean, Marcel Voinea.

Se poate aminti și **Fântâna Arteziană** amplasată în Piața Gării pe locul unde a lucrat Brâncuși, după un proiect al arhitectului Viorel Voia, cu forme de piatră elansate, inspirate din creația brâncușiană. A fost distrusă și înlocuită - pastrandu-se amplasamentul, cu un simplu joc de jeturi de apă. În prezent există un proiect pentru o statuie, reprezentându-l pe Brâncuși - care ar urma să fie expusă în Piața Gării.

Plăci comemorative, amintind de cel care a spus „Am făcut și eu pași pe nisipul eternității”, amplasate în locuri legate de anii de tinerețe trăiți la Craiova:

În Piața Gării cu un amplasament greșit și nepotrivit - pe peretele unui bloc de locuințe din apropiere.

Pe Casa lui Ion Zamfirescu, cel care l-a înscris, în anul 1894, în clasa de sculptură a Școlii de Arte și Meserii.

În incinta Colegiului Tehnic de Arte și Meserii „Constantin Brâncuși” există două plăci comemorative: una lângă portalul de la intrarea principală iar cealaltă este pusă pe grinzile aduse de la atelierul lui Brâncuși din Paris.

Craiova este orașul în care au răsunat pașii lui Brâncuși, unde a creat primele lucrări de sculptură, le-a expus, au fost menționate de presa vremii. Este orașul care prin Biserica Madona Dudu și Consiliul Local i-au acordat burse pentru a-și continua studiile la București și Paris. Iar noi îi cunoaștem chipul, îi primim lucrările, așa cum dorea marele sculptor „Până când le vedem”. Poate prin aceste Craiova este unică, este universală, este a noastră.

Magda BUCE-RĂDUȚ
Craiova, Februarie 2014



Aflarea sinelui prin înstrăinare sau lecția lui Telemah



Preambul: „După mulți ani de sărăcie grea, care însă nu i-au zdruncinat încrederea în Dumnezeu, rabinului Eisik din Cracovia i s-a poruncit în vis să meargă să caute o comoară la Praga, sub podul care duce la palatul regal. După ce visul s-a repetat de trei ori, rabinul Eisik s-a hotărât și a plecat la Praga. Numai că podul era păzit zi și noapte de gardieni, astfel că rabinul nu îndrăznește să se apuce de săpat. Venea însă în fiecare dimineață lângă pod și îi dădea târcoale până seara. În cele din urmă, șeful pazei, intrigat de ceea ce vedea, l-a întrebat, politicos, ce căuta acolo: caută ceva anume sau așteaptă pe cineva? Atunci rabinul Eisik i-a povestit visul datorită căruia venise atât de departe la Praga. Paznicul a izbucnit în râs: „Bietul de tine, cu pingelele tale tocite! Ai pornit la asemenea drumetie de dragul unui vis! Deh, așa e când te încrezi în vise! Și eu ar fi trebuit să-mi iau picioarele la spinare, când mi s-a poruncit odată, în vis, să merg la Cracovia și, în odaia unui iudov pe care, chipurile, îl chema Eisik, fiul lui Jekel, să sap undeva după sobă, ca să găsească o comoară. Eisik, fiul lui Jekel! Parcă mă văd în locul cu pricina - unde probabil jumătate din locuitorii evrei se numesc Eisik și cealaltă jumătate Jekel - scotocind prin toate casele!” Și paznicul a izbucnit din nou în râs. Rabinul Eisik s-a înclinat, s-a întors acasă, a dezgropat comoara, cu o parte din ea a construit o casă de rugăciune care se numește Școala „Reb Eisik Reb Jekel”

Ithaca: Sub acțiunea vânturilor primenitoare ale Europei și lumii, negurile unei istorii obscură și întârziată se risipea în teritoriile locuite de români. Sămânța conștiinței naționale îngropată și adăpostită în humusul „geniului difuz” al civilizației rurale începea să prindă rădăcini și să-și găsească forme de afirmare. Revoluția franceză, războaiele napoleoniene și modernizarea instituțională a Franței au schimbat ireversibil întreaga Europă și, prin consecință, întreaga lume. În mod firesc, nici spațiile locuite de români nu se puteau sustrage acestui frează generalizat. Pas cu pas, etapă după etapă, în împrejurări istorice specifice sub influența acestor curente înnoitoare, întreg secolul al XIX-lea a avut drept program unificarea teritoriilor românești și modernizarea lor instituțională. Unele sate aflate în locuri potrivite s-au transformat în mici centre urbane numite târguri iar unele târguri s-au prăvălit devenind orașe în adevăratul sens al cuvântului. Pe acest fond, o parte importantă a populației a migrat la oraș formând pătura de meșteșugari, negustori.

Fără a se înstrăina de ea însăși lumea satelor a resimțit ca pe o înfioreare adierile acestei îndelung așteptate primăveri. Nici Hobița gorjensească nu se putea sustrage comandamentelor istoriei. În acest spațiu în care oamenii trăiau în străvechi rânduieli, măsurând ciclicitatea timpului prin ritualuri, hotărnicindu-și viața, stabilindu-i momentele importante prin bătrânești ceremonii, se iveau semnele unui alt ev. Ele erau privite cu suspiciune, cântărite îndelung și acceptate după un timp în care ele trebuiau să-și arate rostul și caracterul folositor. Nicolae-Radu Brâncuși, durându-și cu mâna lui o casă, a fost primul din sat care și-a făcut ferestre mari, înlocuind bășica de porc prin sticlă. Rând pe rând, după un scurt moment de descumpănire, ceilalți i-au urmat exemplul. În general agenții de influență ai schimbării erau oameni care umblau și pe la oraș, preluând de acolo ceea ce li se părea util.

Însă această lume străveche cu obiceiuri care s-au verificat pe parcursul a mii de ani nu era atât de ușor de descumpănit!

Rămânea în vechile cutume în care ritualurile creștine se însoțeau cu practici magice cu mult mai vechi decât creștinismul. Nicolae, tatăl sculptorului, fiul lui Constantin-Dinu, a fost botezat, probabil, în bisericuța de lemn ctitorită și ridicată cu mâna lui de bunicul său Ion, în timpul „zaverii” lui Tudor Vladimirescu. Târnosirea s-a făcut în 1822. Probabil din cauza unei grave îmbolnăviri cu pericol de moarte, a fost trecut prin ritualul de schimbare a numelui. Copilul bolnav era scos pe fereastră și depus în mijlocul drumului. Cineva „il găsea” și îl aducea înapoi „vânzându-l” părinților odată cu noul său nume, dându-l pe ușă. În felul acesta era păcălit răul, erau deturnate ielele sau nenumitele, aducătoare de boală. În anumite locuri, în care erau condiții, se făcea o păpușă care era așezată într-o bărcuță cu un colac și o lumânare apoi, date să curgă odată cu numele vechi pentru deturnarea agenților răului. Nu fără orgoliu, Nicolae-Radu și-a însușit meșteșugul bunicului și tatălui său, acela de a ridica o casă din talpă până în coamă. Om aprig și harnic, aflat la a doua căsătorie, având în bătaură cinci băieți, acesta aștepta către sfârșitul iernii grele de la începutul lui 1876 ca nevasta să-i dăruiască în sfârșit o fată. Și-o dorea cu ardoare - „să aibă cine să mă tămăzieze la cimitir!” spunea el cui îl asculta! N-a fost să fie, spre nemulțumirea răbufnită a aprigului tată - „pe-asta, o să-l trimit cu porcii!” - prilej târziu de amuzament al sculptorului - „eu trebuia să fiu fată, să port zăvelcă și Constantina să mi se zică!” A treia zi de la naștere, după cum spune V. G. Paleolog, moașa de buric cu leuza pregătiră întâmpinarea ursitoarelor. Pe măsuta scundă cu trei picioare, ... așezară ștergarul cel frumos din lacră - perechea celui de sub icoană și așezară deasupra solnița cu sare, pâinișoare dospite, ulcioraș cu țuică ca din partea lui tată-său..., o custură mai mult un cosor, ... din partea nănașei o băta ciobănească de lemn de corn, (...) care îl ursea baci. Maria, mama sa, tot umbla scotocind după ce o bătea gândul și până la sfârșit dete de ea: o carte! Era ferfenițită dar Măriei pe voie, căci ea îl visa pe el, pe noul născut, de carte să ție, popă să fie.”

„În acest vuiet de istorie nescrisă, cu imprecizuni de basm și de legendă,” în care ciclul anual se repeta, cu mici variații de sute și mii de ani, evoluția unui copil în asumarea spațiului și a realităților parcurgea aceleași etape consacrate și validate de un timp îndelungat. Micul Costache a cucerit întâi odaia cu părinții și frații mai mari, apoi ograda cu animalele ei. După aceea, „când Maria, vrednica sa mamă, pleacă la munca de câmp, de e singură îl ia în cârcă alături de coada sapei, de care el se ține cu amândouă mâinile,” evadează în placenta mamei mai cuprinzătoare a satului. Firește, este vorba despre cunoașterea satului ca spațiu cu tot ce cuprinde el dar și ca mod de manifestare.

Leșit în uliță la joacă ori împins de primele forme de responsabilizare - trebuind „să pască mieii înțărcați și să pretreacă găștele cu bobocii la răjnița cu soci, unde apa Bistricioarei bălțește dar nu trece peste genunchi.” Aici jocurile copiilor sunt pline de forme embrionare ori rudimente ale ritualurilor străvechi. „Dracii de copii căutau bulboanele zătonașelor Bistricioarei în care se dau de fundelea. Când suflarea reținută bufnea cu ei ieșind din apă, scuturându-se de stropi, dintre aceștia, uneori, vreunul pătrundea în melcul urechii, făcându-l să văjaie, de le lua piuitul drăcușorilor de copii. Era prilej de joc săltăreț - într-un picior - cu cântec-des-cântec : Auras, păcurăș./ Ciurilă, Burilă, / Scoate apa din urechi/ Că ții-o da parale vechi./ De nu-ți iei paraua/ Te dau cățușă, ... și jaart ! o palmă peste urechea astupată, făcând să zboare stropul din cea înecată. Întocmai așa sfătuia și Plinius cel Bătrân pe micii copii latini ca să-și golească de apă urechea la scaldă: Aures, aures...”

Primul an de școală îi fu însemnat cu două întâmplări grele și de amărăciune. Cea dintâi - pe iarnă - fu peșcheșul bubatului, care umbla slobod, ca vodă prin lobodă, din casă în casă și de la un copil la altul, cu toate că mamă-sa Măria păzise cu grijă zilele de 4 și 5 ale lui noiembrie, ale bubatului, grijulie cum era de respectarea datinilor și a calendarului păgân. De vaccin și vaccinare nu se știa și nici de doctor; aceasta doar la Târgu-Jiu. Dar leacul nu era departe, era pe loc: cui pe cui, în căldură, mai multă căldură îi trebuia bubatului, de grija mamei fiind „să nu cadă bubatul pe mațe”, dar laptele bine covăsit, aproape brânzit de acru, îi era de leac și de hac și acestei eventualități. Nici de descântece Măria nu și-a bătut joc, „căci cu necuratul nimeni nu trebuie să se pună rău, cât de puternic va fi fiind drăguțul de Dumnezeu”. Bubatul s-a dus dar i-a rămas ploconul ciuguliturii pe față și ceea ce era mai rău decât ciugulitura: frigurile. De chinină ori de tonice nici nu era vorba, nădejdea după descântarea răcanelului și fierturile rădăcinilor de pelin sta mai degrabă în colțul ierbii; când aceasta va împunge pământul cu acele ei o să-și ia zborul frigurile, după îndemnul din descântec, ca și pasărea: Pasăre albă, codalbă./ Care zbori pe aripi la cer... Zvârrr! dându-i drumul din pumn pițigoifului, întocmai ca și acum două și multe mii de ani înainte, cum spune tot Pliniu cel Bătrân: ...sine manibus. Frigurile se duceau ca pasărea descântată „de soarele sec” ca „arșițele”, că „leac trebuie să fie, că nu stau duhurile rele în gard”. (...)

Cea de a doua întâmplare cu necaz a anului șase al vieții lui Brâncuși e datorită unui cireș, din care căzând cu creacă cu tot, putredă, ruptă, s-a ales cu brațul sărit din umăr și cu oscioare sparte, unul chiar îmboldind pe sub pielea brațului, gata s-o străpungă. Era amenințat să rămână ciung sau slut. O mașteră babă din Gureni s-a legătuț să o așeze iar în oușorul ei și cele sparte să „le fiarbă din nou”, încredințând pe biata mamă că nici nu se va pomeni că a avut oasele sparte... Dintr-o suctură dureroasă brațul s-a reasezat în oușorul lui. Cu spărtura a fost mai de chin și de muncă până când, după o apipială dureroasă, le-a înșirat cap la cap

cum trebuia, nici unul „ne plimbându-se” adică nerămânând bucată moartă fără legătură. Prins brațul în scândurele, în șite, l-a alipit stâns de trup în bete, pe care le-a cusut, asigurând astfel recalcificarea în bune condiții și făgăduindu-i că în patru săptămâni îi va descusa betele.

Era cât pe aci să nu mai ajung sculptor dacă baba Andochia ar fi dat greș, spunea el admirându-i priceperea. (...)

Cele patru săptămâni îi fură nu atât de dureri - nu avea nici una - că de necazul de a se simți înfășat ca sugacii și mai ales amărât de săcul copiilor pe care nu-i putea prinde când îi făceau cu săc, strigându-i din depărtare: - Costache, Costache, cine ți-a rupt cotul cotocul? - L-a ars focul! Unde-i focul? - L-a stins ploaia! Unde-i ploaia? - Au băt-o boii! Unde-s boii? - În valea cu socii, unde paște Costache bobocii! „Iagu Cireșagu cu mânuța frântă! Costache-Cotocu, Cotocu- Costache” și își scandau săcul ca pe o invocație.” Aceste mărturii ale confesiunilor sculptorului făcute lui V. G. Paleolog ne ajută să înțelegem faptul că primele etape din devenirea lui Constantin Brâncuși, parcurse la Hobița, sunt marcate de universul religios, ritualuri creștine și precreștine precum și de practici cu funcții magice. Dacă adăugăm întâmplarea cu mortul înghețat văzut de copilul Brâncuși în prispa unei case, putem să ne dăm seama că, în forme osmotice, el și-a însușit elementele și atmosfera unei civilizații tradiționale ale cărei date vor constitui materia primă a creației sale. Totodată el va rămâne cu amintirile dobândite în zăvoitul Bistricioarei zvăcnetul fulgerător al peștilor în apă, șarpele înghițind o broască și durerosul ei țipăt, bucuria formelor simple și organice. Alegerea și căratul pietrelor frumoase „stânse în geac” a fost deja semnificată de biografii și exegeților sculptorului. Ochiul lacom și plin de candoare al copilului îl vor încărca pe maturul Brâncuși așa cum ochii inocenți ai lui Adam și al Evei vor încărca lumea, după izgonire, cu amintirea Paradisului. Tot în umbra răcoroasă a zăvoiuului a văzut moara seculară de lemn și a căpătat deprinderea de a modela în lut animale, oameni și chipuri, precum și aceea de a folosi briceagul în cioplirea lemnului. Exista precedența modelatoare a lui Nicolae-Radu recunoscut și respectat dulger. „Prin lemn am ajuns la sculptură și prin lemn la piatră”, avea să afirme el la maturitate. Se vor adăuga îmbogățind acest univers toate ritualurile, obiceiurile, poveștile, cântecele, baladele, întâmplările și întreaga atmosferă de la stână.

A fost prima sa înstrăinare de universul placentar al satului natal. Să revenim la V. G. Paleolog și la inconfundabilul său stil. „A doua vârstă a copiilor din Hobița și învecinări este aceea a catehismului naturii, când de la răspunderea mieilor de înțărcați și de la paza bobocilor cunoștința trebuie să treacă dincolo de pericolele apei Bistricioarei, la o învățătură mai de răspundere și mai grea: a pădurii, a desișului, la învățătura muntelui. Costache a trecut devreme la această învățătură. La șapte ani începând tânăra ciobănie, la stână la munte. Aceasta cere sprinteneală, agerime și o îndemănare de tot minutul și de tot locul, nici unul ca altul, la care se ajunge cu greu, spunea el, spre a ne surprinde și a modifica părerile noastre. Ciobănia este de măsura clipitelor și a inspirațiilor, necum un efort „programat și de exhibiție ca al unor sportivi”, adăuga el, ... Ciobănia de munte, „nu ca a voastră de șes”, preciza el, nu-i muncă lălbăie. Ea face din tineri oameni sprinteni, bine legați, ageri de judecată, pe potriva pericolului care fulgeră între prăpastii și zidurile drepte ale țancului sau lunecușul grohotișurilor care nu așteaptă decât bobârnamele copitelor să se huruie în funduri drept deschise, cu oi cu tot.

Continuare în pag. 13



Urmare din pag. 12

Noaptea vine fiara și chiar ziua se ivește gadina adulmecată de mirosul sângelui... Și, auzise el, de văzut nu văzuse, că și din cer pot să pice năpaste, un vultur ce i se zice zăgan care uneori - de mult și înainte de a pieri - se prăvălea asupra omului ca o fiară, din cer, ca o răzbanare împotriva intrușilor tăcerilor lui, căci de foame nu, neducând lipsă în acea lume a nimăni, a muntelui, de pradă. "Ciobănia la voi, la șes - reproșa Brâncuși - e de derădere și de disprețuire... Așa sunt ciobanii la voi, fără fluier la chimir." Elogiul păcurariului de munte și al civilizației pastorale Brâncuși nu sfârșea niciodată. Cei patru ani ai ciobăniei lui nu-i uita - căci de la Paști la Sândumitru pe la școală nu mai da - cea mai de preț amintire a lui aducând-o cu duioșie din timpul petrecut la stâna din munte, așezare umană tot ca și cea din sat, dar de provizorat: pietre și pietroaie, bușteni, cofe și hârdaie din lemn de tisă, tot acolo pustiite de la Vinerea Mare la Sfinți, iernaticul făcându-l acasă, căci numai cei ciobani, ciobani de meserie cu strânsură multă de oi, iernau "la baltă", la Dunăre.

Costache s-a descioabănit înainte să ajungă să ciobănească pe cele sterpe, aceasta fiind de trai mai greu și mai de răspundere, care nu îngăduia ca ciobanii, ciobani, să îngăduie pe lângă ei ciobănași de caș, țânci de vârsta lui Costache, păscutul fiind greu de răzbit în vrăjmășia țăncurilor și a râpelor, sub cerul mereu schimbător de la senin la innourat și de la stropi până la ropot și uneori de câteva ori într-o singură zi. De la sihaștrii celor sterpe Costache a învățat să aprindă focul fără iască, fără cremene și amnar, cu doar două bețișoare frecate, dar cu dinadinsul alese, cum a știut să mă convingă de destoinicia lui, de ceea ce nevoie nu era. De la sihaștrii sterpelor, el a prins povestea pasărei cu totul de aur și cu ouă tot de aur, care circula pe muntele Bihorului, până unde ajungeau cei de pe Retezatul, sorocindu-se nedeiei de pe Muntele Găina, unde două săptămâni pe an cerul se unește cu pământul."

Pe lângă aceste amintiri trebuie să presupunem implicarea copilului Brâncuși în ceremoniile și ritualurile curente ale satului: colindatul, uratul și toate obiceiurile sărbătorilor de iarnă, Paștele cu Înviearea, Sfântul Andrei, Sânzienele, mersul la cimitir cu aprinsul lumânărilor la Moși, mersul la biserică, datul de pomană, ceremonie botezului, nunțile cu orațiile, alaiul mirelui, alaiul miresei, jocul și strigăturile, ritualurile funerare, ș.a.m.d. Aceste întâmplări, aceste ceremonii, ritualuri, practici, al căror scop era invocarea forțelor necunoscutului și nevăzutului, vor alcătui universul copilăriei sale. În acest moment el era pregătit să intre în viața satului său, să se implinească așa cum s-au împlinit strămoșii săi, cum și-au trăit viața frații și prietenii din copilărie. Până în acest moment era cât se poate de consecvent cu sine însuși, perfect înscris în normele locului, parte integrantă și organică a acelei lumi.

După același V. G. Paleolog, "anii de școală nu păreau de însemnătate în amintirea lui, fiind ciunțiți și reduși, între Vinerea Mare și Paști, niciodată Costache neajungând să petreacă maiul între zidurile școlii." O fire mai nespusă a copilului Brâncuși abordată cu o vădită lipsă de tact și inteligentă pedagogică au condus la deteriorarea raporturilor lui cu școala. N-a mai vrut să meargă și pace, năruind astfel visurile mamei sale de a-l vedea preot. Cu ajutorul fratelui mai mare, Chijnea, mama l-a înduplecat să meargă la altă școală la Brediceni unde învățător era o rudă, Petre care, cu mai mult talent pedagogic, l-a ajutat să termine clasa a treia. "Adevăratul învățător i-a fost mama sa Măria ne spune același V. G. Paleolog, căci de tată nu a avut parte și amintire, decât atunci când acesta l-a făcut să vadă, ziua în amiaza mare, stele verzi și doi sori pe cer, în loc de unul ca în toate zilele, pentru un prilej de tălv, găsit în chelar lângă un butoiș de țuică bătrână, dar și pe Costache întins lat, galben ca un mort lângă el, și înviat apoi doar cu baleză de cal, cu care i s-au boțit nările." După cum se vede, prin moartea tatălui, a dispărut autoritatea și modelul masculin. Fratele mai mare Grigore, fiind încă fraged, nu reușea decât să fie agresiv. În căutarea protecției dar și a modelului masculin, puternic și autoritar, copilul Brâncuși s-a dus la Chijnea.

Pe fondul schimbărilor care avea loc în lumea satelor, apariția școlilor, geamurile de sticlă la ferestre, lampa cu gaz în locul feștilor și opațului, acest frate și-a încropit o mică prăvălie cu ajutorul căreia răspundea noilor nevoi ale sătenilor. Putea găsi sare, ulei, drojdie, gaz lampant, „sticle de lambă nr. 5”, „un șir de covrigi cu sare sau cu susan, o roată de pacuri de tutun de zece bani, chibrite cu gămălia de fosfor, zahăr „cute” și „căpățână”, etc. Chijnea, om respectat în sat, om care se mai ducea și la oraș după marfă, a devenit în felul acesta agentul schimbărilor innoitoare. Copilul Costache care își căuta la el protecție și poate modelul tatălui pierdut, a intrat sub această influență." În ce privește impulsunile lui de ducă, de evadare din mediul placid, spune V. G. Paleolog, i-au fost lui Brâncuși transmise de fratele lui vitreg și mai mare Chijnea. Acesta era un visător, negustoraș al economiei organizate pe principiul comerțului tranzacțional, al lui: "Îmi dai - îți dau" și invers... din care întotdeauna rămâne o rămășiță de câștig ușor pentru una din părți... Chijnea, comerciantul, a stat la rădăcina acestor impulsuri spre "procopsis" și el i le-a transmis fratelui său mai mic, Costache."

Prima înstrăinare. "Imboldul de ducă" s-a împlinit prin 1887. «Povețele lui Chijnea și orizonturile pe care acesta i le deschidea prin mirajul procopsisii" îl fierbeau la foc mic. Acest "imbol" a atins punctul critic "dintr-o gâlceavă căreia mama sa și Chijnea îi puneau vârf pe pretextul tot al școlarității, într-o bună zi după ce se abătuse la Brediceni, la neamuri, cu o trăistuță ce i se zice secăute, petrecută pe după grumaz în spinare, încărcată cu merinde, mălăiaș și un burdușel de brânză grasă, și o costiță afumată, căci se știa mândăcios (de rest își va face rost pe drum mergând), Costache a

întins-o, pe lună, pe drumul drept al Ceurului și prin Tămășești spre Târgu-Jiului, unde dis de dimineață fu ajuns." Zarurile erau aruncate! Trebuie reținute elementele acestei plecări deoarece conține elementele constitutive ale celorlalte plecări care vor veni.

Se nimerise zi de târg. "După ce și-a săturat ochii de împetriștea târgului și de beția viuetului ce-l făceau negustorii laudându-și marfa," trecând și văzând "boltele" cu marfă, „carele grele cu oalele de Hurez ori de Șimian, (...) măsluitori de cărți de joc, (...), crucerii cu troițe, lăcrării, rudarii, (...), o rupse voinicește spre ulița cu "cășile una peste alta" și "lipite zid de zid", descoperind o altă lume, despre care providențialul Chijnea îi tot vorbea. Căuta locul și omul de la care să învețe mult visata meserie, această cheie care-i putea, ea singură, deschide ușa către intens visata "pricopsală". Ne putem oare închipui intensitatea cu care-și trăia acea clipă?! Oricum, se îndepărtase „de inima orașului, când dete cu ochii - întâmplarea o făcu - de fâlăia în vânt a jurebiilor în tot felul de boiuri, înfipte ca un steag în fruntea joasă a unei prăvălii. Era o boiangerie, care arăta lungile jurebii de cãnuri atârinate și tremurând în sclipiri la adierea vântului: de lână, de in, de pâinea pământului, de cânepă, toate una mai mult ca altele, aprinse de flăcările soarelui ori ale boiurilor și rămase pironit locului de frumusețea curcubeului ce se desfăcea dintre ele viu, aprins și jucăuș. Râzând aproape de bucurie și-a făcut scurtă seama și a simțit ca și cum cineva neștiut i-a tras zăvorul de pe șfală, și voinicește puse un picior pe prag, pășindu-l, întrebând pe cel dinăuntru dacă nu le trebuie "un băiat la învățătură".

Stăpânul, el era, luându-l la rost pe tânărul solicitant al meșteșugului boiangeresc și aflând din sinceritatea spontană și naivă a solicitantului că e dintr-o parte a locului din care chiar el se trăgea - cam din Rasovița - și fiindcă din auzite avea cunoștință de vrednicia și de bunul renume al neamului Brâncușilor, știind să cântărească cu cine stă de vorbă din cuvânt și intuiție, îl primi în ucenicie "pe încercatelea", pe trai laolaltă cu toți și pe "vom vedea", asigurându-l de "două rânduri de țoale pe an: de Paști și de Crăciun", și de rest "vom mai vedea". În sfârșit micul Costache ajunse ceea ce-și dorea cu atâta ardoare - Spiridon și îl aflase pe Dumitrache Titircă. Altă lume, alte exigențe și reguli, alte adaptări... Doar, pentru asta venise! „Repejor, Costache deveni boiangiu. Îi plăceau și luminile și "jocul" boiurilor, boiangiu nu glumă, judecându-l după mânjeala cămășii și a nădragilor, necum a degetelor și a brațelor până la coate, și nici chiar pe frunte și roaie și până la brâu boit de ghiurghiului, de belila, de șireaua verdelui din calaican, de vișiniu, ici și colo pătat și de negru tăciune și peste tot cu semne de arsuri de vitriol. Pentru o îmbinare încercată pe neștiutelea de stăpân și neizbutită, Costache primi cea dintâi palmă stăpânească, de văzu verde curat și stele pe cer.

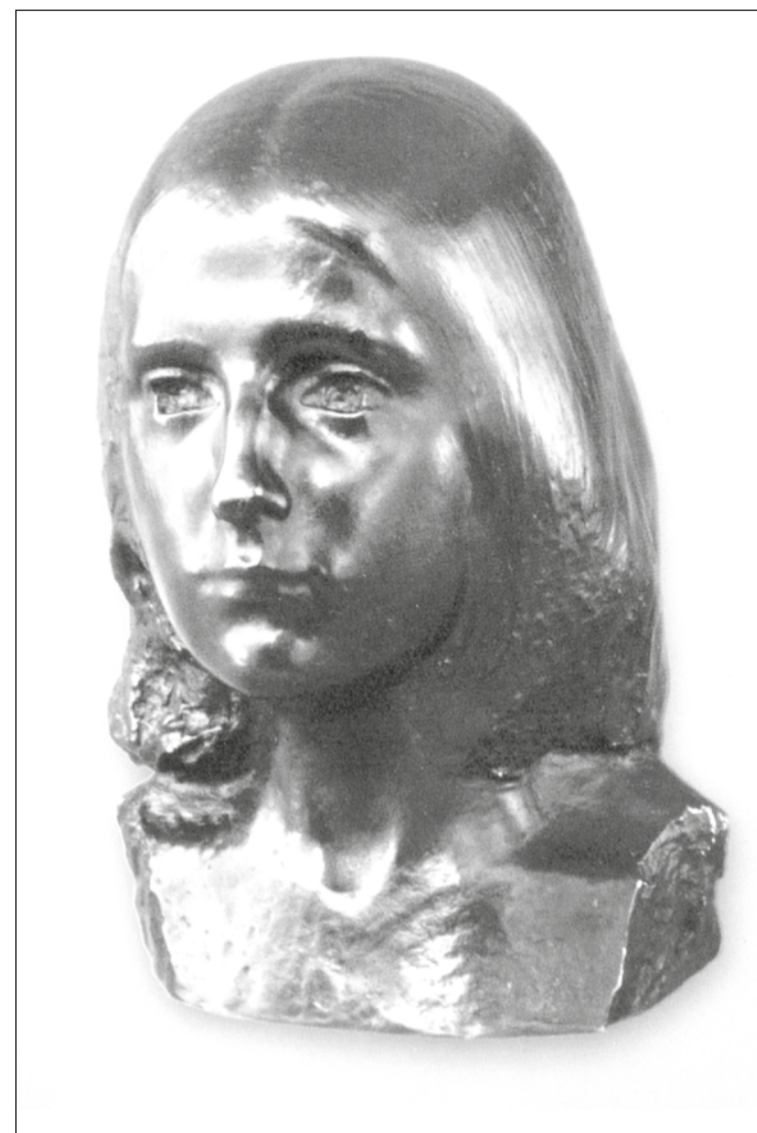
Ah, lulache blestemat și tu vocra afurisit!" va răbufni el cu năduf peste mulți ani amintindu-și de acest moment și de această perioadă.

Folosesc textele lui Vasile Georgescu Paleolog, cel în fața căruia Brâncuși însuși și-a depănat amintirile și care, cu un stil amintind uneori de Ion Creangă și cu o limbă sprintenă și savuroasă, surprinde, cu atâta inteligență stilistică, temperatura, înfiorările eroului nostru, precum și contextul desfășurării fiecărui moment. În același timp, relatarea acestui moment este emblematică pentru următorii opt ani, decisivi pentru destinul lui Constantin Brâncuși.

Precum un instrument al destinului, mama sa, "tare necăjită și îngrijorată de neștiința lui, află mai în urmă de restul-i", îl recupează și "încercându-l cu muștrări, dar și îmbiindu-l, mai pe ocolitea, cu mângăieri. Din nou lângă cel care, ocrotindu-l de bățiile aprigului Grigore, mentorul său Chijnea. Dar de data asta cu propria lui rezervă de experiențe privind viața de la oraș și dificultățile căilor care duc la mult râvnita "procopsală".

„Dar nu se știe cât timp și nici amintirile mărturisite ale lui Brâncuși nu puteau preciza când - după 6 ori 9 luni - dar tot în anotimpul îngăduitor, (...), tot în urma unei gâlcevi, ... și-a hotărât fuga a doua, de data asta preocupat să pună între el și cei ce-l vor căuta nu numai necunoscutul, dar și distanța, îndepărtarea." Și după cum știm, distanța va crește. De data asta s-a dus la Slatina "și se arvni ca argățel, mai mult plătit de călători decât de stăpân, într-un han-cărciumă" unde "a rămas câteva luni... o iarnă... de a fi strâns în chimirel câțiva bănuți de argint, ... după povețele lui Chijnea. (...) : "Să nu trăiești din ce pică, ci din strânsură, din mișină, nu din bobul întâmplat găsit." Locul nefiind prielnic, trebuia să-și caute norocul în altă parte. Dând cu banul pentru a alege între Pitești și Craiova, a ieșit capitala necontestată a Olteniei. Ce înseamnă totuși destinul!... Dacă ar fi picat Piteștiul?... "Era primul mers cu trenul și își aducea aminte cu uimirea lui, ajuns în compartiment, fiecare cu porțile lui laterale, că nu se vedeau roțile... Mai târziu adăugase la amintire că ziua aceea o alesese să nu fie marța, care, în superstițioasa lui experiență a vieții, doar buclucuri îi adusesse, grele ori ușoare, dar tot buclucuri."

A doua plecare. "După ce podul peste Olteț, la rândul lui, îl surprinse, îl sperie, ajunse la Craiova, unde mai toți călătorii scoborâră, (...) Furat de șuvoiul călătorilor, ajunse mai mult împins în piața gării, (...) și silabisea literale de un cot: "Restaurantul Frații Spirtaru". Experiența hanului. Din nou negocierea directă cu stăpânul. A doua zi era angajat, purtător al șorțului verde. "Închideam la unu noaptea, odată cu ultimul tren spre București, de la zero cincizeci, și trebuia să fim în picioare la patru și jumătate pentru Severinul mixt - de marfă și călători. Am fi găsit noi de la 1 la 4 somnul cel bun, dacă iarna ne-ar fi lăsat în pace îndeosebi birarii din stație, care ne băteau obloanele cu codrișca biciuștii, cerându-ne să deschidem ca să se încălzească cu țuică și cu vin fiert, pentru dezmoțire din gerul care se lăsa dimineața. Și băteau! și băteau!... de s-ar fi deșteptat și morții, morți de-a binelea,



darmite bieții de noi, morți doar de oboesală." Până la urmă a fost de bine, cu referințe și cu ajutor de la frații Spirtaru se mută în centru la băcânia lui „Ion Zamfirescu, băcan și bodegar de vază pe "podul de piatră" al Craiovei. Negocierea, în care avea deja ceva experiență, s-a făcut „cu aceleași făgăduieli pe care i le făcuseră Spirtarii, "să fie luat la parte" mai târziu, ... Băcânia, "magazin cu coloniale și delicate" și "bodega" anexă - „vinuri fine și băuturi spirtoase" - ale lui Ion Zamfirescu se găseau atunci în inima comercială a Craiovei. (...) La încheierea înțelegerii cu Ion Zamfirescu, la care fu de față și Spirtaru cel mic, Brâncuși nu a formulat decât o pretenție: să nu mai poarte șorțul verde de postăviator, ceea ce i s-a acordat cu zâmbet de noul său stăpân."

"Era căutată (bodega) și veneau acolo slujbași ai primăriei, ai prefecturii și ai poliției, popii bisericilor vecine, ... precum și comercianți nescăunași, pe picior, doi, trei mișiți, blânari cu bucata, ... zarafii, ... În lăuntru acestui mediu se căleau anii de adolescență ai lui Brâncuși, ..." Este lumea corozivului Caragiale. Îi găsim pe Jupân Dumitrache, Nae Ipistatul, Rică Venturiano, Nae Grimea, Chiriac, Spiridon, etc. Aproape toți erau agenții schimbării, erau Chijnea care a avut curajul să părăsească universul placentar al satului, pragmatici, învățând unii de la alții, supraveghindu-se unul pe celălalt, solidari, cu un dezvoltat simț al colectivității, „ținând la onoarea lor de familii". Îi primeau pe tinerii Spiridoni, îi cântăreau din vorbe, se tocneau și plăteau cinstit (uneori pe "trai laolaltă, două rânduri de haine - de Paști și de Crăciun - și de rest vom mai vedea"), îi primeau în familie cu grija părintească de "a nu bea la tutun" și de a-i ține pe drumul bun, iar dacă aceștia confirmau speranțele și investițiile făcute în ei, "erau luați la parte". Pe acești negustorii cinstiți, "onorabili" plătitorii de dări către stat, s-a bazat economia Regatului, și numai a lui, în tot secolul XIX și următorul cât i-a fost dat. Ei, cu banii lor, cu aspirațiile lor, consecința a călătoriilor lor, au adus sau au școlit arhitecți și au construit orașele și târgurile după care plângem că le-a dărâmat Ceaușescu și pe care în continuare nu știm să le apărăm. "Miticii" aceștia l-au primit pe copilul Brâncuși, cu răspundere și, vom vedea, cu căldură părintească. Este suficient să încercăm comparația cu cei de astăzi!... Ce șanse are astăzi un copil de 11- 12 ani plecat de la Hobița care nimerese într-unul dintre orașele țării?!... Ce șanse ar avea ca după ce refuză să poarte șorțul verde, să nu-i placă să măture și să servească clienții, să fie "luat la parte"? Ce șanse ar avea astăzi micul Brâncuși să i se observe de către patron calitățile, să constate că "e făcut din altă stofă" și să se pună un cuvânt colectiv (practic, pe o perioadă de zece ani a existat la Craiova prima asociație Brâncuși !) pentru împlinirea acestor calități în proaspăt înființatele școli? Unul de al lor, Gheorghe Chițu, înființase aceste școli! Spiritul coroziv și sarcasmul lui Caragiale cu toate elementele de adevăr din ele a căzut ca o anamă asupra acestei lumi care, iată, a moșit nașterea lui Constantin Brâncuși. Lentila prin care, de peste un veac, a fost văzută această lume, prin exces, a perturbat percepțiile și prin consecință judecățile asupra unei lumi și asupra unei perioade a istoriei. Exces metodologic și abuz terminologic! Din această lume care din snobism și frivolitate mergea "la comedii nemțești", se vor ivi adevărații iubitori, animatori și făcători de cultură în România. Omenia și onestitatea lor grijulie, exigența și căldura lor vor forma omul Brâncuși. Marea majoritate a oamenilor de cultură din perioada interbelică provin din rândul acestor "Mitici".

Sub nivelul acestor "pricopsiți" se afla lumea lui Chiriac și a lui Spiridon, lumea ucenicilor, aspiranților la "pricopsală".

Continuare în pag. 14



Urmare din pag. 13

Aceștia erau tratați, de cele mai multe ori, părintește în "traitul laolaltă", urmăriți și urecheați chiar și cu câte-o "papară" dacă "beau la tutun", cernuți cu exigență, promovăți ("luați la parte") ori, dacă era cazul, recomandați. Cel mai bun exemplu este dat de prezența grijulie a fratelui mai mic Spirtaru la negocierea lui Brâncuși cu Ion Zamfirescu. Era, în același timp, o atitudine de castă. Din această lume a patronilor își va găsi primii protectori, iar din cea a ucenicilor, prietenii. Ocrotitorul său Ion Ciobanu din Godineștii Gorjului, "stâmbar - tejhetar", Cărămidă perier, Grigorie strungar în lemn și mult prețuitul de toți, Livadaru - calfă de tapițer. Dintre aceștia, doi vor avea un rol important în evoluția adolescentului Brâncuși, Ion Georgescu Gorjan și Livadaru. "Gorjanu, acesta mai bătrân, din partea Tismanei de fel, la început privit ostil de Brâncuși, care în adâncimile lui de Hobițan, purtător încă de ură atavică călugărașilor tismăneni și tismănenilor, în general, era mai degrabă un mentor, un telemac, care de peste drum, de la "Steaua Colorată" unde slujea stâmbarului, prăvăliile fiind fața în față, în colțul opus bodegii, scruta, cântărea și da note comportării lui Costache." Până la urmă l-a adus și pe fratele lui mai mic pe care l-a întovărășit cu Brâncuși, luându-i să locuiască împreună cu el. Și-a trimis fratele să învețe carte, dorindu-i un destin mai înalt decât cel de negustor. Acesta este unul dintre exemplele bune pe care micul hobițan le-a primit. Cel de-al doilea, "Livadaru era un artist înăscut, un scenograf fără scenă, un iluzionist care prin fald, prin cute, din cărpe atârinate ori strânse ghem, ori înșirate, el desfășura o lume de închipuire, care strămba privitorii de răs, sau îi făcea să podidească de plâns prin fantasmagoricile lui prezentări de păpuși din păpușoi și de arătări. Din cărpe de el strânse, fiecare cu al ei, închipuia babe și moșnegi, voinici, călărași vioi, păsări larg zburătoare și nori grei întinși spre cer și năvălind, răsucind pe degete și pe mâna-pumn bucăți de cărpe, de stofe, uneori rare, resturi din bogatele tapițerii mânuite de el."

Brâncuși avea și el atuurile lui. Cu instrumentul de care nu se despărțea niciodată făcea tot felul de lucruri utile și frumoase - cutiute pentru periutele de dinți, răftulețe, polițe și etajere, lacre frumos decorate, spre încântarea celor care le primeau în dar. Tot el era "meșterul celor mai reușite stele, încolțurate în douăsprezece, cu patru lumini și patru culori vii." De aici i s-a tras întâmplarea care avea să-i schimbe drumul către adevărul său destin. Văzându-i îndemănarea cu care făcea aceste lucruri, Livadaru sau lăutarul care cânta în bodegă au făcut prinsoare că nu poate, neajutat de nimeni, să facă o vioară. Acest pariu a captat atenția clienților importanți care frecventau localul lui Ion Zamfirescu: "Grecescu perierul, Ionescu stâmbarul, popa de la Sf. Ilie, domnul Badea, slujbașul prefecturii, Staricu polițaiul și cine mai știe? Da! Uitasem pe popa de la Brândușa și pe Brânzovenescu!"

Brâncuși avea aproape optsprezece ani deci, se afla în pragul maturității. S-a apucat de treabă metodic. Alegând scândurele potrivite din lemn de brad, de la niște lăzi de portocale, pe care le-a tratat cu rășină de tisă și cu ulei de in (probabil prin fierbere).

Pentru gâtul viorii și piesele masive a folosit lemn de păr și alun. "Lemnul are vârsta lui de față, de mândrie; să nu vrei, să nu ceri și nici celui prea tânăr, nici celui prea bătrân, doar fiecăruia ce poate să știe". Nu departe, la câteva prăvălii distanță, era un magazin de instrumente muzicale care avea în vitrină câteva viori importate din Italia. Mergea din când în când să le privească și să le afle tainele. Mai pipăia câte-o scripcă de-a lăutarilor care cântau în bodegă. A lucrat o iarnă pe îndelete. După ce a lăsat-o să se odihnească și toate rășinile, uleiurile și cleiurile să se stabilizeze, a declarat-o gata și a prezentat-o "juriului". Grecescu perierul "era ca întotdeauna "la putere", consilier județean, „când al unui partid, când al altuia și niciodată "in opoziție", (...) făcu critica părului arcușului..." (Ionescu) stâmbarul întreabă dacă dosul din interiorul vioarei era de sac, opinând că "nanchingul" ar fi fost mai potrivit... popa de la Brândușa fu mai cazuistic. El nu tăgădui aparențele viorii, dar puse întrebarea subsidiară și insidioasă, periculoasă pentru creator: - Să vedem, să vedem, dacă are voce!" Verificată de lăutarul Mihalache "născut, nu făcut... din neamul Dinicilor calafeteni și al cărui bătrân cântase cu Barbu Lăutaru", aceasta trecu proba - "...ii zice mai bine ca a mea".

