

PASĂREA MĂIASTRĂ DE CONSTANTIN BRÂNCUȘI -- ORIGINE ȘI SEMNIFICAȚIE

CRISTIAN VELESCU

Cele șapte sculpturi — opt după cum se va vedea — intitulate *Pasărea măiastră* deschid o lungă serie de opere ce dezvoltă motivul pasării. Acestea se constituie pe parcursul creației într-unul dintre cele mai profunde simboluri vehiculate de sculptorul român, totodată confundându-și semnificația cu aceea a ansamblului creației lui Constantin Brâncuși, semnificație de ansamblu care, simplificând mult lucrurile, este aceea a ascensionalității. Ideea apare subliniată cu relevanță în studiul lui F.T. Bach: „Așa cum calitatea formală a plasticității lui Brâncuși este marcată în mod esențial prin evoluția de la multiplu către unitate, evoluție pe parcursul căreia fiecare entitate își conservă identitatea, tot așa se exprimă și gestul fundamental al prezenței entităților, printr-o mișcare ascensională. « Tot ceea ce am creat eu se străduiește să se înalțe la cer ». La Tîrgu Jiu drumul conduce din zona joasă de lângă Jiu către Coloana fără sfârșit, care îndrumă privirea către înalt”¹.

A sonda originea *Pasării măiastră* este tot una cu a-i decela semnificația și aceasta intrucât cercetarea originii unei opere de artă poate îmbrăca minimum două aspecte: unul cronologic, orientat către momentul temporal în care opera se încadrează în orizontul ontic al creației artistului, și altul legat de sursa ideatică determinantă pentru alegerea de către artist a temei, a motivului, încă înainte ca acesta să purceadă la realizarea materială a operei. Cel dintâi aspect a fost elucidat de însuși Brâncuși — „(...) *Pasărea măiastră*. Lucrez la ea din 1908 și încă n-am terminat-o”² — și aprofundat de cercetătoarea americană A.T. Spear într-un studiu special destinat *Păsărilor* brâncușiene. Argumentele legate de cel dintâi

aspect al cronologiei celor șapte variante ale *Pasării măiastră*, variante convențional numerotate pe parcursul acestor considerații prin 1, 2, 3, ș.a.m.d., vor fi preluate din lucrarea cercetătoarei americane și reproduse în spațiul destinat notelor³. O atenție deosebită trebuie acordată catalogului științific al *Păsărilor* întocmit de A.T. Spear. O raportare la catalog este absolut necesară, identificarea cutărei ori cutărei variante pe parcursul acestor considerații fiind doar în acest mod posibilă.

Punctul nostru de vedere privitor la geneza și semnificația *Pasării măiastră* de Constantin Brâncuși va fi determinat de virtuțile și limitele metodei iconologice de investigare, metodă ce presupune că originile creațiilor brâncușiene purtând acest titlu trebuie căutate nu în opere de „formă avică” ale altor artiști și care vor fi inspirat seria *Măiaștelor*, ci într-un text-matrice la care sculptorul se va fi raportat, inspirația brâncușiană fiind așadar de natură culturală și, prin extensie, spirituală. Dacă nu astfel ar fi stat lucrurile, atunci Brâncuși ar fi fost un simplu sculptor „animalier”⁴.

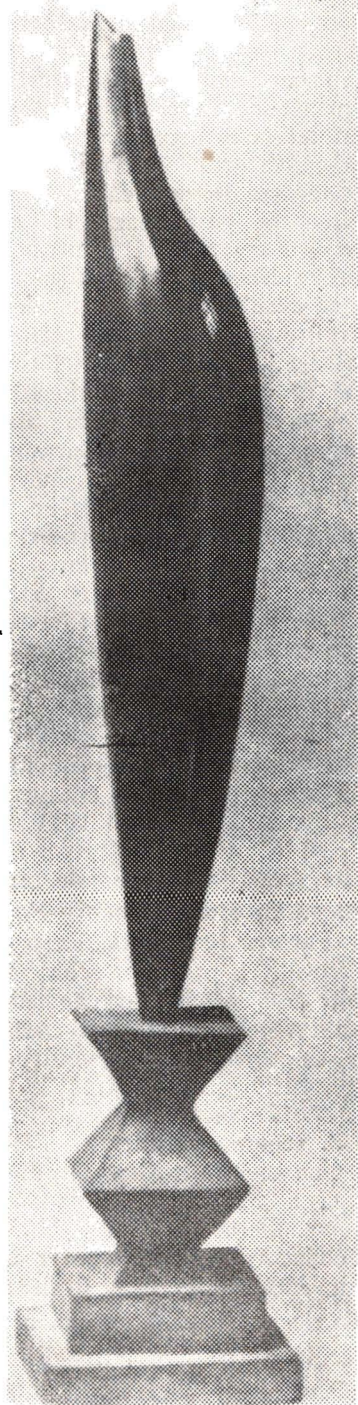
Spre deosebire de alte opere brâncușiene a căror geneză este raportabilă la o unică sursă livrescă⁵, *Pasărea măiastră* pare a include în structurile sale de semnificație două „focare” livrești, unul ținând de titlul basmului de G. Baronzi, al doilea de realitatea plastică a celei de-a opta *Măiastră*, astăzi dispărută, expusă în 1913 la București în expoziția „Tinerimii artistice”, prezentată atunci colorată într-un albastru electric. Vom încerca „inclusiunea” celei de-a opta *Măiastră* în șirul celor șapte catalogate de A.T. Spear, totodată stabilind și filiațiile de rigoare. Acest proces ne va conduce în mod obligatoriu către hermeneutica propriu-zisă a ope-

