

TEMPLUL CONTEMPLĂRII ȘI AL DESCĂTUȘĂRII DE CONSTANTIN BRÂNCUȘI — SUBSTITUT AL ATELIERULUI ARTISTULUI ÎNTELES CA OPERĂ GLOBALĂ. ROLUL COMANDITARULUI ÎN REALIZAREA PROIECTULUI ANSAMBLULUI PENTRU INDORE

CRISTIAN-ROBERT VELESCU

Astudia sculptura brâncușiană din perspectiva atelierului artistului înteles ca operă globală, ca meta-operă, devine o necesitate atunci când se are în vedere faptul că marile teme ale creației sculptorului au fost descoperite relativ devreme și cvasisimultan, într-un interval de timp restrâns, anume 1907—1910/1912. Atenția sculptorului a fost așadar dintru început captată de majoritatea temelor, ceea ce confirmă presupunerea că motivele sculpturale abordate de Brâncuși intră într-o consonanță semantică dintre cele mai complexe, spațiul atelierului devenind din loc al creației și al adăpostirii operelor o răscruce în care se intersectează semnificațiile diferitelor sculpturi ce nu mai trebuie percepute izolat, ci ca niște ansambluri semnificative. Dacă se ține seamă și de amănuntul potrivit căruia noua concepție își află originea într-un moment temporal bine determinat, anume 1907, îndeobște considerat ca an al „turnantei” stilistice și tematice, ipoteza pe care urmează să o înfățișăm se impune aproape de la sine. Conform acesteia, opera brâncușiană, considerată în întregul ei, se dovedește a fi un ansamblu ideatic de-o asemenea complexitate și coerență, încât este dificil a admite că ea poate fi rodul unei singure minți omeneste, oricât de dăruită ar fi aceasta. Devine, așadar, obligatoriu a postula că semnificația de ansamblu a creației brâncușiene, purtă-

toare a unei certe funcții inițiatice, este rezultatul unui colectivism creator, sculptorul fiind parte a unor relee esoteric-inițiatice a căror ideologie o va fi slujit cu mijloacele artei sale. Acest postulat ce obligă la o abordare netradițională a rolului comanditarului în dinamica acțiunii creator nu poate fi demonstrat, ci doar argumentat până la un anumit punct. Astfel, este știut că Erik Satie, prietenul lui Brâncuși, a deținut o serioasă cultură inițiativă și că a compus muzică pentru rosicruceni¹. Nouă nu ne rămâne decât să seamnalăm faptul și să susținem că în adevăr valabil pentru domeniul muzical poate fi valabil și pentru acela al sculpturii. Altfel spus, vom fi nevoiți să recunoaștem că în „culisele” ideologice ale creației brâncușiene se află o conștiință colectivă, existentă și luminată, care-și va fi pus amprenta asupra semnificației de ansamblu a operei². Acest raport artist/comanditar — inedit pentru cultura modernă —, în care comanditarul ia parte activă la elaborarea tramei semnificante a unei întregi creații, are darul de a releva în opera lui Constantin Brâncuși existența unui filon inițiativ ce a fost, în general, trecut cu vederea. Persoane din anturajul sculptorului ce l-ar fi putut sprijini în conturarea unui asemenea program semnificativ au existat, de n-ar fi să-i numim decât pe Erik Satie, pe fostul secretar al lui Rodin și traducător în

franceză al lui Platon, Mario Meunier, pe Matila Costiescu Ghyka, autoarea lui *Le Nombre d'Or*³ și prietenă a lui Mario Meunier, pe compozitorul Marcel Mihailevič care, la rândul său, l-a cunoscut pe René Guénon.

Totuși, pentru conturarea dimensiunii inițiatice a ansamblului creației brâncușiene, mai importantă chiar decât schițarea acestei rețele umane, ni se pare a fi reconstituirea bibliotecii artistului, care cuprindea cărți de Platon, Rudolf Steiner, Edouard Schuré, Papus, René Guénon, Matila Costiescu Ghyka⁴, spre a nu-i aminti decât pe acei autori care au putut influența direct dimensiunea inițiativă a creației brâncușiene. Pornind de la cercetarea bibliotecii care, în mod obligatoriu, ne-a îndrumat către o abordare din perspectivă iconologică a creației sculptorului, trei sunt — credem — fundamentele ideologice pe care se sprijină această creație: ideologia platonician-eleusină, cea guénonistă și cea alchimică. Atelierul artistului se transformă așadar într-un interval de timp relativ restrâns într-un spațiu inițiativ aflat la confluența a trei curente esoterice distincte însă noncontradictorii, direcții care își află, toate, o ilustrare livrescă în ceea ce s-ar putea numi „biblioteca” lui Brâncuși, incluzând nu doar cărți ce au aparținut efectiv sculptorului, și ci altele — cele legate de domeniul alchimic bunăoară, aflate în biblioteca lui Guillaume Apollinaire —, dar pe care Brâncuși le-a putut consulta. Modul practic în care atelierul artistului devine o operă multiplă, mai amplă, însă dominată de o semnificație majoră, cu finalitate inițiativă, se realizează prin alăturarea mai multor nuclee semnificative ce poartă numele de „grup mobil”, concept și realitate plastică inventate de Brâncuși însuși. Acestui procedeu îi este atașat un altul, de asemenea propriu în cel mai înalt grad artei lui Brâncuși, anume construcția etajată soclu-/operă, cea dintâi putând fi adesea reprezentat printr-o adevărată sculptură. Grupul mobil poate avea, așadar, o extensie orizontală, atunci când conceptul este luat în sensul lui propriu, cel conferit de Brâncuși, și una verticală, atunci când se are