Entuziasmați, solidari și practici, acești oameni vor moși „cea de-a doua naștere” a celui care avea să devină Constantin Brâncuși. Iată ce spune Ștefan Georgescu Gorjan, marele inginer care a făcut posibilă, din punct de vedere tehnic, înălțarea Coloanei: "Atât Ion Zamfirescu, cât și tatăl meu, ca și alți prieteni comuni, și-au dat curând seama că Brâncuși nu era făcut să devină negustor. Aceștia au văzut că tânărul Costache (așa îi spunea tata) avea talent la cioplit. În loc să măture prăvălia, Brâncuși alcătuia din lemn de lădițe mici obiecte utile, pentru el și pentru ceilalți băieți de prăvălie: săpuniere, cutii de periute, un cuier pentru prosoape. Ei s-au convins de marele talent al lui Brâncuși când acesta a confecționat o vioară din lemn de brad recuperat din lădițele de citrice. Patronul lui Brâncuși, împreună cu tatăl meu, "nașul" cum îi spunea Costache, cu Costică Grecescu perierul și Ghiță Ionescu formează quartetul care urmărea cu pasiune episodul viorii, hotărâtor pentru destinul artistului, quartetul care l-a ajutat să se înscrie, în 1894, ca elev la Școala de meserii din Craiova, secția de sculptură în lemn." Pentru a face un act de justiție, trebuie adăugat la acest "quator" și "domnul Badea, slujbașul prefecturii", fără aportul căruia e greu de închipuit cum s-ar fi realizat acest demers întrucât școala aparținea de Prefectură. Iată ce spune despre acest moment V. G. Paleolog, beneficiarul amintirilor și mărturiilor lui Brâncuși: "Grecescu perierul și consilier județean, pedant și cu o gravitate sentențioasă și oficială, adresându-se slujbașului prefecturii, concluziv, zise: - Domnule, Badeo, ar fi păcat ca acest băiat să se prăpădească! El trebuie să meargă mai departe: să-l băgăm la "Școala noastră". Propunerea fu în asentimentul tuturor, chiar patronul Ion Zamfirescu, care era de față, nu păru să nu fie de aceeași părere." Odată spuse, ideile trebuiau puse în fapt!

Ușor de spus, greu de făcut!... Erau câteva probleme cu adevărat greu de rezolvat. Brâncuși nu absolvise cele patru clase obligato-

rii, depășise vârsta care să-i permită un examen de admitere la această școală și, minor fiind, era nevoie de acordul mamei. Peste toate, se apropia de serviciul militar. Cu intervenții, dispense și ochi închiși barierele regulamentare, legale, instituționalizate, au fost străbătute și, la 1 septembrie 1894, Constantin Brâncuși devenea elev bursier al Școlii de Arte și Meserii din Craiova. "El fu primit ca bursier-intern, adică noua sa viață trebuia să se petreacă între zidurile școlii, care se îngrijea nu numai de manuale, întreținere și celelalte, dar și de îmbrăcămintea bursierului: o uniformă impozantă cu chipiu și ceaprazuri, nădragi cu vîpuști și tunici cu nasturi de metal lucitor, încizmuit și cu potcovițe cazone. Pentru cheltuielile mărunte, Brâncuși fiind orfan de tată și mama sa fiind sărmană, tot Grecescu, unul din eforii Epitropiei bogatei biserici a Maicii Domnului din Dud - oficial numită Madona Dudu - i-a votat un sprijin de 200 lei anual. Acești oameni, creionați atât de sarcastic de Caragiale, care de fapt au fost vehicolul schimbării și motorul economiei României momentului fac dovadă unei mentalități demne de laudă. Fără comparații!... Au făcut o dovadă strălucită că știau foarte bine să deosebească grâul de neghină. Câtă omenie, cât discernământ, câtă serioasă, implicată, tenace și nuanțată dragoste de aproape... de neconceput astăzi!

Dar tânărul Brâncuși nu mai fusese acasă de vreo șase ani. Demersurile pentru obținerea adevărului de școlarizare și confirmarea tutelă dată de mamă au fost primele semnale liniștitoare pentru mult încercata Maria Brâncuși. Mai mult, "din banii primului trimestru, de Crăciun, Brâncuși poftеше pe buna sa mamă Măria la Craiova, ca să se bucure, și ea văzu cu ochii ei noua stare a lui Costache... și cu acest prilej iscăli și garanțiile de tutore cerute de regulamente." Putem să ne imaginăm nopțile ei înlăcrimate și nedormite, răsplătite cumva neașteptat, prin aflarea unui Costache eliberat de energii rebele, aflat pe un drum mai mult decât încurajator, tânăr echilibrat, cu rostul aflat, înconjurat de prieteni respectabili și de nădejde.

Speranțele ei aproape pierdute au renăscut aproape miraculos. Ceva miracol a fost în întâmplarea asta! Tare mulțumită trebuie să fi plecat ea din Craiova și mult s-o fi mândrit odată ajunsă la Hobița. Acum, și el se putea întoarce acasă cu fruntea sus! Pe lângă calitățile lui, pe care împrejurările le vor confirma atât de strălucit, este meritul acestor oameni: meșterul boiangiu din Târgu Jiu, frații Spirtaru, Ion Zamfirescu, "nașul" Ion Georgescu Gorjan, Grecescu perierul, Ionescu stâmbarul, Badea secretarul Prefecturii, preotul de la biserica Sf. Ilie, preotul de la Brândușa, Livadaru, Gogu Georgescu, și ceilalți ucenici și băieți de prăvălie. Au primit un copil andru cu energii tulburi și relativ necontrolate, mânat de nestăvilit impuls al plecării și dădeau societății un tânăr perfect articulat în relațiile sale cu el și cu lumea. "Născându-se a doua oară la Craiova" tânărul Brâncuși a avut norocul de a avea niște "moașe" excepționale. Ceea ce fuseseră calități, predispoziții, impulsuri și talente naturale, cu ajutorul acestor oameni au devenit vocație, atitudine, caracter și destin. Fără aceste lucruri dobândite, nici experiența Școlii de Arte și Meserii nu s-ar fi confirmat. Despre tot ceea ce a urmat, nici n-ar fi putut fi vorba. Oricum, diamantul fusese descoperit, urma acum curățarea, fațetarea și șlefuirea pentru a elibera lumina din el.

„În școală, tânărul Brâncuși, de 18 ani, fu primit cu simpatia care înconjoară pe cei categorișiți a fi "dotați" în secția "tâmplărie artistică", cum spunea programa școlii. Directorul apreciind aplicația, seriozitatea și hărnicia nepregetată a elevului, după consultarea colegilor profesori, a admis ca elevul primului an să dea în toamnă un examen de absolvire a celei de a doua clase, promovându-l, astfel apărându-l de dificultățile recrutării și scurtând durata învățământului cu un an, regulamentul școlii neopunându-se acestei posibilități. "Am învățat cu tragere de inimă, reușind să-mi apropiez cunoștințe temeinice, scăpând de învățătura din auzite și având la îndemână cărți, scule și oameni destoinici care să mă învețe, trebuindu-mi multă vreme să mă dezvăț de trasul ferăstrăului pe care nu învățasem să-l acord cu ritmia respirului, precum și mănuierea bardei și a dălții, ținând capul sus și lărgind pieptul." Vocația sa naturală fu consacrată a fi sculptura decorativă "artistică" a lemnului... (...) Tendințele de sculptor, sculptor pentru sculptură, îi erau inaccesibile prin însuși mediul înconjurător, sculptura pe acele vremuri nefigurând public pe nici o piață din Craiova... (...) Ceea ce el înțelegea a fi sculptură, papagalincind cursul de istora artei (probabil după cartea lui Oreste Tafrali n.n.), găsi doar în cimitirul Sineasca: un monument funerar, de dimensiuni care l-au impresionat, o masă rectangulară impozantă, pe colțurile căreia străjuiau îngeri, iar pe o latură o moarte covașă descărnată, un schelet sub văluri în basorelief, râpea o tânără adolescentă din șireaua Bengeștilor. Era de factură și artă străină: semnată Faziel, Paris, 1893. Aceasta fu prima sa lecție de sculptură demonstrativă.

Mai auzise el că astfel de sculpturi se mai găseau prin casele Amăneștilor și ale altora, dar acolo nu pătrundea nimeni decât Livadaru... care-i vorbise lui Brâncuși despre ce văzuse ca de pe cealaltă lume, despre cele "Trei Grații" și despre un hermafrodit (se află la Muzeul din Craiova. n.n.). Cu Livadaru, Brâncuși a pronunțat pentru prima dată cuvântul Artă, tot așa ca pe unul dintr-o limbă străină, și cu Livadaru a început să-l folosească, după ce fixase bine în minte conținutul semantic al acestui vocablu nou - Arta, cu umbrele și luminile, săgețile și adâncurile lui. (...) Livadaru prieten cu noul ucenic al Școlii de arte și meserii, i-a fost lui Brâncuși ca un frate - dar un altfel decât Chijnea și altminterlea îndreptat și tot așa mai vârstnic și de pildă ca Chijnea: tăcut, dar nu posac, activ, dar nu înfrigorat, înălțat, dar nu în vânturi. După pusele lui Brâncuși, Livadaru era un om ca niciunul altul dintre ceilalți camarazi ai lui de muncă. Pentru mulți el părea sucit, dar suceala lui îi apărea lui Costache în bine.

Continuare în pag. 15

Urmare din pag. 14

Vorbele lui grele nu erau goale, ci pline de suc, un tâlc adânc, cu miez și cu sămbure de rod. (...)

Ratz tapițerul, stăpânul lui Livadaru, nu vedea cu ochi răi prietenia dintre calfa lui și fostul tânăr bodegar, ajuns acum elev bursier al Școlii de arte și meserii... de prestigiu în atmosfera lor pedantă... Mai toți profesorii acestei școli fiind nemți de origină. Acum el chiar condescendea să stea de vorbă altfel... și catadicsea chiar să-i fie mentor în noua cotitură pe care o luase viața lui Brâncuși. (...) Ratz nu pierduse legăturile spirituale cu iubita lui Viena... (...) Cu emoția amintirii, Ratz, confirmat de Jurende (asociații sau n.n.), acesta mai bătrân, transmitea atențiilor lui ascultători - Brâncuși și Livadaru - mărețiile catedralei și ale turnului siglu al Sf. Ștefan, Grabenul și forfota veselă din juru-i și strada Carintiei și măreția Hofului vecin, largilor Ringuri care o înconjurau... Acestor evocări, Ratz le pune vârful cu entuziasm..., vorbind despre monumentul împărătesei Maria Tereza, străjuită de mareșalii ei, călări pe cai întorși, despre coloana lui Togethof, despre săgeata turn a noii Rathaus și despre mormântul arhiducesei... Entuziasmul lui Ratz era susținut în sufletul receptiv al lui Brâncuși, și de confirmarea sobră a profesorului său, maestrul de sculptură în lemn, tot vienez și el, căci originar din Simmering, Josef Sicherls... Celălalt maestru al lui Brâncuși - Karl și nu se mai știe cum - al secției de turnătorie, îi ațâța și el dorul de ducă... Numai că, spre deosebire de precedentele "doruri de ducă" impulsive, mănate de "dorința de pricopsală", acest dor avea ca miez al flăcării o aspirație spre Excelsior.

În tectonica acestor frământări, în nevoia sa de limpezire, i s-a dat înțelesul acestui cuvânt tulburător și clarificator al celui moment. În prima zi a anului 1895, tânărul elev Brâncuși a fost trimis de Ion Zamfirescu cu un mesaj la Gambeta Demetrescu, «vestitul cunosător de vinuri, descoperitorul și valorificatorul Drăgășanilor și tatăl poetului Traian... Aci nu avu norocul să-l găsească pe Demetrescu acasă; era un ger cumplit. Sărbătoarea fiind, domnul Trăienică - Tradem - se retrăsese lângă sobă, unde duduiau flăcările lemnelor aprinse; el scufundat în citirea unei cărți. Ca să câștige timp lângă soba binefăcătoare, Brâncuși îndrăzni să se dea în vorbă cu domnul Trăienică întrebându-l ce "alixandrie" era cartea, nici prea mare, nici prea groasă, în care părea a citi atât de adâncit. Răspunsul i-l dădu întârziat, după ce isprăvi rândurile: părea a fi o strofă și, închizând-o și economisindu-și răspunsul, îi arătă murește titlul, pe care Brâncuși l-a silabisit: E x c e l s i o r - poezii de Al. Macedonski. Netemându-se să-și dea nepriceperea pe față, Brâncuși tot după căldură întârziind, nu s-a sfiit să-l întrebe pe domnul Trăienică, pe care-l cunoștea doar din vedere și din auzite ce înseamnă titlul și ce vrea să spună autorul. (...) Poetul, măgulit și făcându-i și credit uniformei lui Brâncuși, pe a cărui mutră parcă o mai văzuse, prinse limbă și-i traduse perifrastic și pe băbește, amestecându-l cu tâlcul, titlul "alixandriei" cu poezii a lui Al. Macedonski. Excelsior! tot mai sus! și mai sus! și prins de plăcerea îndoctrinării... își dete drumul băierilor avânturilor generoase, încercând să-și deslușească novicelul auditor simbolurile poetice care frământau pe acea vreme poezia și tineretul... (...) Lui Brâncuși i se încrustară, ca diamante în inimă... și multă vreme - ani - își repeta și sieși titlul poeziei "Excelsior"...

Acest climat și aceste întâmplări au copt această dorință de a merge la Viena, transformând-o în proiect și, în cazul lui, inevitabil, în faptă. În ultima sa vacanță - încurajat "de ieftinătatea mijloacelor de a ajunge pe calea navigabilă a Dunării, câțiva forinți - pe puntea vasului și pe grija merindelor pe două zile până la Viena - nu stătu mult pe gânduri și, înarmat cu un bilet de trecere 30 de zile, o întinse la Turnu Severin, după ce se spilcuise, făcând să strălucescă bumbișorii uniforme și bocânceii. (...) Nimic nu va întrece în memoria lui Brâncuși maiestatea Dunării la Cazane, nici



Rinul la Bingen, nici Rhonul prăpăstios, și nici lenevoasa Sena,... (...) De prânzul cel mare, după cele două nopți petrecute cu capul pe rucsac, vaporul își opri bătaia roților sale cu zbatere în inima Vienei, capătul drumului lui... A colindat Viena căutând reperatele date de Ratz, Jurende, Josef Sicherls și Karl. A văzut catedrala Sf. Ștefan cu turnul impunător, Grabenul, strada Carintiei, monumentul Mariei Tereza cu statuile ecvestre ale mareșalilor, „dibui cloașterul călugărilor îngluguiți, unde auzise că se găsea mormântul domniței lucrat de Canova, pe care îl știa și din carte, așa cum el arată. Următor, Brâncuși își va aduce întotdeauna aminte de sobra gravitate a pășitei în necunoscut - în veșnicie - a personajelor din acest monument... (...) Viena căpătă în amintirea juvenilă a lui Brâncuși doi poli: Turnul Săgeată și mormântul făcut de Canova,..."

Rămânând fără bani, apelează la cartea de vizită cu recomandarea lui Ratz pentru a găsi de lucru într-un atelier de făcut mobilă. N-a stat mult acolo, "găsind niște români transilvăneni cu care se putea înțelege și care lucrau pe binale - aceștia mai pe placul lui Brâncuși căci „se lucră în frai”, pe înălțimi,..."

În duminica a doua a săptămânii șederii lui la Viena, nu fără să-i bată inima pași în Muzeul de Artă Antică, din care, spunea el, "am ieșit ostenit, cu oasele capului înmuiate, amețit, cu mintea zăpăcită și ca făcută zdreanță; după câteva ore, și numai când gardienii de pază m-au împins afară, pentru că ora închiderii sunase". În duminica următoare, și care era cea din urma a șederii lui la Viena, a trecut prin el ca un vrăjmaș, încercând să nu mai țină seama de tot ce-i ținuse piept săptămâna trecută și incurcându-se în dibuirea celor pe care le vrea, dete de muzeul "pietrelor nelucrate" - mineralogic - "care mi-a aprins creierii cu frumusețile lui minerale și ultimul ceas în acela al etnografiei, în care mă găseam ca la mine acasă. "În toamna venită, Brâncuși se inhămă la ultimul său an de școală de meserii, acum hotărât să meargă mai departe: copt și decis pentru truda ce-l aștepta, ca să fie, să devie;... În școală, acum el se bucură de un prestigiu altul și înaintea profesorilor lui și maiștrilor lui, cărora li s-a impus prin hărnicia fără preget, prin destoinicia și priceperea lui..." Nicicând, în viața lui conștientă, nu-i fusese mai bine!... Da, numai că el era Goethe întors acasă după călătoria în Italia!... Alte repere, altă scală de valori - alte aspirații! Ceva din el, mai puternic decât mediul, din ce în ce mai lămurit, îl răscolea și îl înflăcăra împingându-l, spre necunoscut.

Pe lângă probele obligatorii de sculptură decorativă în lemn, Brâncuși modelează prima lucrare de sculptură de sine stătătoare - bustul obscurului împărat roman Vitellius, prima lucrare păstrată într-un muzeu - Muzeul de Artă din Craiova. Excelsior-Tradem, Livadaru, Ratz-Jurende, Sicherls-Karl..., călătoria la Viena,... își găseau împlinirea. "În iunie 1898 Brâncuși a absolvit Școala de meserii și de acum încolo putem prin el să-i zicem "de arte" din Craiova, încheind periplusul celei de-a doua vieți a lui,... Ce va face de aici înainte? era o întrebare pe care el și-o pusese de mult și i-o confirmase semantic cuvântul... Excelsior!"

Acum e acum!... Trebuia să-și găsească puterea de a contraria speranțele puse în el de către binefăcătorii și protectorii lui! Primii au fost profesorii și directorul școlii pe care tocmai o absolvise - la propunerea directorului de a rămâne în calitate de profesor, Brâncuși l-a surprins printr-un refuz politic. Întrebat ce și-ar dori, a răspuns clar și fără ezitări: o bursă de studii la Paris. Ce ne-am fi făcut dacă accepta să rămână profesor la Craiova?!... "El înlăturase toate celelalte variante ale realității, contingente din emisiunile binefăcătorilor lui, Grecescu îndeosebi, ceilalți de tângăție neapără: Ghiță Ionescu - "Steaua colorată" și umbra lui Georgescu-Gorjanu, Zamfirescu de pe culmea bogățiilor pe care i le aducea bodega și băcănia și pogoanele zestrare, popa Haiduc de la Sf. Ilie care propovăduia pe "orșicum" și cel de la Brândușa, care cu toate că recunoștea că "cu Brâncuși e Domnul", îl sfătuiă să dea din mâini dacă nu vrea să se înece, minunea fiind rară chiar împrejurul "Domnului" și toți laolaltă, în unison, recomandându-i să tragă folos din "cartea mare" care îi căzuse în mâini: patalamaua-diploma. Patalamaua - o prăvălie și o moșie - e moară, și schelă, și cheia: "deschide-te, casă și pune-te masă!" Deschide-te rai: slujbă și onor, pic, pic, dar sigur în fiecare lună lefșoara și mai târziu pensioara până ce va muri adevărată moșie, bugetul; așa îl învăța slujbașul." În condițiile date, lucruri de bun simț! Să privim și din punctul lor de vedere. Cu câțiva ani în urmă au primit, e adevărat prin recomandare, un băiat al nimăului, cam rebel, cam revendicativ și capricios, ușor nesupus - dificil. Au avut răbdare și tact, au pus suflet și pasiune, au băgat de seamă că "are altă stofă" și l-au încurajat, ba chiar au pus umărul decisiv, acuma voiau să se bucure. Era și triumful lor! Ce voia mai mult?!... L-au tratat ca pe copilul lor și acum îi făceau loc la masa lor în bodega unde el a servit. Putea chiar, să intre prin căsătorie în familia unuia dintre ei. Păi?! Judecați de bun simț! Dar, tot de bun simț erau și judecățile celor de la Hobița!...

Plecarea lui Telemah. Și, ce înseamnă "bun simț" pentru un pasionat, pentru un om aflat sub presiunea unei vocații identificate care-și cunoaște foarte bine drumul de urmat, deja purtat de destin!, am spune noi astăzi, știind ce s-a întâmplat?!... De multe ori avea să nu se lase împiedicat de ceea ce, în limbaj comun, numim "bun simț"! Singurul său aliat și confident era acest om special care a fost Livadaru. A plecat la facultate, asumându-și riscul de a contraria pe toți cei care, în mod real, au fost providențiali! Nu numai că nu i-au purtat ranchiună dar, mai mult, i-au votat un ajutor anual prin biserica Madona Dudu. Mic dar, ajutor! Au fost mândri de el peste patru ani, când, expunând "Ecorșeul" a luat premiul cel mare, Medalia de Argint! Probabil atunci l-au înțeles și sigur, dacă mai era cazul, l-au și iertat. Cu atât mai mult, și pentru că i-a făcut portretul unuia dintre ei, "nașului"



Ion Georgescu Gorjan, tatăl unuia dintre strălucii săi colaboratori. Așa cum știm, după facultate și după armată, după insatisfacțiile financiare legate de bustul generalului Carol Davila, în drumul către Paris, a făcut două escale pentru a se despărți de cele două familii pe care le avea, la Craiova și la Hobița. Telemah ritualiza despărțirea sa de Mentor și de Penelopa înainte de plecarea spre necunoscut. O lungă listă îl preceda și îl însoțea, în fond, era echivalentul călătoriei lui Goethe în Italia, a ceea ce Nichita Stănescu numește "aflarea din uitare"!

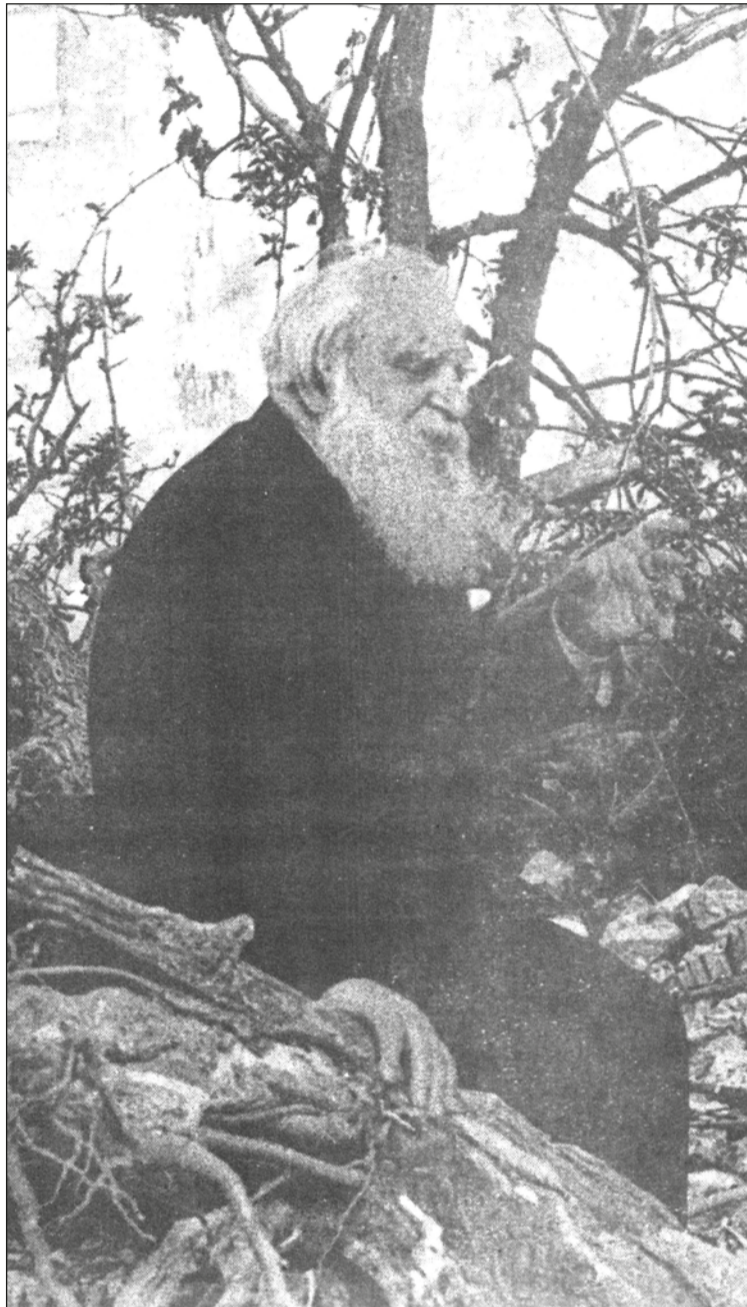
Atunci, la plecarea pe drumul inițiat spre Paris, în bodega în care s-a petrecut episodul viorii, în timpul despărțirii, s-a petrecut ceva de o mare frumusețe. Iată textul fermecător al neobositului V. G. Paleolog: "Livadaru tăcea și judeca de el singur, știind măsura întocmai a voinței și a făcutului lui Brâncuși "care nu măsoară drumul cu stânjenu, ci cu sufletul lui", zicea el și doar Ratz înțelegea tâlcul. Aproape când ceasul rămasului bun ridicase în picioare mesenii, pătrunse în cămăruță și-și făcu loc printre toți "Jidovchița plângăreată" fără ca ea să mire pe cineva, căci toți o cunoșteau, o prețuiau și o mileau, și nimeni nu o disprețuia. Aceasta, o biată femeie bătrână era cunoscută de toți și chiar de micii copii, și pe ulița Maicii Domnului și pe cea a Hurezului, aci aciuată, când la unii, când la alții, de vreo zece ani și mai bine. Avea o meteahnă, două una-ntr-alta, nu se uita în ochii nimăului și când se întâmpla să o facă izbucnea în plâns și să vorbărească neîntrerupt cu glasul tremurând și lacrimi șiroi din ochi curgându-i, așa tam-nisam. Astfel era cunoscută sub numele de "Jidovchița plângăreată". Povestea ei era alta: la Bar, în Polonia, își pierduse soț, părinți și doi copii, un băiat și o fată, ea însăși scăpând ca prin minune din prăpădul pogromului în lada unei căruțe mănădată de un fel de Nichifor Coțcariu și de aceleași merite, care o adusesse la Ițcani și de aci trecând prin Burdujeni, cine știe cum, ajunsese la Craiova. Pe Brâncuși îl cunoștea de când fiind la Ion Zamfirescu, îl rugase frumos pentru o cadră "mititică cât podul palmei" pentru a așeza în ea ceea ce ea nu a spus niciodată, și pe care Brâncuși i-a făcut-o din lemn învărgat auriu, pe alese, de tisă, în care săpase cu migală clopoței și mărgăritărele, care aduceau ca două picături de apă cu lacrimile "Jidovchiței plângărețe". Cum le va fin fost făcutul de Brâncuși, cu o dăltiță nu mai mare decât un acon, nici el nu și-a dat seama, dar și lui i-a plăcut cum „a ieșit”, netocmind nici timpul și nici care era prețul; lacrimile "plângăreții" acestea fiind ele pentru Brâncuși, ea în ochii lui, albaștri, privindu-l fără să mai lăcrimeze, nici să-i mai întorcă ai ei dintre cei ai lui. Așa și-au mulțumit unul celuilalt. Ea l-a pupat pe Brâncuși, și drept plată, cam cu de-a sila, i-a dat o toartă ruptă dintr-un cercel, dar de aur, însă adevărata plată pentru Brâncuși de aci înainte fu că de câte ori se mai întâlneau, "plângăreata" nu mai plângea! Ba chiar într-o zi, când el se mira de secatul lacrimilor ei, i s-a părut că ochii bătrânei se inseninau, luminile lor răspândindu-se peste un surâs duos, adinde părand ca și o mângâiere. Tot așa cum acum ea pătrunsesse în cămăruța cu rămasuri bune - fără lacrimi, spre mirarea tuturor și, minune, surăzătoare, îngământ vorbe din care abia se înțelegea ceva, întinzându-i un pachetel reuși să-i spună deslușit: "Să nu semeni cu nimeni dumneata, Costică, să semeni doar cu Dumnezeu", ridicându-și ochii din ai lui, spre cer, ca și spre un tâlc. (...) În pachetel, Brâncuși a găsit patru piepți de gască afumați și făcuți pastramă, care i-au prins bine lui până hăat! mai departe, legumindu-le feliuță cu felioară, una singură săturându-l și îmbărbătându-l..."

Vlad CIOBANU

P.S. Toate citatele folosite, în afară de cele menționate în mod expres, sunt din "Tineretea lui Brâncuși". Este și un omagiu adus marelui brâncușolog și prieten de la a cărei plecare, pe 12 februarie se împlinesc treizeciséci de ani.

Moto: „La Hobița – în Peștișani – m-am născut, însă, la Craiova, pentru a doua oară!...”
„Cine învinge fără pericol, triumfă fără glorie!”
BRÂNCUȘI (Aforismul 47 și 451)

Craiova în opera și aforismele lui Brâncuși



Într-o mărturisire, făcută de Constantin Brâncuși, la sfârșitul vieții sale, unui istoric de artă, de peste Ocean, vizitându-i Atelierul, sculptorul a afirmat: „De la șapte ani, am pornit de acasă! Am plecat în lume – și pot să spun că am străbătut lumea, în lung și în lat!... Încercările prin care am trecut m-au călit, m-au format!... Și tot de la viață – am învățat, mai mult decât din oricare școală, prin care am trecut!...” (Al. Libermann, *The Artist in the Studio*, Ed. „Wiking”, New-York, 1960. Aforismul 176). Aproape toți reformatorii, profeții religioși, artiștii revoluționari au, în biografia lor, „fugi”, „rătăciră”, „plecări” de acasă și, desigur, creștinul Brâncuși și-l amintea pe pruncul Iisus, dispărând de lângă părinții săi, în Templul Tatălui Ceres, din Ierusalim.

De copil, Constantin Brâncuși a fugit spre trei orașe importante ale spațiului nașterii sale, Oltenia: la Târgu-Jiu, la 7 ani, găsit și adus înapoi de mama sa; încă o dată, spre Târgu-Jiu, ucenicind pe lângă un meșter de butoaie și într-o boiangerie!... A doua plecare, mai îndelungată, la Slatina, ca băiat de prăvălie, în 1888. În a treia călătorie, ce îi va intra în destin, la Craiova, în 1889, angajându-se la „Frații Spirtaru”. Aici va avea mai mulți „patroni”, funcțiune de prestări și „trude”: Ion Zamfirescu, Troceanu, Niculescu, Runcanu, Grecescu-Periescu ș.a. Destule întâmplări fericite, povestite de artist, mai târziu, au devenit legendare, fiindcă au participat la „forjarea” sorții sale, cu totul „unice”. Spre ilustrare: împlinise 18 ani, când avea să construiască, sub ochii clientelei „inminunate” a restaurantului „Zamfirescu”, o vioară; iar șeful tarafului de muzicanți o încearcă, gășind-o „admirabilă”. Supuși unui entuziasm nemaipomenit, patronii restaurantului Gării, Frații Spirtaru și, apoi, Grecescu, reușesc să-l înscrie la Școala de Meserii (cum va apărea această instituție pe antet), dar care funcționa după un model european: *Le Conservatoire des Arts et des Métiers*, din Rue Saint Martin, Paris, înființat imediat după Revoluția Franceză, în 1791. „Proverbiala făptuire” a pretențiosului instrument muzical, de față cu asistența, va fi pomenită de C. Brâncuși în aproape toate „schitele autobiografice”, oferite de el unor autori de *enciclopedii* și *dicționare* (așa-numitele „curriculum vitae”), inclusiv în aceea cerută de revista românească „Gândirea”, în plin război: iunie 1944.

Toate secțiile Școlii de arte și meserii, la care avea atât cursuri teoretice, cât și practice (atelier), erau utilizate cu unelte și ustensile tehnice franceze și germane; iar tânărul Brâncuși învăța tâmplăria, mecanica, turnătoria în bronz, foneria, rotăria (dulgheria) și sculptura în lemn (mobila de lux și rafinată sau ornamentică etc.).

Această perioadă de cinci ani, poate fi numită „cea dintâi studenție” a sculptorului Constantin Brâncuși. Primește note maxime, iar profesorii săi sunt originari din spații diverse: Joseph Sicherls și Julius Ratz sunt de peste munți, din Banatul timișan;

Jurende și Zwengler sunt șvabi severineni; Tribalski e din Mehadia. Fiind elev intern, Brâncuși e cazat de Școală până și în vacanța mare, din pricină că, murindu-i tatăl, mama se zbatea într-o sărăcie cumplită. Lucrează pe timpul verii, în atelierul Școlii de arte și meserii, e ținut „în porție”, la cantină; ajutat pe meșterii vârstnici, se orășenează. Acum începe o „vocație” pe care o va cultiva întreaga sa viață: va cânta în corala „Madonei Dudu”; și în alte coruri (de muzică bisericească), sâmbăta și duminica. Împreună cu regretatul V.G. Paleolog am re-făcut, de cel puțin zece ori, „traseul” promenadelor sale, prin burgul Craiova: de la Școală, pe Calea Unirii spre Ingliș Parc; apoi spre Parcul „Bibescu”. Sau, pe lângă casa N. Titulescu, și casa pictor Ion Țuculescu, pe aleea zisă azi a „Statuilor oamenilor de seamă”, spre cel mai impozant și temător Edificiu (care, după 1967, va deveni Universitate): acela al Tribunalului Olteniei. Erau alei, cu arbuști, ducând spre b-dul Gării, numit, în popor, „Bariera Vâlci”. Aici, în spatele Tribunalului, înainte de se a construi Teatrul Național „MARIN SORESCU”, plimbându-mă cu V.G. Paleolog, odihnindu-ne pe scările de marmură ale Palatului, priveam furnicarul de oameni, orășeni, elevi, funcționari – fiindcă acolo exista din vremea lui Cuza „Piața țărănească”, cu mărfuri de peste tot, Dunăre și munte, inclusiv produse de artizanat și agricole, dinspre Hobița, Brădiceni, Peștișani, Tismana. Aici se odihnea V.G. Paleolog, de bătrânețe, în apropierea unei pietre enorme, ovale, stâncă „megalitică”, adusă, cu o „Tatră”, în 1967, de la Costești de Hurez și fixată pe rădăcinile stufoase ale unui arbore rețezat. Paleolog se apropia de 80 de ani; din pricina bărbii sale albe, până la brâu, țărâncile precupețe îi spuneau, plecându-se: „săru-mâna, părinte”, și el vorbea neconștient despre Brâncuși – „cel mai mare om al Valahiei Mici!...” „Vezi, iată, aici, chiar aici, unde mi s-a cerut părerea să așezăm «oul» asta, m-am întâlnit cu Brâncuși, în 1937 și 1938, când a venit să înalțe Columna nesfârșirii la Târgu-Jiu; îi plăceau mulțimile!... Iată acolo, e Palatul Jean Mihail, unde conferențiau Titulescu și N. Iorga. Pe aici, spre gară, se plimba elevul Brâncuși!...

Colegiul Național de Arte și Meserii din Craiova, care poartă, azi, după Revoluția Română, numele sculptorului Constantin Brâncuși, a avut aproape cu fiecare schimb de generații de profesori, dascăli, tehnicieni – oameni originari din Transilvania; ba chiar unii inter-nici, ardeleni. Specializându-se la secția „Sculptură în lemn” (și neîndoios prelucrările în bronz; și foneria, tânărul Brâncuși va atinge o cunoaștere indiscutabilă, continuându-i, cumva pe părintele și bunicii săi: constructori de case, în Gorj (după cum vom vedea: case de lemn, cu stilizări și încrustări de ornamente, de pridvor, cerdacuri: colonițe, stâlpi, acoperișuri „în cozi de rândunică”, frontoane și porți, cu funii împletite ș.a.).

Va spune, bătrân, amintindu-și epoca Școlii din Craiova, acei „studențiști” și „tehnici” 5 ani: „Ceea ce fac mi-a fost dat, ca să fac! Fiindcă am venit pe lume cu o menire!... Mi-am iubit și nu mi-am părăsit nici o clipă strămoșii – și filosofia lor, milenară, a naturalității! Nu sunt, oare, străbunii (strămoșii) destinului nostru?... Sunt eu cu ceva mai înțelept decât tatăl meu, Nicolae Brâncuși?... Sau Venizelos decât Platon?” (Aforismul 241).

Un alt straniu eveniment craiovean, ce îi va intra în destin, devenind „legendar”, este plecarea, pe toată durata vacanței de vară, a anului 1897, la Viena. Și astfel, e necesar să-i amintim, neconștient, vârsta, îndârjirea și maturizarea sa: trecuse, cu puțin, peste 21 de ani. Se imbarcă pe o navă austriacă de vilegiaturisti pe Dunăre, la Turnu Severin; și va ajunge să lucreze, la Viena, ajutat tot de profesorii săi Joseph Sicherls și Jurende) – la fabricile de mobilă de lux, sculptată: „Thornette”, o concurență a vestitelor Biedermayer. Documentele au fost descoperite într-o arhivă din Viena; și prezentate, de istoricul de artă Werner Hofmann, la Congresul internațional Brâncuși, de la București, la care am lansat și noi, „tribuniștii” Omagiul Brâncuși – într-o incitantă conferință (în sept. 1976).

Toată controversa, în jurul călătoriei la Viena, este dacă foarte tânărul Brâncuși a fost, sau nu, inițiat, înaintea plecării, în tainele Francmasoneriei, de către atenții săi dascăli. Studenții, ucenicii, norocoși să fie trimiși să lucreze, în Europa, erau găzduiți de mânăștiri, sau de alte colegii tehnice, amplificându-și și rafinându-și meseria; și erau numiți „păsări călătoare” (Brâncuși se va întoarce, de la „Thornette”, în sept. 1897, cu notări maxime, primind chiar „un certificat de capacitate”).

„Frăția de la Craiova” ar fi fost numele acelei societăți „masonice”, având la bază un „atelier” de sași, ai căror înaintași ridicaseră, în oraș, după Unirea Mică, o bazilică catolică, față în față cu Colegiul „Carol I” și, mai târziu, Liceul „Frații Buzești”. Este cert, însă, că la Viena, vizitează muzeele și cimitirele aristocrației imperiale – unde vede, contemplă, studiază sculpturi celebre (în tradiția helenică, academică, sau în tinerețea sa, în epocă: numită „rodiniană”). Iată o afirmație extraordinară, privind viitoarele sale inovații în artă, făcută către diplomatul Nicolae Titulescu, în 1922: „Priveam, îndelung, sculpturi de-ale altora (prin muzeele Vienei n.n.), de-ale celor cu talente sigure. Ce mă supăra?... Frumos sculptate, frumos cizelate, frumos dăltuite; și migălos și bine redată detaliile; aproape nimic de zis! Da – însă nu erau viii!... Parcă ar fi fost niște fantome!... Încremeniri chiar!...”

Am cioplit, cândva, în tinerețe, și eu astfel de sculpturi!... Ba chiar le-am expus, în cadrul unor saloane artistice!... Aveam, în atelier, vreo zece statui uriașe, în aceeași manieră. Însă mi-am dat seama, de

îndată, de zădărnicia lor!... Fiindcă ajunsesem la concluzia că mă îndepărtau de drumul meu!...

Doresc să creez mișcare și viață, avânt și bucurie curată!

Mă supăra, pe atunci, tot mai mult impresia de criptă și de funerar, pe care mi-o dăruiau sculpturile acelea!... Și, încetul cu încetul, drumul meu s-a croit!...” (Aforismele 26 și 70).

După întoarcerea din Viena, creează în lut, în atelierul Școlii de Artă și Meserii, cel dintâi portret sculptural, închinat fondatorului acestei instituții de învățământ, acad. Gheorghe Chițu, fost deputat și ministru, personalitate filantropică, importantă, pentru câteva generații de elevi și studenți. Au apărut, mult mai târziu, și alte gipsuri (capete de copii, portrete de patroni și profesori de ai săi, care s-au pierdut, păstrate, documentar, doar în unele desene și fotografii).

Astfel, ia sfârșit, „cea dintâi studenție” a lui Constantin Brâncuși, în vara anului 1898; iar în 30 septembrie pornește spre București, înscriindu-se la Academia Națională de Arte Frumoase, numită așa după modelul parizian: „Beaux Arts”. Va studia, la Secția de sculptură clasică, cu profesorul Ioan Georgescu, specialist în Italia, care, însă, va muri, fiind urmat, la catedră, de germanul Vladimir Hegel, specializat, în aceeași vreme, în modelaj și desenul ornamental.

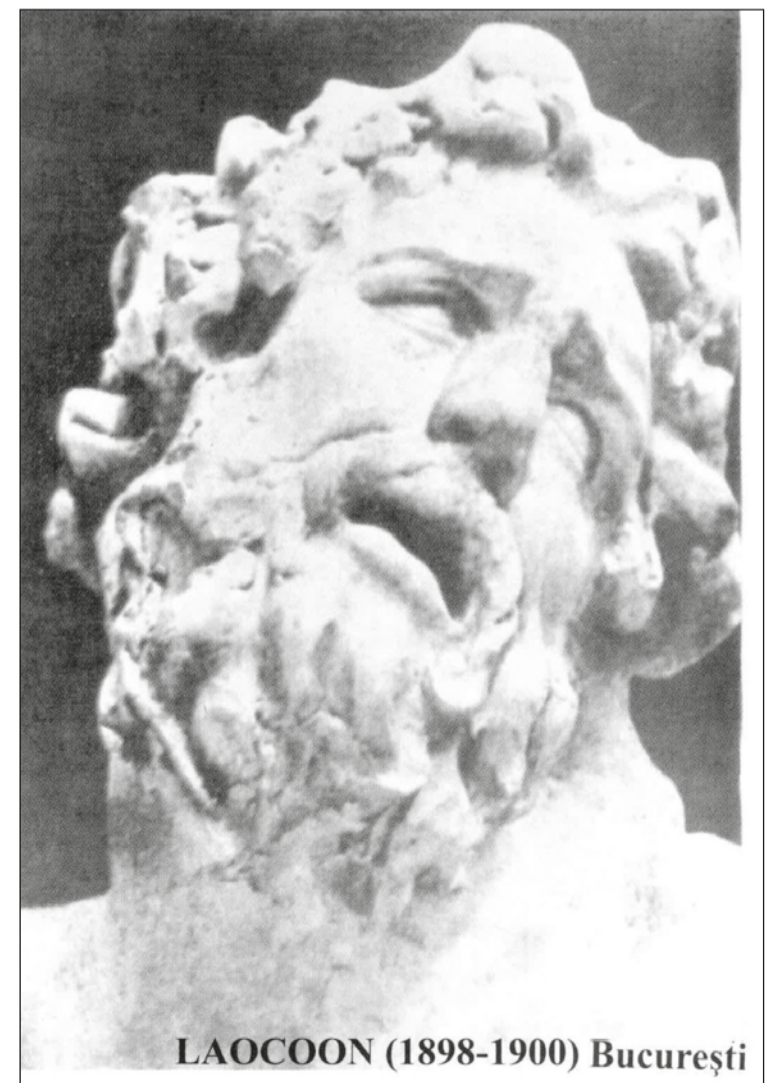
Debutul absolut al studentului-sculptor C. Brâncuși are loc, în cadrul „Expoziției Regionale Agricole”, deschisă în Parcul „Bibescu”, din orașul Craiova, la 18 octombrie 1898, unde va expune chiar acel Portret al lui Gheorghe Chițu. În aceeași epocă, imediat, sub îndrumarea lui Hegel, concepe tot în lut Bustul împăratului Vitellius, Capul lui Laocoon, Ecorseul („Studiu antic” – după statuia lui Hermes Capitolinul, mai purtând și numele „Mars, Borghese”, ajunsă la Luvru, sub Bonaparte și fiind socotită o capodoperă a „tinereții” războinice, demnă de studiat, inclusiv ca „material didactic”. Și mai concepe, tot în ghips, o lungă serie de „capete de expresie” (de copii), a căror esențială „psihologie” este „chinul”, „sărăcia”, „suferința – devenind primele sale bronzuri”.