rei, menită a decela semnificația ei simbolică de profunzime.

Punctul de pornire al raționamentelor noastre hermeneutice îl va constitui împrejurarea potrivit căreia vila lui Edward Steichen de la Voulangis — vilă în a cărei grădină *Pasărea Steichen* fusese instalată — se numea *L'oiseau bleu*. Ținând seamă de aceasta, este foarte probabil ca *Măiastra* expusă la București în 1913 la „Tinerimea artistică” să fi stat într-un raport de „inrudire” cu bronzul Steichen. Dintru început trebuie notat că *Măiastra* expusă la București — asupra genezei căreia urmează să ne pronunțăm — include din punctul de vedere al conținutului două focare simbolice distincte, acestea devenind manifeste la nivel plastic — colorarea în albastru — și la nivelul titlului ales de Brâncuși, titlu ce trimite la basmul popular omonim de G. Baronzi. Cum prima ediție a basmului a fost publicată în 1896, ținând seamă și de faptul că Brâncuși atribuie titlul basmului operei sale plastice, este mai mult decât probabil că sculptorul român putuse avea acces la textul lui Baronzi.

Intrucât *Măiastra* se afla la București în primăvara lui 1913, este de presupus că a fost realizată cel mai târziu la finele anului 1912, totuși nimic nu ne împiedică să presupunem că a fost realizată chiar mai devreme, în 1911 sau 1910. Amănuntul „tehnic” menționat, faptul că la București ea a fost expusă colorată în albastru, vine să întărească această presupunere. Dacă bronzul Steichen poate fi considerat ca fiind o *Oiseau bleu* — a se vedea interesul stârnit în epocă de piesa purtând acest titlu de M. de Maeterlinck — întrucât forma-i avică își interferează semnificația cu numele vilei de la Voulangis în a cărei grădină era instalat, *Măiastra* expusă la București în 1913 era, *expressis verbis*, o pasăre albastră. Despre această operă, a cărei urmă s-a pierdut, Barbu Brezianu notează: „în catalogul expoziției (din 1913 n.n.) nu este indicat materialul decât numai la acele sculpturi lucrate în materiale definitive, toate celelalte *Pasărea măiastră* (nr. 283) ca și nr. 285, 287, 288, 299, 296 — neputând nici un fel