în vedere raportul soclu/operă. O modalitate suplimentată prin care atelierul înțeles ca operă globală își „fluidifică” semnificația, o reprezintă identitatea sau echivalența de sens a unor opere fundamentale deosebite din punct de vedere iconografic și formal, fapt care atrage după sine interșanjabilitatea lor în cadrul grupurilor mobile. Astfel, prin raportarea lor la câte un text-sursă, se poate constata că atât *Sărutul* — raportabil la un fragment al *Banchetului* lui Platon⁵ — cât și *Măiastra* — raportabilă la poemul omonim al lui George Baronzii⁶ —, sunt echivalente în substanța lor simbolică, semnificația intimă fiind aceea a androginici.

Adâncind tema pe care ne-am propus-o, anume rolul atelierului în conturarea imaginii artistului, în speță a lui Constantin Brâncuși în calitate de creator impregnat de cultură inițiativă, el însuși fiind probabil un inițiat⁷, vom preciza că atât „prezentarea” cât și „reprezentarea” atelierului l-au preocupat pe sculptorul român. Faptul că atât „prezentarea” cât și „reprezentarea” devin obiectul unei dialectici aparte rezultă din mărturiile la care ne vom referi în cele ce urmează. Brâncuși obișnuia, literalmente, să-și prezinte atelierul diversilor vizitatori, și din mărturiile păstrate cercetătorul poate trage concluzia că această prezentare lua adesea niște forme cvasi-rituale, amănunt nici întâmplător, nici neglijabil, dacă se are în vedere faptul că proiectele sale arhitectonice — în speță *Templul* de la Indore — apar ca niște „prelungiri” și ulterior ca niște substitute menite a rezuma semnificația de ansamblu a atelierului care, confundându-se în mod ideal cu întreaga creație brâncușiană, avea, potrivit opiniei noastre, o finalitate inițiativă. Iată consemnarea unei asemenea „prezentări” a atelierului din Impasse Ronsin: „*În timpul conversației, Brâncuși obișnuia să coboare busc învelitoarea cu un băț lung. Un pătrat de lumină solară cădea miraculos pe sculptura scăpărând strălucitoare. Vârful înclinat al piesei (Pasărea în văzduh) prindea întreaga strălucire orbitoare a soarelui, aruncând-o înapoi în ochii vizitatorului, orbindu-l. Efectul era mira-*

culos și inspira venerație și trebuie să-ți reții impulsul de a cădea în genunchi în fața sculpturii”⁸. Acestei „prezentări” a atelierului îi corespunde o „reprezentare” riguros exactă a momentului consemnat de pictorul Reginald Pollack. Când ne referim la „reprezentări” ale atelierului sculptorului, avem în vedere seria de fotografii executate în cursul anilor, și care ne permite să urmărim metamorfoza pe care atelierul o suferă în calitatea sa de „operă globală” și proteică. Efectul descris de pictorul Pollack face tema unei asemenea reprezentări fotografice datorate lui Brâncuși⁹. Că identificarea atelierului sculptorului cu un templu nu este întâmplătoare și că acesta, realmente, era în măsură să trezească în vizitator sentimente ce amintesc de cea mai autentică experiență religioasă, o dovedește o altă mărturie, concordantă în datele sale esențiale cu cea deja consemnată: „*În momentul în care lumina blândă a după-amiezii pariziene trece în cenușiul crepusculului, să ne imaginăm atelierul său (al lui Brâncuși, n.n.) ca parte a unui templu răcoros, mareț și alb, camera de lucru a unuia din zeii Olimpului*”¹⁰. Să mai adăugăm că H. P. Roché, într-un articol consacrat personalității lui Constantin Brâncuși și în mod deosebit *Templului*, afirma că „*viziia în atelier era un ritual în desfășurare*”¹¹.

Faptul că atelierul a putut trezi sentimente comparabile trăirilor religioase celor mai profunde în vizitatori diferiți, nu poate fi, desigur, o întâmplare. Efectul a fost urmărit de Brâncuși cu bună știință, printr-o scenografie scrupuloasă și prin dimensiunea rituală impusă vizitelor. Efortul obstinat de a perfecționa neconținut spațiul atelierului care se confunda în chiar conștiința sculptorului cu un loc sacru, reiese și din observațiile lui Pontus Hulten: „*Către sfârșitul vieții sculptorului fiecare lucru era plasat într-un loc bine determinat, cu o exactitate de un centimetru, la nivelul pardoselii sau pe mese. Când Brâncuși vindea o operă ce urma să părăsească definitiv atelierul el prevedea o soluție pentru problema ce avea să apară: vidul spațial și spiritual pe cale de a se produce*”¹².