Există, când vorbim despre orașul Craiova – „locul în care Brâncuși s-a născut, pentru a doua oară”, o relație profundă, structurală, privind talentul (și creativitatea sa), geniale, între învățătură (și tehnicile) învățate; și „truda încrâncenată” a lui Brâncuși, ce nu au fost subliniate și susținute de istoricii de artă, decât lacunar, cumva „en passant”. Și chiar și atunci, au trebuit să vină specialiști din Europa, sau de peste Ocean, care să încurajeze descoperirea și recuperarea acelor „nemaipomenite”, „memorabile și esențiale relații” între artă și tehnică.

Brâncuși ni se relevă, în capitala Olteniei, ca un surprinzător „învățăcel”, în tehnicile („tehnă”, cum le numeau grecii – însemnând un melanj tainic artă-meșteșug), continuate de Renaștere, în care intrau, alături: sculptura (mai târziu și pictura), dulgheria (meșteșugul butoaierilor, al roților și carelor de război), mobila și tapițeria, foneria („sculptura” în fier) și turnătoria în bronz. La toate acestea, studiate și în Craiova, în special ateliere „practice”, el fusese notat „maxim”; stăruind, în acei cinci ani, chiar și în vacanțe.

Avem, grație lui V.G. Paleolog, Petre Pandrea și Barbu Brezianu o întregă listă a „lucrărilor” elaborate de Constantin Brâncuși și păstrate în diverse colecții particulare, din Craiova (sau din București), datorate ori vândute, ca să se poată întreține.

Continuare în pag. 17



LAOCOON (1898-1900) București

Urmare din pag. 16

Toate au fost căutate și re-descoperite, după ce Brâncuși ajunsese celebru; și chiar după moartea sa; unele fiind pierdute, până azi. Numele unora au rămas „tehnic”; spre ilustrare: „O ramă de tablou”, comandată elevului, de către direcțiunea școlii, pentru expozițiile agricole, anuale; „rama”, cioplită în lemn de tei, stil „rococo”, a ajuns în colecția Marinelei Ghiță, care, prin căsătorie, va intra în vestita familie a bărbatului politic Vernescu (una din casele sale fiind, după al doilea război mondial, sediul Uniunii Scriitorilor din România). Apoi, un splendid *scrin*, din tei (1897).

Altă lucrare poartă titlul „Un gherghet” (notat pe spate: 1896); e un susținător de cusături de mână, din lemn de paltin. O alta: „Ramă”, tot din lemn de tei, model „vienez”, ajunsă în colecția unui fost coleg, mai avut, de școală: Nicolae Mierțoiu. „Un scaun de stejar cu colțar”, în stilul „auster”, austro-ungar, a fost sculptat sub supravegherea profesorului, ardelean, care era și tapițer: Julius Ratz, al cărui „atelier particular” era, în Craiova, pe o stradă cu nume de meseriași, acoperitori de case: str. „Copertarilor”. Sus, deasupra aceluși fotoliu tronează, simbolic, o pajură având două capete, odihnind pe valve-ornament ale unei scoici marine (Scaunul se află, azi, în colecția Nicolae Teianu, Craiova).

Cerând burse, de la diverse instituții, Brâncuși oferă câte o variantă a lucrărilor sale, de elev-ucenic, așa cum au fost cazurile Împăratului Vitellius, Capului de expresie Laokoon; alte capete de copii, altelei basoreliefului; destinate fiind: Prefectura Dolj, Episcopia Madona Dudu, Școala de Arte și Meserii ș.a. Ulterior, „semne” pentru sănătatea epocii și generozitatea contemporanilor, prea tânărul „cioplotor” primește răspunsuri favorabile și incurajatoare. I se dau acele burse, chiar dacă mici și i se reînnoiesc, anual.

De ce am enumerat și toate acele producții ale sale, de la Școala de Arte și Meserii, Craiova? Unele, vor fi fiind conservate în inventarul instituției, putând fi vizitate, expuse, în permanentă?... Pentru că a existat o perioadă (și e răspunzător de aceasta și un istoric de artă, „oficial”, precum George Oprescu), care a afirmat că, emigrând, creând o artă „abstractă, decadentă”, Brâncuși s-a „înstrăinat de popor”; i-a „epatat pe burgheji”, în revoluția sa existând „hiatusuri”, „falii”, „rupturi...” etc. Iată ce susține un critic de artă plastică, de peste Ocean, John Coolidge, după ce a vizitat Craiova: „Sculptura sa, din timpul Școlii, era o parte majoră a muncii sale, pe care Brâncuși a luat-o cât se poate de în serios!” (Brâncuși's Caryatid II, în rev. „Fogg Art Museum Acquisition”, 1968, Harvard an Cambridge University, 1969).

Până la Centenarul Brâncuși – 1976 nu s-a vorbit, în România, despre sculptorul nostru, ca „Părinte-întemeietor” al Design-ului industrial. Cu toate că, în bibliografia din timpul vieții sale găsim referiri esențiale, în articolul lui Theo Van Doesburg, în revista sa „De Stijl”; în eseu lui Laslo Moholy Nagy închinat operei brâncușiene, în 1928; precum și în cursurile sale, de la Bauhaus, din Berlin. Sau: în 1976, la București, la Colocviul „Brâncuși”, un critic și istoric de artă, precum francezul Georges Charbonier, care a elogiat tocmai aceste „lucrări-artefact” brâncușiene, al căror studiu, profund, în școală, l-au dus pe artist spre crearea unor forme, care vor aparține, istoric, „esteticii industriale”, și apoi, relației sculpturii cu arhitectura, socotindu-l pe Brâncuși „inițiatorul”, alături de Walther Gropius, la Școala „Bauhaus”, în artele „mobile” (inclusiv cele din metal, sau sticlă); ori, alături de Le Corbusier.

Au început să viziteze, după 1976, Craiova (însă și Târgu Jiul) personalități de renume internațional, specialiști precum: Jammes Johnson Sweeney, Sidney Geist, Athena Tacha Spear, Isamu Naguchi, Friederich Teja Bach, Carola Giedion-Welcker, Giulio Carolo Argan, Bulent Ecveit, care au „relaționat”, cronologic, acele „lucrări” ale tânărului de odinioară, de întreaga sa „revoluție plastică”; astfel încât concluzia a fost revelatorie și esențială; și anume: Brâncuși nu a negat și depășit sculptura clasică, decât după ce a învățat-o, temeinic, a exercitat-o, a practicat-o, cu o profundă consecvență, cunoscând-o „de profundis”; precum „tehnă” și apoi precum „viziune artistică”.

Învățând să cioplească lemnul, încă din cea dintâi copilărie, în Hobița, lângă tatăl său; însă, mai ales, riguros, la Craiova, Constantin Brâncuși avea să afirme, tranșant, în mai multe ocazii și către mai mulți prieteni, nu doar unuia, cum s-a crezut: „Din toată lumea, numai africanii și românii au știut cum să cioplească în lemn!” (Aforismul 133).

Dar eforturile lui Brâncuși, ca părinte (și) al Design-ului industrial, au început să fie recunoscute, de o altă generație de istorici de artă, apărută după 1980; fiind în discuție acele „ambiguități geniale” și „entități simbolice”, care sunt soclurile operelor sale: aflate la jumătatea distanței dintre „poezie” și „tehnă”. Astfel este *Chémine-ul*, din Atelier, filmat, uluitor, în vreme ce îl sculpta. Un alt *Chémine*, pe care l-am văzut, în colecția de fotografii istorice, aparținând fiicei inginerului Coloanei, Dna Sorana Georgescu-Gorjan, era lucrat de C. Brâncuși, în marmură gri „Rhon-Alpes”, pentru prietenul său, din tinerețe, protector: Maurice Raynal – și care a fost, mai târziu, scos de urmașii acestuia din zidul locuinței lui (și vândut unui Muzeu, din Statele Unite, cu 1.000.000 de franci, în 1974), *Taburetele* (pentru telefon), Scaunele (din lemn de stejar), folosite de artist, pentru uzul său personal, în Atelier; *postamentele originale* (ale unor ovoide aurii, de bronz); Scaunele „clepsidrice”, sau celelalte – „cuburi răsturnate” (din Grădina din orașul Târgu-Jiu; mesele rotunde, arhaice, sunt, azi, studiate nu doar ca inovații, în arta sculpturii, ci și în aceea a Design-ului industrial. (Cuburile albe, „marmoreene” ale aparatelor electro-casnice, diverse forme de ustensile și mobilieri, îl au ca „întemeietor” pe C. Brâncuși).

Craiova e plină de amintiri, lăsate de sculptorul nostru, însă re-descoperite, mai degrabă, de adâncii iubitori ai istoriei artei; și de oamenii de carte. După demolarea Atelierului lui C. Brâncuși, la Paris, V.G. Paleolog i-a adus, ca pe niște „relicve sacre”, în Craiova, sfătuit de Prof. Florea Firan, un set de bărne, din stejar, care se află, azi, în curtea Colegiului Național de Arte și Meserii „Constantin Brâncuși”, structurate „conic-vertical”, asemenea unei „piramide”;

funcționând ca o adevărată sculptură monumentală. Un fel admirabil de a salva ceea ce se putea salva!... O altă relație, pur simbolică, peste timpuri și epoci, îl apropie pe Brâncuși, de orașul vieții sale, de elev, Craiova, în postumitate și postmodernitate! Iată firele unei „narațiuni” esențiale și rare, pentru „artistul nostru revoluționar!”

„Narațiunea” s-a petrecut în august-septembrie 1986, la Paris. L-am cunoscut pe inginerul Xavier Pascal, care l-a văzut pe Brâncuși, elev fiind, la Liceul „Buffon”, din Vaugirard; apoi, s-a apropiat de el, prin tatăl său, care era desenator-proiectant în atelierul de creație și imagine ale firmei de automobile „Citroën”, vecine – „la aproximativ 12 metri”, spunea el, de Atelierul lui Brâncuși! Pe acel loc s-au construit, în 1988, Facultatea de Medicină „Necker” și o aripă a spitalului cu același nume. Am vizitat și eu construcția, stil „bombardier”, galbenă, cu coloane ionice, îngropate, ornamental, în ziduri. Dacă nu știai ce funcționa, acolo, o puteai confunda cu o sală de sport. Am regretat enorm că nu am fotografiat-o, atunci, în septembrie 1986.

Tatăl lui Xavier Pascal și unii din colegii săi se duceau, frecvent, în vizită, la vecinul lor sculptorul Constantin Brâncuși.

– „Automobilele Citroën, în special modelele 1946 și 1948, mi-a confirmat ing. Pascal, socotite cele dintâi turisme, cu forme aerodinamice, pe plan internațional, au pornit, ca idee, de la vizitele acelor specialiști, la sculptorul român; și influența Păsărilor măiestre, a Peștilor, din bronz auriu și a Coloanelor infinite, din Atelierul artistului, asupra „percepției” și noii lor „concepții vizuale”, incurajate de revoluția plastică brâncușiană.

Când am vizitat întreprinderea-fiică a Firmei „Citroën”, din Craiova, Citroën-Oltcit, pentru un reportaj literar, în 1987, am fost surprins și fericit să constat acea tainică relație a sculptorului nostru cu acel colectiv de proiectanți de odinioară, rămași anonimi, reinviați de memoria lui Xavier Pascal, grație unei întâlniri norocoase. Mulțumită imaginii aerodinamice, de creatură –, pregătindu-se de zbor, unii români își mai reaminteau de modelele „Citroën” 1946 și 1948, încă în circulație, la noi, pe care le porecliseră „Broscuța”.

Tot atunci, în Craiova, Prof. univ. Mihnea Gheorghiu, avea să ne povestească o întâmplare șocantă: la sfârșitul construcției Teatrului Național, entuziasmat de forma arhitecturală, N. Ceaușescu s-a lăsat sfătuit să dispună (și) turnarea în bronz auriu a uneia din variantele monumentale, din Atelierul brâncușian – a Cocoșului salutând soarele,

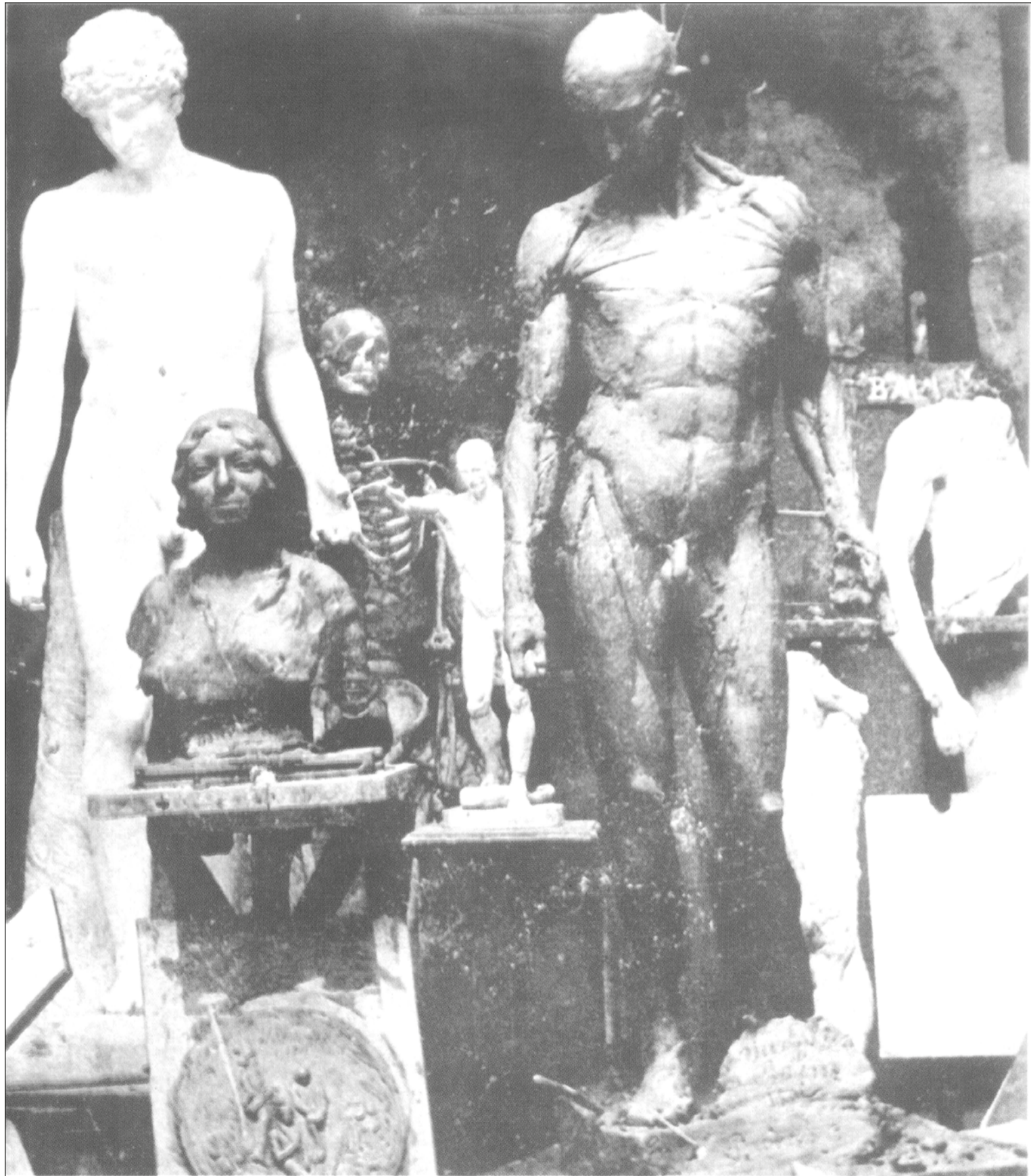
simbol al cântului acelei păsări și al „zorilor” tuturor începuturilor. În ultima clipă, însă, „șeful statului” și partidului unic și-a reprimat această dorință, reproșând faptul că sculptorul Brâncuși „rămăsese un... emigrant!”. „Cocoșul sunt eu!” (Aforismul 163). Afirmase cândva Brâncuși despre el însuși, ca inovator în artă.

Astfel, nenumărate amintiri și evenimente îl leagă pe cel mai important sculptor al veacului trecut XX, de orașul tinereții sale: Craiova. Tot ceea ce a învățat, precum „tehnă”, s-a întâmplat aici, inclusiv revoluționarul principiu al „fidelității și respectului față de materiale”, care-l va face să devină și un întemeietor al Design-ului industrial și a tot ceea ce vedem, ca evoluție istorică, în acest domeniu, în ziua de astăzi; și în acela al relației sculptură-arhitectură.

Vizitând orașul Craiova, în anul 1985, un discipol al lui Brâncuși, la Paris, turdeanul Etienne Hajdu, l-a numit pe sculptor: „om teribil al Câmpiei Românești”. Nu vom întârzia, însă, să afirmăm că îngemănarea Câmpiei cu Muntele, în sufletul aceluia care „s-a născut la Hobița, în Pestișani, însă la Craiova pentru a doua oară!...”, rămâne o idee cardinală – întru înțelegerea viziunii ascensionale a întregii sale opere. Pentru a încheia această profundă relație a sa, cu Orașul Băniei, vom lăsa o concluzie aforistico-poetică, la sfârșit, aparținând criticului american Sidney Geist: „Înclinația spre Aforisme a lui Constantin Brâncuși impregnează expresivitatea sa orală și plastică; și, mai mult decât oricare dintre operele sale, rămâne veriga celei mai adânci legături cu pământul Olteniei natale!”

Constantin ZĂRNESCU
Februarie 2014

P.S.: Amintirile au pluri și vinișoare, ca și marmurele lui Brâncuși. În Craiova, am fost găzduit, în adolescență, numai de Grigore Ștefănescu, fostul meu diriginte, în ciclul II, la Lăpușata-Lădești, preot, profesor de muzică și dirijor de cor (tatăl dirijorului Mihail Ștefănescu, de la Rm. Vâlcea). După Revoluție, dirigențele mele de odinioară a condus corul sindicatelor Universității din Craiova. Era unchiul lui Marin și George Sorescu. La dumnealui, pe str. Mihai Bravu, nr. 9, lângă Parcul Titulescu și Agronomie, am văzut primele autografe pe cărți de la Marin Sorescu și am văzut articole de V.G. Paleologu, care gira o instituție, formată din... el însuși: „Informatica Brâncuși”, tolerată la parterul palatului primăriei Craiova. (C.Z.)



Atelierul lui Brâncuși din București (1900-1902)

Brâncuși și figurile Intervalului

Brâncuși continuă linia tradiției românești în lucrarea lemnului sau pietrei („doctrina străbunilor”), cu realizarea de „esențe”, de aflat și în arta primitivă africană, recunoscută ca atare de sculptor. Menținerea „Spiritelui” în orice piesă sculpturală este, așadar, un principiu străvechi și îl aflăm în aforismele brâncușiene. Și aceasta datorită plasării lor în *Interval/Imaginal*, lucru la care contribuie și forma, ovoidul, unul plutitor, cum plutitoare sunt și elementele („Eu aș vroi să reprezint imponderabilul într-o formă concretă”, „...am reușit cumva să fac ca Pasărea măiastră să plutească”). Atunci când sculptorul afirmă potențele „sferei”, țintește exact către forma hierofanică, imponderabilă, fluidă, dinamică, în fine totală („Eu cred că o formă adevărată, în plastică, ar trebui să ne sugereze înfinirea. Suprafețele ar trebui să arate, atunci, ca și cum ar înainta, încontinuu, ca și cum ar pleca, din acea măsură, într-o existență cu totul desăvârșită și completă...”).

Brâncuși nu se vedea înmatriculat începutului de secol, dar tradiția îl va duce, prin dozajul și forma care să capteze spiritul materiei, la ipostaza de revoluționar în limbaj sculptural („Eu nu sunt nici suprarealist, nici baroc, nici cubist; și nici altceva de soiul acesta; eu, cu noul meu, vin din ceva care este foarte vechi”). Realizează o „expresie” absolut personală chiar dinăuntrul „orizontului indefinit”, cel primitiv, adâncul nostru multiplu, acolo unde spiritul individual e una cu cel universal, iarăși explicit(at): „Colaborarea intimă între artist și materialele folosite, precum și pasiunea care unește bucuria meseriașului – cu elanul vizionarului, îl duc pe rând la esențializare, la forma ideii în sine... Sculptorul trebuie să își pună spiritul în armonie cu spiritul materialului”.

Nu întâmplător îl găsim pe Brâncuși într-o fotografie la „gura de rai” al atelierului parizian, revăzut în memorie, la un moment dat, tot ca *Interval*, locul plutirii elementelor purificate: „...eu am avut revelația să revăd-rememorez imaginea atelierului meu, la o altă dimensiune („a large scale” - devenită cu totul monumentală), o mărime care să umple întreaga boltă cerească, în ultimele două variante ale Păsărilor – cea albă și cea neagră - m-am apropiat cel mai profund de o dreaptă măsură. Păsările de aur, Măiestrele și Coloana fără de sfârșit... sunt niște proiecte care, o dată mărite (agrandies), ar putea să umple toată bolta cerească și să o susțină”. Sculpturile sunt, în oricare loc ales, iluminat el însuși, *axis mundi* „O sculptură nu se sfârșește niciodată în postamentul său, ci se continuă în cer, în pedestal - și în pământ”.

Atât timp cât creația își conține creatorul, există o multitudine de fotografii și dinăuntrul „laboratorului”, care îl proiectează pe Brâncuși în propria lume. Armonizat cu ea, cu elementele dinăuntrul atelierului, identic/e interiorului/adâncului său, tot de una cu „Universul”. Iată câteva mostre de gândire brâncușiană: „Tot ceea

ce puteți contempla aici, în Atelier, are un singur merit; că este trăit...”, „Când crezi, trebuie să te confunzi cu Universul și cu elementele”... „Eu vă vorbesc numai despre acea sculptură care posedă viața ei proprie; iar nu despre una care ar avea vreo formă asemănătoare vieții”.

Starea de armonie („bucurie”, terapie: „să vindece contrarietățile interioare ale omului”) devine o constantă a fiecărei sculpturi brâncușiene și aceasta provine mai ales din forma simplă, în viziunea autorului, care este ovoidul. Un aforism validează forma unică: „Ne aflăm într-o sferă, ne jucăm cu alte sfere, le îmbinăm, le facem să clipească”, „...caut acea formă definitivă, nepipăibilă, alunecoasă”.

Piesa sculpturală nu e concepută cu accidentul ei real, ci dumnezeiesc, atunci când elimini individualitatea proprie („când uiți cu desăvârșire de tine însuși”), așa încât nu e vorba de un anume element, ci, cum spune însuși Brâncuși, de „spiritul” său. Era mulțumit, de pildă, că „fața” Domnișoara Pogany nu mai conținea elemente „particulare”, dar s-a ajuns la acest lucru prin forma ovală, care înglobează orice caracteristică și revelează esența, „ființa din interiorul materiei”. Caută, și o afirmă des, acea formă care să fie atotcuprinzătoare, în care interiorul să pulseze, să aibă spiritul exteriorizat, ca și cel angelic. Brâncuși împacă „lutul și sufletul”, materia și spiritul ei, într-o „unitate perfectă”. Când lucrează la *Măiastra* ajunge la ovoid ca la forma înglobatoare („Trebuie să fuzionez toate formele”), a cuprinderii oricăror contrarii într-o „comuniune nouă...”. Artistul puncta și drumul spre forma singulară și calitatea ei esențială, păstrarea spiritului din materie, în cazul păsărilor, „prin acest oval al trupului Păsării”, o fuzionare „a tuturor formelor”.

Ovoidul marchează atât opera eminesciană cât și pe cea brâncușiană. Figura circularității traduce chiar transcendența. Ovoidul con-centrează universul, așa cum, la nivelul imaginilor, o realizează imobilitatea chipurilor în râu la Eminescu sau desenul fizionomic în „ovaluri” fluide la Brâncuși. Privind o variantă a Domnișoarei Pogany, Brâncuși era conștient în privința ovalizării și a perfecțiunii aduse de ea („capul a primit forma definitivă a unui oval”). În plus, forma ascetică tinde să prezinte invarianta, *arheul*.

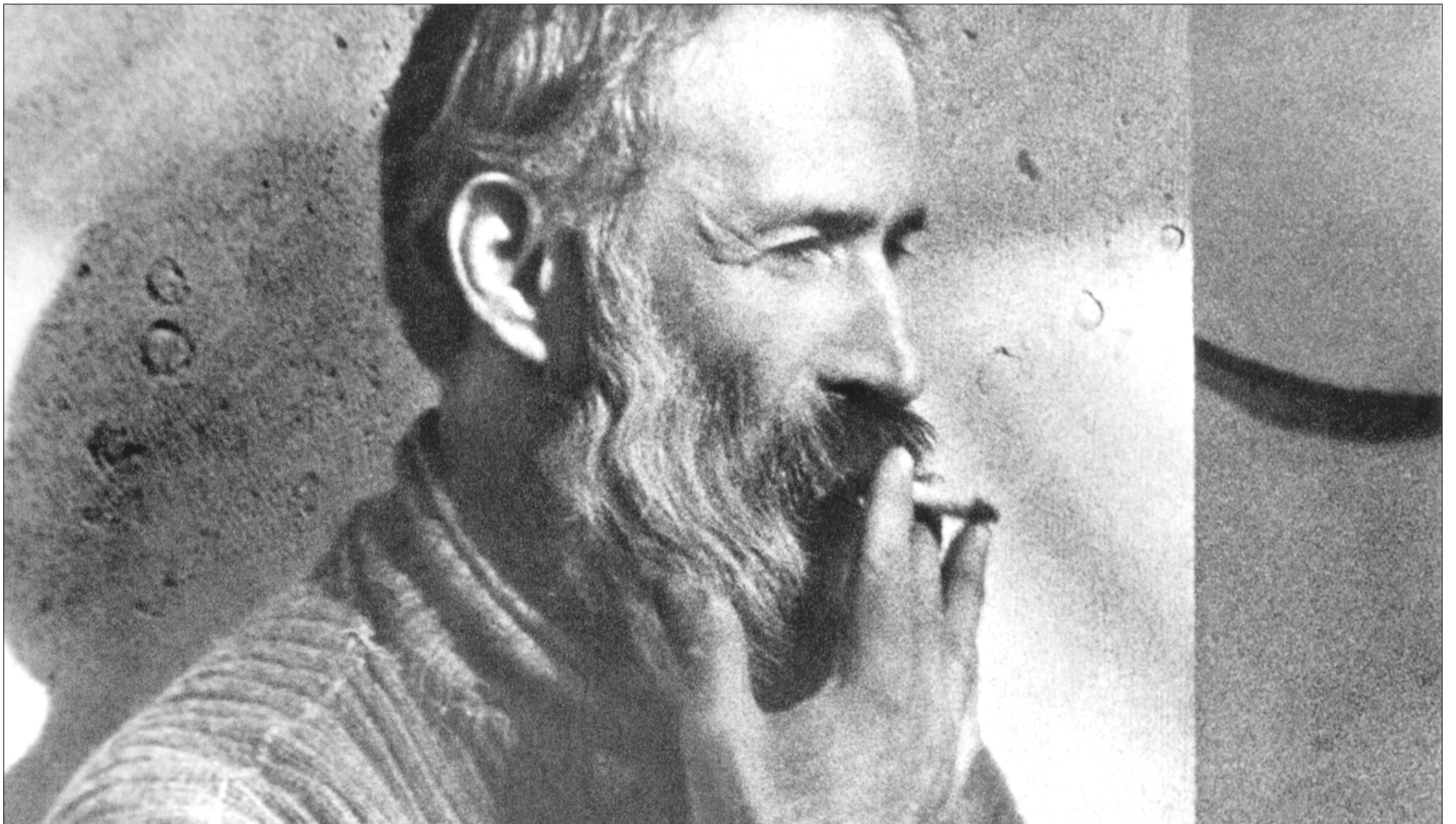
Chiar variantele sau tipurile, în reversibilitatea lor, conduc (*Păsările*, să spunem, la Brâncuși, *cuplul* – la Eminescu) spre prototip (*tot de una*). Momentele din lirica poetului sunt, în genere, cosmogonice. Și sculptura brâncușiană emană aceeași stare de/ spre Facere. *Începutul lumii* nu-i decât o pronunțare non-figurativă a momentului cosmogonic, aparținând oricărei alte sculpturi, situată într-o concentrare, experiență interioară, egală cu manifestarea, iluminarea. Prezența Stâlpului Cosmic, și în opera eminesciană, și

în cea brâncușiană, ține de asemenea ceremonie, cu prezența sacrificiului, morții consumate, revelate.

Sculpturile brâncușiene par imagini dinăuntru, de unde și puterea lor de renaștere a limbajului sculptural. Există destule discuții că sculpturile ar trebui, au fost, sunt amplasate în locuri anumite. Când Brâncuși proiecta strict sculpturile (cu tot indicele spațial), de fapt le atemporaliza și „aspațializa”, dând oricărui loc funcția de Centru. S-ar putea spune că fiecare piesă/ ansamblu se așază într-un spațiu și un timp ideale, întrucât au autonomia întregului, au conștiință de sinele/sufletul lor, indiferent de întâmplare, subiecți, context, condiționări. Arhetipalul nu mai este sensibil la „vremuri”. Piese concentrată nelimitatul. *Coloana fără sfârșit* este mai la vedere decât altele, în această privință; oricum, sculpturile își creează / asumă o vecinătate proprie. Fotografii de piese din atelier demonstrează că ele își corespund și dau alt semn, nou pentru autor. Circuitul între sculpturi este vizat de Brâncuși prin aceste apropieri fotografice (uneori cuplările prevăd chiar devenirea motivelor, ca *Adam și Eva*), dar indică, îndeosebi, primordialitatea formei, sunt mereu începătoare, în sensul cosmogonic.

Cu figurativul ascuns în nonfigurativ, sculpturile brâncușiene au fost, pe drept cuvânt, întemeietoare, cel puțin pentru secolul al XX-lea, lucru care se explică și prin dezvoltarea formei din material printr-un proces sinonim cu oricare experiență interioară, din care urcă imagini și simboluri, purtătoare ale întregului, în momentul iluminării / trăirii sacralului. Asta și pe linia strămoșească a formei și tehnicii de lucru. Sculpturile lui Brâncuși țin de un ritual care este complet la vedere, dar care nu-și pierde funcțiile (magice, universale, tipice oricărei arte primitive) integrale. Însăși vederea sculpturilor se mută înăuntrul privitorului, locuindu-l îndelung. Și datorită formelor tradiționale din punctul inițial de plecare, au o putere dinăuntru, ca și cum ar figura în inconștient, sunt cathartice, absolvindu-ne, parcă, de vină (tragică!?). Desigur, un traseu de evadare din „labirint”, în accepția artistului. Sculpturile se țin, se compactizează, în interior, n-au nevoie de privire dinafară, chiar dacă distanțele și unghiurile conduc la pluralitate semantică; sunt într-o continuă stare de facere, reflex al unui dinamism inclus fiecărei figuri surprinse în manifestare, „nemărginit”. Transcendența „zace” în fiecare piesă, dar sculpturile au măreție, suflu, concretizare a incorporalului, cum e zborul, de pildă. Atâta timp cât Unu e doritor de experiență, materie cu *daimon*-ul îndemnat la imagini sincretice, manifestarea este multiplă.

Continuare în pag. 19



NOICA ȘI BRÂNCUȘI: Deschideri în seninătatea ființei

O istorie nicasiană a filosofiei românești prin marile ei temeuri: limba română, Eminescu, Brâncuși.

2.1 - Relația dintre lucrarea despre Rostire și Sentimentul românesc al ființei cu Ontologia

Ecă și când am rupe etapa brâncușiană a entității sculpturale de etapa finală a sintezelor A și T. (Ansamblu și Templu) (n. red.)

Interesul doamnei Lavastine de a sublinia o ruptură. De fapt Devenirea întru ființă derivă din "naționalismele" cărții anterioare, într-o continuitate exemplară, așa cum A și T devin din lucruri disparate premergătoare.

Coloana fără sfârșit, acest întru brâncușian, care devine pivotul viziunii sale (Ion Pogorilovschi)

Gândirea lui Noica: „este un sistem; a fost elaborat vreme de cinci decenii (...) a fost creată mai întâi desfășurarea tematică pe orizontală, pentru ca abia în ultimul deceniu, prin Sentimentul românesc al ființei (1978) și îndeosebi prin Tratat de ontologie (1981) să se dea Coloana vertebrală – cum îi plăcea lui Noica însuși să spună –, cu întruparea viziunii pe conceptul-pivot de întru, cu viziunea în „devenirea întru ființă” (M. Diaconu, Istoria limbajului filosofic românesc, p. 150).

Nu este Coloana A verticalizarea sublimă a operei lui Brâncuși? (Pentru sublimul brâncușian vezi Ion Ianoși...) și nu ar fi fost mai ales asta T, dacă s-ar fi realizat?

2.1.1 Cu „întru” Noica se înscrie în bucuria ființei

2.2 Noica: Bucuria creației brâncușiene și antecedentele ei în cultura românească

2.3 Antecedentul principal este al limbii: „întru”. Trebuie să cercetăm pe „întru” și pe

2.4 „a fi întru” în ele însele, ca seninătate

p. 167 „Să vedem dacă pentru bucuria neașteptată, dar semnificativă a creației lui, nu se pot găsi totuși antecedente în cultura sau în cuvântul românesc.”

Antecedentul principal: „întru”

Pentru a ajunge la bucuria de a „a fi întru”, Noica pornește de la partea întunecată a ridicării la ființă, a încercării de a răzbate.

p. 168 „Am invocat-o până acum prepoziția „întru” tot timpul, în descrierea primei fețe a ființei, după versiunea noastră românească, fața mai întunecată. Acum putem invoca situația adusă de „întru” pentru fața luminoasă, sub semnul căreia s-a ivit, ca si o nouă în lumea noastră, opera lui Brâncuși, cu bucuria ei

[Dor, Suplicii arată că s-a ivit din întuneric – I. Pogorilovschi] [Prometeu]. De rândul acesta, pentru că nu mai e vorba de trudnica ridicare de la realitățile obișnuite la o formă de ființă, ci de ființa însăși, trebuie să cercetăm pe întru și a fi întru în ele însele. Sentimentul românesc al ființei trebuie să privească și starea de ființă, nu numai intrarea în ea.

Vezi următoarele:

Noica distinge:
intrarea în ființă
devenirea întru ființă
starea de ființă

C. Noica, *Sentimentul românesc al ființei*, p. 168

Elogiul noician al limbii române prin Brâncuși

Preocuparea lui Noica pentru Brâncuși e de fapt pentru „limba în care gândea Brâncuși”.

Din această limbă, ca și Mircea Vulcănescu, Noica extrage:
o filosofie modernă
o artă modernă.

Filosofia rămâne cumva în virtualitate.
Arta modernă s-a concretizat prin Brâncuși.

Iar această artă poate interesa pe Noica tot pentru că e filosofică, relevă o virtualitate a lumii, o spiritualitate consistentă ideativ.

Vezi conceptul lui I. Pogorilovschi – „cunoașterea idiomatice”.

Această problemă e foarte importantă sub următorul aspect:

Despre Brâncuși se spune că s-a inspirat din folclor, din reprezentarea obiectuală ca stâlpi, mese etc. Ori măcar din basme, legende.

Această viziune duce la exagerări deformante. Se strâmbă din nas. Mulți nu văd să existe o legătură directă între Coloana fără sfârșit și stâlpii de pridvor.

Noica socoate altfel. Brâncuși nu s-a inspirat din folclorul românesc decât oarecum. El s-a inspirat din limbă, mai exact – arta lui se naște întrucât Brâncuși gândește în limba română.

Este util de urmărit cum vorbește Noica despre limba română, alteori din alte limbi (vezi în franceză, *Introduction à la sculpture de Brancusi*)



Ion POGORILOVSCHI

Brâncuși și figurile Intervalului

Urmare din pag. 18

Într-o epopee sculpturală, precum cea a lui Brâncuși, sculpturile polizate își conțin atât lumina interioară, cât și pe cea exterioară, celelate dispun, totalizându-l, de timp, dar își creează un circuit interior înăuntrul formei, dând senzația de organicitate. *Sărutul* surprinde cuplul în clipa „nunții”, dar într-o amplasare a morții, ca într-o realitate absolută. De altfel, momentele sugerate/ comemorate de Brâncuși se înscriu unui traseu inițiat, vămuind eternitatea cu „moartea și viața laolaltă”, în ton eminescian. Evidentă este manifestarea Spiritului în *Muză adormită*, *Leda*, *Pasărea etc.*, aceste forme sculpturale hiperionizate. Cu asemenea personaje, în astfel de momente totale, se realizează, conform unei gândiri simbolice, un imn sculptural cosmogonic, ca într-un rit vedic, ca o rugăciune, meditație în spirit oltenesc, asemenea poeziei pure (asimilare brâncușiană, de altfel). Există rugăciuni-embrion, repetări de forme pe cele trei axe, de parcă ar avea/au o funcție magică. Centrul sincronizează, de fapt, axele imaginariului, mai ales că fixarea/stabilitatea (obligatorie pentru ceremonie) se realizează printr-o mare varietate de *axis mundi*, de la poziția crucii-păsării-rug la ovoidul cu lumina piezișă sau tăiat orizontal, de la o lumină columnară „fără sfârșit” la „ciocul” oval de la ultima pasăre, etc.

Chipurile în trecere, eternizate „de-a pururi în clipa cea de azi”, fac parte dintr-o ceremonie a echilibrului, multiplului; fiecare sculptură este autonomă, dar se și integrează Unului, în stare de manifestare, varietate. Bipolaritățile multor sculpturi (*Leda*, *Adam și Eva*, *Sărutul* – explicite, *Principesa X*, *Păsări*, *Pește etc.* – implicite), cât și mișcările circulare, ovoidale, potrivesc aceste spirite individuale la recunoașterea Spiritului Universal, sunt conținute în memoria individului și universului în același timp. Ceea ce ne învață sculptura brâncușiană este înțelegerea. Formele au fost „acolo”, artistul doar le dezvăluie. Non-figurativul pare un efect optic. Chiar numele sculpturilor țin de organicitate. În schimb, prezența unor *Buddha*, *Socrate*, *Himera*, prin lumina pură (golurile), dă seamă de acel înăuntru-afară circulant. Personajele, oricare, supra-veghează inițierile care vin dintr-o „experiență interioară” colectivă, materializată în arta populară, în obiceiuri, cele românești fiindu-i familiare lui Brâncuși.

Chiar dacă a plecat din ele, sculptorul nu le-a trădat. Dimpotrivă. Că „primitivitatea” operelor sale a fost raportată la alte arte străvechi, cum este cea africană, faptul se explică / s-a explicat prin corenvența cutumelor și exprimărilor artistice la popoarele străvechi. Și așezarea organicului / figurativului înăuntrul non-figurativului semnaleză că această sculptură ține de experiențe adânci, moștenite și perpetuate / prelucrate, viziune manifestată în spațiul românesc tradițional, dar care prin Brâncuși declanșează o cotitură în limbajul sculptural. Obsesia de a comemora momente, oameni de seamă români prin proiecte în spirit tradițional, cu elemente ale spiritului local: fântână, masă, poartă, stâlp, demonstrează fidelitatea din adâncuri a *daimon*-ului brâncușian la conștientul / inconștientul colectiv. Pasiunea pentru Milarepa, poziția unui Buddha în mijlocul sculpturilor dau notă de spiritul apropiat, dorit, stare de echilibru în linia eminesciană, a gândirii unului.

Multiplăcările, reluarea motivelor intră în aria devenirii, găsirii identității. Evoluția formelor explică starea unor „ființe vii”, care au comportament variat, cu revelația inclusă în gestică sculpturii însăși, cum este aceea a variantelor. Exercițiul vederii impune sculptura ca pe un spațiu în care Spiritul (un Buddha) se manifestă.

În fapt, se intră în dialog cu sculpturile, se multiplică și vederile, se deschid înțelesuri, pentru că Brâncuși a singularizat arhe-„tipul”, i-a dat forme individuale, dar simultane cu momentul creației, în spațiul și timpul aparent profan, în fapt, în afara lui, pentru că evidențiază transcenderea. Fiecare piesă este o meditație, rugăciune, răsfrângere în / la interior. Cum devine și *Masa...*, *rotundă*, a cărei suprafață / expresie este apropiată de cer, explorându-l. Spiritele, 12, revelează un centru, sunt pietre rotunde suprapuse, încă imobile, dar conținând mișcarea, *intrele* în circuit sus-jos, ca și luminișul eminescian, cum *Începutul lumii*, în colțul său făcător, exprimă „o sete care-l soarbe”, aproape de „punctul de mișcare” cât și de „neclintita limbă”. În același timp, vidul înțelepților, proiectați de Brâncuși ca în *Imnul creațiunii*, *Rig-Veda*, ș. a., este pandantul imaginilor pline, compactizate, în așa fel încât devin armonii din contrarii. Până și manifestarea „golurilor din alte goluri” în etapa sculpturilor în lemn se înscrie în aceeași experiență a Sinelui

totalizant. Până la urmă vidul / privire divină se revarsă peste monoliții de tip *Sărut* ca o concretizare / obiectivare a lui *psyche*. Nu întâmplător, *Măiastra* trona pe un soclu constituit din cuplul nuntit. Călătoria inițiată se face prin întregire, refacere din variante / multiplu, ca în *Sărmanul Dionis*.

M-am întrebat dacă ar putea exista / va exista Brâncuși fără atelierul lui din Paris (sinonim Naturii eminesciene / gorjene), spațiu care a rodit formele și, cu siguranță, stimulează, în continuare, exegeza. Locul „izolat” parizian, unde însuși Brâncuși crea „mutații de text”, indică, din fotografii, o fidelitate cu Sinele, a fi în arhetipuri, dar și o neliniște, o imperfecțiune. Nu cumva spațiul cu Brâncuși la intrare prezintă o ruptură demnă de omul nostru contemporan? Oricum, „gura de rai” de aici nu poate fi gândită ca univocă. Odihna de sine (deceniile de la Căpățâna omului) nu a fost cumva mai dramatică decât pare? Dacă asimilăm intrarea în atelier cu *Poarta Sărutului*, atunci tot aforismul brâncușian dă rezolvarea, ca ieșire din labirint („negarea Labirintului”), așa cum a așteptat, în proiectatul templu pentru Indor, să indice punctul de întâlnire a tuturor axelor timpului și spațiului, lumina venită pe orificiul de sus. În această stare de trecere, reversibilă, din viață în moarte, și doritul templu indian, și, mai ales, complexul de la Târgu-Jiu devin sinonimele atelierului parizian cu creatorul înglobat. Fiecare entitate este cosmică, refăcând simplul spațiu memorial al artistului ca pe „gura de rai” de acasă. De unde invitația: „Duceți-vă la noi, în România, să vedeți oamenii, costumele, locurile (spațiul românesc...). Duceți-vă să vedeți ceea ce am putut să realizez eu - la Târgu-Jiu”. Un alt text brâncușian pare cea mai bună definiție, descriere a unei lumi sacre, Intervalul, de aflat chiar în ansamblul gorjean: „Un monument depinde întotdeauna de locul anuntit pe care îl alegi și de cum va răsări sau va apune soarele deasupra lui, de însăși materia înconjurătoare... De abia atunci, având aceste date (perspective, fotografiate la diverse ore și luate din diferite unghiuri), îți poți alege materialele și poți să îi fixeze monumentalitatea”.