de referire, ceea ce ne îndrituiește să credem că era făcută dintr-un perisabil ghips”⁶. Referindu-se la această sculptură catalogată la capitolul „B” al cărții sale, anume „*Lucrări atestate că au figurat în colecții sau expoziții românești*”, același autor precizează: „*Ghips, sculptură colorată în albastru, lucrare pierdută*”, în încheierea fișei de catalog mai adăugând: „*Despre soarta acestei sculpturi — unica în întregime colorată din cariera lui Constantin Brâncuși — nu s-a păstrat nici o altă informație. Este posibil ca, rămasă în vreo colecție particulară, să se fi distrus în epoca dintre cele două războaie mondiale sau, luată cu sine de sculptor la 17 iunie 1914 când a părăsit țara, *Pasărea măiastră* pictată în „albastru electric” să fi fost supusă unor operații de îndepărtare a culorii albastre, astfel cum o singură dată în lume, figurase în expoziția din București”⁷. Faptul că opera expusă la București în 1913 fusese colorată în albastru poate fi considerat drept un „element de legătură” între amintita operă dispărută și bronzul Steichen. *Pasărea măiastră* expusă la „Tinerimea artistică” poate fi așadar atașată primului grup de *Măiestre* catalogate de A.T. Spear (nr. 1, 2, 3). În cazul în care această ipoteză este acceptată, bronzul Steichen, *Măiastra* de la National Gallery of Art din Washington și *Pasărea măiastră* expusă în 1913 la București și-ar afla toate trei prototipul în *măiastra* de marmură albă, cioplită în 1910 și aflată la Muzeul de Artă Modernă din New York. Ipoteza pare a-și afla confirmarea într-o aserțiune a lui V.G. Paleolog, cel care referindu-se la împrejurarea că Brâncuși abandonase modelajul în lut încă înainte de 1909, afirma: „(...) *les sculptures en bronze ont été coulées d'après des prototypes en marbre*”⁸. *Pasărea măiastră* expusă la București în 1913 ar putea fi, eventual, mulajul pregătit pentru turnarea celor două bronzuri menționate. Firește, nu trebuie exclusă nici posibilitatea ca lucrarea de la „Tinerimea artistică” să fi fost copia în ghips a uneia dintre cele două *Măiestre* din 1912, catalogate de A.T. Spear sub nr. 4 și 5, în acest caz colorarea în albastru*



Constantin Brâncuși, *Pasărea de aur*

a operei nemaiaivând o semnificație specială, de relație, nemaifiind așadar o aluzie la spațiul ce urma să înglobeze opera — vila de la Voulangis —, ci trebuind considerată fie ca o eventuală raportare a sculptorului la piesa *L'Oiseau bleu* de Maeterlinck, fie — lucru încă și mai puțin probabil — drept o simplă „fantezie cromatică” la care Brâncuși, după cum s-a putut vedea, a și renunțat pe parcursul carierei sale de sculptor. Mai atașată categoriei verosimilului ni se pare ipoteza potrivit căreia *Măiastra* din 1913 de la București este un mulaj al marmurei din 1910 de la Muzeul de Artă Modernă din New York, marmură care va fi fost inspirată, după cum atestă și titlul fixat de Brâncuși, de basmul lui Baronzi. Ghipsul expus la București va fi fost realizat în vederea turnării bronzului Steichen, iar colorarea sa în albastru îi va fi fost sugerată sculptorului de numele vilei în care viitorul bronz urma să fie instalat. Faptul că ghipsul de la București a putut fi utilizat în turnarea bronzului Steichen ar explica și dispariția fără urmă a operei expuse la „Tinerimea artistică”. Ipoteza ar putea fi acceptată și ținând seamă de împrejurarea că în catalogul Athenei T. Spear bronzul Steichen se bucură doar de o datare ipotetică. Bizuindu-se pe amintirile lui E. Steichen, A.T. Spear afirmă că bronzul Steichen va fi fost instalat în grădina de la Voulangis între 1911 și 1913. Din perspectiva ipotezei noastre, instalarea se va fi produs în cursul anului 1913. Ținând cont de aceste ipoteze și argumente putem imagina că Brâncuși a pornit în realizarea *Măiastrilor* sale nu de la piesa lui Maeterlinck, ci de la basmul lui Baronzi, iar dacă *Măiastra* de la București a fost totuși colorată în albastru, acest fapt inedit de expresie îi va fi fost inspirat sculptorului de numele vilei de la Voulangis în care — potrivit ipotezelor noastre — urma să fie instalat bronzul turnat după prototipul expus la „Tinerimea artistică”. Fără să avem nici o dovadă în acest sens, putem postula că numele vilei de la Voulangis stă într-un raport semantic cu titlul piesei lui Maeterlinck, aceasta ținând

cont de voga de care s-a bucurat în epocă piesa scriitorului belgian.

Simpla înșirare a argumentelor de mai sus pune sub semnul întrebării ipoteza Athenei T. Spear, ipoteză potrivit căreia *Măiastra* expusă în 1913 la București a fost fie bronzul Des Moines (nr. 5), fie marmura Arensberg (nr. 6)⁹. Avansând aceste soluții, cercetătoarea americană pierde din vedere faptul că *Măiastra* din 1913 a fost expusă la București colorată într-un „albastru electric”. Ținând seamă de deosebita sensibilitate pentru materie și material a lui Brâncuși, este imposibil a accepta ideea că sculptorul a așternut un strat de culoare albastră peste una dintre *Măiastrele* realizate în materiale definitive și nobile.

Respingând ipoteza de noi avansată că piesa *L'oiseau bleu* de Maeterlinck ar fi putut inspira șirul *Măiastrilor* lui Brâncuși, sursa iconografică a acestora trebuie căutată — după opinia noastră — atât în dorința clar exprimată a sculptorului de a face experiența zborului, cât și în paginile poemului *Păsărea Măeștră* publicat de G. Baronzi. Iată cuvintele lui Brâncuși referitoare la tentația zborului: „*Când eram copil visam mereu că aș fi vrut să zbor printre arbori și cer. De 45 de ani port dorul visului acesta. Eu nu vreau să reprezint o pasăre, ci să exprim însușirea în sine, zborul, elanul ei. Nu cred că voi izbuti vreodată*”¹⁰.

Raportarea la cea de-a doua sursă iconografică a păsărilor brâncușiene, poemul lui G. Baronzi, evidențiază o altă însușire a măiaștrei, supranaturală de data aceasta, anume capacitatea păsării de a comunica locul în care sunt captivate cele două prințese, surorile lui Făt Frumos. Așadar, măiastra este capabilă a transmite gânduri, care spre a fi înțelese se cer însă tălmăcite în grai omnesc: „*Ei, dar nu era atâtă / Frumusețea și cântarea / Care-l atrăgeau spre dânsa, / Dar era și mai ales / Înlocata lui dorință / De-a cunoaște însemnarea / Cântecului ei ce pare / Că avea un înțeles.*”¹¹ De altfel, substanța epică a basmului constă în cea mai mare parte în acele întâmplări care vor culmina cu găsirea „tălmăciului”

capabil a-i transmite lui Făt-Frumos mesajul măiaștrei. Abia în final basmul se încarcă de semnificația eliberării, iar aceasta tocmai mulțumită mesajului măiaștrei, singura care cunoaște locul în care sunt ținute captivate cele două prințese, un palat de cleștar tănuit în adâncul întunecos al unui lac. O dată „decriptat” mesajul păsării măiaștre, aceasta devine călăuză. Întrucât călăuzirea ei culminează cu o triplă eliberare, a celor două prințese captivate și propria-i eliberare din condiția de viețuitoare a cerului, căci prin desfacerea unei vrăji ea devine om, se poate afirma că pasărea măiastră din basmul lui Baronzi își asumă o semnificație inițiativă. Această tramă epică îndeajuns de complicată nu rămâne fără însemnătate pe parcursul actului hermeneutic aplicat *Măiastrilor* brâncușiene, ea permițând interpretarea soluțiilor formale alese de sculptor în abordarea motivului păsării. Se știe că însuși Brâncuși a optat pentru trei titluri diferite, fiecare dintre acestea corespunzându-i o anume soluție formală. Simplificând datele problemei se poate afirma că diferențierile privesc relansarea pe verticală a formelor. Doar grupul primelor șapte păsări, la care ar trebui adăugat exemplarul dispărut, expus în 1913 la București, poartă titlul de *Păsărea măiastră*. Celelalte două variante ale motivului au fost numite de Brâncuși *Păsărea de aur* și *Păsărea în văzduh*. La o considerare atentă a șirului celor douăzeci și șapte de păsări brâncușiene (vezi diagrama finală a lucrării Athenei T. Spear) se constată că evoluția de la cvasi-figurativ către abstract a motivului se produce prin „absorbția” treptată a unor reperi figurative (gât, trup, aripi, picioare) în forma unitară, aerodinamică a *Păsărilor în văzduh*. La o atentă considerare a șirului de opere, se poate constata că prin soluția intermediară a *Păsării de aur* Brâncuși face trecerea de la ipostaza statică a *Păsării măiaștre* la aceea superlativ-dinamică a *Păsării în văzduh*. Așadar, *Păsărea măiastră* marchează un moment static al motivului brâncușian, și totul pare să