Viorica RĂDUȚĂ

Date inedite și rectificări în biografia lui Brâncuși



Despre Brâncuși s-au spus multe și s-a scris enorm. Mii, zeci, sute de mii, milioane de pagini. Dumnezeu știe câte. Au scris mulți. Și veniți și chemați și nechemati. Toată lumea se pricepe, știe ceva despre Brâncuși și scrie, publică. Dar, de regulă, banalități, lucruri fără valoare. S-ar părea astfel că despre marele sculptor s-a spus și s-a scris tot. Da, dar ce s-a știut s-a scris, ce nu, s-a presupus, s-a inventat. Și lucrul acesta l-au făcut nu numai „brâncușologii de ocazie”, impostorii, ci uneori și unii cercetători. Să vedem deci câteva momente inedite din biografia lui Brâncuși și să facem câteva rectificări.

Se știa astfel că în vara anului 1897 Brâncuși a fost trimis timp de două luni să lucreze la o fabrică de mobilă din Viena. Se știa, de asemenea, că la Viena a plecat singur cu vaporul, pe la Turnu Severin, că la Viena a lucrat la un anume Herr Roth și că la sfârșit i s-a eliberat un certificat. Nimeni nu și-a pus însă vreo întrebare asupra acestei călătorii, toți biografuli au relatat sec doar faptul. Noi ne-am pus însă o serie de întrebări și le-am căutat răspunsurile. Astfel, prima întrebare pe care ne-am pus-o a fost aceea: adică cum, Brâncuși a plecat singur la Viena, fără să știe un cuvânt în limba germană? De aici au urmat alte întrebări: cine l-a propus, l-a ales să plece în străinătate, apoi, avea nevoie de pașaport, îi trebuiau bani de drum ș.a. Oricum, în vara anului 1897 Brâncuși avea împliniți, de câteva luni, douăzeci și unu de ani, deci i se putea elibera pașaport. Întâmplarea a făcut să descopăr că pe aceeași stradă cu școala unde el era elev trecut în ultima clasă se afla consulatul austriac din Craiova. Acum școala se află la nr. 11, iar consulatul se afla la nr. 6. Deci, aproape vis-à-vis. Până la noi nimeni n-a știut lucrul acesta. Apoi, consultând catalogul clasei lui Brâncuși am constatat că mai toți profesorii săi, dacă nu chiar toți, erau austrieci, în afară de director care era român. Presupunem că profesorii vorbeau între ei și adesea se adresau elevilor în limba germană. Mai mult, se știe că în a doua jumătate a secolului al XIX-lea la Craiova trăiau meseriași austrieci și germani, că în oraș funcționa o școală germană, că era o biserică evanghelică etc. De asemenea, presupunem că încă înainte de a deveni elev la Școala de Meserii, ca băiat de prăvălie, sau mai știm noi cum și când Brâncuși să fi intrat în contact cu vorbitori de limba germană, așa că e posibil să fi învățat încă de atunci câteva cuvinte în această limbă. Câteva. La școală a mai învățat, în mod sigur, ceva germană, astfel că unul din profesorii săi a avut încredere în el și l-a propus să plece la Viena. Cum Brâncuși era bursier, n-avea deci bani de drum, n-avea cum să se descurce cu eliberarea pașaportului. A fost ajutat. Așa a ajuns la Viena în vara anului 1897.

Dar, lucrurile nu s-au oprit aici. Se știe, de asemenea, că la Școala Națională de Arte Frumoase din București, Brâncuși a avut profesor de sculptură pe Vladimir Hegel și profesor de anatomie artistică pe doctorul Dimitrie Gerota, că de ambii a fost apropiat și că ambii erau vorbitori de limba germană. Bănuim că de la ei a mai învățat ceva germană. Apoi, după terminarea școlii, când Brâncuși urma să se hotărască unde să-și mai continue studiile, presupunem că atât Vladimir Hegel, cât și Dimitrie Gerota l-au îndrumat spre München. La acestea, credem, s-a adăugat și sfatul sculptorului Frederich Storck, care era doar cu câțiva ani mai în vârstă ca el și cu care de asemenea era în relații de prietenie. În plus, la München se afla și își continua studiile fostul său coleg și prieten Petre Neagoe. Brâncuși

spera să-l întâlnească, să-l ajute, să-l îndrume. Deci, pe lângă limba germană, în care cât de cât se descurca, Petre Neagoe era încă un motiv în plus să opteze pentru München. De Paris ce să spunem. Rămânea vag, în rezervă. Limba franceză îi era total străină, iar singura sa cunoștință acolo era prietenul Daniel Poiană, ospătar, plecat cu aproape un an înainte și care nu știa cum se descurcă, sau cum ar putea să-l ajute. A plecat deci la München. Nu pe jos, ci cu trenul. Bani de drum făcuse rost prin vânzarea câtorva exemplare ale Ecorșului făcut cu doctorul Gerota. Că la München nu i-au ieșit socotelile, aceasta-i altă problemă. S-a hotărât atunci să plece la Paris. La început, de la München, pe jos, iar de la Luneville din nou cu trenul.

O altă problemă care trebuie lămurită este aceea a satisfacerii stagiului militar redus. În toate monografiile publicate autorii n-au prea știut cam ce să spună. Să încercăm deci să descurcăm lucrurile.

Brâncuși a absolvit Școala Națională de Arte Frumoase din București în vara anului 1902. În toamnă, la 24 septembrie, i s-a eliberat Diploma de Absolvire. Se știe că satisfacerea stagiului militar era obligatorie și se executa după absolvirea studiilor. Se știe, de asemenea, că Brâncuși a fost un student tomnatic, recrutase de mult și se prezentase desigur, în câteva rânduri, la comisariat pentru a-și amâna satisfacerea stagiului militar. După absolvirea școlii a trebuit să-și rezolve această problemă. Avea aproape 27 de ani. La 15 ianuarie 1903, la Craiova, a fost încorporat ca soldat cu termen redus, la Regimentul „26 Rovine”. Probabil era singurul soldat în această situație. Întâmplarea a făcut ca în acea perioadă medicii și corpul sanitar din București să dorească să ridice un bust generalului doctor Carol Davila. Profesorul, doctorul Dimitrie Gerota și fostul său coleg Jean Al. Steriadi au venit atunci cu sugestia ca Brâncuși să fie acela care să-l execute. S-a cerut deci detașarea acestuia la București. În schimb, Brâncuși a fost scutit de orice obligații militare. Înțelegerea a fost astfel benefică pentru ambele părți. Sculptorul a rămas în evidența Regimentului „26 Rovine”, din Craiova până la 15 ianuarie 1904, când a fost lăsat la vatră. Ciudat ni se pare și faptul că partea cea mai „cercetată” și ca atare cea mai „cunoscută” a biografiei lui Brâncuși se referă, indiscutabil, la anii săi de tinerțe. V.G. Paleolog a și scris, în acest sens, o carte, *Tinerțea lui Brâncuși*.

Perioada respectivă se referă, deci, mai ales, la anii trăiți la Craiova și se încheie cu „plecarea sa pe jos la Paris”. Accesul la „Arhiva Brâncuși”, în 2001, a scos însă la lumină o serie de lucruri noi și a dezvăluit că unele date intrate în conștiința publică nu sunt adevărate, că au fost fabricate. Astfel, printre altele, în volumul *Brâncuși inedit*. Însemnări și corespondență românească, Doina Lemny și Cristian Robert Velescu publică trei incercări de schițe autobiografice ale sculptorului. În toate se arată clar că atunci când Brâncuși a venit la Craiova, în martie 1889, s-a angajat mai întâi „garson la cafeneaua lui Troceanu aflată la poarta de vest a orașului, la Bariera Severinului”. Dată inedită. S-a angajat apoi, după câteva luni, la Ion Gheorghiu, la care a rămas „până în iunie 1890, când s-a angajat la Petre Rucanu care avea cârciumă în fața gării...” Altă dată inedită. Ba mai mult, în toate cele trei schițe autobiografice nu apare numele și cârciuma „fraților Spirtaru”. Cum de aceștia s-a făcut mare caz, suntem acum în situația de a șterge numele Spirtaru din biografia sculptorului. Cum în goana de a publica cât mai multe date despre „părintele sculpturii moderne” unii biografi au ajuns să „descopere” și să publice până și fotografia *Vioara lui Brâncuși*, sau alta *Brâncuși pe prispa casei părintești cântând la contrabas*. Să fim serioși. Timp de opt decenii nimeni n-a știut ce s-a întâmplat cu *Vioara făcută de Brâncuși*, iar acum e descoperită! Sau cealaltă fotografie, altă „găselniță”, Brâncuși cântând la contrabas. Știa oare sculptorul să cânte la contrabas, sau se făcea? E îmbrăcat în costum, are pălărie pe cap, dar e desculț! Mai mult, nu așa arată o casă din Gorj, ci mai degrabă de mahala de oraș. Apoi, ce fotograf să fi fost acela care a ajuns la Hobița în primii ani ai secolului al XX-lea și să-și fi îndreptat obiectivul aparatului asupra ciudatului cântăreț la contrabas? Nu. Categorie, cel din fotografie nu este Brâncuși.

Și fiindcă tot suntem la capitolul fotografiile poate că e cazul să ne oprim privirea câteva clipe și la cele în care, indiscutabil sunt autentice, Brâncuși apare în mijlocul colegilor săi de la Școala Națională de Arte Frumoase din București, sau chiar de la École Nationale des Beaux-Arts, de la Paris. Peste tot Brâncuși apare bine îmbrăcat, poartă costum sau redingotă, lavalieră sau papion, gambetă pe cap și e încălțat în ghete din piele fină. Nu, acesta nu-i un sărăntoc, un student care își duce existența la limită. Mai mult, încă din 1905, la Paris, îl găsim făcându-și cărți de vizită cu adresa clară pe ele, și chiar ilustre-vederi, cu imagini după lucrările sale, care se vindeau la chioșcuri. Pe unele Brâncuși a scris câteva cuvinte și le-a trimis la prietenii în România.

Să nu uităm apoi că atunci când Brâncuși s-a hotărât, în 1904, să plece în străinătate, a trebuit să-și facă pașaport. Al doilea. Primul îl făcuse, se știe, în 1897. A trebuit, deci, acum, să se fotografieze din nou. Atunci i-a venit ideea, sau poate i-a fost sugerată, să-și mai facă una... El la drum... Fotografia e celebră. A fost publicată cu explicația „Brâncuși în drum spre Paris” și ni-l înfățișează îmbrăcat ca turist german, într-un costum cu haină lungă și largă, pantalonii bufanți, ghete din piele fină și jampiere. În spate poartă un rucsac cu obiecte de strictă necesitate, iar în mâna stângă ține un „Alpenstock”. Pe cap poartă, în fotografie nu se vede prea clar, o căciuliță sau o pălărie cu boruri foarte mici. Poartă barbă neagră și privește înainte. Fotografia a fost făcută, indiscutabil, într-un studio la București. Explicația „Brâncuși în drum spre Paris” este deci greșită, iar faptul că sculptorul apare îmbrăcat ca turist german nu-l mai comentăm. Este clar,

pleca în Germania și nu în Franța, la Paris!

Nelămurite, sau mai puțin cunoscute, au fost și perioadele din timpul Primului și celui de Al Doilea Război Mondial. Natalia Dumitrescu și **Dațiunea Brâncuși** le clarifică în mare măsură. Nu ne oprim asupra subiectului. Interesantă ni se pare însă schimbarea acum a poziției sculptorului față de Germania. Devenit filofrancez, întrucât trăia de mai bine de zece ani la Paris, Brâncuși își păstra totuși stima și prețuirea față de cultura poporului german. Începerea Primului Război Mondial și mai ales bombardarea Parisului de către nemții i-au schimbat poziția față de Germania, ca țară. Prin 1930, când l-a cunoscut pe Petre Pandrea, care venea de la Berlin ca diplomat român și-i propunea o expoziție personală în capitala Germaniei, lui Brâncuși i-a făcut plăcere să vorbească cu acesta în limba germană. Da, a vorbit, dar expoziția a refuzat s-o facă. Apoi, când a început Al Doilea Război Mondial și Franța a fost ocupată de Germania hitleristă, Brâncuși, care era un artist modern și deci neagreat de ocupant, a refuzat categoric să părăsească Parisul. Risca? El spera că nu, spera să se descurce, să nu aibă probleme. Și-ntr-adevăr n-a fost niciodată deranjat de hitleriști. Pentru aceștia, bătrânul, ciudatul artist româno-parizian n-a existat.

Ultimii zece ani din viața lui Brâncuși sunt complicați, greu de descris. Din cele peste douăzeci de persoane care l-au cunoscut pe sculptor și cu care noi am stat de vorbă, s-au detașat, indiscutabil, V.G. Paleolog și sculptorul, profesorul Constantin Antonovici. Dar dacă V.G. Paleolog a improvizat, a spus multe lucruri pe care nu putem pune bază, Constantin Antonovici a fost o adevărată mină de aur. De altfel, acesta l-a cunoscut mai bine pe Brâncuși, iar amintirile sale erau mai bogate și mai recente, nu au fost sărăcite și estompatе de timp ca în cazul lui Paleolog.

Când Antonovici l-a cunoscut pe sculptor, Brâncuși împlinise șaptezeci de ani. Îmbătrânise, nu mai era el cel de altă dată, lucra mai puțin, ca să nu spunem că mai mult se făcea că lucrează. Era neplăcut marcat de vârstă, era nervos, devenise tot mai dificil. Trecea printr-un moment de cumpănă, nu mai era bărbatul care se știa și faptul acesta îl durea, îl chinuia cumplit. Dar lucrul cel mai neplăcut, care nu-i da zi de zi pace, era situația patriei sale natale, ocupată de armata sovietică și care „armată a adus pe comuniști la putere”. Dacă subiectul era atins în convorbiri și nu putea să nu fie atins, se enerva, îl făcea să nu te mai poți înțelege cu el, devenea violent și, în mod firesc, urma un potop de injurături... Și asta i se întâmpla lui, omul care n-a făcut politică în viața lui și care, în fond, nu făcea nici acum. Dar veștile rele din țară veneau, veneau, erau tot mai dese, mai neplăcute și-l dureau... Naționalizarea, arestări, cote, canal, țara devenise un lagăr. Pe de altă parte în România avea prieteni, în ea se aflau anii săi de tinerțe, ani cu amintiri nostalgice. Și ca să fim totuși drepecți, regimul politic din țară îl respecta, îl aprecia. Lucrările sale au fost introduse de la început în expunerea permanentă a Muzeului Național de Artă, iar în 1950, când s-a înființat Uniunea Artiștilor Plastici din România a fost făcut membru deplin din prima... Toate acestea nu l-au făcut însă să uite și nici să ierte regimul politic. Prietenii i-au scris, Camil Ressu, Jean Al. Steriadi, că ar dori ca în țară să se afle mai multe opere ale sale, că o călătorie oficială sau particulară a sa ar fi benefică. Dar el a tăcut.

În România s-a vorbit și din păcate se vorbește și azi de faptul că Brâncuși a dorit să doneze Atelierul său statului român. Povești. Nici vorbă. Nu există nici un document în acest sens, nici la București, nici la Paris (Brâncuși păstra, în general, ciornele cu răspunsurile la corespondența purtată). Ba, s-a mers până acolo încât s-a spus că statul comunist român n-a permis intrarea în țară a unui tren cu donația – Atelierul Brâncuși... Nici gând.

În realitate, încă de la sfârșitul anilor patruzeci, sculptorul a fost tot mai preocupat de soarta atelierului său, zona în care se afla urmând să fie demolată. Probabil, din acest motiv, multe nopți n-a dormit. Pe de altă parte era conștient că Atelierul său devenea, arăta, tot mai mult cu un muzeu. Un muzeu de sculptură. Da, aici era viața sa, cea mai mare parte a operei, a creației sale. S-a gândit să-l doneze statului francez, Franței, țara în care a trăit cel mai mult și i-a devenit a doua sa patrie. Dar legile Franței nu permiteau unui străin să facă o astfel de donație. Din acest motiv, Brâncuși a făcut la 1 august 1951 cerere să i se acorde cetățenia. Menționa că făcea cererea „nesilit de nimeni” și că „renunța la cetățenia română, dezamăgit de autoritățile comuniste de la București”.

La 15 iunie 1952 Brâncuși a primit, după cum se știe, cetățenia franceză. Își salva, în felul acesta, „Atelierul”. A mai trăit aproape cinci ani. Cetățean francez, de origine română. Român deșertat, dar nedesrădăcinat, trăitor o jumătate de secol la Paris, devenit cetățean francez, parizian, trăitor în atelierul său, înmormântat în locul cumpărat de el în cimitirul cel mai apropiat de atelierul său... Ca artist toată viața a expus ca „sculptor român”. Oriunde și oricând.

În ultimii doi ani de viață, când era rău bolnav, a vorbit (până când n-a mai putut vorbi) mai tot timpul românește. A simțit și a gândit tot timpul românește. A murit, credem, fericit, în atelierul său, conștient că mormântul său nu se afla departe de „atelierul” său. A fost ultima sa dorință. În România, la București, în Cimitirul Bellu, la Craiova sau la Hobița i s-ar fi putut ridica un cenotaf. Ar fi fost o rezolvare... Brâncuși a devenit cu timpul, după cum știm, cel mai celebru artist român. Cel mai celebru artist român, însă, devenit, în ultimii săi ani de viață, cetățean francez. Cetățean francez, de origine română.

Paul REZEANU

Proiect pentru *Fântâna lui Narcis*

O sculptură timpurie de intenție figurativă, cu titlu descriptiv, cuminte, lipsit de surprize, *Femeie uitându-se în oglindă*, oferă versiunea inițială a compoziția probabil cea mai șocantă pentru public din întreaga operă brâncușiană: *Prințesa X*.

Etapile succesive de dezvoltare tematică înspre versiunea temerară a *Prințesei X* merită urmărite, căci caracterizează, prin aspecte semnificative, știința compoziției la Brâncuși.

Așadar, artistul modelează mai întâi o compoziție de postură, ilustrând un gest banal, *privitul în oglindă*. Lucrarea s-a pierdut, dar poate fi comentată în imaginea fotografică conservată în arhivele *Atelierului Brâncuși*. Profilul fetei respiră candoarea adolescenței a visărilor, acea seducătoare fragilitate a cugetului care se construiește umil din șiraguri de întrebări adresate deopotrivă sinelui și lumii.

Dar apoi, o neliniște a spiritului îl îndeamnă să cerceteze rădăcina arhetipală a motivului. La astfel ființă, în cursul aceluiași an, proiectul în marmură intitulat *Narcis* (1909–1910), unde tema contemplării în oglindă apare înobilată prin racordare la mitologic. Realismului figurativ al variantei inițiale i se substituie acum o abordare cantonată în alegoric și abstracție.

În alcătuirea austeră a compoziției *Narcis* se disting câteva accente de forță: gât răsucit ușor spre stânga, în torsiune agilă; față rotundă aplecată mult în jos; ochi hipnotici, incredibili mari, ținându-l obsesiv un luciul de apă imaginar; ponderea precumpănitoare a privirii în acest portret ce vitregește de la reprezentarea firească celelalte organe de percepție...

În etapa a treia este schițat prototipul în gips al unui proiect complex, *Fântâna lui Narcis* (1910–1911). Eroul, aplecat peste un ochi de fântână, își contemplă oglindirea dinamică a trupului pe suprafața mișcătoare de lichid (soclul lucrării, o coloană zigzagată, evocă minimal, în limbaj abstract, tremurul imaginii reflectate de oglinda apei).

Prilejul de a finaliza *Fântâna lui Narcis* survine neașteptat, în 1913. Sculptorul primește acum comanda unui monument în amintirea lui Spiru Haret, fost ministru al educației, organizator al învățământului românesc, omagiat de gazetele timpului drept „luminător al satelor”. Brâncuși organiza instalarea *Rugăciunii* în cimitirul de la Buzău, dar răspunde afirmativ acestei noi provocări. Da, era de acord să conceapă monumentul: „Spiru Haret fusese un izvor de apă vie pentru țărâniș și luminătorii ei, învățătorii. M-am gândit să fac o fântână arhaică și stilizată pentru una dintre piețele Bucureștiului. O fântână reală, cu apă, pentru călători însetați”.

Totuși, formula neconvențională de omagiere plastică propusă de artist este prompt respinsă de comanditar, ministrul V. Morțun, iar artistul, dezamăgit, abandonează proiectul.

Considerate din perspectivă hylesică, studiile brâncușiene pe tema legendei lui Narcis explorează motivul *acceptării* transsubstanțierii prin apă. Narcis – povestește legenda – îndrăgostit fiind de propriu-i chip, se stinge în încercarea de a se contopi cu dublul său, reflectat de unda apei. Confluente subtile de formă apropiate aceste lucrări brâncușiene de seria *Muzelor adormite*. Importul de mitologie greacă, artistul îl folosește să dezvolte dialogul de taină cu Eminescu. În fapt, *Narcis și Muzele adormite* materializează convergențe variabile, în registrele *masculin și feminin*, la tema *acceptării* transsubstanțierii acvatice.

În *Fântâna lui Narcis*, brațele eroului, arcuite spre spate aidoma unor aripi larg deschise, sugerează plonjarea lentă a unei zburătoare spre luciul unui lac. Ca într-un ritual de magie, ochii lui Narcis privesc extatic o imagine ce transcende realitatea sensibilă: este aceasta imaginea însăși a transsubstanțierii acvatice? Fascinat de chipul din undă, tânărul se abandonează destinului, se lasă revendicat de împărăția apei.

Referințele vagi pe tema transsubstanțierii acvatice, așa cum apar expuse în primul discurs al lui Hyperion, îl satisfac doar în parte pe Brâncuși. El preia pentru sine subiectul, parcă înadins ca să-l redefiniască mai limpede.

Și iată, afirmă sculptorul prin lucrare, ce anume vede Narcis, când stă prosternat deasupra fântâniș, e la îndemâna oricui să vadă. Apa este oglinda prin excelență, *oglindea maximă*, căci în cuprinsul ei grămădește magic bolta cerului întreagă. Fragil dar mirific, albastrul răsfrânt al tăriiilor e un miracol ce se cuvine celebrat la justa lui valoare: acela anume al reflexivității.

Paul Valéry, în *Cimitirul marin*, proclamă marea „*templu al Minervei*” înadins pentru a reitera un elogiu imemorial la adresa apei – ca oglindă a cerului –, conținut în legenda nașterii Minervei din spuma mării.

Cât despre Spiru Haret, existența lui se cheltuise în efortul de a spori măsura de reflexivitate a tinerilor formați în școli, la orașe și deopotrivă la sate. Alegoria ingenuchierii în fața luciului de apă a binefăcătorului atârto generații de tineri salvați de demonul ignoranței se va fi vrut, în intenția artistului, încărcată de o forță evocatorie aparte.

Monumentului *Rugăciunii*, exemplificând ideea mântuirii prin foc („focul” sacrificiului de sine), Brâncuși îi opunea astfel un monument de egală ambiție, ilustrând tema mântuirii prin apă. Era vorba, pentru artist, de a celebra efectul incomparabil salubru al accederii lucide a minții la condiția de cunoaștere.

Fântâna lui Narcis comenta plastic, elogiind-o, asumarea gravă și smerită, de către fiecare discipol, a legământului de cărturar: angajamentul de a deveni „oglindea” pentru focul sacru al rațiunii, ștafetă urșită să conecteze umanitatea la sursele ce o înalță.

Este util de relevat dimensiunea programatică, subiacentă creativității brâncușiene: meticulozitatea cercetării, din varii perspective, a fiecărui motiv, mergând până la suscitarea deliberată a unor ipostaze semnificațiilor, îmbogățindu-le. „*Însă sculptura*, observă sibilin Brâncuși, nu este altceva decât apă, apa însăși”. Dacă această mărturie este conjugată celei în care artistul protestează contra efectului de *încrămărire*, efectului de fantomatic la sculptura de factură academică, s-ar putea deduce că „sculptura ca apă” desemnează pentru el ceea ce va fi încredințat proiectului *Fântâna lui Narcis* să afirme.

Brâncuși imaginează o sculptură a *reflexivității*, deliberat concepută să accentueze statutul «energetic» al operei de artă, ca entitate menită să absoarbă nu doar forme, cât mai curând elanuri și să le reflecte, amplificându-le. Căci „chipul din undă” al lui Narcis nu se vrea, pentru artist, fotografie inertă, ci imagine vie a spiritualizării, a mântuirii ființei muritoare prin absorbție, fie și virtuală, în infinitul bolții.

Semnificativ, o atare lectură a legendei reabilita tematica narcisismului, răstălmăcind-o solar (poate involuntar ezoteric), fără ireverențe, printr-o intervenție simetrică în spirit cu reabilitarea Evei biblice, operată anterior prin monumentul *Rugăciunii*.

Exegeza *Fântânișului lui Narcis* solicită însă câteva precauții – utile, de altfel, în cazul oricărui proiect artistic nefinalizat. Când gândul creatorului nu a fost dus până la capăt, sporesc inevitabil șansele unor echivoci, implicit al unor valorificări abuzive de intenții plastice lipsite de o atestare faptică concretă.

Din fericire, creația brâncușiană se descoperă analizei atât de metodic arhitecturată încât rarele lacune pot fi parțial reconstruite – fie doar cu titlu ipotetic – prin jocul unor extrapolări de atribute compoziționale între lucrări conexe tematice.

Când, în aprilie 1935, monumentul lui Spiru Haret, sculptat de Ion Jalea, va fi amplasat în Piața Universității, sculptorul îl califică drept „oroare arhitectonică”: „Am văzut pe Haret în redingotă în fața Universității, notează artistul, aliniat soldățește, într-o defilare de statui.” Nu era vorba, în ceea ce îl privea, de severitate rancunieră față de un confrate ce își adjudecase o comandă refuzată lui. Se știe cum, încă din 1903, realizase portretul generalului Carol Davila fără să îi reprezinte decorațiile. Și cum, mai târziu, declinase comanda municipalității ploieștene pentru un monument dedicat lui Caragiale, în care scriitorul urma să fie figurat... cu pălărie – ediliile insistaseră inadvertent asupra acestui detaliu.

Solicitat, în 1909, să execute portretul lui Anatole France, artistul refuzase argumentând simplu: „nu pot face bustul nimănui fiindcă nu pot să-i dau acel ceva care l-ar face asemănător cu subiectul: viața”.

Suite de refuzuri, artistul îi dezvăluie în mod tacit motivația într-o confesiune citată de Carola Giedion-Welcker: „De la Michelangelo încoace, sculptorii au voit să realizeze grandiosul, însă nu au reușit decât să facă grandilocvență. Și este cu totul inutil de a vă cita vreun nume. În secolul al nouăsprezecelea, situația sculpturii ajunsese disperată. Însă apare Rodin care transformă totul. Grație lui, omul a redevenit măsură, modulul după care se organizează statuia. Mulțumită lui, sculptura a redevenit omenească, în dimensiunile și în semnificația conținutului. Influența lui Rodin a fost și va rămâne imensă.”

Auguste Rodin prezenta o atitudine modestă în fața artei sale. Iar atunci când a terminat opera sa *Balzac*, care rămâne punctul de plecare incontestabil al sculpturii moderne, el a declarat: «abia de acum înainte aș voi să încep să sculptez.»

Ori, indubitabil, între elementele novatoare ale *Balzacului* rodinian se cere inclusă o anume franchețe densă de semnificații plastice legate de evocarea binomului om-operă, mai curând decât de simpla evocare a scriitorului. Capodopera sculptorului francez atinge nota grandiosului figurând scriitorul în... halatul ponosit de casă purtat la pupitrul de lucru. Halatul, ipostaziat *ipso facto*, prin aceasta, drept efigie a geniului, se revelă, cum o afirmă la modul implicit Brâncuși, infinit mai puternică prin autenticitate, prin imediatețe, decât, bunăoară, recuzita academică convențională acceptată – fracul, gulerul tare, jobenul, bastonul, sulul unui manuscris rulat în mână etc.

Răzbate, la Brâncuși, din numeroase confesiuni și note de atelier, ca un protest de ireductibilă vehemență contra suficienței mioape în plastică. Elogiul operei prin *chipul* creatorului îi sună grav inadecvat; căci „imortalizarea” creatorului nu consolidează statutul artei. Dimpotrivă, incumbă monumentelor să recomande în atenția posterității doar excelența operei, ca omagiu implicit și suficient adus memoriei unui anume artist.

Deontologia acestei atitudini este inatacabilă. Mai presus de orice argumentare, merită parcurse câteva aforisme brâncușiene, magnifice prin luciditatea reflecției și spontaneitatea aspră a exprimării:

„Artiștii au ucis arta.”

„De când au fost inventați artiștii, a dispărut arta.”

„Un adevărat artist face lucrurile fără să vrea. Un artist fals face lucruri pentru glorie.”

„Gloria e cea mai mare excrocherie a oamenilor.”

„Gloria e mai rea decât ciurma pentru cei pe care îi atinge.”

„Imitațiile în plastică sunt cadavre.”

„Nu vă pierdeți timpul să luptați între voi pentru a deveni voluminoși și mari fiindcă nu e nici o diferență între mare și mic.

Esența frumuseții e aceeași (...) adevărul absolut e inviolabil. Și nu uitați că suntem toți niște mușcăți pe o bilă călătoare prin spațiu (...) nu vă umflați fiecare cu câte un succes anume, căci suntem toți în aceeași găleată.”

„Renașterea, punct culminant al decadenței – și apoi, timp de secole, lumea întreagă s-a masturbat să susțină evenimentul dar, în ciuda eforturilor supraomenești, balanța a coborât neincet și implacabil. Iată-ne la sfârșitul secolului 19, când un fulger magnific (Rodin – *n.n.*) a luminat totul și i-a făcut pe oameni să respire din nou.”

„Artele bat pasul pe loc din cauza istoriei false ce li se atribuie și a direcției ce încearcă să li se dea.”

„Frumosul se schimbă odată cu civilizația. Înainte conta frumusețea fizică. Acum, spiritele cultivate cer forța frumuseții spirituale.”

„Frumosul este armonia lucrurilor contrare.”

„Cu cât lucrurile sunt mai dificil de împăcat, cu atât frumusețea e mai mare.”

„Arta nu e o minciună. Arta e adevărul absolut.”

„Rețin drept finalitate a uceniciei (mele) momentul demolării piramidei fatale.”

„În lumea mea nu mai există luptă pentru dobândirea unui loc mai înalt – piramida a fost dărâmată, iar câmpia se arată infinită – aici fiecare individ are asupra sa cele cu care a venit (de exemplu: contribuția vieții lui, opera etc. – *n.n.*), în locul în care se află nu este nici mai mare, nici mai mic, nu are mai multe merite, nici mai multe defecte, el nu este decât ceea ce este, nu el s-a făcut pe sine.”

„Astăzi arta nu mai este un lux ca în timpul Renașterii sau chiar ca în secolul trecut, ci o necesitate. Numai pentru netrebnici starea de lucruri de acum înseamnă un sfârșit. Prăbușirea gloriei! Ca și cum am lucra pentru glorie! Activitatea, lucrul nostru este în fond un joc și abia atunci adevărat și sincer când cere intervenția tuturor puterilor noastre! Nu fac teorii. Mă joc spre bucuria celorlalți. Numai că nu vor să accepte jocul...”

Sfârșitul artei? Eu văd viitorul ei desenat în linii grandioase pe orizontul secolului 20 (...) Odată cu auto-adorarea omului și prin sistemul de exteriorizare care rezultă de aici începe decadența. (...) Grecii arhaici recunoșteau în Dumnezeu pe cei mai frumoși dintre oameni. Nu vedeau în figura omenească nimic altceva decât partea sufletească și construiau în raport cu aceasta.”

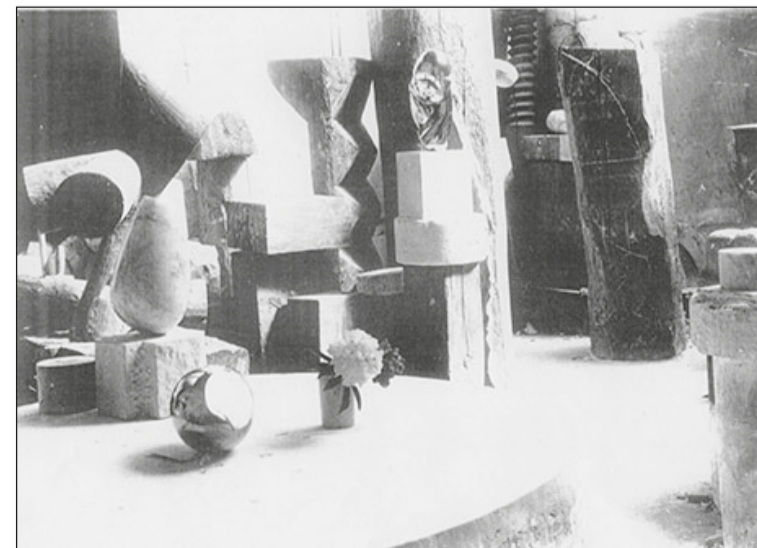
Un concept des folosit de Brâncuși – piramida fatală –, își destăinuie sensul la o lectură atentă de note de atelier precum cele citate mai sus. Când pășesc în templul artei, unii se descalță. Alții, în schimb, își infundă anume mai bine pălăria pe cap pentru a se face remarcați de congeneri. Pentru cei din urmă, templul pare gol, umplut doar cu socluri.

A se ipostazia în ... statuie procură unora o bucurie culminativă. Atributul *fatal*, în sintagma „piramida fatală”, nu are de-a face, în optica brâncușiană, cu destinul trist al celor care, odată ajunși la vârf, sunt răsturnați fără menajamente de oricine urcă în urma lor, ci cu un fenomen infinit mai grav. Aforismul citat mai sus „Artiștii au ucis arta”, afirmă, la modul implicit, că lupta de orgolii sfârșește prin a imploda orice disciplină în spațiul căreia prevalează orgoliile.

Într-adevăr, limbajul sever al aforismelor avertizează fără menajamente asupra impactului devastator al trufiei pentru indiferent ce proiect uman. Repulsiei pentru glorie, asemuită în scârbă ciumei, i se adaugă convergent, oricui contemplă în reculegere opera brâncușiană, acea revalidare ezoterică a legendei helene a lui Narcis – un antipod la extaze romantice pentru slăbiciuni omenești.

Într-adevăr, geniul unui artist, erudiția unui critic, imaginația unui arhitect apar indubitabil mai vrednice de admirație în judecata lucidă a posterității când sunt dublate de abnegație dezinteresată pentru semeni și pentru idealuri, când poartă marca de noblete inconfundabilă, a modestiei, a altruismului, a generozității *per se*.

Matei STÎRCEA-CRĂCIUN
29.01.2014



○ posibilă comparație: Brâncuși – Van Gogh

Orică comparație comportă riscuri, din pricina faptului că termenii entităților de comparat nu sunt *identici*. Sunt doar *asemănători*, într-un grad mai mic sau mai mare, dându-ne iluzia înșelătoare că ei pot fi identici. Termenii de comparat fiind, însă, doar asemănători, se pot insinua tacit – vrem, nu vrem – unele erori, să le zicem „hermeneutice”, în demersul analitic. O comparație între două entități diferite, pe baza cărora termenii de comparat ar fi considerați ca identici în chip absolut, s-ar autoanula din capul locului.

O comparație între Brâncuși și Van Gogh? Pare o întreprindere hazardată și neproductivă. Din mai multe motive: Brâncuși este sculptor, Van Gogh, pictor. E adevărat, profesiuni artistice mult înrudite – amândouă făcând parte din genul artelor plastice – dar și mult diferite.

Cei doi – sculptorul și pictorul – nu s-au cunoscut. Van Gogh s-a descoperit, integral, și cu adevărat, *pe sine*, în Franța, mai ales la Paris, în cadrul emancipărilor moderne ale impresionismului și postimpresionismului, însă în 1890 el a murit. Și Brâncuși s-a descoperit integral, *pe sine*, și s-a dezvoltat ca artist, tot în Franța și tot la Paris. Dar, într-un pelerinaj aproape aventuros, doldora de dificultăți și mână de un nestins imbold al chemării sale lăuntrice, Brâncuși a ajuns la Paris la începutul secolului al XX-lea, în 1904. Pe când Van Gogh era mort de aproape un deceniu și jumătate. Și nu există semne de niciun fel că Brâncuși s-ar fi apropiat de pictura lui Van Gogh. Poate este de înțeles această – să-i spunem – „absență” din contactele artistice ale lui Brâncuși. În nefericita, zbciumată și scurta-i viață (a murit la 37 de ani), Van Gogh nu a rămas un necunoscut, dar fără ecouri ample și răsunătoare, reușind să-și vândă – cât a trăit – doar un *singur* tablou.

E adevărat, și Van Gogh și Brâncuși au evoluat, din punct de vedere artistic – cum am și amintit – în Franța, în etape, relativ asemănătoare, ale picturii și sculpturii moderne, chestiune asupra căreia vom reveni. Totuși, posibila comparație între pictura lui Van Gogh și sculptura lui Brâncuși se situează nu în primul rând, în perspectiva unor date, relativ exterioare, ale vieții, ci în incinta unor elemente interioare, accentuat *spiritualizate*. Nuanțările comparative, autentice, încep abia de la acest nivel. Și care ar fi acestea?

Cea mai generală și mai semnificativă dintre ele – prezentă la ambii artiști – este, după opinia noastră, *intensitatea spirituală a creației către o perfecțiune metafizicizantă*. M-am străduit, cu alte prilejuri, să demonstrez că *esențializarea*, care constituie, deopotrivă, *nucleul* și „obsesia” sculpturii brâncușiene – mai cu seamă în amplul serial al *Păsărilor* – este experimentată și dusă, cu ardoare spirituală, atât de departe, încât atinge acea graniță a metafizicului, din perspectiva căreia experiența palpabilă se metamorfozează în *sinele* unei libertăți absolute a cunoașterii, ce nu mai indică limite palpabile. În sculptura lui Brâncuși, acest tip de esențializare metafizicizantă, către perfecțiune, se obține printr-o neîncetată *reducere și finisare* a materiei, în lucru – de cele mai multe ori, marmură – către *interior*.

Dar, la Van Gogh?

După ce pictura acestuia a depășit un anume conformism, în culori sumbre, din perioada olandeză și Van Gogh a venit la Paris, care devenise un avanpost al libertății spirituale, al cercetărilor tehnologice și artistice, creația sa și-a găsit adevăratul *sine*. Luând contact cu impresionismul și postimpresionismul, Van Gogh îi cunoaște pe Toulouse-Lautrec, pe Emil Bernard, Claude Monet, Camille Pissarro, Alfred Sisley, Renoir, Paul Signac, Georges Seurat, Gauguin, cu unii dintre aceștia împrietenindu-se. În contact cu acești pictori moderni, de renume, Van Gogh descoperă două elemente care vor deveni *fundamentale* și constante pentru arta sa: *intensitatea* luminii și stilul cromatic *flamboaiant*. Acel stil, caracterizat printr-un gen de țâșniri, de „vertigii” coloristice, aproape paroxiste, ca și cum realitatea, de orice fel, s-ar descompune – fermecător – într-un infinit cosmos de luminiscente absolute. Ei, bine, în pictura lui Van Gogh, semnificația metafizicizantă este dată tocmai de acest stil cromatic flamboaiant, care împinge libertatea spiritualizării realității până în pânzele albe. Dar se impune deîndată precizarea: cele două tentative metafizicizante – la Brâncuși și la Van Gogh – pot fi comparate prin intensitatea lor spirituală, însă nu identificate. La Brâncuși, esențializarea se realizează printr-o neistovită săpare către interior. La Van Gogh, însă, avem de a face cu un tip de esențializare „pe dos”: o spiritualizare absolută, printr-un gen de libertate a revărsării către exterior.

Comparații între sculptura lui Brâncuși și pictura lui Van Gogh pot fi posibile și credibile și din perspectiva altor elemente. Amândoi – și sculptorul și pictorul – au fost, în chip decis, non-conformiști, respingând regulile academiste. Fundamental pentru acești creatori era *intensitatea* libertății lor interioare, ce nu se supunea decât „canonului” propriului *sine*. Firește, fiecare – și pictorul și sculptorul – în felul său, în direcția unei originalități irepetabile, însă în direcția impulsurilor unei libertăți a creativității, posibil de comparat.

Relativ asemănătoare, sub raportul mediilor artistice care, într-un fel sau altul, i-a influențat și pe Van Gogh și pe Brâncuși, au

fost evoluțiile picturii în Franța, în cea de a doua jumătate a secolului al XIX-lea și în primele două decenii ale secolului al XX-lea. În principal, având în centru descătușările de canoane și emancipările cromatice ale impresionismului, postimpresionismului, expresionismului, fauvismului etc. De reținut, în acest context al evoluției artei către o modernitate accentuată, mult eliberată de canoane, este și faptul că Brâncuși a fost receptiv – după sosirea la Paris – nu atât față de sculptura vremii, *cât față de emancipările picturii* impresioniste și postimpresioniste. Deci, cumva, chiar pe „ogorul” ideatic pe care evoluase, la vremea sa, și Van Gogh. Desigur, ca plasare în timp, într-o altă etapă a picturii moderne, Brâncuși sosind la Paris după aproape un deceniu și jumătate de la dispariția lui Van Gogh. În Franța fiind și lucrând acolo, Brâncuși s-a apropiat, *nu în primul rând de sculptori*, ci de pictori de talia lui Modigliani, Matisse, Braque, Picasso, primii doi devenindu-i prieteni apropiați, mai ales Modigliani.

Din asemănările menționate mai sus, între Brâncuși și Van Gogh, privind evoluția creativității lor în prezența unor *libertăți accentuate* ale picturii moderne, nu trebuie să conchidem că atare libertăți ar fi însemnat absolut *totul* ca influență în creația celor doi. Și Brâncuși și Van Gogh au fost *genii*. Și în legătură cu acest adevăr se impune o precizare elementară, dar, deopotrivă, fundamentală: genialitatea este *innăscută*, un gen de *dumnezeire* prezentă, când și când, nu în cer, ci în ontologicul *lumesc*. Mai totdeauna, genialitatea se poate „cizela”, se poate „șlefui”, în sensul că ea suportă variate influențe. Dar *sinele ei innăscut* își vede de drum peste capul unor posibile influențe. În cazul unor genii, influențele posibile asupra creației, rămân o taină, anevoie de descifrat până la capăt.