confirma acest fapt: gâtul curbat, aripile strânse, picioarele ce se sprijină pe soclul-piedestal. Cele șapte exemplare ale *Măiestrei* nu par a celebra zborul și trecerea, semnificația trebuind să fie legată, dimpotrivă, de statismul lor. Raportarea la basmul citat poate explica acest caracter static al reprezentării. În primele șapte variante ale păsării, cunoscute sub titlul de *Pasărea măiastră*, Brâncuși va fi reprezentat chiar măiestra din basmul lui Baronzi în ipoteza ei „oraculară”, de pasăre care grăiește. Într-adevăr, aripile strânse pe lângă trupul oval, gâtul curbat, îndreptat spre cel care privește sculptura, pliscul întredeschis, toate sugerează mai degrabă ipostaza „colocvială” a păsării măiestre din basmul-sursă, faptul că ea are ceva de spus eroului și, implicit, privitorului, decât aceea dinamică, de pasăre aflată în plin zbor. Trecerea către ipostaza dinamică se va făptui la ultimele două dintre cele șapte *Păsări măiestre*, la cea aflată la Philadelphia și provenind din colecția Arensberg, și la cea aflată la Musée National d'Art Moderne din Paris. Această mutație de ordin compozițional care va antrena în cele din urmă o mutație în planul semnificației, prilejuind apariția șirului *Păsărilor de aur* și a aceluia al *Păsărilor în văzduh*, mutație ce poate fi interpretată și drept o abandonare a „literii” basmului în favoarea unei dezvoltări mai larg simbolice, a fost resimțită drept o încercare dificilă. Iată ce afirmă sculptorul în acest sens: „Am vrut ca Măiestra să ridice capul fără ca prin această mișcare să exprime mândria, orgoliul sau semeția. A fost cea mai grea problemă, și abia după o îndelungată trudă am izbutit să redau mișcarea integrată în avântul zborului”¹².

Ideea ne-a parvenit și printr-o altă mărturie: „Îmi amintesc că într-o zi Brâncuși mi-a împărtășit greutatea pe care le-a avut de înfruntat când a vrut să schimbe atitudinea Păsării, din poziția ei statică — în zbor, dificultatea de a face pasărea să-și ridice capul fără ca să-și exprime orgoliul, să exprime pur și simplu mișcarea naturală de a se înălța spre cer”¹³.

Așadar, deosebirea dintre atitudinea statică a *Păsării* și cea dinamică, departe de-a fi fost neglijată de exegeza, a fost consemnată chiar în mărturii ce aparțin sculptorului, mărturii în care era evocată dificultatea trecerii de la o ipostază la alta, cuvântul ipostază referindu-se, desigur, atât la formă cât și la idee, la conținutul simbolic. Dacă primele șapte variante intitulate *Pasărea măiastră* includ doar posibilitatea eliberării grație însușirilor miraculoase, cu valoare inițiativă ale păsării, celelalte două variante, *Pasărea de aur* și *Pasărea în văzduh* simbolizează eliberarea însăși. Raportarea la basmul-sursă, „Pasărea măiastră...” de G. Baronzi — de notat că Brâncuși nu își alegea titlurile sculpturilor la întâmplare, coincidența de titlu dezvăluind în acest caz chiar sursa livrescă a operei sculpturale —, înlesnește găsirea unei „justificări figurative” pentru atitudinea statică a *Măiestrei* brâncușiene. Admițând, însă, raportul formă figurativă statică-basm, se admite implicit ipostaza unui Brâncuși preocupat de fenomenul ilustrării plastice a unor texte. Faptul ar putea să pară surprinzător la prima vedere, totuși însuși Rodin era preocupat de ilustrarea unor texte (din Dante spre exemplu), fenomenul ținând oarecum de spiritul epocii, mai exact de ambianța culturală simbolistă, ale cărei reflexe erau însă de-aia de puternice în primul deceniu al veacului al XX-lea. Dealtfel, creația brâncușiană cu subiect antropomorfic din intervalul 1906—1910 a fost recent cercetată tot din perspectiva raportării ei la un text-sursă, acesta ținând de această dată de orizontul gândirii platonice cu care sculptorul, se știe, era familiarizat¹⁴.

Abandonarea titlului *Pasărea măiastră* în favoarea aceluia de *Pasărea de aur* și, ceva mai târziu, în favoarea aceluia de *Pasăre în văzduh* semnifică, desigur, îndepărtarea de sursa livrescă în favoarea altor conexiuni simbolice, marcate de un mai accentuat grad de generalitate și abstracție. Această oscilare între concretețea figurativă din basmul-sursă și semnificarea ideii de pură ascensionalitate prin mijlocirea grupului *Păsărilor în văzduh* poate fi evi-

dențiată cercetând raportul dintre sculpturile brâncușiene înfățișând păsări și soclurile menite a le completa ori preciza semnificația. O considerare a șirului complet al păsărilor brâncușiene, așa cum acesta este înfățișat în diagrama ce încheie cartea Athenei T. Spear, poate fi și de data aceasta instructivă. De la o primă și superficială parcurgere a șirului se poate constata o certă preeminență a soclurilor ce derivă din motivul ascensional al *Coloanei*. Din totalul celor douăzeci și trei de *Păsări* cărora le este asociat un soclu conceput de sculptor, cincisprezece sunt susținute de socluri formal inrudite cu motivul *Coloanei*. Un grup mai restrâns, însumând doar trei termeni, grup de socluri distribuit în „zona” *Măiastrelor*, așadar la începutul șirului, angajează ideea de dualitate. Din acest grup fac parte *Dubla cariatidă*, de fapt un cuplu în care indeobște s-a recunoscut de către exegezi o primă „schiță” a *Sărutului*, cuplu ce a fost apoi destinat a fi soclu *Măiastrei* de la Museum of Modern Art din New York, soclul înfățișând în relief două păsări afrontate, atașat bronzului Steichen, acum la Tate Gallery din Londra și, în sfârșit, cele două *Cariatide* în lemn, adosate, slujind drept soclu *Măiastrei* de la Musée National d'Art Moderne din Paris. Ideea de dualitate este importantă atunci când, pornind de la basmul „*Pasărea Măiasiră*...” de G. Baronzi, se încearcă hermeneutica *Măiastrelor* brâncușiene. Nu trebuie uitat că „spusa” din basm a păsării nu este decât o etapă ce va conduce în final la eliberarea prințeselor captive, care în cele din urmă vor deveni soțiile „făpturilor avice”, după ce acestea, la rândul lor, au fost eliberate din vraja ce le transformase în păsări, redevenind așadar din nou bărbați de spîță nobilă.

O altă modalitate de a adânci problematica soclurilor întemeiate pe ideea de dualitate este aceea a cercetării semnificației *Sărutului* brâncușian, cu care cele două cariatide se înrudesc. Întrucât *Sărutul* poate fi interpretat ca ilustrând ideea de androginitate¹⁵, este de

presupus că înseși *Cariatidele* devin — fie și în mod difuz — purtătoare ale acestei idei, cu atât mai mult cu cât în însăși substanța basmului ideea androginității este sugerată. Omul—pasăre, o dată desfăcut din vraja sa, îi provoacă lui Făt—Frumos, prin ambiguitatea plină de farmec a înfățișării sale, uimirea: „*Cine ești? ah! spune 'nda! Ești bărbat sau ești femeie? Ești un înger ce din ceruri? Ai picat în ochii mici? Ale iadului știi farmaci? Ai tu poate vre o cheie? Care poate să deschiză? Poarta raiului când vrei?*”¹⁶. Că basmele populare — în cuprinsul cărora interpolările culte nu sunt nici neglijabile nici întâmplătoare — sunt purtătoare ale unor semnificații esoterice profunde, a demonstrat cu strălucire Vasile Lovinescu într-un eseu-studiu ce a văzut de curând lumina tiparului. Iată ce notează acest autor privitor la semnificația androginiei: „*Un mit în care eroul începe ca femeie și sfârșește ca bărbat marchează cu evidență trecerea de la o stare subangelică la cea angelică, ceea ce este definiția însăși a realizării inițiatice*”¹⁷. Pentru a putea stabili viitoare conexiuni între diferitele opere brâncușiene inrudite prin substanța lor simbolică, este poate nimerit a se atrage atenția asupra faptului că ideea de androginitate prezentă la Brâncuși prin motivul *Sărutului*, este asociată în basmul lui Baronzi motivului porții, *Poarta* brâncușiană fiind „marcată” la rândul ei de însemnele *Sărutului*. În ordinea aceluiași conexiuni este demn de reținut că însuși ovoidul — prezent în construcția formală a *Măiastrei* — angajează ideea de androginitate: „*(...) Ovoidul apare ca o imagine mai cuprinzătoare decât însuși Cuplul, pe care îl subsumează prin ideea androginității sferice, fiind astfel cea mai investită imagine a conținătorului, după cum, pentru conținut, cea mai privilegiată era cea a Coloanei în ipoteza sa ascensională*”¹⁸. Așadar, la Brâncuși *Ovoidul*, *Coloana*, *Sărutul* și *Pasărea* au o semnificație ascensională, primul și ultimii doi termeni ai seriei ilustrând totodată și ideea de