În privința asta, mai relatez, odată, următoarea „pățanie” pe care am trăit-o cândva, demult, pe când aveam vreo 40 de ani. Mă aflam la Sofia, în interes de serviciu, în ceea ce se numea „schimb academic de experiență”. Și într-o după amiază liberă, ca unul care nu călătorisem prea mult peste hotarele patriei mună, „căscam gura” pe străzile Sofiei, cam dezamăgit că prea semănau cu cele din București. Și la un moment dat, obosit și cam sătul de ceea ce vedeam, am intrat, la colțul unei străzi, într-o minusculă expoziție străină, cu sculptură din catedrale medievale din sudul Franței. Și plimbându-mă printre piesele expuse, în fața uneia am rămas „trăsnit”... Ce căuta *Sărutul* lui Brâncuși în această expoziție?... Firește, nu era celebrul *Sărut* sculptat de Brâncuși în multiple variante, ci o piesă dintr-o catedrală medievală, din sudul Franței. Asemănarea era, însă, stupefiantă. Nu știm – eu nu știu – dacă Brâncuși a cunoscut, îndeaproape, sculptura din catedralele medievale, din sudul Franței. Sigur este că *Sărutul* sculptat de Brâncuși nu constituie o copie a acelei piese sculpturale, expusă la Sofia. Dar – în ce mă privește – m-am învățat minte să fiu mai prudent când e vorba de variate influențe în creația unor genii și să înțeleg că în cazul unui creator *instaurator* în arta universală, de talia lui Brâncuși, problema unor posibile contacte de natură să influențeze, oricât de relativ, nu poate fi abordată, orgolios, cu șanse absolute.

Revenind la posibile comparații între sculptura lui Brâncuși și pictura lui Van Gogh, cred că mai putem semnală încă una.

Precum prea bine se știe și a fost îndelung comentată, una din caracteristicile esențiale ale sculpturii brâncușiene o constituie trăsătura *ovoidală*, o veșnică înclinare către *rotund*. Din acest punct de vedere nu e dificil de constatat o, aproape șocantă, asemănare între desenul lui Van Gogh, intitulat *Durere* (1882) – aflat la New York, în Muzeul de Artă Modernă – și *Rugăciunea* lui Brâncuși, destinată, inițial, unui mormânt din Buzău. Ambele creații reprezintă figuri feminine, ce semnalează nu atât identități fizice, precise, cât stări adânc tulburătoare, universal – umanizante. Și pentru a sugera atare stări, și Van Gogh și Brâncuși, au recurs, parțial, la înclinări ale nefericirii siluetei, către ovoidal, către rotund.

Posibile asemănări între arta celor două genii, din punctul de vedere al unor trăsături către ovoidal, către rotund, pot fi constatate nu numai în cazul exemplurilor concrete, pe care le-am arătat. Ci într-un sens mai cuprinzător. Obsedat de intensitatea luminii și de radiația culorii galbene, Van Gogh – în etapa picturii sale de după stabilirea în Franța – a creat foarte multe tablouri, în care palpitarea flamboaiantului cromatic e semnalată prin tentative ovoidale, printr-un gen de *flăcări* ale rotundului. Această palpitare către ovoidal e prezentă în pictarea stelelor cerului, în vibrația copacilor, a variatelor peisaje, a mișcărilor siluetei umane. Dar, mai ales, în nestinsa pasiune a lui Van Gogh pentru *rotunjimea înflăcărată* a florii soarelui, pictată în nesfârșite variante.

Astfel de asemănări între sculptura lui Brâncuși și pictura lui Van Gogh, din punctul de vedere al unor înclinări către ovoidal, către rotund, aveau la bază o trăsătură comună: însetarea secretă de a obține *perfecțiunea*. O astfel de perfecțiune, din care țâșnește un duh metafizic.



Grigore SMEU

Sculptura brâncușiană între *devenirea întru devenire* și *devenirea întru ființă*

Într-una din cele mai importante cărți ale sale, *Devenirea întru ființă* (Ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1981), Constantin Noica observă că specificul omului îl constituie devenirea. Filosoful atribuie conceptului două atribute: *devenirea întru devenire*, când făptura umană evoluează conform legilor naturii (copil, matur, bătrân) și *devenirea întru ființă* care se referă la treptele desăvârșirii spirituale. Primul fel de devenire concretizează aparențele (devenirea corporală), al doilea esențele (devenirea spirituală).

Pentru a marca diferența, trebuie să pornim de la definiția ființei.

„**Ființă** este un termen din **filosofia greacă** și apoi din întreaga filosofie europeană până în **secolul al XVII-lea** desemnând realitatea absolută sau ceea ce rămâne neschimbat pe dedesubtul schimbărilor, ceea ce trebuie descoperit dincolo de aparențele sensibile, căutarea ființei revenind ontologiei.” (Wikipedia)

În *Devenirea întru ființă*, Constantin Noica, cercetează modalitatea prin care individualul, în devenirea sa, poate avea acces la ființă colectivă.

Filosoful stabilește pentru ființă următoarele categorii: Totalitate, Limitație (care nu limitează), Autonomie și Necesitate. Limitația, pur și simplu, nu poate da seamă de întregul domeniu al ființei. Totalitatea derivă din caracterul ei supraindividual (și individual), Limitarea (reprezintă finitudinea ființei individuale și infinitatea ei temporală, ca specie), Autonomia se referă la relația cu alte concepte, iar Necesitatea rezultă din însăși existența ei, ca încununare a organicului.

Ce legătură au toate acestea cu sculptura brâncușiană? Ne spune filosoful Martin Heidegger.

Pentru a ajunge la temeiul existenței, filosoful german consideră că omul trebuie să atingă stadiul “locuirii autentice”, înțelegând prin aceasta că *ființarea*, subconștientă și inconștientă, se deschide prin conștiință (ființa personală) la *ființa ființării*, atingându-se stadiul de *ființă supraconștientă/suprapersonală*. (Martin Heidegger – *Originea operei de artă*, Ed. Univers, București, 1982)

Ființarea rezidă în starea sensibilă de a exista și cunoaște numeroase građații:

a). materia anorganică (pământul, pietrele, metalele, apa, aerul, focul etc.) nu ființează, ele există pur și simplu, sunt “lipsite de lume”;

b). materia organică (plantele, animalele și omul) ființează pe diverse trepte evolutive. Plantele sunt situate pe treapta inferioară a ființării, animalele pe cea medie, iar omul pe cea superioară - dacă locuiește autentic (inautenticul existenței sale nu l-ar deosebi prea mult de animalele călăuzite predominant după instinct). Omul inautentic poate atinge stadiul de ființă personală, pe când cel autentic poate recepta ființa absolută, suprapersonală.

Heidegger consideră că și materialele anorganice (lipsite de lume) pot fi atrase în sfera ființării, dacă omul se gândește la ele, folosindu-le.

Referindu-se direct la sculptură, filosoful german afirmă: “Sculptura ar fi intruchiparea de locuri care, deschizând un ținut și păstrându-l, adună și mențin în jurul lor un câmp liber, care acordă lucrurilor existente acolo o așezare, iar omului o locuire în mijlocul lucrurilor.” (Martin Heidegger – *Originea operei de artă*, Ed. Univers, București, 1982) În acest loc poate apărea ființa din ascundere. Pentru Heidegger omul, conștient, prin opera de artă, poate realiza această deschidere. Ființa se descoperă pe sine numai dacă o raportăm la nimic. Atunci devenim conștienți că ființa există. Omul, ca ființă întrebătoare, se caută pe sine și ajunge la logosul lui ON, adică la ONTOLOGIE. (Martin Heidegger – *Repere pe drumul gândirii*, Ed. Politică, București, 1988)

La Platon, peste toate ideile absolute, aceea a BINELUI este cea mai înaltă și le conduce pe toate. Și la Brâncuși **binele** primează, din moment ce în aforismele sale afirmă că vrea să aducă bucurie pură și că ar dori să se joace copiii în parcuri cu sculpturile sale reprezentând animalele tinere.

La Heidegger ideea ADEVĂRULUI este absolută și aceasta reprezintă esența artei cât și temeiul acesteia, iar FRUMOSUL constituie o fațetă a ADEVĂRULUI: “Instalarea adevărului în operă este producerea unei ființări care până atunci n-a existat niciodată și care nici nu va mai apărea vreodată. Producerea situează această ființare în așa fel în deschis, încât abia ceea ce urmează să fie produs luminează deschiderea deschisului în care el iese la iveală. Acolo unde producerea aduce în mod expres deschiderea ființării, adică adevărul, ceea ce este produs este o operă. O asemenea producere este creația.” Și mai departe, “Instalarea adevărului în operă este producerea unei ființări care până atunci n-a existat niciodată și care nici nu va mai apărea vreodată.” (Martin Heidegger – *Repere pe drumul gândirii*, Ed. Politică, București, 1988)

În procesul creației, opera și artistul se contopesc. Opera de artă reprezintă un ustensil care include o alegorie și un simbol. Prin aceste ingrediente, însoțite de *punerea-de-sine-în-operă a adevărului*, ființarea ajunge la ființa ei. ADEVĂRUL reprezintă starea de neascundere a ființării, iluminează ființa, deschizând-o ca întreg. Strălucirea ființei, rostuită în operă, este FRUMUSEȚEA ei.

Ca să se reveleze ADEVĂRUL și BINELE trebuie întâi să se

manifeste LIBERTATEA. Numai o ființare liberă poate atinge transcendentul, iar libertatea înseamnă a fi în vederea a ceva. Din cele două se naște temeiul.

Acum putem trece la analiza sculpturilor lui Brâncuși prin prisma acestor idei. Din punct de vedere stilistic, putem clasifica sculpturile artistului în două mari categorii: sculpturile mimetice, realiste, academice, care redau aparența lucrurilor și ființelor - realizate până la faza de cotitură a anilor 1907-1909 (marcată de: *Cuminențenia pământului*, *Sărutul și Rugăciunea*) și sculpturile care redau esența, sufletul ființelor - realizate după schimbarea viziunii asupra lumii. Momentul de trecere între cele două etape îl reprezintă grupul statuar mimetic monumental *Trecerea Mării Roșii*, distrus de artist cu ciocanul, prin anii 1906-1907, ca semn al desprinderii definitive de redarea aparențelor. Nu a rămas nici măcar poza grupului. Roger Vitrac pomenește că era un ansamblu colosal (cu personaje în mărime naturală, între care și Moise, realizate din ghips, din grămada de material rezultat, sculptorul a modelat apoi mari mese netede).

Sculpturile mimetice, ale primei perioade, realizate pe vremea când era elev al Școlii de arte și meserii din Craiova, apoi al Școlii Naționale de Arte Frumoase din București și École Nationale Supérieure des Beaux-Arts din Paris (până la cotitura stilistică) aparțin *devenirii întru devenire*, întrucât redau aspectul efemer al chipurilor umane și realist al artefactelor utilitare (rame, scaune). Pe măsură ce formele erau sculptate ca să devină aidoma modelelor, ele aparțin *devenirii întru devenire*. Pentru referințe, am folosit catalogul sculpturilor lui Brâncuși întocmit de Ion Mocioi – *Estetica operei lui Constantin Brâncuși* (Ed. Scrisul românesc, Craiova, 1987), care inventariază și copiile realizate după moartea artistului, motiv pentru care numărul acestora este mai mare decât la alți exegeți).

Sculpturi brâncușiene din categoria *devenirii întru devenire*

I.1 Obiectele confecționate de artist în perioada craioveană (1889-1894):

I.1.1 *Vioara* confecționată din scândurelele unei lăzi pentru portocale, cu care a impresionat notabilitățile orașului și care i-au asigurat înscrierea la Școala de arte și meserii din localitate;

I.1.2 Artefactele și portretele realizate pe vremea când era elevul școlii menționate (1894-1898):

- un *Gherghof* (lemn de paltin; realizat în anul 1896); trei *Rame* (lemn de tei; realizate în perioada 1897 - 1898); un *Scaun colțar* (lemn de stejar; realizat probabil în anul 1898); o *Casetă* (lemn de nuc, realizată probabil în anul 1898 și *Bustul lui Gheorghe Chițu* directorul fondator al Școlii craiovene de artă și meserii; realizat în anul 1897).

I.1.3 Portretele, busturile, basoreliefurile și ecorșeul realizate în perioada studenției bucureștene la Școala Națională de Arte Frumoase (1898-1904)

- trei versiuni *Vitelius* (două busturi din gips și o copie în bronz; realizate în anul 1898); două *Studii după Laocoon* (bust lut și copie gips; realizate în perioada 1898-1900); un relief *Mars Borghese* (studiu după natură; lut; 1900); compoziția *Ofranda corului Carmen* (gips; 1902); *Alegorie* (compoziție; lut);

- *Portretul lui I.G.Gorjan* (bust; gips; 1902);

- un basorelief *Portretul Gen. Dr. Carol Davila* (gips; 1903;

Muzeul de istorie al liceului Matei Basarab București)

- două busturi *Portretul Gen. Dr. Carol Davila* (realizate în anul 1903, unul în gips, pierdut și unul în bronz; 71 x 61 x 35 cm; aflat la Spitalul Militar Central București);

- un *Nud de bărbat* (relief; studiu după natură; lut; 1900) și un

Nud (basorelief; marmură; 1902), ambele pierdute;

- un relief *Anatomie* (studiu după natură; lut; 1900);

- cinci versiuni ale *Ecorșeului* (studiu anatomic; lut; realizate în perioada 1901-1902; gips; 177 x 52 x 32 cm; unul pierdut, unul la Institutul de Medicină Iași, unul la Muzeul de Artă Craiova, unul la Liceul Nicolae Bălcescu Craiova și unul la Institutul de Arte plastice Nicolae Grigorescu București);

- două *Studii de caracter* (busturi din lut; studii după natură; realizate în perioada 1900 - 1901;

I.1.4 Sculpturi realizate în perioada parisiiană, până la cotitura stilistică:

- *Portretul Dr. Zahariade Samfirescu* (eboșă; lut; 1905);

- *Portretul D-nei Viorica Vaschide* (bust; lut; 1905);

- un *Cap de tânără femeie* și două *Capete de femeie* (relief; gips; realizate în anul 1905);

- un *Cap de bărbat cu barbison* (gips; 1905);

- o *Adolescentă* (lut; 1906);

- patru *Portrete ale pictorului N. Dărăscu* (busturi din lut, gips și bronz; dimensiuni medii, realizate în anul 1906; două pierdute și două la Muzeul de Artă al României, București);

- *Portretul lui G.Lupescu* (bust; gips pictat în negru; 1906);

- *Portretele unui: portar, ospătar, patron de restaurant și a unui birtaș* (busturi în gips; realizate în perioada 1905-1906);



- un *Studiu după Houdon* (copie după Ecorșeul lui Houdon; 1905);

- *Refuzul* (compoziție; gips?; 1905);

- șase *Busturi de băieți* (lut, piatră, marmură și bronz; mici dimensiuni, realizate în anul 1906);

- șapte *Capete de băiat* (gips, bronz și marmură; realizate în perioada 1906-1908);

- nouă *Suplicii* (busturi din lut, gips și bronz; mici dimensiuni; realizate în perioada 1906-1907);

- un *Studiu pentru orgoliu* (bust gips; 1905);

- trei *Orgolii* (două busturi din bronz + unul din marmură; mici dimensiuni; realizate în perioada 1905 - 1907);

- un *Cap de femeie* (gips; 30 cm; 1907; Musée National d'Art Moderne Paris);

- nouă versiuni de *Copii adormiți* (marmură și bronz, de mici dimensiuni, realizate în perioada 1907-1909, toate aflate la Musée National d'Art Moderne Paris)

- trei *Capete de fată* (piatră și marmură; mici dimensiuni; realizate în perioada 1907-1908);

Sculpturi brâncușiene din categoria *devenirii întru ființă*

Nu vom menționa aici decât sculpturile la care ne vom referi în comentariu.

După cotitura stilistică Brâncuși a căutat să redea esența ființelor, sufletul etern, ascuns în materie (ilustrăm cu câteva aforisme selectate din Constantin Zărnescu - *Aforismele și textele lui Brâncuși*, Ed. Scrisul Românesc, Craiova, 1980):

„Muncind asupra pietrei, descoperi Spiritul – tăind în materie, măsura propriei ei ființe. Căci mâinile sculptorului gândesc întotdeauna și urmăresc gândurile materialului.”

„...Artistul trebuie să știe să scoată la suprafață ființa din interiorul materiei și să fie unealta care dă la iveală însăși esența sa cosmică, într-o existență cu adevărat vizibilă.”

II.1 Bestiarul brâncușian

După cum menționa Heidegger, animalele lipsite de conștiință (cu conștiință mai puțină aș zice) au fost atrase în circuitul ființei prin următoarele sculpturi ale artistului născut la Hobița: un *Animal nocturn* (lemn, 1907); patru *Pești* (gips, marmură și bronz, unul din marmură cu nervuri fiind montat pe o oglindă metalică circulară, realizați în perioada 1924-1930); patru *Foci* (din gips și marmură, realizate în perioada 1936-1943); un grup de *Doi pinguini* (marmură; 1914) și unul de *Trei pinguini* (marmură; 1912-1914); două *Țestoase* (una din lemn, 1940-1943, cealaltă *zburătoare*, din marmură, 1943-1944); șase *Cocoși* (lemn, lut, gips, marmură și bronz, realizați în perioada 1923-1924); un *Pui de pasăre* (piatră; 1937, pierdut); patru *Păsăruici* (din gips, marmură și bronz; realizate în perioada 1928-1929); opt *Păsări măiestre* și șase păsări de aur (din gips, marmură și bronz; realizate în perioada 1908-1920?) un studiu pentru *Pasărea în văzduh* (gips; 1922) și treizeci de *Păsări în spațiu* (din gips, marmură și bronz; realizate în perioada 1922-1941, înălțimea acestora tor crescând de la 112 la 195 cm).

Lucian GRUIA

Continuare în pag. 24

O nouă lucrare despre Brâncuși îngrijită de asociația noastră

Autoarea cărții este om de știință. Doctor inginer chimist, Doina Frumușelu este director executiv al Institutului Național Român pentru Studiul amenajării și folosirii surselor de energie –IRE, București, România. A publicat singură sau în colaborare peste 20 de cărți și peste 80 de articole atât în țară cât și în străinătate, devenind mai cunoscută în străinătate decât la ea acasă, dacă cităm titlul unui interviu, din partea a treia a acestei cărți. În anul 2002 și-a susținut teza de doctorat. Realizările sale profesionale sunt remarcabile, fiind și autoarea a două brevete de invenție.

Ca fiică a Gorjului a fost preocupată, încă din anii tinereții, de viața și opera lui Constantin Brâncuși „marele creator al sculpturii secolului XX” (*Encyclopedia Universalis France*). A reușit să devină datorită unei munci intense, dublată de pasiune, un brâncușiolog renumit.

Totodată, din pasiune pentru lucrările lui Constantin Brâncuși „artistul major al secolului XX” (Jacques Lassaingne), a gândit și elaborat o tehnologie de restaurare fără demontare a *Coloanei fără sfârșit* de la Târgu-Jiu, pe care, din păcate, nu a reușit să o impună. A propus și o soluție de restaurare a casei lui Constantin Brâncuși de la Hobița. Aceste proiecte sunt dezvoltate, de altfel, în două capitole din această carte.

Doamna Doina Frumușelu a scris mai multe lucrări despre Constantin Brâncuși, unele dintre ele de anvergură, cum este și cartea de față. O altă lucrare de referință care a văzut lumina tiparului în anul 2007, tot prin strădania Asociației Culturale „Constantin Brâncuși” din Timișoara, este *Brâncuși în conștiința lumii - o bibliografie nesfârșită*, apărută la editura „Orizonturi Universitare”. Cartea a fost lansată la târgul de carte „Orizonturi Universitare”, ediția 2007 și a fost prezentată și în 16 februarie 2008, chiar de autoare, la Simpozionul omagial, ocazionat de aniversarea la Timișoara a zilei de naștere a marelui sculptor.

Lucrarea *Brâncuși în vremea lui și a noastră*, este un alt prețios rezultat al muncii cercetătoarei Doina Frumușelu, preocupată de

omul Brâncuși și soarta operelor sale, de diversele agresii asupra acestora. Autoarea a încercat să pătrundă în universul interior al omului și artistului de geniu într-un mod mai puțin obișnuit, prin intermediul femeilor pe care le-a cunoscut. Brâncuși a fermecat reprezentantele elitei vremii, care l-au și inspirat. Autoarea a scris despre iubirile lui Brâncuși, despre eternul feminin din viața și din creațiile sculptorului. Acesta spunea că „iubirea cheamă iubire, nu este atât de important să fii iubit, cât să iubești tu cu toată puterea și cu toată ființa”.

Autoarea se apropie de viața și opera artistului, așa cum a procedat de altfel și în celelalte scrieri ale sale, cu un înfinit respect „...este respectul pe care modestia și demnitatea vieții lui, măreția operei îl impun. După cum Brâncuși însuși gândea, că artistul nu se poate apuca de lucru fără a fi într-o stare de puritate, de seninătate, precedată de meditație și asceză, tot așa noi avem sentimentul că trebuie să ne pregătim pentru a ne apropia de el și că fiecare contribuție a noastră nu va avea sens decât dacă ține de un act de cinstire...” (Jacques Lassaingne, *Carte de inimă pentru Brâncuși*). La fel a procedat un alt important brâncușiolog, Dumitru Daba, care scria în cartea sa *Adevărul Brâncuși*, Ed. de Vest, Timișoara, 2006, că „primul și cel mai important comentator să fie considerat Brâncuși însuși”. Și sublinia că „ceea ce au realizat în științele naturii din acest ultim și gigantic secol atâtea minți geniale din marile școli și centre de cercetare ale lumii, într-un efort de cunoaștere comun și fără precedent în istoria umanității, Brâncuși a înfăptuit de unul singur pe tărâmul artelor... Căci Brâncuși, perfect conștient de modernizarea revoluționară ce înfăptuise prin arta sa cea nouă, dar și de „inerția” mentalității noastre („clasică”), aprecia că adâncă semnificație a celei dintâi va fi înțeleasă cu adevărat peste decenii sau chiar secole. Și tocmai de aceea exegeza brâncușiană nu poate (și nu trebuie) să fie considerată vreodată „încheiată”, definitivă, ea dezvoltându-se prin noi și înnoite puncte de vedere, de astăzi și, mai ales, de mâine. Căci Brâncuși este indiscutabil, un „prim începător” (Tudor Arghezi), care, așa cum s-a întâmplat

întotdeauna, are nevoie de timp pentru a fi înțeles și acceptat... A fost un semizeu, de-a înfruntat miniștri, regi, guverne? A fost un profet, a fost un sfânt, a fost un demiurg - cum l-au numit comentatorii? Poate a fost și asta. Dar, dacă a fi om înseamnă să-ți trăiești viața *întru mister și revelație*, pentru a îndeplini destinul-ți creator, fiind capabil pentru asta să renunți („chiar până la automicidare” - L. Blaga), atunci Brâncuși a fost întâi de toate - OM”. Pentru că mărturisește chiar genialul sculptor: „Ceea ce fac eu astăzi, mi-a fost dat să fac. Căci am venit pe lume cu o menire...”

Mulțumim autoarei, doctor inginer Doina Frumușelu, pentru munca sa intensă și pasionată de brâncușiologie, concretizată în această ultimă carte, interesantă, ilustrată cu multe fotografii și care ne plimbă prin universul genialului sculptor.

Se cuvine, de asemenea, să mulțumim domnului economist Sevastian Bălescu, fiu al Gorjului, promotor al consolidării mediului asociativ în România prin Asociația științifică pentru consolidarea Mediului Asociativ, pe care o conduce și prin care organizează anual importante evenimente omagiale. Un astfel de eveniment a fost simpozionul din anul 2008 amintit anterior, dedicat lui Constantin Brâncuși și Gheorghe Magheru, la care Doina Frumușelu a prezentat cartea *Brâncuși în conștiința lumii - o bibliografie nesfârșită*. Tot prin strădania dlui S. Bălescu, în 17 martie 2012 s-a organizat la Timișoara un simpozion comemorativ „Constantin Brâncuși”, la 55 de ani de la trecerea sa în eternitate. Autoarea a fost prezentă și la acest simpozion, unde a avut loc prima lansare în orașul nostru a lucrării *Brâncuși în vremea lui și a noastră*, lucrare care a fost retipărită acum la editura Eurostampa, atât în limba română cât și în limba engleză.

Remarcăm și sprijinul material primit din partea Consiliului Județean Timiș, care, prin *Agenda Culturală 2012*, a suportat o parte însemnată din costurile de tipărire a cărții bilingve *Brâncuși în vremea lui și a noastră*.

Horia CIOCĂRLIE

Sculptura brâncușiană între *devenirea întru devenire* și *devenirea întru ființă*

Urmare din pag. 23

Privind aceste sculpturi, constatăm că ele nu sunt mimetice, *Peștii* nu au solzi, *Păsările* nu au pene, *Țestoasele* au o singură pereche de picioare (care la *Țestoasa zburătoare* devine aripă) iar *Animalul nocturn/cârțița* nu are labe, *Cocoșii* sunt simbolizați prin ritmul cântecului lor ce seamănă cu forma zig-zagată a creștelor acestora. Brâncuși a vrut să redea prin ele ceva care ține de specificul ființei acestora, chiar dacă e puțină. Prin *Peștii* a vrut să redea lucirea, iar prin *Păsări*, zborul. Brâncuși își comentează astfel *Peștele* său: „Când vezi un pește, nu te gândești numai la iuțea mișcărilor sale, la corpul său strălucitor, care înoată, văzut prin apă. Ei bine, iată ce am dorit eu să reprezint. Dacă i-aș fi reproduș aripișoarele, solzii sau ochii, i-aș fi oprit mișcarea și aș fi obținut o simplă mostră

(statică); în vreme ce eu am vroit să-i surprind scânteia - spiritul dinlăuntru-i.” Iar despre *Păsări*: „Eu nu am căutat, în toată viața mea, decât *esența zborului!*”; „Eu nu creez *Păsări* - ci zboruri!”; „Zborul - ce fericire!...”

Grupul de *Doi pinguini* sugerează dragostea în cuplu, iar cel din *Trei pinguini*, chiar trinitatea divină sau familia omenească sacră. *Țestoasa zburătoare*, testamentul plastic brâncușian, simbolizează eliberarea sufletului prin extincție și înălțarea la cer și contopirea cu divinitatea/ființa supremă. Același lucru se petrece parcurgând traseul *Ansamblului monumental de la Târgu-Jiu* și s-ar fi petrecut în *Templul eliberării* proiectat pentru maharadjahul Yeswant Rao Holkar de Indor, dacă s-ar fi realizat (asupra acestor aspecte vom reveni în finalul expunerii).

În ceea ce privește ființele umane, trebuie să remarcăm faptul că *Adam și Eva* și *Regele regilor* conțin elemente formale comune (zimți și curbe ovoidale) semn că Dumnezeu a creat omul (ființa individuală) după chipul și asemănarea sa (a spiritului suprem).

Trecând în revistă portetele și busturile de copii, bărbați și femei, realizate de Brâncuși, trebuie să remarcăm faptul că toate acestea pot fi încadrate în ovoid. Acesta este motivul pentru care sculptorul Henry Moore afirma că: „Brâncuși este martirul unei singure forme, ovoidul”. Care să fie explicația? După părerea mea, *devenirea întru ființă*. Ovoidul pur este folosit de artist pentru a simboliza *Începutul lumii*. Dar *Începutul lumii* constituie și începutul aventurii/devenirii ființei. Ovoidul poate reprezenta ființa în totalitatea ei (ființa supraindividuală sau pe cea absolută), iar fiecare sculptură menționată, ființa individuală. Prin suprafețele ovoidale ale chipurilor particulare, ființa individuală intră în comuniune cu ovoidul total, pe care îl putem întregi în mintea noastră (ființa supraindividuală). Așa se petrece în cazul chipurilor pronunțat ovoidale din ciclurile: *Danaideor* (zece *Danaide* și o *Naiadă*; din piatră, marmură, bronz; sculptate în perioada 1908-1925); *Muzelor adormite* (șase Muze și 16 Muze adormite, realizate din gips, alabastru, bronz, în perioada 1909-1920); *Negreselor blonde/albe* (nouă la număr, realizate din gips, marmură, bronz, în perioada 1923-1933), *Principeselor X* (șase versiuni cu capete ovoidale perfecte, din gips, marmură, bronz realizate în perioada 1909-1918) și al *Prometeilor* (cinci la număr, din gips și bronz, realizați în anul 1911). Aceeași formă pronunțat ovoidală o regăsim la cele două sculpturi *Eileen* (piatră și onyx, realizate în perioada 1923-1927) și la cei trei *Narciși* (gips, alabastru și marmură, realizați în perioada 1910-1914).

Muzele adormite și *Principesele X* relevă latura subconștientă și

inconștientă a ființei; *D-șoarele Pogany*, reveria ființei; *Eileen*, armonia și dragostea iar *Prometeu*, eroismul, sacrificiul pentru semeni. Întrucât capetele contopite în *Sărut* (douăsprezece variante executate în piatră, în perioada 1907-1925) ale îndrăgostiților din sculpturile omonime pot fi și ele incluse în contururi ovoidale, putem considera că ele simbolizează eternitatea sentimentului.

Devenirea întru ființă mai rezultă și din evoluția tematică umană vizată de sculptor. Ea începe prin: *devenirea întru devenire* a omului, care la ființa noastră tot mai conștientă se transformă tot mai mult, dacă evoluăm spiritual, în *devenire întru ființă*. Calea începe cu *Noul născut*, *Primul strigăt*, *Primul pas* (două versiuni în lemn, realizate în perioada 1913-1920); *Micuța franțuzoaică* (două versiuni în lemn, realizate în perioada 1909-1918); *Portretul lui George*, *Copii dormind* (treisprezece versiuni din gips, piatră albă și neagră, marmură și bronz; realizate în perioada 1907-1921); trei *Capete de fată* (piatră și marmură, realizate în perioada 1907-1908), un *Portret de tânără femeie* și unul de *femeie* (lut, gips, realizate în perioada 1907-1909), cu ultimul începând ființele individuale mature.

Devenirea întru ființă se mai poate observa din evoluția formală tot mai esențializată a variantelor ciclurilor, fiecare dintre acestea reprezentând un pas pe calea desăvârșirii plastice, precum și din realizarea materialelor de la lutul și gipsul mai perisabile la piatră, marmură și bronz, concepute pentru neuitare.

În cartea sa *Devenirea întru ființă*, pe baza căreia ne-am construit cercetarea, Constantin Noica nu-și aplică teoria la sculptura lui Brâncuși. În schimb, în *Sentimentul românesc al ființei* (Editura Eminescu, București, 1978), filosoful afirmă că devenirea întru ființă la Brâncuși se manifestă în faptul că sinele artistului, adică aplicarea sa spre esența realității, dezvăluie sinea ființelor cercetate, adică specificitatea acestora sub latura neschimbătoare. Relația ține de ieșirea sinelui din sine și dezvăluirea exteriorității cu care rezonază, Brâncuși „a privit în sinea *Păsării*” afirmă Noica.

În finalul expunerii noastre, se cuvine să revenim asupra *Ansamblului monumental de la Târgu-Jiu* și al *Templului eliberării* proiectat pentru Indor (nerealizat din păcate).

Dacă privim *Ansamblul* și *Templul* ca alegorii ale vieții individuale, care se termină prin contopirea sufletului/spiritului omului (ființei individuale) cu sufletul/spiritul divin (ființa absolută) urcând pe *Coloana fără sfârșit* sau pe raza de lumină solară ce ar fi trebuit să pătrundă, la zenit, prin orificiul Templului descătușării sufletului de corp, vedem cele mai înalte reprezentări brâncușiene ale *devenirii întru ființă*. (L.G.)



Brâncuși

Spiritul lui Brâncuși este mai aproape de matematică și geometrie decât de poezie și narațiune... Sigur, clar, este foarte aproape de filosofie. Spiritul lui Brâncuși este spiritul sculpturii secolului XX.

Miezul Coloanei nu poate fi plin, fiindcă, altfel, acesta ar fi o sursă internă de tensiuni, care ar duce la încovoierea ei... Este gol. Noi l-am făcut din patru profile laminate L (cu laturi egale) 150 x 150 și întărite între ele prin elemente de legătură sudate, și, realizând un pătrat de 400 mm. Este important ca greutatea totală a coloanei, la suprafață, să fie egală sau mai mică decât greutatea structurii subterane din beton armat, cu 2 m coloană subterană implantată, masă comună, armată, cu primul element de miez. Doamne, ce greu! Un miez de 30 m lungime și secțiune constantă, format din trei bucăți...

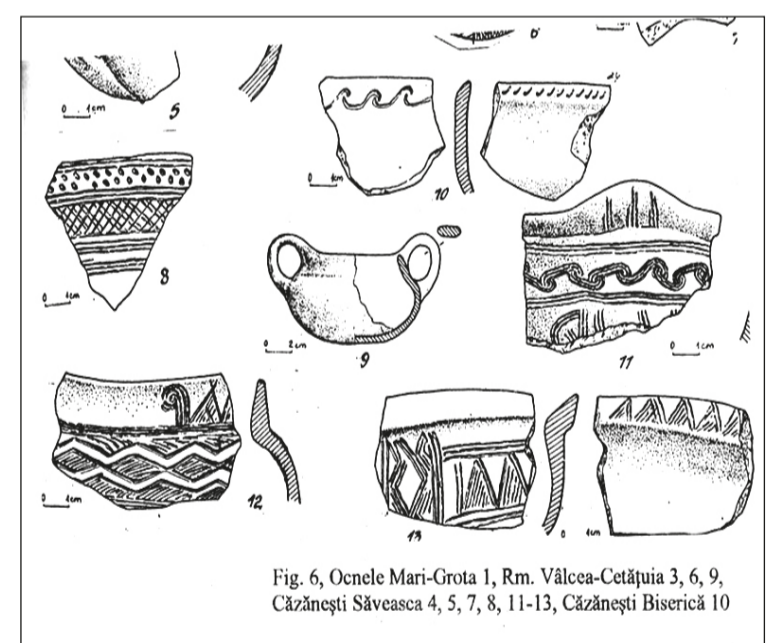
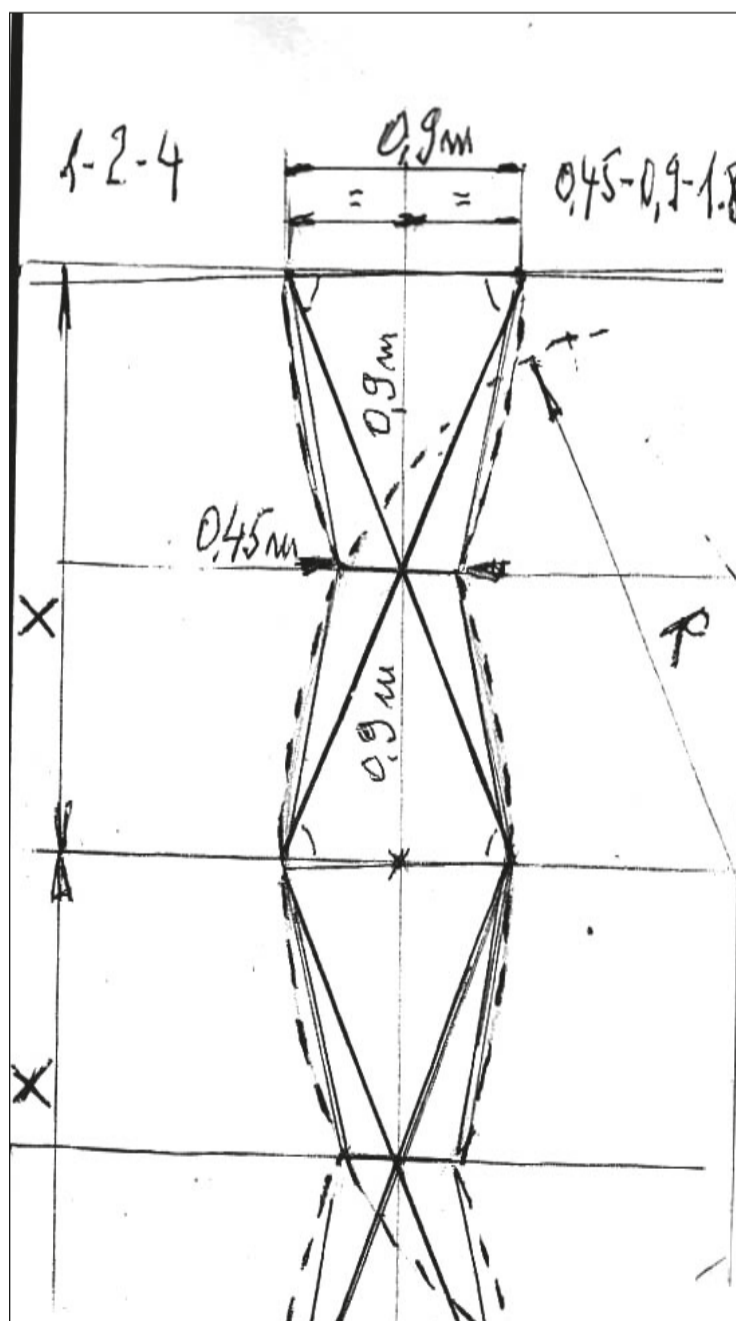
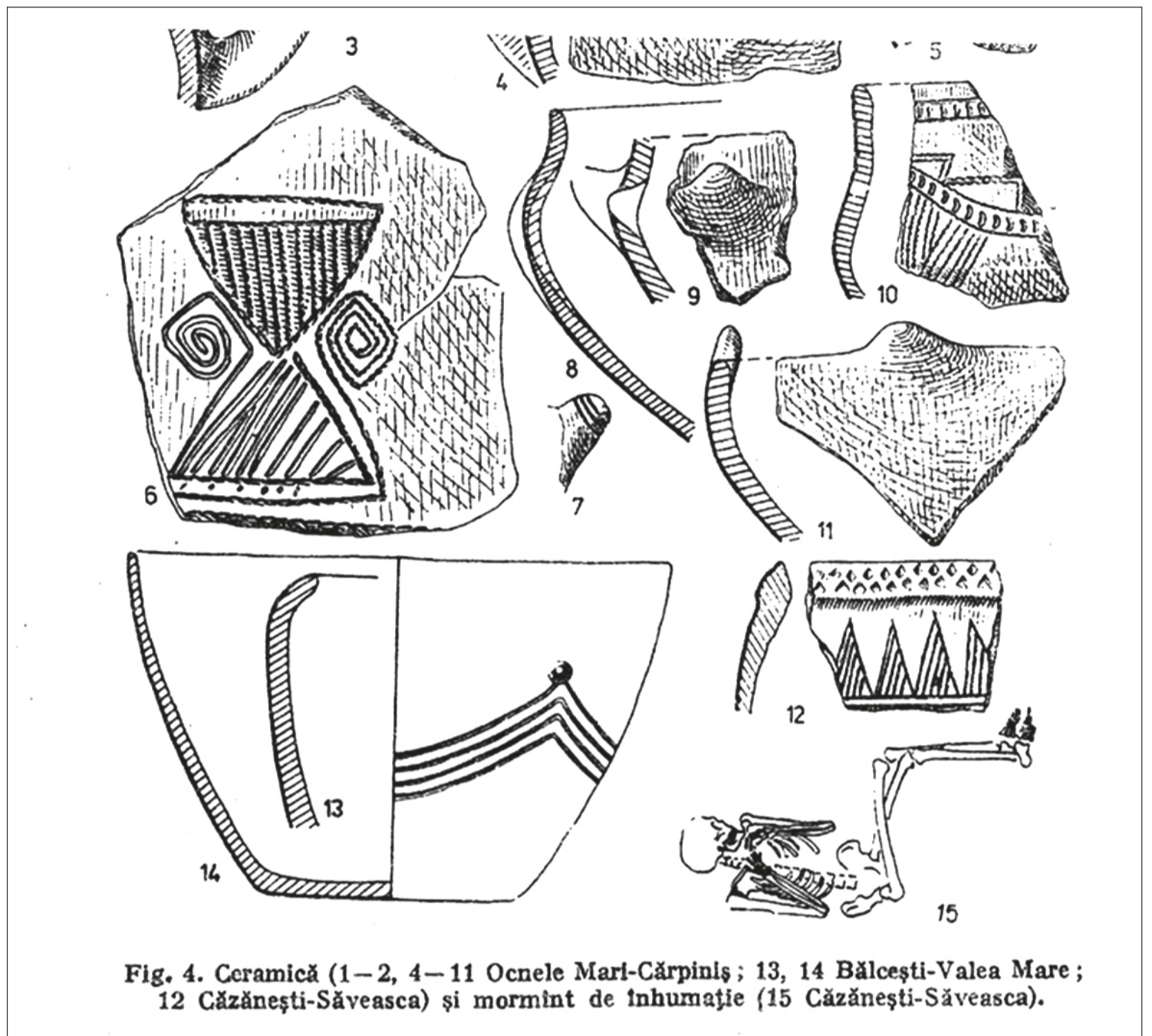
Modulul «mârgea» de forma pe care o are este concepută de inginerul Ștefan Georgescu Gorjan, tehnolog de profesie... În atelierul sculptorului sau în schițele lăsate de Brâncuși, nu există un asemenea modul, decât cel din atelierul care a dat naștere coloanelor din lemn: elementul X - scaun sau pedestal, și care a dat naștere la coloana cu două module sau cu trei, cinci, șase, șapte... Modulul X nu putea fi montat pe coloană căci el ar fi generat un sistem static nedeterminat, care ar fi dus la instabilitatea coloanei... trei grade frontal și patru (sau necontrolabil) grade axial, total șapte. Mârgeaua lui Gorjan preia patru grade axial și unul frontal! Coloana se autocentrează și devine stabilă. Modulul trebuia să fie confecționat dintr-un material cu «autoungere», fontă, dar și aliaj de aluminiu, un duraluminiu. Este din fontă, și are canalul pătrat cu două suprafețe de ghidare, la capete, și o degajare la mijloc... de aici suplețea ei și ușoara tehnologie a montajului! Mârgeaua rezultă din două module compuse din patru triunghiuri isoscele având condiția, ca înălțimea să fie egală cu baza... Dimensiunea mârgelei rezultă din ambiția, genială, ca această coloană să fie egală în dimensiune înălțime cu Columna lui Traian, de 30m. A doua condiție, la fel de genială, a fost ca ea, coloana, să simbolizeze anul 1916, cifra 16, anul luptelor de pe Jiu la podul de fier; 16 va fi numărul clepsidrelor care se vor înșira una peste alta, rezultând o înălțime a clepsidrei de 30 m : 16 = 1.8m (180cm)... Deci, cele două triunghiuri, egale, dintr-o clepsidră, au înălțimea egală cu 0.9 m (90 cm), aceasta fiind lățimea unei fețe a coloanei. A treia condiție impusă coloanei, de 30 m înălțime și 0.9 m lățime, este secțiunea pătrată a miezului care trebuie să reziste la forța de răscuire, forța de strivire și de încovoiere, la rezistența admisibilă, și care se calculează ca reacțiune la forța vântului... Aceasta a rezultat, cu acoperire, la o secțiune necesară de 0.4 m, la baza miezului coloanei sau latura pătratului interior al mârgelei. Ca să aibă în buză ceva rezistență, la strivire, s-a admis dimensiunea laturii exterioare a pătratului mârgelei de 0.45 m (45 cm). Vârfurile opuse celor două triunghiuri, trebuind să formeze latura mică a unui trapez isoscel de 45cm (0.45m)... Iată raportul de aur demistificat, 1-2-4, rezultând din rațiuni geometrice și de rezistență (1-latura mică a mârgelei, un pătrat cu latura de 0.45 m, 2 - latura mare a trapezului isoscel fiind 0.9 m (0.45 x 2), și 4 - înălțimea mârgelei de 2 x 0.9 m = 1.8 m... Astfel, raportul 1-2-4 devine 0.45 - 0.90 - 1.8... Rezultă, o clepsidră descompusă la capete, și 15 mârgele-modul pe ansamblul Coloanei... O mârgea nu poate exista singură, neavând nici o bază exterioară de stabilitate-precum balonul de rugby- ea, născându-se din două clepsidre suprapuse (grafic definim clepsidra ca un X-o viață, un timp etc.). Ca să o scoată din figurativ (simbolul pur geometric), Brâncuși cere ca el să execute o față a octoedrului, dându-i o curbă abia perceptibilă. Meșterii de la Petroșani, copiind-o cu un șablon pe celelalte șapte suprafețe...

Atunci, pe loc, Brâncuși, la inaugurarea Coloanei, a cerut ca între Masa Tăcerii și Poarta Sărutului să fie instalate de o parte și alta, a aleii, câte 15 clepsidre de piatră, realizând cifra totală, a alaiului eroic, de ...30 de X-uri, sugerând ideea de pereche, 15 perechi (mamă și tată), ortogonală pe axul aleii; viață multiplicată-reproducere, viață infinită a cuplului... Iată cum întreaga filosofie a vieții, pe bucăți, aparținând a zeci de filosofi este cuprinsă pe de-a-ntregul în acest triptic al eroilor-oameni-din orașul Târgu Jiu!... Operă vastă, cât zeci de romane, a românului Constantin Brâncuși...

Coloana rezultă din ideea împerecherii dintre viață și moarte, și, nu în urma calculelor matematice. Coloana trebuia să fie egală cu Columna lui Traian, prima constantă, trebuia să fie compusă din 16 module-viață-clepsidră-sferă spartă în două (și două semisfere opuse având nevoie de o legătură care să-i dea noii entități stabilitate-viață-duh), ideea de reproducere... pe verticală spre infinit...

1, 2, 4 sunt termenii succesivi ai unei serii matematice în care următorul număr este dublul celui dinainte. Acest dublu este unitatea dintre bine și rău coexistând în viață... ideea de împerechere, singura care poate să conceapă și să reziste în timp...

Petre CICKIRDAN
15 decembrie 2013



PSALMI LA MASA TĂCERII

*
Magii,
Călăuziți de stele,
Ajung în Carpați
Și se închină,
În Hobița,
Pruncului
Grigore Brâncuși
Și-i lasă în dar
Harul
Sfinților
Din calendar.

*
„Masa Tăcerii“
„Poarta Sărutului“
Și „Coloana fără Sfârșit“,
Trepte
Spre sufletul neamului meu.
Le binecuvântă
Îngerii
Și Dumnezeu.

*
Jiul,
Styx răzvrătit.
Poteci
Aleargă sub tălpi
Până în epoca pietrei.
Balauri
Scuipă cetatea
Și bat
Cu pumnii
În poarta destinului.
Soarele
Sângeră peste
Izvoarele lumii.

*
Clipa,
Cu trup de vidră,
Ațipește
În ochiul neadormit
Din lucruri.
Și eu,
Nisip în clepsidră,
Respir în sulfine.
Soarele,
Orologiu în flăcări,
Fumegă
Între rău și bine.

*
Privesc
Luna
Până văd păstorul
Care cânta din fluier
În cer.
Cântecul
Se încolăcește ca un șarpe
Pe stâlpul casei.
Atunci,
Cobor în fântâni
Ca să slobod izvoare.

*
Cuvânt
Călător,
C-un pas în țărână
Și altul în nor,
Omul,
Duh intrupat,
În lumea aceasta
Sclav
Și împărat.

*
Zidul
Se surpă,
Soarele dărdăie la amiază.
Cuvântul
Delirează lângă o cruce
Și eu
Cobor pe o scară
Fără să știu
Unde duce.

*
Mă reazem,
În neodihnă,
Pe lancea umbrei

Sau pe lumină.
Și ațipesc
Printre semne de întrebare.
Sunt
În nefire,
Podidit de stele
Și de amintire.

*
Curge
Printre arborii veacului
Sângele
Lui Adam.
Țiurie
„Masa Tăcerii“
Până la steaua polară.
Pietre
Îngălbenesc în rugă
Și eu, în valea uitării,
Tai iarba
Din creștetul străbunilor mei.

*
Pasărea
E un ceasornic,
Măsoară
Trecerea vremii
Și ascultă,
Dincolo de materie,
Gândul
Zeului
Primordial.

*
Pe scaune,
La „Masa tăcerii“,
Stau
Lunile anului
Ca niște arhangheli
Cu ștreangul
La gât.

*
Trec
Fecioare
Pe sub „Poarta Sărutului“
Și pântecul lor
Se umple de rod..
Vulturii
Taie cerul
Și Romulus întemeiază
O altă cetate
Pe Jiu.

*
Duh
Peste „Poarta Sărutului“,
Duh
Peste „Masa Tăcerii“,
Duh
Peste „Coloana fără sfârșit“.
Brâncuși
Găzduiește în suflet
Un zeu.

*
Gândul
Coboară în mit.
„Pasărea măiastră“
Țășnește-n zenit
Și se rotește
Depart
Peste „Poarta Sărutului“
Și peste moarte.
Clipele fierb
Și pe-o colină
Stă în genunchi
Un cerb.

*
Sisif
Rostogolește soarele.
Bolovan
Prăvălit peste Parâng.
Și eu, în zori,
Aud cum respiră peștii în Jiu
Și cum,
Sub „Poarta Sărutului“,
Curge un râu din Eden.

*

Piatra
Și lemnul
Se preschimbă în lucruri,
În păsări
Și-n oameni
Ascunzând înăuntru
Un sine divin.

*
Brâncuși
A descoperit legea inversă
A gravitației.
Sufletul său
Dansează în slavă și poezie
Peste jocul de zaruri
Al istoriei.

*
Țărani
Din Gorj,
Mărin și Măria,
Ard în făclia
Unui sărut
Pe un stâlp de poartă divină.
Din sufletul lor,
Ca dintr-un izvor
Curge Jiul
Și viața lumii și visul nostru
Mântuitor.

*
Aici
Totul este miracol:
„Poarta Sărutului“
„Masa Tăcerii“
„Coloana fără sfârșit“...
Sub cerul, ca un chivot,
Cresc sămburi
Ai învierii
Lui Savaot.

*
El și Ea,
Mistuiți în sărut,
Semințe ale luminii
În rut.
Dincolo de loc și de vreme,
El și Ea
Sparg
Coaja nemărginirii
Și-n ziua de mâine
Așteaptă să vină
Cel nenăscut.

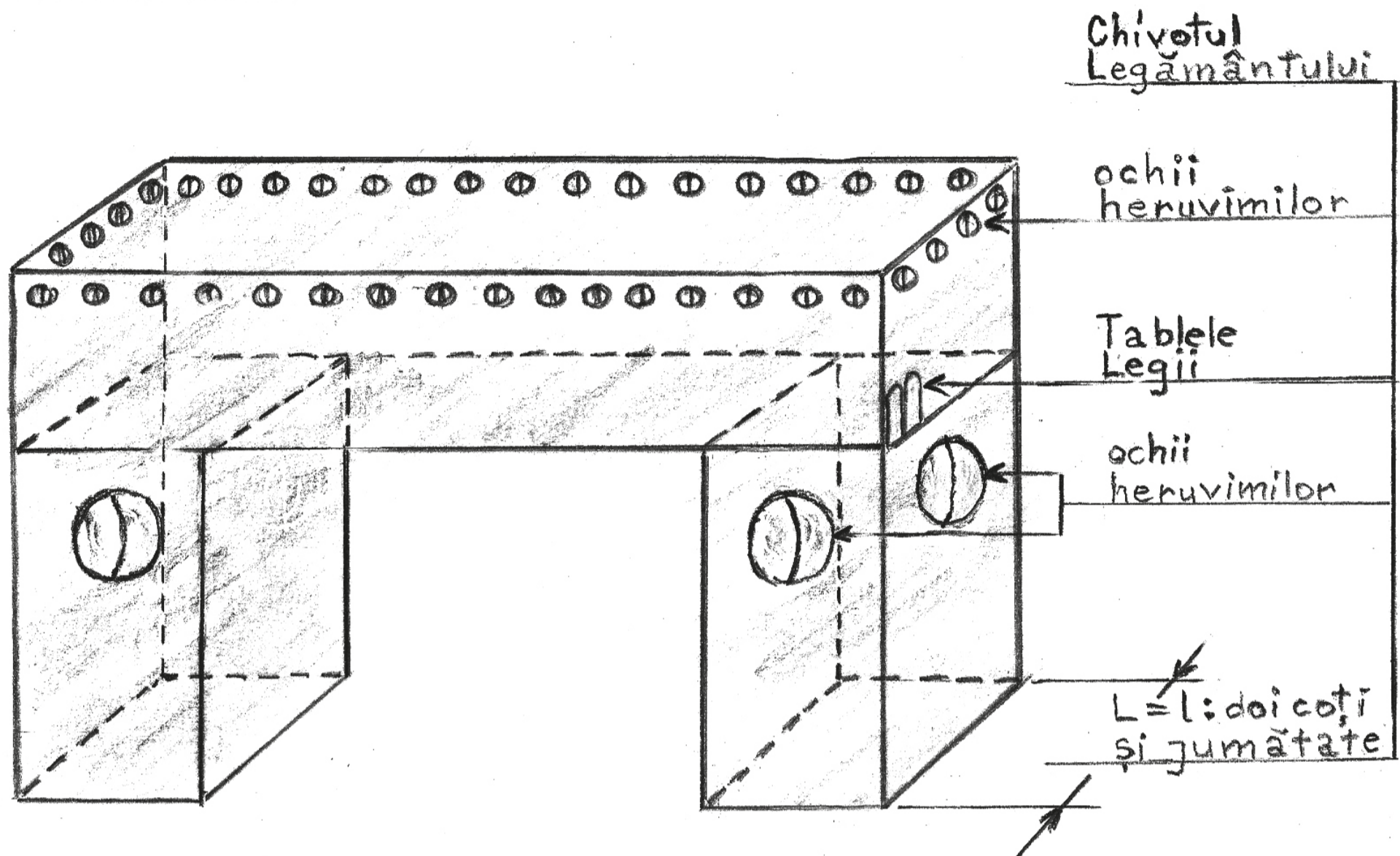
*
Cer,
Clopot de argint,
Și oameni,
Din zori până-n seară,
În labirint.
Clipele,
Ca niște copii,
Rătăcite spre seară,
Se urcă-n
„Coloana fără Sfârșit“
Și nu mai coboară.

*
Văzduhul
Și fratele soare
Și omul,
Un astru de lut înțelept,
Se-nvârt de veacuri
În cerc
Curge
Lumea și timpul
Spre „Masa Tăcerii“.
Dirept.

*
Brâncuși
Orânduie legi
Și rotește planete unde
Țășnesc din haos
Geneze.
Toate
Se nasc din sine și curg
Din zori în amurg.
Brâncuși
E un demiurg.

Micropoeme de Traian DIACONESCU

Scenariu de cod biblic: replica brâncușiană a chivotului

Codul biblic
de pe "Templul Sărutului"

Schița are un rol de simulare
și nu reprezintă fidel
opera brâncușiană

•Arhitrava „Porții Sărutului” conține cel puțin două elemente grafice și unul structural, prin care Brâncuși ar fi criptat una dintre cele mai importante semnificații ale acestei opere, cu profunde implicații de sugestie asupra întregului monument al eroilor de la Târgu-Jiu.

•Motivația acestui gest, deocamdată doar presupus, este aceea că marele artist s-a folosit ermetic de câteva simboluri biblice, din nevoia de a-și exprima estetic crezul în sacralitatea primordială a meleagurilor dintre Carpați și Dunăre, pe care, printr-o axă imagină, le-a legat de locurile sfinte.

•Astfel, celebra ladă de zestre a sculptorului adăpostește discret o tainică replică a Chivotului Legii, artefact cunoscut și sub denumirile de Arca Mărturiei, respectiv Chivotul Legământului, relicva sacră intru cinstirea căreia a fost ridicat vestitul Templu de la Ierusalim.

Încă de la început, se impune a aminti că, dincolo de orice interpretări neargumentate, decorate cu metafore, alegorii sau hiperbole nelalocul lor, există atitudini opuse unor traduceri sursiere și transcrieri biblico-religioase ale artei brâncușiene, invocări indirecte la temperare sau moderație față de asemenea aspecte.

Sunt cunoscute afirmațiile argumentate, conform cărora pretextul inspirației nu elucidează actul creației, fiind chiar contestate astfel de abordări: „În afara unor limite bine definite, «sursa» nu instituie o explicație a fenomenului de artă, ci o comodă platitudine”¹.

Uneori, au fost limitate exagerările cu interpretările în tentă religioasă, deoarece „Brâncuși nu ilustra «vizual» o dogmatică; arta lui nu este deci teologie vizualizată [...]”². Alteori, s-a ajuns la exprimări dure, precum „«comentaromanie» parazită-narcisistă și fantezist-sursologică”³, „izvoristică”⁴ sau „manie sursologică”⁵, „biografism”⁶ etc.

Deși a fost des observată, remarcată atracția sculptorului față de teme și motivele religioase, cu toate că „Există la Brâncuși atâtea

elemente ale unei dimensiuni creștine”⁷, chiar dacă meșterul însuși a mărturisit repetat, în diverse formulări, că a fost puternic influențat, fascinat, marcat de fenomenul credinței și i s-a dedicat acestuia într-o imensă măsură – „Eu îl numesc pe Dumnezeu esența germenului nostru”⁸ – încă persistă opinii și atitudini prin care se contestă ori se neagă vehement aceste înclinații, mergându-se până la a considera plăsmuit, fals, artificial și a cataloga celebrul roman, „Sfântul din Montparnasse”, drept instrument de inducere în eroare prin distorsionarea biografiei.

Cu toate acestea, fără a transforma un artist de geniu în umbra unei dogme, se poate afirma că paleta multiplelor semnificații ce învâluie incontestabil capodoperele renumitului plastician conține, printre altele, numeroase nuanțe teologice, de o prea mare importanță pentru a fi ignorate, considerate vagi sau discrete, așa cum ele par la o primă vedere, neînsemnând aceasta că o întreagă operă devine banală copie a vreunui text, ritual sau obicei bisericesc ori ceva asemănător. În acest sens, este motivantă convingerea criticului Dan Grigorescu, potrivit căruia „O cercetare stăruitoare va trebui să urmărească în viitor și prezența ideilor ce vin din semnificațiile unei ortodoxii în care s-a format însuși spiritul său”⁹ (adică al lui Brâncuși).

ZODIA CRUCII ȘI INSPIRAȚIA BIBLICĂ

Până la a stabili posibile elemente comune între două puncte de pe glob precum Târgu-Jiu și Ierusalim, trebuie mai întâi relevat dacă „Biblia” a reprezentat sau nu un instrument de lucru brâncușian. Respectiva carte i-a fost chiar foarte apropiată artistului, cum era și normal pentru o persoană care nu s-a instrăinat de fenomenul credinței, divinitate, lumea monahală, de religie și biserică, în acest sens fiind mai mult decât cunoscute diverse opinii de sorginte bibliografică, exprimate de-a lungul timpului de către Nina Stănculescu, Barbu Brezianu, Sorin Lory Buliga, Matei Stârcea-Crăciun, Calinic Argatu și alții.

Există cel puțin două exemple mai mult decât edificatoare.

Lucian Gruia: „Categoric, modelul **biblic** este cel uzitat de sculptor pentru crearea universului său artistic exemplar”¹⁰.

Militza Petrașcu (prin ale sale „Amintiri despre Brâncuși”): „Tot sus se aflau și cărțile lui preferate: **Biblia**, Dante, Boccaccio, precum și uneltele și materialele fotografice”¹¹.

CHIVOTUL LEGĂMÂNTULUI

Pentru a-și exprima crezul său artistic în sacralitatea primordială a meleagurilor dintre Carpați și Dunăre, sculptorul s-a folosit de simboluri cunoscute ale Templului Ierusalimului, așa încât „Poarta Sărutului” are în comun cu acesta câteva repere fundamentale. Astfel, așa-zisa arhitravă, despre care știm că a fost îndreptățit asemuită unei lăzi de zestre românești, poate fi considerată, în egală măsură, o reprezentare ermetizată a biblicului Chivot al Legii, cunoscut și sub denumirile de Arca Mărturiei, respectiv Chivotul Legământului, păstrat vreme îndelungată la Ierusalim, artefact astăzi considerat dispărut.

Concret, elementele de simbolistică biblică, referitoare la relicva sacră, pe care sculptorul le-ar fi încifrat pe „Poarta Sărutului”, ar fi următoarele:

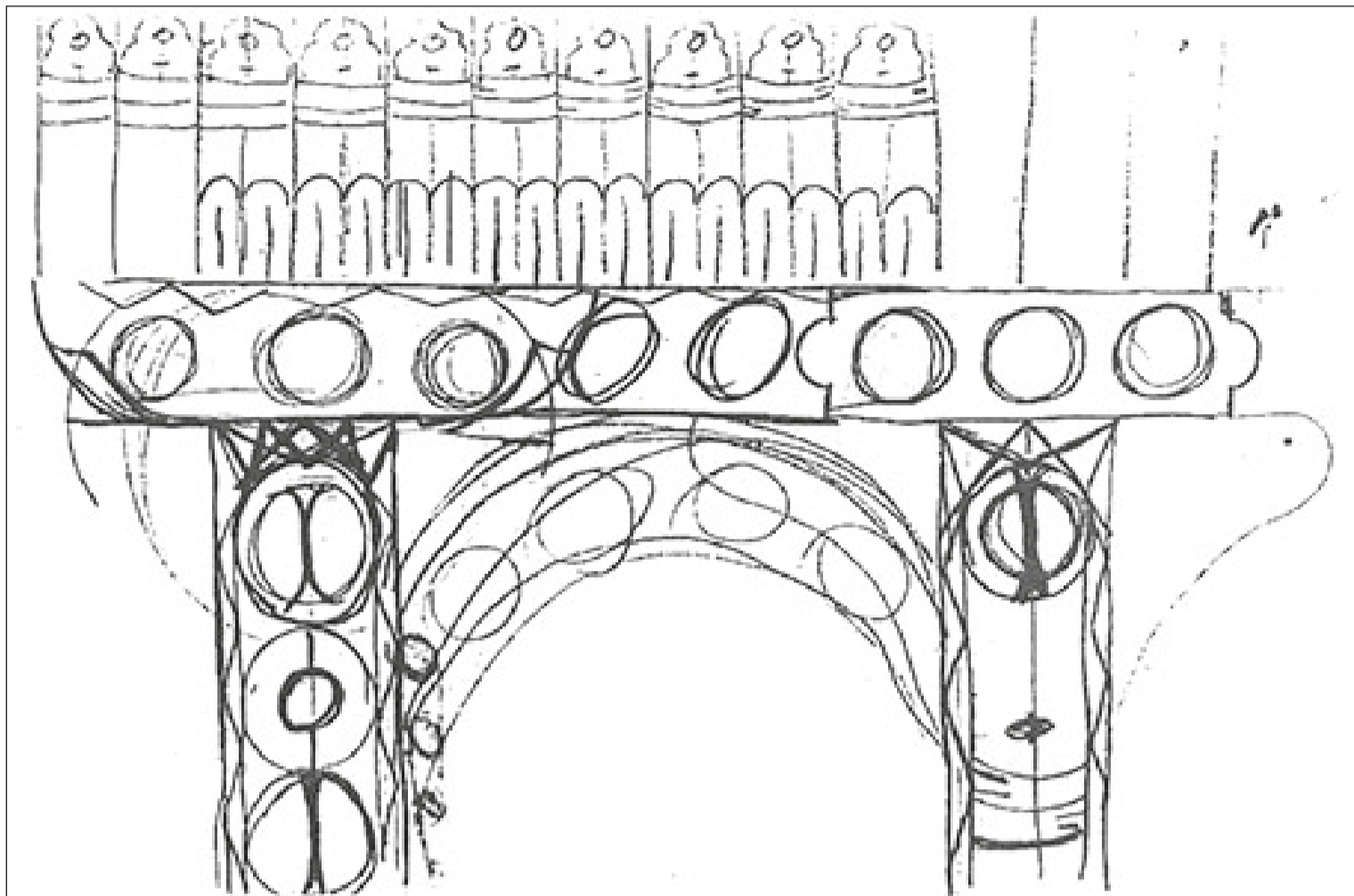
– heruvimii de pe capacul ispășirii („18. Să faci doi heruvimi de aur, să-i faci de aur bătut, la cele două capete ale capacului ispășirii; 19. să faci un heruvim la un capăt și un heruvim la celalt capăt; să faci heruvimii aceștia ieșind din capacul ispășirii la cele două capete ale lui.” – „Vechiul Testament”, „Exodul (Eșirea)”, capitolul 25;

– Tablele Legii cu cele Zece Porunci, înmânate de către Dumnezeu lui Moise pe Muntele Sinai, ce se păstrau în interior („9. În chivot nu erau decât cele două table de piatră, pe cari le-a pus Moise în el, cînd a făcut Domnul legămint cu copiii lui Israel, la ieșirea lor din țara Egiptului.” – „Vechiul Testament”, „Cartea întâia a împăraților”, capitolul 8;

Pavel FLORESCO

Continuare în pag. 28

Scenariu de cod biblic replica brâncușiană a chivotului



Urmare din pag. 27

– lățimea „Porții Sărutului”, care corespunde (retroversat criptic) lungimii Chivotului, prin convertirea metrică a unității arhaice de măsură, cotul.

De precizat că o astfel de abordare, fie ea și argumentată, este plauzibilă doar dacă simbolurile respective sunt luate în considerație împreună, nu izolate, nicicum scoase din context, mai ales că ele ar exista pe una și aceeași operă de artă.

Faptul că Brâncuși a mai avut măcar în atenție arca pierdută reiese și dintr-o constatare a lui G. Călinescu, autor (și) al fragmentului „Pină în satul lui Brâncuși”, din care aflăm, printre altele, că „În biserica nouă se află un **chivot** cumpărat de sculptor și dăruit și pe fundul căruia se vede semnătura cu cerneală a artistului”¹².

Același aspect este reliefat și de către Grid Modorcea, în „Brâncuși înainte de Brâncuși”: „**Chivotul** de pe masa altarului bisericii «Sfântul Nicolae» din Hobița a fost dăruit în anul 1922 de însuși Brâncuși, așa cum o atestă și semnătura sa inconfundabilă de pe talpa prețiosului obiect”¹³.

HERUVIMII DE PE CAPACUL ISPĂȘIRII

Prima ipoteză ar fi aceea că **ochii** contopiți de pe arhitrava „Porții Sărutului”, dar și de pe stâlpi, pot fi considerați, în exprimarea codificată, însemnele celor doi heruvimi de pe capacul ispășirii al Chivotului Legământului.

Pentru a putea stabili corelații în sprijinul acestei presupunerii, este oportună, într-o primă etapă, redarea aici a părerii lui Ionel Jianu, care, în studiul „Brâncuși”, a arătat cum numărul acestor ochi alipiți (număr ce corespunde cu cel al „Săruturilor” din care fac parte) este un multiplu de patru: „Pe arhitrava acestei porți, Brâncuși a gravat friza *Sărutului*, care prezintă pe fiecare din fațetele laterale 4 motive și pe fiecare din fațetele frontale 16 motive ale «Sărutului», adică un multiplu de 4”¹⁴. Opinia amintită oferă pretextul unui prim argument: chiar această cifră, adică **patru**, definește întocmai făpturile respective, așa cum sunt ele descrise frecvent în „Biblie”: „21. *Fiecare avea câte patru fețe și fiecare avea câte patru aripi, iar sub aripi aveau un fel de mâini omenestii*” – „Vechiul Testament”, „Iezechiel”, capitolul 10).

Se poate considera, desigur, că argumentul acesta nu este, însă, unul suficient, astfel încât, în etapa secundă, trimiterea la heruvimi devine cu atât mai plauzibilă, cu cât aceiași ochi brâncușieni – „Nu vedeți, oare, acești **ochi**? [...]”¹⁵ –, multiplu reprezentați pe toate fațetele „Porții...”, pe arhitravă și pe stâlpi, pot fi identificați cu multitudinea de ochi, existenți peste tot, ai heruvimilor biblici („12. *Tot trupul heruvimilor, spatele lor, mâinile lor și aripile lor erau pline de ochi; asemenea și roțile, toate cele patru roți de jur împrejur...*” – „Vechiul Testament”, „Iezechiel”, capitolul 10).

TABLE CU LEGI (VIA CRAIOVA)

În argumentarea celei de-a doua ipoteze, anume aceea că pe portalul de la Târgu-Jiu ar fi reprezentate și Tablele Legii, pot fi utilizate motivele dinspre baza lintoului, mai precis gambele perechilor de îndrăgostiți – elemente ce capătă asemenea conotații dacă sunt privite două câte două, astfel încât, grație unei evidente asemănări de formă, ele devin veritabile simboluri ale cunoscutelor Table cu cele Zece Porunci.

Posibilitatea ca Brâncuși să se fi inspirat ori să fi fost influențat de formatul clasic al acestora (dreptunghiuri verticale, ajustate prin rotunjirea laturilor superioare) devine plauzibilă datorită lui V.G.

Paleolog, care în cartea „Tineretea lui Brâncuși” face relatări despre vizitele sculptorului, pe atunci în formare, prin cimitirile Craiovei. Există chiar și o informație concretă, referitoare la sfintele artefacte: „Dar și mai sărac, în ciuda morților bogați pe care îi păzea, era cimitirul evreiesc: **table** pe care stau scrise ori nescrise **cele zece porunci**, pietre și alte pietre de simplă formă dreptunghiulară în toate dimensiunile, **table** pe care nu apărea decât cele două triunghiuri suprapuse, sigiliul lui Solomon, singur care vorbea”¹⁶.

În volumul intitulat „«Spirit» și «materie» în viziunea unui artist – filosof: Constantin Brâncuși”, semnat Sorin Lory Buliga, poate fi găsită, de asemenea, o informație la fel de relevantă și anume aceea că „Un apropiat al sculptorului, Berto Lardera, mărturisește în acest sens: «Vorbea despre evreei care au trecut Marea Roșie sau despre **Moise care a descins de pe Muntele Sinai cu Legile**; acestea erau problemele și temele sale [...]»”¹⁷.

COTUL DOMNULUI

Ultima, dar nu cea din urmă ipoteză: una dintre dimensiunile „Porții Sărutului”, mai precis așa-zisa grosime a acesteia, corespunde retroversat criptic lungimii Chivotului Legii, cu precizarea că este importantă cifra ca atare și nu neapărat ceea ce reprezintă ea, adică o lungime, respectiv o lățime, aici fiind vorba despre ermetism și nu despre indicii evidente.

În favoarea acestei teorii vine, concret, faptul că respectiva grosime a monumentului (**1,69 m**) este chiar de **doi coți și jumătate**, adică tot atât cât reprezintă lungimea Chivotului Legământului după dimensiunile descrise în „Biblie”: „10. *Să faci un chivot de lemn de salcîm; lungimea lui să fie de două coturi și jumătate, lățimea de un cot și jumătate, și înălțimea de un cot și jumătate*” – „Vechiul Testament”, „Exodul (Eșirea)”, capitolul 25.

Fie că este vorba despre o coincidență sau de un indiciu cifrat, această presupusă corespondență poate fi argumentată doar dacă este să considerăm cotul ca unitate arhaică de măsură în varianta sa de 0,677 m. (acesta are și alte versiuni): 0,677 X 2,5 = **1,6925**.

Se impune precizarea că, pentru un calcul exact matematic, ar fi trebuit un cot de valoarea (inexistentă) de 0,676 m (0,676 X 2,5 = 1,69), însă ermetismul nu se limitează la reguli strict matematice sau geometrice, ba dimpotrivă, presupune mici abateri voite, iar toleranța de 0,25 cm poate fi și o rezultantă a transpunerii relative în practică a dimensiunilor indicate cioplitorilor de către sculptor ori o rotunjire.

De notat că lățimea de 1,69 m a „Porții...” este preluată dintr-o lucrare de referință în domeniu, semnată Ion Mocioi și intitulată „Brâncuși: Ansamblul sculptural de la Tîrgu-Jiu (Documentar)” unde există următoarele specificații: „Întregul monument este construit din piatră de travertin de Bampotoc (Simeria), avînd o înălțime totală de 5,13 m, o lungime de 6,45 m și o grosime de **1,69 m**”¹⁸.

Dar, deoarece dimensiunile „Porții Sărutului” apar în literatura de specialitate sub diverse forme, în funcție de cum au fost efectuate măsurătorile, se poate afirma că tot doi coți și jumătate (lungimea Chivotului Legii) au și laturile stâlpilor „Porții Sărutului” (**170 cm** fiecare), însă, de această dată, doar dacă este să luăm în calcul valoarea de 0,680 m a unității arhaice de măsură – cotul.

Astfel, din „Amintiri despre Brâncuși” de Ștefan Georgescu-Gorjan aflăm că „Lățimea maximă a Porții [...] este de 184 cm, adică **170 + 2 x 7**, în care **170 (2 Mp)** reprezintă latura fiecărui stâlp de susținere, diferența fiind depășirea în afară a lintoului față de stâlpi”¹⁹. Printr-un calcul simplu se obține exact valoarea căutată, de această dată fără rotunjiri sau mici abateri: 0,680 m x 2,5 coți = 1,70 m sau **170 cm**.

Dimensiunea de 0,680 m a cotului a fost aleasă din cartea lui

Nicolae Stoicescu, denumită „Cum măsurau strămoșii. Metrologia medievală pe teritoriul României”, de unde se poate citi, printre altele, că: „Documentele de la mijlocul secolului trecut amintesc însă de două feluri de coți, unul denumit «ordinar» – care avea la 1859 0,636 m – și altul halep – ce măsoară **0,680 m**”²⁰.

PROBLEMATICA HAZARDULUI

În altă ordine de idei, referitor la aceste presupuse indicii biblice ale „Porții Sărutului”, este clar că nu pot fi emise concluzii ori judecăți de valoare și trebuie precizat că există, desigur, posibilitatea **coincidențelor**, implicat a unor erori de interpretare, fie ea și argumentată biografic sau bibliografic. Ca eventual argument în defavoarea ipotezei că Brâncuși ar fi doar o fericită întâmplare, poate fi prezentat punctul de vedere al aceluiași V.G. Paleolog; el consideră că, în general, asocierile raționale între mai multe elemente scot din calcul corelaționarea acestora prin hazard și face trimitere la un celebru aforism al lui Leonardo da Vinci – „Nessun effetto e in natura senza ragione [...]”, care chiar este tradus în forma „Nici un fapt în Fire nu ființează fără rost [...]”²¹.

În schimb, deși Brâncuși aproape a prestabilit aforistic ideea că „Arta nu este o **întâmplare**”, deși se identifică originea comună a unor elemente aparent fără legătură, există cercetători care pun aproape totul în continuare pe seama providenței; spre exemplu Jean Cassou se referă la „Miracolul acestei **întîmplări**, acestui eveniment, acestei realități care se numește Brâncuși [...]”²².

Etienne Hajdu se situează la polul diametral opus, acela al logicii și asocierilor explicabile, atunci când mărturisește: „– Mă interesează în mod deosebit presocraticii, deoarece ei au fost cei dinții care au încercat să explice lumea prin inteligență, prin **rațiune**, și nu prin mit, metafizică sau magie”²³.

Teoria unui Brâncuși în general accidental sau de sorginte aleatorie este desființată și de către Edith Balas, atunci când face referiri la anumite fragmente de corespondență: „«Trebuie să știți că am lucrat la fel de mult la aceste lucrări [soclurile] ca și la celelalte», îi scria în 1919 Brâncuși colecționarului John Quinn, «și că ele nu sunt în nici un caz rodul **întîmplării** sau al vreunui capriciu»”²⁴. Vasile Sav a abordat la fel de raționalist această problematică, el observând că „Brâncuși a creat o poetică absolut modernă și absolut rațională, în care, atât cât îi este dat rațiunii să se privească pe sine, este exclusă întâmplarea, este exclus hazardul [...]”²⁵. (P.F.)

Note*

¹ Ion POGORILOVSCHI, *Pasărea maastră și sursele: Un eseu în zece părți*, Ed. Fundației Constantin Brâncuși, Târgu-Jiu, 1995, p. 47

² Sorin Lory BULIGA, „*Spirit*” și „*materie*” în viziunea unui artist – filosof: Constantin Brâncuși, Scrisul Românesc Fundația – Editura, Craiova, 2010, p. 382

³ Zenovie CĂRLUGEA, *Brâncuși. Orizonturi critice*, Ed. Scrisul Românesc, Craiova, 2009, p. 219

⁴ Zenovie CĂRLUGEA, *op. cit.*, p. 264

⁵ Zenovie CĂRLUGEA, *op. cit.*, p. 144

⁶ Zenovie CĂRLUGEA, *op. cit.*, p. 145

⁷ Calinic ARGATU, „*Pace și bucurie*” cu Brâncuși: argumente pentru o dimensiune creștină, Ed. Dacia, Cluj – Napoca, 2001, p. 5

⁸ Sorana GEORGESCU-GORJAN, *Așa graț-a = Ainsii parlat* = *Thus spoke Brâncuși*, Ed. Scrisul Românesc, Craiova, 2011, p. 160

⁹ Zenovie CĂRLUGEA, *op. cit.*, p. 267

¹⁰ Lucian GRUIA, *Brâncuși, repere și interferențe*, Ed. România Press, București, 2001, p. 20

¹¹ Militza PETRAȘCU, *Amintiri despre Brâncuși*, în *Brâncuși, Marea operă, antologie și ediție*, de Vincenzo BIANCHI, Adrian GORUN, Ion DEACONESCU, Costin CREȚU, Constantin BARBU, Ed. Spectre, Paris, 2011, p. 766

¹² G. CĂLINESCU, *Pină în satul lui Brâncuși (fragment)*, în Pavel ȚUGUI – *Dosarul Brâncuși*, Ed. Dacia, Baia Mare, 2001, p. 155

¹³ GRID MODORCEA, *Brâncuși înainte de Brâncuși*, Ed. Semne, București, 2001, p. 20

¹⁴ Ionel JIANU, *Brâncuși*, Ed. Meridiane, București, 2002, p. 42

¹⁵ Sorana GEORGESCU-GORJAN, *op. cit.*, p. 106

¹⁶ V.G. PALEOLOG, *Tineretea lui Brâncuși*, Ed. Scrisul Românesc, Craiova, 2004, p. 43

¹⁷ Sorin Lory BULIGA, *op. cit.*, p. 173

¹⁸ Ion MOCIOI, *Brâncuși: Ansamblul sculptural de la Tîrgu-Jiu (Documentar)*, editat de Comitetul pentru Cultură și Artă al Județului Gorj, Târgu-Jiu, 1971, p. 41

¹⁹ Ștefan GEORGESCU-GORJAN, *Amintiri despre Brâncuși*, Ed. Scrisul Românesc, Craiova 1988, p. 166

²⁰ Nicolae STOICESCU, *Cum măsurau strămoșii. Metrologia medievală pe teritoriul României*, Ed. Științifică, București, 1971, p. 88

²¹ V.G. PALEOLOG, *Brâncuși – Brâncuși*, Ed. Scrisul Românesc, Craiova, 2002, p. 43

²² Jean CASSOU, *Miracolul acestei întâmplări care se numește Brâncuși*, în românește de N. STĂNCULESCU, fragment din *Prefață* la vol. *Brâncuși* de Ionel JIANU, în *Omagiul lui Brâncuși*, volum editat de revista Tribuna, Sibiu, 1976, p. 93

²³ Etienne HAJDU, *Cînd am vazut operele lui Brâncuși am înțeles dintr-o dată care îmi este drumul*, interviu consemnat de Ion POP, în *Omagiul lui Brâncuși*, volum editat de revista Tribuna, Sibiu, 1976, p. 80

²⁴ Edith BALAS, *Brâncuși și tradițiile populare românești*, Ed. Fundației Constantin Brâncuși, Târgu-Jiu, 1998, p. 32

²⁵ Vasile SAV, *Brâncuși – recunoștința nesfârșită*, în *Brâncuși și Transilvania*, antologie de Constantin ZĂRNEȘCU, Ed. Grinta, Cluj-Napoca, 2001, p. 48

* Anumite paragrafe ale acestui referat au fost preluate din cartea „BRÂNCUȘI, ENIGMA. Taina lumii și secretul vieții”, semnată Pavel Floresco și apărută la Ed. Sitech Craiova în 2013

Tema portretului la Brâncuși

În galeria Atelierului Brâncuși de pe esplanada Centrului Național de Artă și Cultură „Georges Pompidou” din Paris, se organizează, de două ori pe an, mici expoziții tematice cu operele sculptorului Constantin Brâncuși, urmând principiul artistului, care a dezvoltat câteva motive de-a lungul mai multor decenii. Cu ocazia acestor expoziții se editează lucrări de mare interes, apărute în colecția „Carnetele Atelierului Brâncuși”. Au apărut astfel „Coloana fără sfârșit”, „Leda”, „Prințesa X”, „Sărutul”, „Pasărea în spațiu”, „Portretul?” ș.a. dedicate „Seriei și operei unice”, dar și „Priviri istorice și contemporane” - „Brâncuși și Duchamp”, toate aceste cărți având o bibliografie vastă în care sunt inserați și mulți brâncușiologi români. Le găsim prezentate, după anul apariției și în lucrarea scrisă de Doina Frumușelu „Brâncuși în conștiința lumii - bibliografie nesfârșită”, apărută sub egida Ed. Orizonturi Universitare, Timișoara, 2007.

În anul 2002 cu prilejul expoziției din 25 septembrie 2002-13 ianuarie 2003, a apărut cartea „Portretul?”, care cuprinde comentarii ale unor specialiști în domeniu: Marielle Tabart, Ann Temkin, Doina Lemny, Alexandra Parigoris, Sidney Geist, Cristian Robert Velescu, unde se abordează problema asemănării și reprezentării în ceea ce privește această tematică.

Se știe că după o scurtă perioadă consacrată portretului, în care artistul a urmat fie calea clasică, fie cea trasată de sculptorul francez Auguste Rodin al căruia ucenic a fost, creând „Portretul pictorului Dărăscu” - de exemplu, Constantin Brâncuși abandonează această experiență, refuzând să onoreze comanda de a sculpta bustul scriitorului Anatole France. „Eu nu pot să fac bustul nimănui căci nu-i pot da acel ceva care l-ar face asemănător cu modelul și anume viața¹. Portretul lui Anatole France, comandat artistului este în gândirea lui Brâncuși o „carcasă”, în timp ce el, artistul, aspiră să facă „lucruri reale”. „Scopul în artă nu este simplitatea. Se ajunge aici fără voie, dorind să faci lucruri reale, care să nu fie carcasa, pe care o vedem, ci ceea ce ascunde ea². Cuvântul „real” trebuie să fie interpretat în sensul său platonician, consideră Cristian Robert Velescu, însă la Platon numai ideea este purtătoare de substanță ontologică. Această mărturisire este în concordanță cu o alta, datorată tot sculptorului: „ceea ce este real, nu e forma exterioară, ci ideea, esența lucrurilor³. După refuzul din 1909, tema portretului va fi reluată, dar Brâncuși abordează o nouă strategie creatoare, trecând la o completă reinnoire a genului. Se pare că genul portretului va deveni un pretext pentru a transmi-

te mesaje complexe, a căror profunzime depășește informația vizuală pe care o poate da simpla reprezentare a unei figuri. Vede un raport de echivalență între „viață”, elementul care asigură asemănarea portret-model și „idee” sau „esență” platoniciană. Aceasta îl conduce spre realizarea „portretului-esență” sau a „portretului-idee”, dar pentru a-l materializa, este nevoie ca artistul să fie capabil să întrevadă „esența” persoanei dincolo de carcasa sa, de ceea ce se vede în exterior, exercițiu mai degrabă spiritual decât tehnic. După unii critici se asistă astfel la o transformare a portretului realist într-un simplu obiect. Sculptura ajunge să fie numai un oval, fără nici o referință figurativă ca de exemplu „Sculptură pentru orbi” sau „Începutul lumii”. Modelând sau realizând prin tăiere directă sculpturile „Muză adormită” și „Prometeu”, Brâncuși percepe „esența” dincolo de trăsăturile fizice ale modelelor sale, devenind astfel portretist în sensul profund al cuvântului, creativitatea sa nu mai este condiționată de abilitatea mâinii, ci de aceea a spiritului său. Dacă pentru „Muza adormită”, „Baroana” și „Prometeu”, modelele Renée Irana Frachon și Corneliu Cosmutza au pozat efectiv, pentru „Regina” („Portretul doamnei Eugène Meyer” - două variante, unul în marmură neagră - „Regina”... și celălalt numit „Studiul” - în lemn) sau sculpturile cu tema „Negresa” („Negresa Albă”, „Negresa Blondă”), Brâncuși s-a dispensat de prezența modelelor, folosind diferite „substitute”: opera lui Charles Despiau, care i-a făcut un portret doamnei Agnès Meyer și imaginea unei negrese întâlnită din întâmplare. Aflând că a reînceput să lucreze după mai mulți ani la un portret al ei, dna Agnès Meyer i-a scris lui Brâncuși: „Din întâmplare aud că într-adevăr ați completat portretul meu. Să cred acest lucru? Sunt frumoasă?”⁴. Portretul realizat de Charles Despiau corespundea cu imaginea exterioară a modelului, dar în sculpturile lui Brâncuși, fața este complet netedă, trăsăturile particulare fiind șterse, asemănarea esență-model este pusă în evidență de spiritul creator al artistului. Astfel sculptorul își rezervă dreptul să facă un portret care este mai mult decât un portret. Într-o altă scrisoare, după ce a văzut sculptura, dna Meyer îi scrie: „Kate, Florence și cu mine vorbim tot timpul despre dvs. și suntem de acord că regina reprezintă la fel de mult un portret al meu ca și al dvs⁵. Ea numește aici această lucrare „regina”, dar în memoriile sale îi spune „abstracțiune în marmură neagră”. „Portretul dnei Meyer a fost executat de Brâncuși la începutul ultimei perioade a operei sale, în timpul căreia se observă o evoluție spre sculpturi mai mari și mai puține,

capodopere îndelung meditate și concepute pentru un spațiu public. Criticul Cristian Robert Velescu demonstrează că lucrarea „Socrate” se detașează clar de toate celelalte portrete realizate. Este portretul brâncușian care se apropie cel mai mult de idealul abstracțiunii, în sensul stilistic al cuvântului. El depășește problema „portretului-esență”, el n-a făcut portretul lui Socrate, ci cel al gândirii lui, după cum singur mărturisește: „Tot universul circulă, nimic nu scapă marelui gânditor. El știe tot, aude tot. Are ochii în urechile sale, iar urechile în ochii săi⁶. Această nouă opțiune tematică ar putea explica de ce „Socrate” este singurul portret care nu are un model real, extras din anturajul artistului.