androginitate, aceasta, la rândul ei, suprapunându-se în gândirea alchimică de care Brâncuși se pare că nu era străin ideii de ascensionalitate. Anticipând, atragem atenția asupra coincidenței dintre cromatismul celor trei păsări ce urmau să fie incluse ansamblului Templului de la Indore și „cromatismul” alchimic: Nigredo, Rubedo, Albedo¹⁹. Contaminarea *Păsărilor* de simbolistica androginității a fost sesizată, este drept, într-un mod difuz, de A. T. Spear: „(. . .) cu gâtul întins peste corpul rotunjit, Măiastra are o formă falică evidentă. Este tentant să compare pasărea magică a lui Brâncuși cu o pasăre falică din procesiunea lui Dionisos reprezentată la baza unui monument din secolul al treilea î.e.n., în micul sanctuar al lui Dionisos din Delos. Poza frontală, gâtul drept, făcând din pieptul greu, rotunjit, sunt aceleași la ambele păsări — dar nu există nici o legătură între ele, pentru că Brâncuși nu putea să cunoască acest monument. Și pasărea dionisiacă este extrem de rară în iconografie. Comparația accentuează doar caracterul falic evident atât la Măiastra cât și în opere mai târzii ale lui Brâncuși, ca Prințesa X și Eva. Ar părea contradictoriu să atribuie o formă falică acestor subiecte feminine (să nu uităm: cuvântul Măiastra este feminin); dar în sculptura lui Brâncuși și imaginea falică este mai degrabă semnul predilecției sale pentru curbe și forme înălțate decât o preocupare, conștientă sau nu, pentru simbolurile sexului”²⁰. Observația cercetătoarei americane își pierde însă caracterul accidental și oarecum superficial atunci când, procedând iconologic, ne amintim că în basmul lui G. Barozzi personajul Pasărea măiastră nu este altceva decât un prinț preschimbat prin vrajă în pasăre. Cercetând mai în profunzime conexiunile semantice ale operei lui Brâncuși, ajungem la concluzia că ideea de androginitate l-a preocupat în mod deosebit. Un exemplu elocvent în acest sens îl constituie tocmai opera la care s-a referit A. T. Spear, *Prințesa X*, o evidentă formă falică prezentată de sculptor drept portretul prințesei Murat-Bonaparte, sau *Leda*, care la Brâncuși apare sub forma

unei lebede extrem de stilizate, știut fiind că, potrivit legendei, nu Leda fusese preschimbată în lebedă, ci seducătorul acesteia, Zeus, luase o înfățișare avică. Această ambiguitate semantică nu poate fi interpretată drept o inexactă preluare a legendei de către sculptor, ci ca o modalitate a acestuia de-a sugera prin formă sculpturală și referire la mit — referire ce se face prin titlu — ideea de androginitate.

În continuarea multiplelor conexiuni semantice pe care le sugerează solidaritatea dintre soclurile atașate de Brâncuși diferitelor variante ale *Păsării*, fie că este vorba de *Măiastra*, de *Pasărea de aur* ori de *Pasăre în văzduh*, o mențiune specială merită „identitatea” de conținut dintre motivul cuplului și acela al coloanei, motive ce servesc drept socluri, după cum s-a văzut, diverselor variante ale *Păsărilor* brâncușiene. În acest sens este demn de reținut faptul că varianta de la Craiova a *Sărutului*, expusă fiind la expoziția din 1910 a „Tinerimii artistice”, purtase titlul *Fragment dintr-un capitel*. Așadar în gândirea lui Brâncuși *Sărutul* — la acea dată — nu era decât partea superioară a unei coloane. Amănuntul este suficient pentru a evidenția sensul ascensional al spectrului simbolic atașat operei *Sărutul*, prin aceasta punându-se în lumină și o anume înrudire între semnificația *Sărutului* și a oricăreia dintre variantele *Coloanei*. Desigur, nu întâmplător ideea de cuplu și coloană revine în soclurile diferitelor variante ale *Păsărilor* lui Brâncuși. Pe de altă parte cuvântul „capitel” sugerează conotațiile arhitecturale pe care sculptorul le atribuie temeii *Sărutului*. Nu întâmplător această temă este reluată pe lintelul *Porții* și, desigur, urma să fie integrată și proiectului nefinalizat al unui *Templu al iubirii*, acesta fiind înrudit la rândul lui cu proiectatul *Templu al contemplației și al descătușării*, templu ce urma să cuprindă trei variante ale *Păsării* în văzduh. Raportul dintre *Templu* și motivul inițiativ al grotii, preluat de Brâncuși din dialogurile platonice *Republica* și *Fedon*, a fost evidențiat în teza de doctorat „*Reșpere iconologice în creația lui Constantin Brâncuși*”²¹. Conotații inițiatice pare a

avea și basmul lui Baronzi, după cum reiese din versurile: „Într-un loc afund el zace | Chiar supt valurile mele, | Într-o temniță adâncă, | În obezi de fier legat, | Nici a soarelui lumină | Și nici noaptele cu stele | El nu poate să le vadă, | Că de un zmeu e fermecat”²².