Toate operele amintite, precum și „Cap de copil”, „Nou-născut”, „Danaide”, „D-ra Pogany”, „Portretul dnei L.R. ”, „Șeful”, „Portretul lui Nancy Cunard (Tânără sofisticată)” sau concludente imagini din atelier sunt prezentate în cele peste 200 de fotografii din această interesantă carte, fiecare sculptură este fotografiată din 7-10 unghiuri diferite, mai ales dacă a fost confecționată și din alte materiale, ceea ce ajută la o mai bună înțelegere a tuturor subiectelor abordate.

Brâncuși a reluat de-a lungul anilor tema portretelor sale încercând mereu să le perfecționeze: „Eu aș putea să mă gândesc într-o zi la o altă interpretare și mai perfectă...căci cine știe dacă o operă de artă este terminată vreodată⁷”.

Monica M. CONDAN

NOTE

1. Barbu Brezianu, *Brâncuși în România*, București, Ed. Academiei, 1976
2. Constantin Brâncuși, citat din Pontus Hulten, Natalia Dumitrescu, Alexandru Istrati, *Brâncuși*, Paris, Flammarion, 1986
3. Sidney Geist, *Brâncuși, A Study of the sculpture*, New York, Grossman, 1968
4. Constantin Brâncuși, citat din Pontus Hulten, Natalia Dumitrescu, Alexandru Istrati, *Brâncuși*, Paris, Flammarion, 1986
5. Agnès Meyer, citat din P. Hulten, N. Dumitrescu, A. Istrati, op. cit.
6. Constantin Brâncuși, citat din Pontus Hulten, Natalia Dumitrescu, Alexandru Istrati, *Brâncuși*, Paris, Flammarion, 1986
7. C. Zărnescu, *Aforisme și texte ale lui Brâncuși*, Cluj, Cartimex, 1998

Elementele unei ecuații hermeneutice insolite



Așa cum primitivismul, și mai ales arta africană, a fost adeseori invocat în interpretarea operei brâncușiene, nu de puține ori s-a apelat și la registrul formelor preistorice în cadrul nenumăratelor interpretări. Aș spune, că prea adesea s-au invocat tradițiile neolitice și paleolitice, despre care Brâncuși nu avea cunoștință, arheologia românească aflându-se la începuturile sale, chiar dacă unul dintre primii preistoricieni români, Grigore Tocilescu, i-a fost profesor de estetică¹. De altfel, Mircea Eliade a sesizat perfect refuzul *Cumințeniei pământului* de a-și afișa imperial atributele sexului, trăsătură care o îndepărtează deopotrivă de tradițiile neolitice și ale paleoliticului. „Pentru criticii de artă, scrie Mircea Eliade, înscriși pe o asemenea direcție, devenea comod să alinieze *Cumințenia pământului*, cu aerul de relicvă arheologică, notoriilor zeități primare ale fecundității – acele statuete etalând până la displastic constituții anatomice planturoase. Totuși, o atare asociere explicativă criticii au făcut-o cu parci-

¹ Barbu Brezianu, *The Beginnings of Brancusi*, in *The American Art Journal*, New York, XXV, 1, 1965, p. 16 (p. 15-25). Pe când era Ministru al Cultelor și Învățământului Public, sub direcția lui Grigore Tocilescu au fost publicate în 1900 acele „Materialuri folclorice”, care conțineau și balada lui Iovan Iorgovan, despre care Ion Pogorilovski, consideră că a stat la baza *Cumințeniei pământului*, ca sursă livrescă.

monie, deoarece *Cumințenia pământului*, situându-se cumva la antipod, nu-și afișează imperial atributele sexului, ci mai degrabă morfologic pare jenată de ele². Cu alte cuvinte, deși un nud, *Rugăciunea* este o disimulare a nudității, o negare a senzualității, „nudurile în sculptură fiind mai puțin frumoase decât broaștele răioase”. Această negare a nudității și mai ales a exhibării atributele sexuale, este consonantă nu numai cu o viziune „românească” privitoare la corpul uman, cu una creștin orientată, ci are o tradiție în revoluția semantică plastică operată de procesul post-neolitic al „indoeuropenizării”. Accesul lui Brâncuși la trecut, la preistorie s-a făcut într-o altă manieră, iar referirea sa la arta Greciei preclasice (pe care am fost de acord să o considerăm cea a epocii bronzului cicladic) cu care a fost adeseori comparat, mărturisește că acolo vroia să ajungă. Dar a făcut-o indirect, prin arta populară românească, prin anticonismul ei, prin antisomatismul ei original și originar, prin accentul pe geometria diafană³. Și pentru că am pomenit interpretarea Edithe Balas, aș sublinia faptul că una dintre diferențele observate de aceasta între arta africană și cea românească, după alte asemănări izbitoare, este tocmai faptul că arta populară este o artă, în care corpul uman este edulcorat. Aici constă misterul brâncușian și poate că refuzul nativ al antropomorfizării (atât de predispus actelor magice) să se trădeze tocmai prin considerarea artei africane (perfect antropomorfă) ca fiind tocmai datorită acestui lucru malefică. Apelând anticonismul, s-a întors către iconoclasmul artei post-neolitice și în general asupra unei viziuni „indoeuropene” a artei, o viziune care amintește anticonismul lui Apollo (reprezentat adeseori sub formă monolitică) dar și anticonismul protohindus, o viziune exprimată perfect de Platon care a îndreptat, la rândul lui, atenția către singura artă pe care o cunoștea ca fiind opusă artei grecești contemporane lui, adică arta canonică a Egiptului. În această manieră se explică asemănările lui cu forme ale trecutului, din perspectiva confluențelor deci și nu pentru că a văzut sau nu formele trecutului (fapt care oricum mi se pare inoperant, din moment ce propriile mărturii ale sculptorului

² *Ibidem*, p. 18

³ Știm, bunăoară, că anticonismul ca expresie a unui anumit tip de anticostism și antisomatism este o trăsătură nu numai a lui Platon ci și a traciilor (Platon însuși face referire în *Charmides*, la Zalmoxis și la terapeutica „psihologică” a acestuia, adică importanța acordată „sufletului” în detrimentul trupului) și gnosticilor (un melanj de filozofie platoniciană, creștină și dualism iranian)

disimulează de multe ori realitatea factică). Din aceeași perspectivă interpretează și Athena Tacha Spear relația plastică dintre *Sărutul* din Montparnasse (datat de ea în intervalul 1908 și 1910) și menhirul preistoric de la Aveyron, al unei confluențe mai degrabă decât a influențelor⁴. Cu atât mai mult cu cât Petru Comarnescu este de părere că *Sărutul* preia o temă folclorică străveche, referitoare la ritualul arborilor îmbrățișați, idee acceptată și de către Mario de Michelli⁵. Nu pot să nu remarc faptul că una dintre lucrările celebre ale land-artistului englez Andy Goldsworthy, un mare admirator al lui Brâncuși, se prezintă chiar sub forma a doi arbori împlețiți. Dacă am acceptat că arta africană (și în cazul păsărilor, și arta preistorică a Chinei) declanșase în Brâncuși formele artei sale populare, sunt de părere că aceste forme îi aminteau, paradoxal, ceva ce nu văzuse niciodată, adică arta epocii bronzului. Când a văzut însă forme ale artei grecești preclasice, și-a dat seama că aici ar fi vrut să ajungă, or între arta Cicladelor, arta preclasică din Grecia și nordul hiperboreului Apollo, legăturile sunt indisolubile, făcând parte cândva (epoca bronzului) dintr-un continuum neîntrerupt. Conceperea formelor definitive ca fragment, (sugestie deopotrivă a nonsenzorialității), care se va generaliza în sculptura modernă, începând cu Rodin, este practică deja în epoca bronzului, într-o manieră mult diferită de neolitic (voi trata acest aspect în secțiunea a treia a tezei). Fără îndoială că arta „indoeuropenilor” va păstra anumite elemente neolitice, nu multe însă și într-un mod cu totul selectiv.

Drd. EMIL MOLDOVAN

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

⁴ „It is worth mentioning that there is a strong similarity between the Montparnasse Kiss and a carved menhir from Saint-Sernin (Aveyron). The flattening of the limbs, the linear pattern of hair and fingers, the rectangular disposition of the folded legs, the predominance of horizontals and verticals are comparable in the two works. I do not want to suggest that the Saint-Sernin menhir is the source of Brancusi's Kiss – it is possible that two artists, one genuinely primitive, the other returning to primitive forms, arrived independently at similar results – but the coincidence is striking enough to allow speculation concerning influence of the older image on the newer one”. (Athena T. Spear, *A contribution to Brancusi Chronology*, in *Art Bulletin*, 48, 1, 1966, p. 86)

⁵ Petru Comarnescu, *Brâncuși. Mit și metamorfoză în sculptura contemporană*, Ed. Meridiane, București, 1972, p. 228

Intenția de demolare a Coloanei Infinitului (1951) sau cum au devenit sculpturile lui Brâncuși de „inspirație folclorică”*

În ziua de 7 martie 1951 Secția de Gospodărie comunală și industrie locală a Sfatului Popular de subordonare regională al orașului Târgu-Jiu trimitea Ministerului Afacerilor Interne, Departamentul Gospodăriei Comunale și Industriei Locale, o adresă cu următorul text: „Întrucât orașul Tg. Jiu a moștenit de la vechile regimuri burghezo-moșierești diferite monumente așezate fără nicio estetică pe raza orașului și fără să aibă un rol bine definit pentru culturalizarea poporului, așa cum de exemplu se află și o coloană metalică introdusă în fundament de beton și situată în partea de est a orașului, în noul parc creat în cursul anului 1937 [...]

Ținând seama că această coloană prin materialele rezultate din demolarea ei ar putea folosi la alte lucrări edilitare de primă necesitate a-l (sic!) orașului Tg. Jiu, vă rugăm a ne da venivita aprobare pentru dărâmarea ei, materialele feroase rezultate putând fi predate Of. D. C. A. din localitate...”¹.

Așadar „o coloană metalică”, „fără nici o estetică” și care nu avea „un rol definit în culturalizarea maselor”.

Adresa sus citată sosită în București „a stârnit valuri”. Urmările documentului venit de la Târgu Jiu vor fi prezentate în cele ce urmează, nu însă înainte de a reaminti că ansamblul memorial ridicat de Constantin Brâncuși între anii 1937-1938 în orașul de pe Jiu a stârnit proteste încă din timpul edificării lui. Susținut de Aretia Tătărescu și cercul de doamne grupate în jurul ei, Brâncuși și-a văzut de munca sa, conștient că piesele componente ale ansamblului, în care urma să includă și biserica trebuiau să evoce moartea eroică, dar și trăirea veșnică a celor căzuți în luptele purtate aici în anul 1916. Principiile sale estetice, bine cunoscute astăzi, au venit în acei ani în contradicție cu „cadavrele de piatră” (expresia îi aparține lui Brâncuși) prin care erau comemorați oamenii de seamă și eroii patriei. Este cunoscut, între altele, că în anii 30 i se respinge lui Brâncuși proiectul său pentru statuia lui Gheorghe Lazăr din București. Sculptorul a înțeles perenitatea mesajului dascălului ardelean venit în anul 1817 la București. Dorința sa a fost să întrupeze acest mesaj într-o fântână din care să țâșnească apa, simbol al cunoștințelor care se răspândesc continuu. Ceva asemănător s-a întâmplat și la Tg. Jiu.

Ansamblul schițat de Brâncuși nu a plăcut edililor gorjeni, care „ar fi vrut o poartă gigantică”. Columna Infinitului li se părea derizorie [...]. Aducea cu cele țărănești de la cerdacuri s-au porți, socotite banale [...]. Masa cinei nupțială, zisă a tăcerii, nu avea dimensiuni grandioase sau măcar impozante. Nu stau țărani pe ciuci în jurul mesei prin colibele lor nenorocite. Edilii ar fi dorit scaune cu spețe înalte, dăltuite în marmură, și o masă florentină, Biedermaier, englezească sau Napoleon al III-lea”².

Dar anii trec, ansamblul de la Tg. Jiu trăiește în mijlocul parcului anume creat. Sculptorul, prin operele sale lucrate la Paris, în atelierul său din Impasse Ronsin, cucerește celebritatea. Operele sale, prezente în foarte numeroase expoziții, își găsesc locul în prestigioase colecții particulare și în muzee consacrate. Apar albume, monografii, studii, articole. În România ultimul studiu privitor la Brâncuși apare în anul 1945 când Petre Pandrea îi consacră un important capitol în volumul „Portrete și controverse”. România este cuprinsă de întunericul comunismului. Asupra lui Brâncuși ca și a altor români de seamă se așterne valul tăcerii, fiind amintiți doar pentru a fi insultați în public timp în care, în 1950, lucrările lui Brâncuși puteau fi admirate în nu mai puțin de cinci expoziții deschise pe două continente.

O bună sursă pentru a se cunoaște istoria celor întâmplate în anii „primului cincinal”, adică 1950-1955, în lumea artistică este jurnalul istoricului de artă Petre Oprea³. Impunerea „realismului socialist” în artele plastice s-a făcut atât prin măsuri administrative cât și prin incurajarea materială a acelora care au acceptat să „creeze” în spiritual ideologiei comuniste.

În anul 1950 se deschide Muzeul de Artă, Galeria Națională unde Brâncuși era prezent cu două lucrări din tinerete: „Somnul” (1908) și „Portretul pictorului Dărăscu” (1909).

Dar pentru a înțelege atmosfera epocii, sunt de amintit destituirea, în luna iunie 1950 a pictorului Lucian Grigorescu din funcția de director al Direcției Artelor Plastice din cadrul Comitetului pentru Artă, sub învinuirea că, fiind un adept al impresionismului se purta prea îngăduitor cu artiștii „nonconformiști”. Noua conducere trebuia să depună „multă energie și eforturi pentru atragerea artiștilor în cadrul imperativelor marxist-leniniste”⁴.

Se înființează în același an Uniunea Artiștilor Plastici, pictorilor și sculptorilor cerându-li-se „compoziții cu temă”. La vremea aceea

¹ Documentele la care se fac referiri în această comunicare formează dosarul nr. 9314, *Corespondența, propunere demolare Coloana Infinitului 1951-1952* din Arhiva Direcției Monumentelor Istorice, fondul Comisia Științifică a Academiei... Ele sunt inedite și se publică aici în Anexă pentru prima dată. În fragmentele citate, s-a respectat „ortografia” din originale.

² Petre Pandrea, *Brâncuși. Amintiri și exegeze*, București, 1967, pag. 35, capitolul „Brâncuși și edilii gorjeni”.

³ Petre Oprea, *Contact cu arta*, București, 1994.

⁴ *Idem*, pag. 18.

– scrie Petre Oprea – Theodor Pallady, considerat de toți „cel mai mare artist în viață, era stindardul nemulțumirilor față de îndrumarea îngust-tutelată”. Întâmplător, sau nu, pictorul Pallady este ridicat de miliție, acuzat de spionaj pentru că îmbrăcat „nonconformist” (ca toți pictorii de altfel) făcea schițe în Cișmigiu, neavând „permis” de a picta⁵ (!).

La „Expoziția de Stat” care înlocuia Salonul Oficial, deschisă la 3 iunie 1952, lucrările de pictură cele mai apreciate de oficialități și apoi achiziționate la prețuri foarte bune au fost: Iser, „Portretul tovarășului Gh. Gheorghiu-Dej”; Miklossi, „Grivița 33”; Teodor Harșia, „Judecata chiaburilor”; O. Angheluță, „Învățând de la maestrul sportului sovietic”; ca și altele cu subiecte asemănătoare. „Sculptura este la pământ” însemna Petre Oprea. „Nu sunt luați în seamă vârstnicii: Corneliu Medrea, Ion Jalea, Oscar Han... Te îngrozește pădurea momăilor mute de ghips”. Au fost lăudate lucrările lui C. Baraschi, „Lenin și Stalin la Smolnăi”; Csorvasi, „Partizani coreeni” și altele asemănătoare. În aceleași zile – iunie 1952 – la plenara Uniunii Artiștilor Plastici, pictorul Corneliu Baba este criticat că „pocește oamenii”, folosind în arta sa metode expresioniste. Pentru „atitudinea și pictura lor cu puternic iz burghez” sunt criticați pictorii Lucian Grigorescu, H. Catargi, Nutzi Ancantz, Al. Pheobus și Lucian Bălescu. În fine, mai amintim și plenara aceeași Uniuni din 5 aprilie 1954 dedicată „luptei împotriva formalismului”, unde sculptorul Ion Vlasiu a fost „vedeta negativă nr. 1”. Sunt apreciate, în schimb, pictura lui O. Angheluță, „Repararea cuptorului de la Reșița”, și sculptura lui Isif Fekete, „Instruirea de noi cadre tehnice la fabrica Înfrățirea”⁶.

Ideologii de servicii aplică politica comunistă în domeniul artelor și condamnă în termeni vehemenți „decadentismul burghez al anilor 1920-1944”. Iată de pildă ce se putea citi în Scânteia, din iulie 1954: „Ca o monstruoasă plantă parazită, cultura burgheză reacționară tindea să acopere și să înăbușe tot ce era curat și luminos. Doborând de la putere clasele exploatare și aruncând literatura și arta decadentă la lada de gunoi a istoriei, clasa muncitoare și partidul ei au salvat cultura poporului nostru de grava primejdie de a deveni sterilă, de a se rupe de viață”⁷.

Aceleași idei, dar prezentate mai disimulat, le găsim transpuse și în studiul lui George Oprea dedicat sculpturii românești. Tratănd tema sculpturii moderne, academicianul istoric de artă amintește de „lupta moderniştilor împotriva trecutului clasic, împotriva tradiției realiste – o cale care conduce la un nihilism total, un nihilism care implică revolta contra naturii și vieții”. Moderniștii „concept sculptura nu ca mijloc de cunoaștere a vieții, ci ca creație arbitrară a obiectelor care sunt un rezultat al imaginației lor”. Citim mai departe: Constantin Brâncuși a fost „unul din cei mai străluciți exponenți ai sculpturii moderne”. Mai aflăm că în același spirit – al modernismului, așa cum îl vedea Oprea – s-a produs „Coloana Infinită”. În fine: „la sfârșitul vieții Brâncuși păstrează linia gândirii abstracte, producând unele curioase, vag figurative sau nonfigurative forme care sunt cunoscute în lumea întreagă”⁸ (!).

În acest context extrem de nefavorabil, intențiile demolatoare ale edililor de la Tg. Jiu erau realmente un potențial pericol, mai ales că precedente asemănătoare, la fel de nocive, au fost în București și în toată țara. Este de altfel cunoscută campania de demolare a statuiilor între anii 1948-1955 fără nici un respect pentru mesajul lor sau pentru artiștii creatori ca Mestrovici, Dubois și mulți alții.

Adresa Sfatului Popular venită de la Târgu Jiu „pune pe jar” autoritățile bucureștene. Ministerul de Interne ezită să autorizeze demolarea „coloanei metalice”. Se recurge atunci la temporizare prin „plimbatul hârtiei”. Sosită la 17 martie 1951, adresa în cauză este trimisă la 20 martie la Comitetul pentru Artă de pe lângă Consiliul de Miniștrii, unde din 24 martie este „ținută” până la 30 iunie 1951. Aici, la „Artă”, s-au cumulate între timp și alte cereri de „strămutare”. Astfel, într-o adresă din 30 iunie sunt amintite „monumental comemorativ” din gara Predeal și stema fostului județ Argeș, montată pe frontonul liceului din Pitești. Arhitectul Horia Teodoru, fost vechi și devotat funcționar la nu de mult desființata Comisie a Monumentelor Istorice, care semnează pentru

⁵ *Ibidem*, pag. 20 și 31. Prin legea nr. 128 din 4 martie 1948 se introduce reglementări privind executarea de fotografii și lucrări de artă plastică în spații publice. Aceste dispoziții se înăsprec printr-un nou decret nr. 204 din 25 mai 1954 potrivit căruia lucrările artistice executate chiar și în „spații culturale” erau permise numai cu „încuviințarea conducătorului instituției respective” (art. 5 din decret). Restricțiile se înmulțesc în anii 1958 și 1964.

⁶ *Ibidem*, pag. 52, 55, 76-77.

⁷ Nestor Ignat, *Cu privire la valorificarea moștenirii culturale*, în „Scânteia”, nr. 3026 din iulie 1954.

⁸ G. Oprea, *Rumanian Sculpture*, Bucharest, 1957, pag. 98-102. După „reconsiderarea” lui Brâncuși, G. Oprea își schimbă părerile. El se oferă chiar să ajute la organizarea expoziției din 24 decembrie 1956, iar apoi, în deceniul următor, va scrie articole despre Brâncuși, evitând formulările din anii 50. A se vedea în acest sens articolul din revista „Arta plastică”, 1963, nr. 10-11, republicat în 1966 în culegerea *Scrieri despre artă*, pag. 121, și în *Considerații asupra artei moderne*, București, 1966, pag. 89.

șeful serviciului „Artelor Plastice”, trimite la rândul său, la 30 iunie 1951, spre avizare întreaga „documentație” la Academia R. P. R., Comisia Științifică a Muzeelor, Monumentelor Istorice și Artistice. La Academie, problema urma să fie dezbătută în ședința comisiei, după 1 septembrie 1951.

Se pare că Academia ezită să-și asume singură răspunderea demolării Coloanei Infinitului de la Tg. Jiu și de aceea cere părerea Comitetului pentru Artă. Cu alte cuvinte, „Arta” cere avizul Academiei, iar aceasta, „ca să se acopere”, cere avizul de la instituția care i-a cerut avizul (!). În fine, la 5 ianuarie 1952 i se aduce la cunoștință Academiei „că Comitetul (sic !) pentru Artă, în urma cercetărilor făcute, a ajuns la concluzia că această lucrare, putând fi considerată ca o operă decorativă inspirată din formele artei populare din regiune, poate fi menținută ca atare”. Acest text, redactat de arhitectul Horia Teodoru (se văd siglele T. H.), ajunge la Academie, care răspunde „Artei” la 18 ianuarie 1952 cu aceleași cuvinte ca cele din adresa primită, după cum urmează: „vă aducem la cunoștință că întrucât Dvs. ați constatat că această lucrare este o operă decorativă, inspirată din formele artei populare din regiune și merită a fi menținută ca atare, Academia și-a însușit acest punct de vedere și cere să se comunice la Târgu Jiu că această coloană nu trebuie distrusă, ci conservată, fiind un monument de artă”. Iscălește: academician Constantin Moisil.

Astfel se încheie episodul birocratic – în sensul propriu al cuvântului – prin care s-a salvat de la distrugere Coloana Infinitului. A fost meritul personalităților de la Comitetul pentru Artă și de la Academia R.P.R., care au reușit păstrarea acestei opere de artă, fapt pe care îl consemnăm aici.

Mai trebuie amintit că, în acei ani când la Academie se lucra la întocmirea „Listei monumentelor de cultură”, operele lui Brâncuși de la Târgu Jiu a fost incluse în respective listă, obținându-se astfel și protejarea ei prin lege. Astfel, în Hotărârea Consiliului de Miniștrii nr. 1160 din 23 iunie 1955, privind declararea de monumente de cultură a unor monumente arheologice, de arhitectură, de artă și istorice”, la capitolul Monumente de Artă Plastică, la pozițiile 245 și 246, au fost incluse aceste opere după cum urmează:

„Tg. Jiu. Parcul orașului:
Arcul de triumf și diverse lucrări artistice decorative de Constantin Brâncuși;
Coloana decorativă de inspirație populară din metal de Constantin Brâncuși”⁹

Dar în spatele acestei activități administrative-birocratice au stat însă înalte interese politice. În acei ani, când „lupta pentru pace” era una din principalele obiective ale politicii externe ale Cominformului, în paralel cu crearea Tratatului de la Varșovia (11 mai 1955), guvernul român promovează pentru „exterior” o politică a destinderii, miza fiind admiterea României în organismele internaționale. În acest scop se emit, la 27 iunie și 25 septembrie 1955, două decrete de amnistie, cu termen 30 decembrie 1956, pentru românii din exil care se vor întoarce în țară până la data amintită. La 12 decembrie 1955 se înființează Comitetul Național pentru Repatriere, care avea și un organ de presă propriu, „Vocea Patriei”. O amnistie foarte modestă are loc în preajma Congresului al VII-lea al P.C.R., ținut între 26 și 28 decembrie 1955. La 14 decembrie 1955, România a fost primită în Organizația Națiunilor Unite. La 17 aprilie 1956 își încetează activitatea Cominformul, al cărui sediu era la București și, în fine, la 27 iulie 1956 România devine membră UNESCO.

Conjunctura politică sus evocată a contribuit și ea la împiedicarea inițiativei celor de la Târgu Jiu de demolare a Coloanei Infinitului. În această atmosferă politică, autoritățile comuniste montează în anii 1956-1957 „o adevărată operațiune de seducere a lui Constantin Brâncuși în vederea revenirii sale în țară, soldată însă cu un răsunător eșec”¹⁰. La 12 aprilie 1956 Constantin Brâncuși lasă prin testament Muzeului de Artă Modernă din Paris toate lucrările din atelierul său din Impasse Ronsin.

În acest context politic sunt interesante relatările lui Petre Oprea¹¹ privitoare la starea de spirit care domnea în cercurile artistice din București în anii 1955-1956. Artiștii plasticii au opus continuu o rezistență ideologiei „realismului socialist”.

Un prilej de manifestare publică a prilejuit-o moartea pictorului Henri Matisse (noiembrie 1954). Luându-se ca pretext faptul că pictorul era unul din semnatarii „Apelului pentru pace”, s-a cerut ca Matisse să fie comemorat într-o adunare publică deschisă, și nu într-o ședință restrânsă la Academie. Scopul nemărturisit era de a face cunoscute în public valorile artei moderne contemporane, urmărindu-se și „reabilitarea” lui Theodor Pallady.

Continuare în pag. 31

⁹ *Lista monumentelor de cultură de pe teritoriul R.P.R.*, București, 1956, pag. 155.

¹⁰ Ovidiu Bozgan, *Un emisar nu tocmai insolit*, în „Arhivele Totalitarismului”, an VI, nr. 10-20; 2-3/1998, pag. 154. Brâncuși a obținut în 1952 cetățenia franceză.

¹¹ Petre Oprea, *op. cit.*, pag. 94, 120, 129.

Urmare din pag. 30

În ambianța politică sus amintită, a „destinderii”, în lumea artistică românească au avut loc evenimente cu un deosebit răsunet pentru acei ani. Astfel la 11 iulie 1956, se deschide expoziția retrospectivă Th. Pallady, o recunoaștere târzie, artistul, la cei 85 de ani, fiind pe patul de moarte. Un alt eveniment memorabil a fost deschiderea expoziției sculptorului G.D. Anghel, la 6 octombrie 1956, care s-a bucurat de un mare succes de public, Anghel fiind considerat unul din liderii rezistenței anticomuniste pe tărâmul artei și culturii în general. În aceeași vreme, în luna august, un comitet cetățenesc de inițiativă din Chicago îi cere lui Constantin Brâncuși să proiecteze o Coloană fără sfârșit din oțel, înaltă de 125,5 metri. Sculptorul, deși la o vârstă înaintată se entuziasmează și dorește să o facă de 400 de metri. Dacă va fi realizată din oțel șlefuit – scrie Brâncuși – „ea va fi una din minunile lumii”.

Revenind la cele întâmplate în țară, semnalăm că în aceeași lună august 1956 s-a deschis pentru public, la Muzeul de Artă din Craiova, în sala oglinzilor: „Colecția Constantin Brâncuși”. Numărul pe octombrie 1956 al revistei „Tânăru Scriitor” are pe copertă portretul lui Brâncuși, desen de Florica Cordescu-Jebeleanu. Următoarea manifestare artistică cu un pronunțat caracter politic a avut loc la 24 decembrie 1956. A fost data la care s-a deschis la Muzeul de Artă din București o primă foarte mică expoziție cu operele lui Brâncuși (13 piese) intitulată „expoziție omagială”. Parte din operațiunea de „seducere” sus amintită, pretextul expoziției a fost împlinirea de către artist a vârstei de 80 de ani, ceea ce, de fapt, se întâmplase cu mult înainte, la 21 februarie. Sculptorul se va stinge din viață la 16 martie 1957. Expoziția bucureșteană a fost considerată a fi „prima expoziție personală Brâncuși din Europa” (B. Brezianu, 1974).

Desigur, după regulile acelei epoci, expoziția trebuia să aibă și o justificare ideologică. Pentru a o înțelege reamintim adresa Sfatului Popular din Tg. Jiu din anul 1951 și corespondența pe care a provocat-o. Aceasta pentru că ceea ce s-a scris în hârtiile schimbate între Consiliul pentru Artă și Academia R.P.R., ideile cuprinse în respectivele acte, vor face „școală” în publicațiile care vor urma după „reconsiderarea” lui Brâncuși, începută cu micro-expoziția sus amintită. Cu alte cuvinte, din punctual de vedere al istoriei, al cronologiei, ideile care definesc opera lui Brâncuși ca fiind de sorginte populară se regăsesc pentru prima dată în actele din anul 1952 și care se publică aici în anexă.

O dată cu expoziția de la sfârșitul anului 1956 începe o perioadă nouă de „valorificare a moștenirii culturale”. „Mult hultul devine sărbătoritul” scrie Petre Oprea în Jurnalul său.

Revenind la documentele prezentate, la conținutul lor, înțelegem că mesajul original, cel mistic, patriotic și artistic, al operelor brâncușiene din parcul de la Târgu Jiu este trecut sub tăcere, este eludat. Desigur, există o relație între stâlpii funerari din satele Gorjului și Coloana Infinitului, dar ei au fost preluați de artist tocmai pentru mesajul lor spiritual. Demn de a reaminti în acest context că în viziunea lui Brâncuși, modelele erau mătâni. Dimpotrivă, acestor piese li s-a dat în anii 50 o nouă identitate materialistă: „piese de artă decorativă, de inspirație populară”.

Această ultimă sintagmă, „inspirație populară” poate fi regăsită în toată exegeza brâncușiană în anii regimului comunist. Acesta a fost temeiul „reconsiderării” artistului, iar rădăcinile acestei teze se regăsesc în rezoluția plenarei Uniunii Artiștilor Plastici din 15 mai 1952, desfășurată cu participarea activă a artiștilor sovietici Reșetnikov și Nedoșinin. Din tezele emise atunci spicuiem: „dușmanul principal al artei realiste este formalismul” sau „ocolirea formei naționale, atitudinea cosmopolită, de dispreț față de specificul național, față de viața poporului muncitor este o atitudine dușmănoasă”¹². La acestea se adaugă și principiile esteticii marxist-leniniste: „calea formalismului” în artă „nu este cătuși de puțin legată de idealul estetic, adică de conținutul uman al artei, de preocupare pentru perfecționarea omului și a vieții sale”¹³. Așa se înțelege de ce opera lui Brâncuși „nu avea – în opinia activiștilor de la Târgu-Jiu – un rol bine definit pentru culturalizarea poporului” și de ce la București – unde cunoscut fiind renumele și prestigiul mondial al lui Brâncuși – trebuia salvată opera sa, unica soluție fiind „incadrarea” ei în arta populară¹⁴. Exagerările nu au întârziat să apară. În 1964 Petru Comarnescu scria în *Journal de Geneve* că opera sculptorului este o „mărturie implicită a asimilării unor vechi tradiții autohtone”. Pentru Valeriu Răpeanu, Brâncuși este „expresie a mitologiei naționale” pentru că „sufletul popular nu reprezintă un univers static, ci unul care conține toate datele înnoirii artei”¹⁵.

Într-un eseu dedicate sculptorului, Mircea Deac citează un articol apărut într-o revistă americană din anul 1961 în care

¹² Petre Oprea, *Jurnalul unui inspector la Direcția Artelor Plastice (1957-1958)*, București, 1996, pag. 8. Un fenomen identic s-a petrecut și în Basarabia. „Momentul folcloric-pășunist” este prezentat documentat și cu competență în cartea lui Vladimir Bulat, „Artă și ideologie...”, Chișinău, 2000, pag. 20-21.

¹³ *Bazele esteticii marxist-leniniste*, București, 1961, pag. 311. (Traducere după ediția sovietică din anul 1960).

¹⁴ Pentru a înțelege rolul sintagmei „artă populară” ca subterfugiu, ca formă de salvare a unor opere de artă, cităm dintr-un articol al mitropolitului Firmilian al Olteniei intitulat „*Comorile de artă bisericăscă*”. Acestea sunt definite ca „odrașliuri ale duhului nostru popular și ale iscusinței fără pereche din trecutul românesc” („*Mitropolia Olteniei*”, VI, 1956, nr. 1-3, pag. 7.).

¹⁵ *Colocviul Brâncuși (13-15 octombrie 1967)*, București, 1968, pag. 173.

„Coloana fără sfârșit” este definită „ca un simbol al infinitului, în formă materială” iar concluzia eseistului roman este că „Brâncuși nu poate fi închis în formule”¹⁶. Necuprins în mrejele ideologiei național-comuniste, la același colocviu din octombrie 1967, criticul de artă Werner Hofmann, luând cuvântul la „Discuții”, așează opera lui Brâncuși în contextual artei contemporane a artistului. Iată ce a spus acest critic: „Eu cred că, insistând prea mult asupra izvoarelor folclorice ale operei sale, scoatem pur și simplu această operă din acel „*frame of reference*”, din acel cadru de referință, cum spun englezii, din care arta sa capătă valoare proprie. Pentru a măsura ceva, trebuie întotdeauna o scară a valorilor, și nu vreau prin aceasta să micșorez importanța artei dumneavoastră folclorice, însă știți, tot atât de bine ca și mine, că Brâncuși depășește cu mult acest cadru foarte larg, și în această depășire, în această libertate de acțiune rezidă misterul artei sale; și pentru a putea măsura aceasta, importanța sa, aportul său, trebuie să-l punem în context nu cu artiștii anonimi din țara sa, ci cu situația europeană în care s-a aflat în cea mai mare parte a vieții”¹⁷.

Opinia acestui critic de artă este, se pare, cea care corespunde adevărului istoric, adevăr eliberat de dogmatismul marxist și de spaima comuniștilor de ceea ce ei au denumit cosmopolitism.

Brâncuși nu și-a renegat niciodată naționalitatea, credința ortodoxă și originea țărănească. Dar toate acestea nu l-au împiedicat să fie, prin arta sa, în fruntea avangardei artistice universale. Originea folclorică a operei sale este o „găselniță” comunistă însușită și de curentul naționalist.

Oliver VELESCU, istoric

Text publicat în Buletinul Monumentelor Istorice an. X nr.1-4

ANEXE

1951 martie 7 Tg. Jiu

Adresa Sfatului Popular al orașului Tg. Jiu prin care cere aprobarea demolării Coloanei Infinitului

Anexă: Un referat al ”Coloanei”

R.P.R.
SFATUL POPULAR DE SUBORDONARE REGIONALĂ
AL ORAȘULUI TG. JIU
Secțiunea Gosp. Comunale si Ind. Locale

C Ă T R E,
MINISTERUL AFACERILOR INTERNE
DEPARTAMENTUL GOSP. C-NALE ȘI IND. LOCALE
BUCUREȘTI

Nr. 3877 din 7 MARTIE 1951

Întrucât orașul Tg. Jiu a moștenit de la vechile regimuri burghezo-moșierești diferite monumente așezate fără nici o estetică pe raza orașului și fără să aibă un rol bine definit pentru culturalizarea poporului, așa cum de exemplu se află și o coloană metalică introdusă în fundament de beton și situată în partea de Est a orașului în noul parc creat în cursul anului 1937.

Ținând seama că aceasta coloană prin materialele rezultate din demontarea ei ar putea folosi la alte lucrări edilitare de primă necesitate a orașului Tg. Jiu, vă rugăm a ne da convenita aprobare pentru dărâmarea ei, materialele fiereose rezultate putând fi predate D.C.A. din localitate.

Coloana are o înălțime de circa 29 metri, lățime de 1 metru, în formă de X trunchiuri de piramide suprapuse.

Înaintăm alăturat și o schiță de plan a coloanei i

PREȘEDINTE ȘEFUL SECȚIUNII
S.s. Indescifrabil S. s. Indescifrabil

1951 martie București

Departamentul Gospodăriei Comunale înaintează Comitetului pentru Artă

“lucrarea Sfatului Popular Tg. Jiu de a se demola o coloană metalică instalată în oraș”.

REPUBLICA POPULARĂ ROMÂNĂ
MINISTERUL AFACERILOR INTERNE
DEPARTAMENTUL GOSPODĂRIEI COMUNALE ȘI
INDUSTRIEI LOCALE
DIRECȚIUNEA CONSTRUCȚIILOR LOCALE

CĂTRE,
COMITETUL PENTRU ARTĂ DE PE LÂNGĂ CONSILIUL
DE MINIȘTRI
Direcția Arte Plastice

¹⁶ Mircea Deac, *Cazul Brâncuși. Eseu de caracterologie plastică (Spațiul și lumina)*, în culegerea „Colocviu...” sus amintită, pag. 122.

¹⁷ În aceeași culegere sus citată, pag. 152.

Strada General Manu Nr. 4
LOCO

Nr. 3963/40659/1951

Vă trimitem alăturat în original, lucrarea nr. 3877/1951 a Sfatului Popular a orașului Regional Tg. Jiu, referitor la propunerea de a se demola o coloană metalică instalată în oraș.

Menționăm că acest monument face parte dintr-un grup de 3 monumente situate într-un ax (coloana metalică – arcul de piatră din parcul public și masa rotundă de piatră.

Vă rugăm a aviza asupra propunerii Sfatului Popular și odată cu răspunsul Dvs. a ne restitui întregă corespondență

DIRECTOR, INGINER ȘEE,Xx A. Caras
Neculai Iosub

1952 ianuarie 5 București

Comitetul pentru Artă înaintează documentația primită de la Departamentul Gospodăriei Comunale referitoare la cererea de dărâmarea coloanei metalice, opera sculptorului Brâncuși Academiei R.P.R.,Comisia Științifică a Muzeelor și Monumentelor Istorice și Artistice

COMITETUL PENTRU ARTĂ
de pe lângă CONSILIUL DE MINIȘTRI
Secțiunea Artelor Plastice

1952 ianuarie 5 București
Comitetul pentru Artă comunică Academiei R.P.R. că ”în urma cercetărilor făcute” consideră că opera sculptorului Brâncuși este ”inspirată din formele artei populare”

COMITETUL PENTRU ARTĂ
DE PE LÂNGĂ
CONSILIUL DE MINIȘTRI
Direcția Artelor Plastice

CĂTRE,
COMISIA ȘTIINȚIFICĂ A MUZEELOR,
MONUMENTELOR ISTORICE ȘI ARTISTICE
de pe lângă Academia R.P.R.
Calea Victoriei Nr. 125

La Nr. 24/951, referitor la cererea Sfatului Popular al Orașului Tg. Jiu, pentru dărâmarea coloanei metalice din acel oraș, opera sculptorului gorjan Brâncuș, vă aducem la cunoștință că, Comitetul pentru Artă, în urma cercetărilor făcute, a ajuns la concluzia că această lucrare, putând fi considerată ca o operă decorativă, inspirată din formele artei populare din regiune, poate fi menținută ca atare.

DIRECTOR, ȘEFUL SERVICIULUI,
S. s. Indescifrabil S.s. Indescifrabil

1952 ianuarie 18 București

Academia R.P.R. comunică Comitetului pentru Artă că întrucât ”Coloana din metal, opera lui C. Brâncuși este o operă decorativă inspirată din formele artei populare, această coloană nu trebuie distrusă ci conservată”

COMISIA ȘTIINȚIFICĂ A MUZEELOR, MONUMENTELOR
ISTORICE ȘI ARTISTICE
18 ianuarie 1952
Nr. 2

CĂTRE,
COMITETUL PENTRU ARTĂ
Loco

Biroul Comisiei Științifice a Muzeelor, Monumentelor Istorice și Artistice, luând în discuție adresa Dvs. Nr. 38737 prin care ne faceți cunoscut că Sfatul Popular al orașului Tg. Jiu a cerut dărâmarea coloanei din metal din oraș, opera sculptorului gorjan Brâncuș, vă aducem la cunoștință că întrucât Dvs. ați constatat că această lucrare este o operă decorativă, inspirată din formele artei populare din regiune și merită să fie menținută ca atare, biroul a hotărât să faceți cunoscut Sfatului Popular al orașului Tg. Jiu, că această coloană nu trebuie distrusă, ci conservată, fiind un monument de artă.

PREȘEDINTELE COMISIEI,
Acad. C. Moisil

SECRETAR,
H. Bălănescu

* Această comunicare a fost prezentată la Simpozionul internațional “Fenomenul totalitar în Europa de Est” organizat de Academia Română, Institutul Național pentru Studiul Totalitarismului, în zilele de 11-12 decembrie 1998 la Cercul Militar Național București, cu titlul “*Un exemplu de mentalitate proletcultistă: proiectul de demolare a Coloanei Infinitului, 1951-1952*”. Sub o formă prescurtată textul de față a fost publicat în revista “A. D. Arhitect Design”, VII, nr 8 (92), 2000, pag. 14-17

Simbolurile curgerii lui Constantin Brâncuși



C hemați fiind să-l constatăm pe cel plecat, și-n același timp să-l contemplăm prin ceea ce este cu noi, ne vom plasa pe cumpăna dintre planuri. S-au spus multe, se vor spune multe despre arta sa. Chiar artistul, căutându-se pe sine ni se va fi spovedit și va fi lămurit câte ceva din tainele gândirii sale. Acolo unde s-a trasat o frontieră cu concluzii, aparent ferme, încercăm să ne lămurim de ce mai avem îndoiele, de ce cârtim. Observăm atunci că și viața unei opere are timpul ei care nu se supune unei logici anume, ori că o viață este urmată de o alta într-o nesfârșire care exclude tandemul ființă-neființă ca pe o spaimă dialectică. Brâncuși s-a născut, a cutreierat lumea de sub soare, a adunat duh cunoscător, apoi ne-a vorbit tuturor cu acele cuvinte care nu pier, ne-a lăsat să-l contemplăm în ceea ce a rostuit și să ne minunăm. Faptul contemplației, spre care suntem îndemnați este unul întârziat opereii, venind după încheierea actului facerii, al acelei lucrări numită viață. O viață, ca o zi cosmică, este urmată de o alta, ca o duminică în care și creatorul suprem a contemplat. Dar o contemplație este drumul invers al căutării. Ce l-a mânat pe meșter la treabă? Cum și-a pus cuvântul-idee în operă? Cum, și de ce?, a ales un anume material, anumite unelte? Cine l-a învățat meseria? Cine l-a învățat să dea viață formelor și acestea să se recunoască, inconfundabil, în maestrul cu nume, cu biografie? (1). Ca să descoperim spiritul viu al opereii trebuie să-l cunoaștem pe cel ce s-a zidit acolo să-i dea respirația și bătăile inimii și mai ales gândul cu toate tainele. Iată de ce readucerea periodică în atenție a vieții marilor artiști are menirea să ne ajute în mersul descifrării drumului înapoi, dinspre apus către răsărit, dinspre efect către cauză (ne-ar îndemna pozitivității cartezienilor!), dinspre vărsare către izvor, dacă alegem modelul (*naturalitate*, ar fi spus anticul și *presocraticul*... Brâncuși!) *pantha rei*.

Ne naștem din reunirea stihțiilor într-un punct al începutului ca un izvor. Dinspre largimea necuprinsă venind, elementele se supun duhului unului, întregului. Teoriile spun că din nimic (vid) se naște o lume. Aparența microscopicului punct din care poate crește totul (omul cosmic, precum Omul Purușa, precum Pangu (2), în cosmogoniile vechi! Omul-Pomul, în mitologia românească!) va da mult de lucru științelor, metafizicii, religiilor, dar și frâu liber imaginației creatoare. Stihial, Constantin Brâncuși vine anterior izvorului, cu loc și timp fixat. Este unul dintre cei mulți, de același fel cu el. Doar el a fost *alesul*. Chiar el, dintre ai săi (ce tainic vorbește acest pronume personal de coborârea dumnezeirii în om!), își asumă

misiunea celui *trimis*, cu un rost. În el s-au întrupat cele preexistente cu toate ingredientele actualizate (mai nou se vorbește despre o inteligență a materiei!): limba locului, tradiția, credința. Apoi, a fost în rostogolirea, în plutirea și revărsarea propriilor unde integratoare. Se va fi dat *unt topit* (3), deplin, lumii tuturor, spre a fi de folos tuturor. În acest sens putem vorbi despre urcușul inițiat pentru adâncire în cunoaștere (4). "*Dacă îți vei struni cunoașterea și îți vei întregi ființa lăuntrică, spiritul va veni să sălășluiească în tine. Frumusețea ta va fi De, iar Dao* (simplificat, Dao reprezintă ordine universală și nedeterminată iar De forța lăuntrică, ca o putere a realizării particulare, specifice, diferențiate s.n) *îți va fi sălaș...*"(5), ne atenționează din vreme mistică extremului orient.

Liniștea cea mare, limpezirea, ne vin din prea plinul tuturor agoniselilor decantate. În acest caz decantarea este lămurir de sine, originalitate, despărțire de ceilalți, valoare adăugată din sinteza propriului gând. Ce este peste, nou adăugat, se revărsă ca într-o deltă, adăugându-se limezime... mării. Ce oameni frumoși sunt cei plini de viață! Câtă înțelepciune la sfătuitoarii trecuți prin toate ale vieții! Refăcând calea vieții, cu răbojul duratei însemnat pe dăra incurcatului labirint, contemplația opereii din preajmă naște o poveste, care devine o creație în sine, ca o teză, uneori mura-n gură, pentru cel ce smerit crede în ceea ce i se dă, alteori, o lumină prin bezna necunoscută prin care vrei să răzbești cu puterile tale.

Ansamblul "Calea Eroilor", de la Târgu Jiu, va intra pe lista UNESCO. Va fi, cu acte în regulă, al întregii omeniri. Turiștii lumii - aceea care își pierde suflul sacrului! (6) - ar trebui să se minuneze, aici la Târgu Jiu, ghidați, ajutați cu... predica noastră despre *ansamblu*. Să le putem spune "pelerinilor" - noi recunoscând sacralitatea locului, unul consacrat prin simboluri și semne, unei anumite trăiri!(7) - o poveste pe înțelesul lor, indiferent de locul izvorului personal: etnie, confesiune, profesie, vârstă. Este greu de găsit un numitor comun care să împace diversitatea, cu un enunț valabil, ca o sentință general acceptată. Exemplele unor repere, de la intersecția multor sensuri, adică simultan pe toate căile, cu vizibilitate parțială, auctorială, sunt multe în patrimoniul universal. Literale, cifrele sunt acceptate ca semne valabile să semnifice cuvintele și să ofere un concret în numerație. Apoi din noianul de vorbe, al noianului de limbaje, am consacrat cuvintele cheie cu care ne punem repede de acord. Alteori geometrizarea cu puncte, linii, figuri geometrice simple: triunghiuri, pătrate, cercuri etc., ori cele compuse: romburi, pentagrame, poligoane stelate ș.a., vine cu

abstractul ei să codifice. Esențializăm. Din foarte mult, foarte divers, scoatem punctele de intersecție și cu ele construim povestea tuturor. Același lucru se revărsă conform cu așteptarea, cu acordul sensibilității, dinspre întregul nediferențiat spre multiplu, atunci când este sorocul, poate porunca desfacerii, a celor adunate. În el, în omul întregit, sunt mai multe planuri de înțeles, precum în Carte Cărților: sensul direct, parabola, alegoria, istoria, profetia, porunca, norma morală, respirația literară, imnul, blestemul, căderea în păcat, mântuirea. Se spune că în anumite cărți de înțelepciune, găsești ceea ce cauți. În povestea noastră despre Ansamblul lui Brâncuși, să dăm oamenilor răspunsurile la întrebările care se pun, armonizând cumva mulțimea tuturor răspunsurilor date, fără a contrazice și a sărăci de sensuri ceea ce a iscat în mintea noastră deja contemplația. Cum să procedăm, să aducem în actualitate părerile, judecățile de valoare, să le găsim acel comun, ori complementarul care întregeste, și să formulăm un nou enunț, mai credibil? Ne va veni ușor să facem acest lucru atunci când și artistul a respectat legitatea sintezei, inspirată și învățată temeinic și dacă pe aceasta am reușit să o deslușim.

Să constatăm, mai întâi, că toate au avut curgerea lor întru sine. Că șlefuirea pietrei brute - cum vorbesc ezoteriștii despre inițierea profanului! - a celui plecat din comunitatea rurală cu nume de piatră: Peștișani (cu sensul celor roșiți dinspre... peșterile Peștișurilor!), Hobița, înseamnă devenirea prin iluminarea treptată, ieșirea pe culmea lumii de unde se văd și adâncimile nepătrunse de cei neinițiați. Devenirea de sine a lui Brâncuși nu este naivitate pură, ci inițiere tenace într-o curgere ascendentă (8). Ruralul a devenit citadin și acesta a strălucit din everestul... Parisului (9). Păstorul mioarelor plecat într-o transumanță va păstori simbolurile și le va da rodul celor ce i-au încredințat turma. Se poate spune că venind dinspre răsărit, precum magii în urma unei stele înnoitoare, va fi luminat orașul luminilor cu focul lăuntric al vetrelor noastre, tăciuni tăinuți, printr-o erupție a simbolurilor. Urcușul întru sine al celui desăvârșit pe culme este curgere lăuntrică. Greu poți intra în taina peșterilor, ne spunea grecul Platon. Dar atunci când devii izvor și te arăți în curgerea preaplinului tău, când dincolo de culme te restitui celorlalți (Pe mine, mie, redă-mă! Spunea poetul la încheierea unei... misiuni!), ce a fost lăuntric iese din ascundere (ar fi spus Heidegger!), se vădește, pentru cei ce au ochi de văzut și minte a le pricepe. Prin opera sa meșterul, (pentru cei din breaslă, maestrul!) curge spre noi să ne ostioască setea și să ne fremete gânditorul căzut pe coate, cu palmele căuș să țină flacăra iluminării de sine, vie.

Continuare în pag. 33

Urmare din pag. 32

Sunt multe mirările noastre când îi contemplăm lui Brâncuși revărsarea în operă. Unghiuri de vedere diferite, oameni diferit acordați, profani și inițiați au atât consensul unor descrieri care ne adună, cât și aprofundările specifice care ne despart. Teze, antiteze, sinteze parțiale ne adună ca într-o instanță cu jurați să dăm o concluzie, ca o scriptură credibilă, despre adevărul omenește posibil. Să validăm simbolurile cu care se hrănesc ritualurile și prin acestea să trăim sacralitatea instituită prin participare, prin trăire, ca niște verbe la infinitivul lung. Trăim inefabil spiritul lui Brâncuși, cel cu dubla sa curgere, afară și înăuntru, el biruind Minotaurul atâtor cotloane interzise, să elibereze substraturile vechi, ca pe niște stihii innoitoare.

Pe cumpăna celui ce a umplut vasul, pe un prag între lumi, ca într-un vârf de munte (Golgota fiind vârful consacrat al caznei omului nou, în persoana lui Iisus Hristos! Ori poate Kunlun, sau Paradisul lui Dante!), Brâncuși este omul desăvârșit, gata să ni se dea ofrandă (cu voința zeilor a fost sacrificat Purușa, să regenereze lumea! (10), și să sfințească locul trecerii. Ansamblul de la Târgu Jiu are virtutea unei biserici în care simbolurile ascunse în lucrările monumentale au rostul determinat pe *calea eroilor* (Vlad Ciobanu, vine cu demonstrația sa! (11). Dar C. Brâncuși meta-esențializează, după cum constată, fericit, Grigore Smeu, când vorbește de *incadrarea experienței într-o viziune mai largă* decât și-ar avea metafizica domeniul de cuprindere, când o proiectăm doar în sus (12).

Armonizarea brâncușiană, într-o sinteză, firesc împăciuitoare, a contrariilor, dă satisfacție dialecticii din toate epocile. Timpul de reacție, milenar, pentru reflecția adevărului emoțiilor antice din ciudata complicitate a zeilor cu oamenii, l-a dumerit pe cel ce descifrase modul de gândire a celor de demult, dar le va fi intuit și limitele pentru că om al prezentului său fiind, respira aerul timpului său modern. Ne spune sculptorul cum a renunțat la imitația marilor opere ale Antichității (vezi portretul lui Laocoon!). Armonizarea la Brâncuși este, cu adevărat, o sinteză nouă, altfel nu putem să ne răspundem de ce s-a impus auctorial în arta modernă într-un Occident constat în *declin* (vezi O.Spengler!), cu o secularizare agresivă, după acel declin al revoluției franceze. În sens metafizic, la Brâncuși contrariile vor fi puse în sfâtosul dialog Socratic, (fără autoironia celui cu... daimonul în sine, ci în spiritul cugetărilor și sentințelor paremiologice, ale oralității neamului său!), cu o demonstrație temeinică, aristoteliană. Apoi va adăuga argumentul kantian al experienței nemijlocite, continuându-l pe Aristotel și iubind pe mediatorul între Dumnezeu și Rațiune: Blaise Pascal (vezi. E. Kant, Critica rațiunii practice!) spre dobânda sinelui, prin propriul pipăit al materiei, al forței reflecției și rafinamentul șlefuirii. De aici credem că putea să se inițieze cu taina materialelor, a stărilor de agregare, a raportului subtil între formă și conținut. Ezotericii spun că trebuie să te transformi prin *camera de mijloc* într-o altă esență, ca într-un atator al alchimiei. Să te topești întregului din care ai venit și apoi să revii, informal (așa cum lucrează sacralitatea prin zei, sfinți, maeștrii spirituali etc.) în cel ce te contemplă, cu realitatea întreagă tezurizată pentru noua asimilare și continuitatea trăirii materiei în care te reimpregnezi. Prin recurența contaminantă, legitate a nesfârșitului, persoana – concept care îi conține pe creștinii- întoarce în generalitatea spiritului uman valoarea adăugată. Revine în armonie, nu doar substanța elementelor, a materiilor, ci structurarea lor și așezarea lor în structura de ordin superior, ordonatoare ca un Cosmos tocmit la începutul timpului, cu viață în sine. Poți vorbi despre univers și să-i aduci prinosul tău, personal (unic și nou!) numai dacă ai avut o minunare în plus și aceasta îți este asumată de eclesie (forța să trimită-n slavă imnul către Dumnezeu!). Ansamblul lui Brâncuși de la Târgu Jiu are multe repere de unicitate (persoana lui Brâncuși, locul sacralizat de un moment anume și conlucrarea oamenilor - oameni cu nume și pronume - inspirați!). Ansamblul are această recunoaștere a oamenilor (vorbim de UNESCO!): are meșterul recunoscut planetar, iar oamenii locului, viitorii turiști, pelerinii trăirilor ambelor sensuri, pot fi temeuri universale. În sens metafizic sunt multe tezele care îi susțin universalitatea, după cum se vădese *eforturile unor generații întregi de brâncușologi*, remarcate și de un asiduu cercetător cum este Matei Stârcea-Crăciun (13), cel care ne vorbește despre *limbajul materiilor*, și ne recuperează o parabolă biblică, drept cheie de interpretare a ansamblului, ca *mare trecere*, de la apă către apă, după spusa noastră: *curgere*. Inițierea gândirii lui Brâncuși va fi avut și pe Vasile Conta, ideile generației sale, cu Rădulescu Motru, Nae Ionescu, Mircea Eliade, toți izvorând din aceleași substraturi. Pe Fichte, Hegel, Heidegger, cu actualizarea ideilor metafizicii vremii, îi intuim asimilați, vorbind aici de ivirea din ascundere și eliberare prin tăietura directă, de simțirea materialului, dar și de înțelegerea raportului dintre obiectul-opera și înconjurător. *Niciun lucru nu ar fi ceea ce este dacă nu ar fi legat de celelalte, care diferă de el și nu sunt incluse în propria natură* (14) sfătuia, G.W.F Hegel și credem că elementele ansamblului și coabitarea acestuia în marele ansamblu al cetății, la rândul-i cuprins într-un mediu integrator larg, mergând până la cel planetar, atunci când luăm referențialul paralelei de 45 de grade, ori meridianul pe care curge Jiul, se conformează acestei viziuni. Brâncușologii, un adevărat complet de jurați, ne pun în față adevărul lor despre opera și viața lui Brâncuși. Acesta nu se lasă prins ușor în plasa timpului efemer, pentru că pasărea-duh se arată măiastră, cu adevărat, numai în văzduhul necuprins. Observăm însă, zborul. Ne minunăm și îi intuim aspirația omenească pentru desprinderea de cele grele. Brâncuși devine teza cea nouă a artei moderne, după ce ne-a lăsat sinteza atâtor frământări, războaie de pe frontul contrariilor. El a pus un hotar de timp între vechi și nou. A consacrat locul, sfințindu-l, la intersecția paralelei de mijloc a emisferei nordice, cu Jiul coborât din ceruri. Hotar de gândire între spusa veacurilor și vremea

modernă, între Apusul robit materialului și Răsăritul contemplativ, între Faustul neconvertit încă, și Mefistofel - negație pragmatică în dialectica faptei! – între realitatea profană și încifrata lume a simbolurilor, între rural și citadin... La acest hotar a pus semnul cu pecetea împăcării: sinteza contrariilor sale, pacea ca un sărut pus la locul vămuirii, adică al concluziei, după o judecată făcută la hotar. Integrarea în operă este personală, nu prin substituția jumătății cum face alt *meșter mare*: Manole. El se oferă întreg, fără a-și pierde numele și esența trăirii (Virtute creștină certă! Mântuirea personală nu o vom obține, prin sacrificii, arderi de tot prin alte vieți aduse ofrandă, ci prin noi înșine, prin modelul hristic al dăruirii de sine!). Are această conștiință a trăirii sale, niciunde și de-a împreună cu ceea ce l-a întemeiat, mai vizibil ca la Târgu Jiu, o întoarcere la izvor în nesfârșirea firi. Ucenicul Gorjului, calfa Craiovei (unde va fi exersat și ritualul diaconiei, șlefuirea pietrei, cioplirea lemnului, toate din priceperea alor săi!), meșterul Parisului, (pe cont propriu după despărțirea de Auguste Rodin și maestru pentru alți căutători de sine precum Modigliani!), (15) traseul inițierii sale devine cerc închis, semnificativ, doar la Târgu Jiu, prin Ansamblul "Calea Eroilor". Din Gorjul cu efigia muntelui la creștet, triunghi cu vârful în cer, începe curgerea și rostogolirea pietrei în căutarea formei ideale. Aici se întoarce zborul măiaștrei, după anotimpul pribegit. Aici va rostogoli oul de piatră, ca un munte înfipt, triunghi al curgerii în adânc. Între cele două lumi, îngemănarea celor două va spori arborele vieții, cu ramuri noi și rădăcini mai puternice.

Concluzie

Brâncuși și opera sa este o curgere căreia îi constatăm, izvorul, împlinirea de sine a râului, devenit fluviu și întoarcerea de unde a plecat. Un cerc închis, cum este și *ansamblul* lăsat să-I spună povestea. Izvorul este, deci, chiar locul întoarcerii marcat cu semne și simboluri precum o carte ce așteaptă să fie citită după ce exegeții o vor scrie cum se va fi întâmpat cândva cu Mahabharata, Vechiul Testament, cu Dao-De Jing etc.

Constantin Brâncuși, se spunea la un Congres Internațional la București, în octombrie 1967 (16) este cel mai mare sculptor al secolului (al XX-lea s.n), este *genius loci* al României, "...este singurul artist al zilelor noastre care a ajuns până la originea, la rădăcina lucrurilor, la frontiera dintre real și sacru..." (Giulio Carlo Argan). Prin el, omul care ne reprezintă, putem și trebuie, să scoatem capul în lume și să ne fericim că suntem ai locurilor acestea binecuvântate.

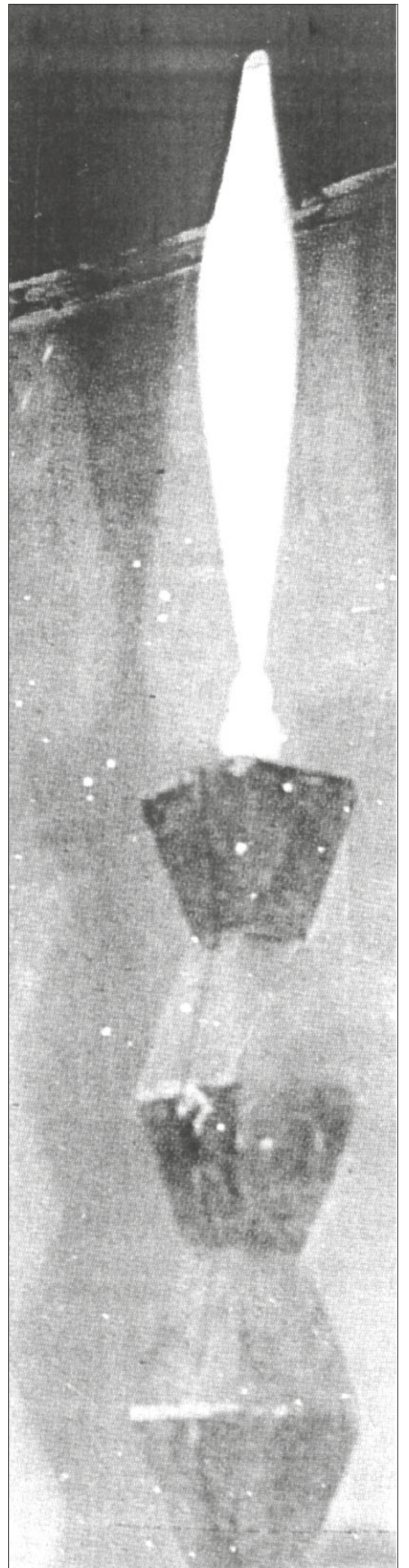
Ansamblul de la Târgu Jiu este unic determinat de locul ivirii omului chemat și de marcarea întoarcerii. Geniul locului, portaltoi al omului ales, din alesul popor român al gorjenilor, se recunoaște în universalitate după lungul drum, cale a inițierii. Trimisul, cu misiunea împlinită, se întoarce la izvor cum fac oamenii aleși, să-I ridice troița. Ansamblul de la Târgu Jiu, loc sfințit de Brâncuși, este o Troiță a lumii, el fiind al lumii întregi, cum va confirma cu documente UNESCO. Să facem din Târgu Jiu locul de pelerinaj la "biserica în aer liber", instituind public un ritual al procesiunilor cu zile marcate ferm în calendar. Iar pentru cei cu mirările și minună- rile estetice să avem la îndemână ceea ce îi interesează.

Povestea ansamblului trebuie spusă în toate limbile pământului, pe înțelesul lor comun, fără a amputa, ori sărăci, substraturile profund metafizice. Personajele, oameni simboluri, vechi: Pangu, Purușa, Ghilgameș, Ulise, Moise, Iisus Hristos, ori mai noi: Dante, Shakespeare, Cervantes, Goethe, Brâncuși, etc., au puterea să ducă povestea locului în conștiința celor ce îi cunosc.

Mihai SPORIȘ

Bibliografie:

1. Vlad Ciobanu, Spațiul de protecție de la Târgu Jiu – Geneza, rev. Brâncuși, nr.1, oct. 2013, p.21-22;
2. Max Kaltenmark, Lao Zi și Daoismul, Ed. Symposium, 1994, p.155;
3. Biblioteca Orientalis, Cele mai vechi upanișade, Ed. Științifică, București, 1993, Adenda, p.225-227 (citată din RG-Veda, X,90, verset 6);
4. Oswald Wirth Fracmasoneria pe înțelesul adeptilor ei, reeditată de RAO, București, 2005, p.320 ("...maeștrii care au trecut de dificultățile începuturilor, dețin deja cheile tuturor simbolurilor.");
5. Op. cit. (2), p.133;
6. Rene Guenon, ro.wikipedia.org.wiki Rene-Guenon;
7. Mihai Sporiș, Semne și sensuri ale sacrului în arta lui Constantin Brâncuși, Ed. Intol Press, Râmnicu Vâlcea, 2012;
8. Sorana Georgescu-Gorjan, Un omagial periplu brâncușian „Brâncuși-proiecție verticală”, rev. Portal-MĂIAȘTRA, nr. 3 (36)-2013, p.8-9;
9. Op.cit (7) vezi p.37;
10. Op.cit (3) („pe Omul cel născut la început; pe el zeii l-au sacrificat...” v.7; „Omul însuși este Întregul acesta care a fost și care va fi; E de asemenea stăpânitorul nemuririi, căci crește până dincolo prin hrană...” v.2;
11. Vlad Ciobanu, Regele lumii și ansamblul de la Târgu-Jiu, în *Pași pe nisipul eternității*, Ed. Fundației Constantin Brâncuși, Târgu Jiu, 1997 (vezi și Simpozion 27-28 Oct. 2013, Târgu Jiu, dedicat celor 75 de ani de la inaugurarea ansamblului „Calea Eroilor”);
12. Grigore Smeu, Arta lui Brâncuși – dincolo de esențializări, rev. Brâncuși, nr.1, Oct. 2013, p.16;
13. Matei Stârcea - Crăciun, Contribuții pe tema valorii universale a Ansamblului de la Târgu – Jiu, rev. Brâncuși, nr.1, oct. 2013, p.8-9;
14. Dicționar, Enciclopedie de filozofie și științe umane, Ed. ALL Educational, București, 2004, (vezi Hegel, p. 425-428);
15. op.cit. (7), p. 13, „La Paris te duci și... rămâi cu dorul”;
16. op.cit.(8) p.9;



Încercare de a-l regăsi pe Brâncuși



Prin anul 1995 mă aflu la Paris și căutam urmele unor români care trecuseră, locuiseră și se implicaseră în viața culturală de acolo și lășaseră urme de neșters. Numele lor: Brâncuși (1876-1957), Martha Bibescu (1890-1973), Anna de Noailles (născută în același an - 1876 - cu Brâncuși și moartă în 1933), George Enescu (1881-1955), pianista Elena Bibescu (în salonul căreia se adunau muzicieni, compozitori, interpreți și unde Enescu al nostru s-a făcut cunoscut acestora), Tristan Tzara (1896-1963), Elena Văcărescu (1866-1944), B. Fundoianu (1898-1944. Cel care e scris, alături de Bergson, pe un perete al „nemuritorilor” din Panteonul din Paris), Eugen Ionescu (1909-1994), Emil Cioran (1911-1995).

Priveam Sena, priveam parcurile, clădirile istorice, arhitectura orașului, statuile, oamenii și intram în muzee. Mă gândeam că poate puneam piciorul pe urma pașilor lui Brâncuși, ale fraților Anton (n.1878-1946. Diplomat și ministru plenipotențiar al României, cu multe relații în lume. Prieten cu Churchill și Roosevelt cu care se tutuia. La ceremonia căsătoriei sale cu fiica lordului de Oxford a fost prezent, printre alte personalități ale timpului, și G.B. Shaw) și Emanuel Bibescu - fiii pianistei Elena Bibescu - care au încurajat și ajutat pe pictorii francezi ai începutului de secol XX. În

fața imobilului din Quai de Bourbon 45, unde a locuit Martha Bibescu, parcă așteptam s-o văd ieșind să meargă în salonul lui Marcel Proust ca să-l asculte, împreună cu frații Bibescu, citind din „În căutarea timpului pierdut”... Îl căutam pe Brâncuși... Oare pe unde îl vor fi purtat pașii?

În 27 mai 1995 am avut șansa extraordinară să văd „Prima retrospectivă Brâncuși în Franța” (găzduită de Centrul Georges Pompidou în Grande Galerie, et.5), ce cuprindea desene, fotografii, sculpturi. Am intrat să văd și eu minunile compatriotului meu. Păstrez în arhiva mea biletul de intrare nr. 11711100600040 emis în 27 apr. 1995, ora 15:04 de casa 006 111. Biletul de intrare m-a costat 30 de franci francezi. Am intrat... Într-o sală, la niște calculatoare se puteau urmări fragmente de film cu scene din viața lui Brâncuși: Brâncuși lucrând în atelierul său din Fundătura Ronsin, Brâncuși cu prietenii săi: Fernand Leger, Erik Satie, surorile Lizica și Irina Codreanu, Eileen Lane, Man Ray, Henri-Pierre Roche, Nancy Cunard, Isanuu Noguchi, Marcel Duchamp, Tristan Tzara, Ionel Jianu etc. Mă gândeam la norocoșii care i-au trecut pragul atelierului. Printre oamenii celebri care l-au vizitat pe Brâncuși s-a numărat și Nelson Rockefeller. Acesta văzând că Brâncuși, ocupat cu lucrul și neoprinde-se din acesta, îi cere să-i

spună cu ce i s-ar putea face util în atelier. Brâncuși îi răspunde micalit: „Tenez, prenez ce balai et balayez-moi mon atelier!” Această întâmplare a fost povestită de însuși Rockefeller ca fiind un eveniment în viața lui. Pragul atelierului din Fundătura Ronsin a fost trecut și de alți oameni iluștri. Mă gândesc la marea pianistă Cella Delavrancea, care a evocat impresionant, în amintirile sale, întâlnirea sa cu Brâncuși. Apoi întâlnirea inegalabilei Maria Tănase cu Brâncuși... Întâlniri emblematice pentru sporirea spiritualității în folosul creației. Nu-mi recunosc competența în a analiza aceste întâlniri. Totul e pus, oricum, sub semnul misterios al marilor întâlniri emblematice binefăcătoare culturii, cimentând legături spirituale de aleasă noblețe și de necontestată superioritate creatoare. Oamenii aceștia, cu afinități estetice și artistice, au lăsat lumii exemple de prietenii rodnice cât și opere nemuritoare.

Într-o prezentare cronologică și tematică, am putut vedea atunci și acolo, la Expoziția retrospectivă Brâncuși: 103 sculpturi, 38 desene și 55 fotografii realizate de nemuritorul Brâncuși. Toate acestea le-am putut admira fiindcă Centrul Georges Pompidou colaborase, pentru aducerea atâtor capodopere brâncușiene, cu diverși colecționari particulari, cu Muzeul de Artă din Philadelphia, cu muzee din România (care trimiseseră acolo 4 lucrări ale lui Brâncuși: „Cap de băiat”, „Cap de fetiță” - bronzuri intitulate „Copiii boierului” - , Vittelius - bustul în piatră al împăratului roman - și un „Tors” feminin din marmură). Acea „Retrospectivă Brâncuși” a ținut porțile deschise în perioada 14 aprilie - 21 august 1995. Trebuie să spun că atunci și acolo era un pelerinaj continuu. Oameni din toate colțurile lumii se înghesuiau să vadă creațiile brâncușiene magice. Tot atunci și acolo s-a anunțat redeschiderea Atelierului Brâncuși pentru anul 1997 într-o clădire concepută de arhitectul Renzo Piano, unul din cei doi arhitecți care construiseră modernul edificiu al Centrului Național de Artă și Cultură Georges Pompidou.

Această „Retrospectivă Brâncuși” a fost găzduită apoi între 8 oct. - 31 dec.1995 în S.U.A., la Muzeul de Artă din Philadelphia. În Philadelphia se găsește, de altfel, cea de-a doua colecție importantă a operelor lui Brâncuși, după cea de la Paris.

Atelierul refăcut ca replică la acela inițial din Fundătura Ronsin, se află în fața intrării în Centrul Georges Pompidou. A fost inaugurat la 28 ian.1997 de către doamna Georges Pompidou în prezența ministrului culturii, Philippe Douste-Blazy, a președintelui Centrului de Artă și Cultură George Pompidou, Jean Aillagon, a directorului Muzeului Național de Artă Modernă și al Centrului de Creație Industrială, Germain Viatte, și a arhitectului Atelierului, Renzo Piano. Am vizitat acest nou Atelier în două rânduri: în 1999 și 2001. Aici am văzut, în sălile compartimentate de pereți de sticlă, biblioteca, discoteca, 72 sculpturi, fotografii făcute de Brâncuși cu aparatul foto cu trepid, utilaje și scule de sculptat și cioplit piatra și marmura și de modelat bronzul. Se știe că una din pasiunile lui Brâncuși a fost și muzica. Printre cărțile iubite de Brâncuși se numără: „Materie și Memorie”, „Eseu despre relația corpului cu materia” de Bergson, multe din cărțile lui Poincaré, una din cărțile celebrului călugăr și poet tibetan Milarepa, contemporanul lui Avicenna, carte de care Brâncuși nu se despărțea niciodată. Discoteca lui Brâncuși cuprindea peste 200 de discuri - număr impresionant pentru acea vreme - cu o mare diversitate de muzică: modernă (contemporană lui, ca aceea a lui Stravinsky sau a prietenului său Erik Satie), clasică, folclor amerindian, muzică țigănească și boemă, muzică de jazz etc. Am văzut și soba cu care-și încălzea atelierul. Și o vioară la care Brâncuși, poate amar, poate nostalgic, poate cu dor, cânta cântece de pe la noi. Tot aici, rânduie în vitrine, am văzut publicațiile și cărțile scrise asupra vieții și operei lui Brâncuși.

Un popas l-am făcut în Cimitirul Montparnasse din str. Edgar Quinet nr. 3 să caut mormântul lui Brâncuși și ale românilor și ale altora ce-și află odihna de veci în pământul Franței. Mormântul lui Brâncuși e simplu, fără cruce. Pe piatra tombală scrie:

Constantin Brâncuși - 1876-1957

Alexandre Istrati - 1915-1991

Natalie Dumitrescu - 1915-1997

Jos, pe ancadramentul mormântului mai scrie: Demetre Istrati 1888-1975.

Tot rătăcind prin acel cimitir, unde repauzează atâtea nume celebre, am găsit și mormintele prietenilor săi: Man Ray (1890-1976. Fotograf și pictor, adept al mișcării Dada de la New-York), Tristan Tzara (1896-1963. Promotorul dadaismului, în 1916, la Zürich). Tzara fusese prietenul altor celebrități: Breton, Eluard, Soupault.

Tot în cimitir se află sculptura lui Brâncuși „Sărutul”, străjuind mormântul Taniochei Rachevskaia care s-a sinucis din dragoste nefericită. E o sculptură mărită în 1909 după sculptura omonimă din 1907. A pus-o pe mormântul Taniochei pe când Brâncuși avea 33 ani... Vârsta lui Christos... Atunci poate nici nu gândise că și locul odihnei sale celei de pe urmă avea să fie tot în acest cimitir. „Sărutul” de pe mormântul Taniochei l-a înfrățit cu pământul Parisului... deși visa și dorea să vină și să doarmă somnul ultim în Hobița lui...

Claudia VOICULESCU

Marea controversă a expoziției "Brâncuși în New York 1913-2013"

Constantin Brâncuși a produs un interes major când sculpturile lui avangardiste și-au făcut debutul în New York în 1913, la marea expoziție The Armory Show. Un secol mai târziu, arta lui stârnește iarăși controverse.

Cinci lucrări turnate în bronz după lucrările originale din ipsos, executate de artistul născut în România au făcut obiectul expoziției galeriei Paul Kasmin din New York, închisă pe 11 ianuarie, un show care a reprezentat semnul unui acord făcut cu moștenirea Brâncuși.

Negustorul de artă a declarat că speră să vândă una sau două lucrări pe an, unele la sume de peste 2.5 milioane de dolari.

Problema este că nu toată lumea este convinsă că aceste lucrări sunt autentice, iar această expoziție a reinnoit controversa veche din lumea artelor despre legitimitatea unor sculpturi turnate după decesul artistului. Dispute iscate asupra autenticității unor lucrări postume, care au dus la crearea unor lucrări nu mai puțin apreciate decât, de pildă, dansatoarele din bronz ale lui Edgar Degas – adâncește problema în ape etice tulburi. Ele ridică, de asemenea, o problemă mai largă asupra valorii unei lucrări pe care un artist în viață nu a creat-o sau conceput-o de la bun început.

Miezul controversei constă în faptul că Brâncuși nu a autorizat crearea unor lucrări de artă suplimentare prin testamentul lui, deci criticii spun că orice lucrare obținută după decesul artistului nu constituie numai o neînțelegere a naturii operei lui, dar reprezintă de-a dreptul o copie falsificată care amenință subminarea mesajului lui artistic și a valorii lui de piață.

Asher Edelman, un art dealer și un colecționar din New York, acum ceva mai mult de un deceniu, a vândut o lucrare postumă a lui Brâncuși pe care a dobândit-o în anii '80, după ce expertul în Brâncuși Sidney Geist i-a spus că e „nebun” să dețină o așa lucrare în propria lui colecție. Dl. Edelman a declarat că lucrările artistului erau unicate și, în consecință, oricare piese postume nu aparțin lui Brâncuși: „Nu există așa ceva - o ediție postumă a lui Brâncuși – există doar replici, pe care aceste piese le reprezintă”.

Cele cinci piese ale expoziției galeriei newyorkeze au fost create în mod legal, prin aprobarea moștenirii Brâncuși, turnate din ipsosurile găsite în atelierul lui Brâncuși și produse între 1992 și 2010, în turnătoria Susse de lângă Paris, aceiași turnătorie care a creat lucrări de-a lungul anilor pentru moștenirile Joan Miro,

Alberto Giacometti și Max Ernst. „Întotdeauna vor exista oameni care vor fi 100% împotriva acestor practici. Eu vă pot ghida doar asupra faptelor, nu și asupra atitudinilor morale ale acestora” a declarat Paul Kasmin. „Ceea ce dorim să obținem din acest exercițiu este să aflăm că moștenirea Brâncuși, ca și a multor alți mari artiști, este deschisă către business”.

Lucrări originale ale lui Brâncuși, care nu fac de obicei obiectul pieții de artă, se pot vinde la prețuri de peste 25 de milioane de dolari la licitații. Dl Kasmin a estimat că o lucrare turnată postum ar putea să fie vândută la un preț cam de o treime din valoarea unei sculpturi originale. Dealerul a declarat că se poate citi ușor tăcerea testamentului asupra viitoarelor sculpturi, în sprijinul ideii mai de grabă, decât a refuzului ei. Dânsul a mai adăugat că cele cinci piese din galeria lui nu sunt cioplite la întâmplare din marmură brută, ci turnate din multitudinea de sculpturi originale existente ale lui Brâncuși.

Lucrări postume ale lui Brâncuși au intrat în colecții ca The Norton Simon Museum din Pasadena, California. Catalogul expoziției în discuție scrie că asemenea lucrări au fost cumpărate de colecționari ca Nelson Rockefeller, care posedă o „Pasăre în Spațiu”, care a fost turnată în 1961 în memoria fiului său Michael, decedat atunci.

Expoziția a fost organizată ca o celebrare a importanței marelui Brâncuși, cu ocazia centenarului expoziției The Armory Show din 1913, fără a specifica direct în textul de pe peretele expoziției că sculpturile au fost create după decesul lui Brâncuși. Datele de execuție ale celor 5 piese sunt menționate într-o notă cu litere minuscule și în catalogul expoziției. Deși tehnic această expoziție nu este făcută în vederea vânzării exponatelor, dl. Kasmin a declarat că patru sau cinci binecunoscuți colecționari de Brâncuși și-au exprimat deja interesul și că, în curând, va începe să medieze procese de achiziționare a lucrărilor.

William Tucker, un sculptor și autor al unei cărți de mare autoritate asupra sculpturii secolului 20, a declarat că Brâncuși era obsedat de felul de prezentare a lucrărilor lui și că nu a abandonat niciodată controlul procesului de turnare. Dl Tucker spune că expoziția galeriei menționate conferă „un fals sens de autenticitate unor lucrări care, în esență, sunt neautentice”.

Lucrările postume nasc mereu dezbateri, deși ceva mai mici

dacă dorințele artistului sunt clare. Turnarea unor lucrări postume ale lui Giacometti a avut darul de a reintregi operele începute de artist în timpul vieții lui. Când el a decis că o anumită grupare de opere a fost completată, a distrus în întregime originalele din ipsos, după declarația Fundației Giacometti din Paris.

Întrebări legate de moștenirea Brâncuși au început imediat după decesul artistului din 1957. Acesta a dispus ca întreg conținutul atelierului lui să fie preluat de statul francez, dar a numit ca legatari testamentari și urmași oficiali pe vecinii lui (Alexandru Istrati și Natalia Dumitresco - n.t.), care au lucrat pentru el și l-au îngrijit până la adânci bătrâneți. Nepotul și urmașul lor, Theodor Nicol, un cetățean canadian de origine română, controlează acum drepturile de autor. Brâncuși n-a fost căsătorit niciodată și a trăit mereu singur.

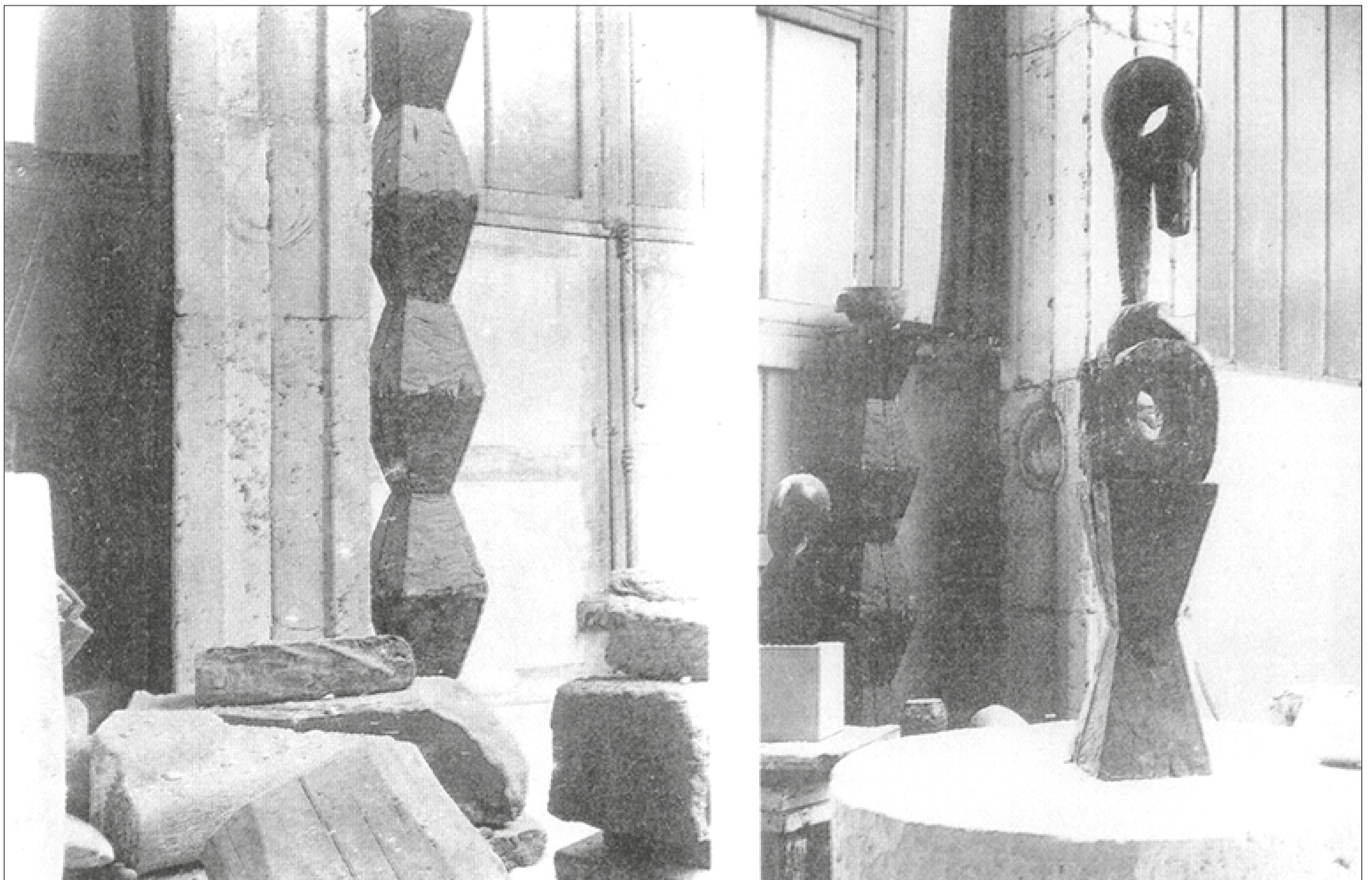
Din cele 70 de lucrări din ipsos lăsate de Brâncuși, urmașii lui au hotărât să facă ediții la 22 dintre ele, a declarat Jean-Jacques Neuer, avocatul moștenirii, cu reședința la Paris. Pe baza legilor din Franța și a deciziei legatarilor, lucrările postume pot fi reproduse în ediții de trei, cinci sau opt, adăugând că moștenirea a reprodus până acum 40% din posibilele piese turnabile.

Sculpturile din show-ul Brâncuși sunt prezentate pe socluri moderne și sunt polisate cu mașina, detalii care îi deranjează pe critici, care argumentează că numai artistul și-a creat propriile-i piedestaluri pentru lucrările sale și că artistul și-a polisat singur lucrările, fără mașini. „Aici avem de-a face cu tone de oameni, cu tone de bani și cu o lipsă de experiență”, a declarat Alexandra Parigoris, o expertă în sculptură și cercetătoare la Școala de Arte Frumoase și Istoria Artei a Universității din Leeds, Anglia.

Dl Kasmin a spus că până și pe vremea lui Brâncuși, polisarea a fost în mare parte executată pe baze mecanice. El a adăugat că piedestalurile lui Brâncuși nu erau mereu legate direct de opera pentru care reprezentau un soclu. Dl Kasmin a declarat ca dealerii rivali sunt geloși că el reprezintă moștenirea Brâncuși.

„Toată lumea dorește asemenea lucrări, chiar dacă ei au motive de a le respinge” a declarat Kasmin, în timp ce se plimba printre sculpturile lucioase ale expoziției. „Poveștile pe care le aud sunt cele ale unor oameni care ar dori să mă omoare pentru ele”.

(articol de **Ellen Gamerman** din Wall Street Journal de vineri, 17 ianuarie, 2014) – Traducere de **Stephan Benedict**





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