Observăm cum aici, ca și în *Republica* lui Platon, raporturile înalt-adânc, lumină-întuneric, eliberare-înlanțuire sunt prezente. Din această perspectivă, raportul dintre *Templul contemplării și al descătușării* și cele trei variante ale *Păsării în văzduh* devine încă o dată semnificativ. În plus, pentru identitatea de semnificație dintre proiectatul *Templu* de la Indore și *Păsările în văzduh* nu se poate

aduce o mai bună dovadă decât aceea a cuvintelor lui Brâncuși: „Și tot atunci (după inaugurarea monumentelor de la Tirgu-Jiu) artistul și-a exprimat dorința ca într-una din piețele capitalei să fie înălțată o Pasăre măiastră uriașă, asemenea Statuiei Libertății din New York, Pasăre ce ar fi putut vesti la distanțe mari, în tăria cerului, bucuria sufletului descătușat de materie”²³.

În concluzie putem afirma că pornind de la o problemă de cronologie, sondând posibilele surse iconologice ale motivului *Păsării*, prezentele considerații pun încă o dată în lumină înaltul grad de coerență al operei brâncușiene înțeleasă ca un ansamblu semnificativ.

NOTE

¹ Teja Friedrich, Bach, *Constantin Brâncuși — Metamorphosen plastischer Form*, Dumont Buchverlag, Köln, 1987, p. 190.

² Ioana, Giroiu, *De vorbă cu sculptorul Constantin Brâncuși*, în *Timpu*, 1938, august 1.

³ Pentru cronologia *Măiastrilor* vezi Athena T., Spear, *Păsările lui Brâncuși*, Editura Meridiane, București, 1976; *Catalog* p. 69–76, precum și p. 61–62.

⁴ Raporturile lui Brâncuși cu iconografia simbolistă, precum și acelea cu concepțiile esoterice vehiculate în ambianța culturală a epocii pot constitui subiectul unui studiu independent.

⁵ Vezi Cristian, Velescu, „Cumințenia pământului” și „Sărutul” de Constantin Brâncuși, o abordare iconologică, în *Studii și cercetări de istoria artei*, tomul 38/1991, p. 67–78.

⁶ Barbu, Brezianu, *Opera lui Constantin Brâncuși în România*, Editura Academiei, București, 1974, p. 244.

⁷ *Idem*, p. 244, 246.

⁸ V.G., Paleolog, C. Brâncuși, Bucurest, Forum, 1947, p. 12.

⁹ Ipoteza este prezentată în Spear, *op. cit.*, p. 154–155.

¹⁰ Barbu, Brezianu, *op. cit.*, p. 244.

¹¹ George, Baronzi, *Pasărea Măiastră — poemă populară*, Vălenii de Munte, tipografia „Neamul Românesc”, 1909, p. 8.

¹² Ionel, Jianou, *Brâncuși*, Paris, 1963, p. 162.

¹³ P.G., Bruguière, *apud*: Brezianu, Barbu, *op. cit.*, p. 244.

¹⁴ Vezi Cristian, Velescu, „Conjunția Brâncuși-Platon, un reper semnificativ al sculpturii moderne”, în „*Revista muzeelor*”, Nr. 3/1991, p. 42–56.

¹⁵ Vezi Cristian, Velescu, „Cumințenia pământului” și „Sărutul”, în „*Studii și cercetări de istoria artei*”, tomul 38/1991, p. 67–68.

¹⁶ George, Baronzi, *op. cit.*, p. 60.

¹⁷ Vasile, Lovinescu, *Monarhul ascuns*, Institutul European, Iași, 1992, p. 68.

¹⁸ Sergiu, Al-George, *Coloana și Ovoidul: Templul de la Indore, în Arhaic și universal*, Editura Eminescu, București, 1981, p. 95.

¹⁹ O „inițiere” alchimică a lui Brâncuși va fi fost posibilă prin intermediul lui Marcel Duchamp, inițiat în ale alchimiei, după cum rezultă din studiul John F. Moffitt, *Marcel Duchamp: Alchemist of the Avant-Garde*, apărut în *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890–1985*, Los Angeles Country Museum of Art, 1986.

²⁰ Athena T., Spear, *op. cit.*, p. 26.

²¹ Cristian, Velescu, *Repere iconologice în creația lui Constantin Brâncuși*, Teză de doctorat, în manuscris, Academia de Artă București, 1991.

²² George, Baronzi, *op. cit.*

²³ Barbu, Brezianu, *op. cit.*, p. 249.