Observațiile lui Pontus Hulten vin să confirme minuția scenografică de care Brâncuși dădea dovadă în organizarea spațiului atelierului, doar că, spre deosebire de autorul citat, noi considerăm că sculptorul acorda semnificații globale a grupului de opere ce constituia „atelierul artistului” o atenție și o importanță cel puțin egale celor pe care le acorda laturii formale. Spre deosebire de Pontus Hulten, noi considerăm că ideea atelierului în calitate de operă globală prima asupra dorinței artistului de a-și vedea îndeplinite proiectele arhitecturale. Eforturile și diligențele întreprinse de Brâncuși în vederea salvării integralității atelierului pot ilustra și pot da întreaga măsură a importanței pe care Brâncuși o acorda acestei meta-opere: sculptorul a mers până la a răscumpăra, prin intermediul lui H. P. Roché, opere importante ale colecției Quinn, care fuseseră scoase la vânzare după moartea colecționarului¹³.

Urmărind cu atenție evoluția celor două proiecte majore, *Ansamblul de la Târgu Jiu* și *Templul* destinat Indorei-lui, se poate trage concluzia că nu eșecul proiectului indian a condus la mai clara conturare a operei globale care este atelierul, cum presupune Pontus Hulten¹⁴, ci dimpotrivă, că grija ocrotitoare a sculptorului în raport cu atelierul a determinat apariția unor proiecte ce aveau valoarea unor „condensări” și în final a unor „substitute”, acest ultim aspect devenind acut în momentul în care eventualitatea demolării clădirilor din Impasse Ronsin se transformase într-o cvasi-certitudine. Că atelierul era conceput de sculptor ca echivalent al unui templu, în sensul propriu al cuvântului, rezultă din coroborarea unei mărturii datorate lui Hajj Acterian, în care Brâncuși afirmă că întreaga lui viață a fost urmărit de „culoarea (probabil „coloana”, n.n.), friza și capitelul unui Templu al dragostei”, cu un desen brâncușian reprezentând proiectul atelierelor pe care sculptorul urma să le construiască în strada Sauvageot, desen în care toate elementele arhitecturale mai sus menționate sunt prezente¹⁵.

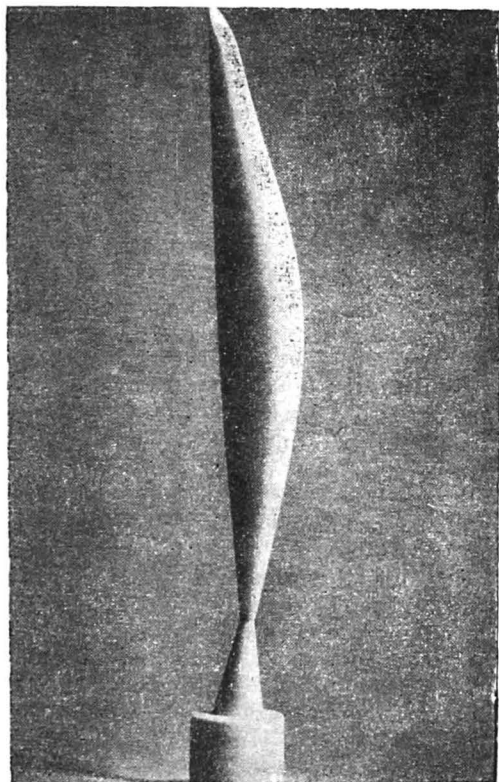
Un ultim argument ce pledează în favoarea preeminenței atelierului asupra oricăruia dintre cele două ansambluri arhitecturale, îl constituie numeroasele fotografii ale atelierului — noi le-am numit „reprezentări” —, suma lor depășind cu mult pe aceea a schițelor pregătitoare pentru ansamblurile de la Târgu Jiu și Indore. Privite din această perspectivă, se poate afirma că proiectele arhitectonice brâncușiene sunt niște „extrase” din ansamblul mai vast al atelierului, fapt ce reiese și din relatarea lui H. P. Roché publicată în revista „L’Oeil”, relatare considerată a fi cel mai important document referitor la geneza *Templului* de la Indore. Iată observațiile lui H. P. Roché: „*Vizitatorul* (maharadjahul Yeshwant Rao Holkar, n.n.) *privește toctele operele cu un calm de poveste. (...) Voia pur și simplu să cumpere cele trei opere capitale și surori ce se aflau acolo* (în atelier, n.n.): *o mare Pasăre în văzduh în marmură neagră, una în marmură albă, una în bronz lustruit. Trio unic în lume. (...) De asemenea, voia ca pentru aceasta, mai târziu, Brâncuși să construiască un templu, de doisprezece pași pe doisprezece, plasat pe peluza din apropierea palatului, ca și cum ar fi fost căzut din cer, fără uși, fără ferestre, cu o intrare subterană, un templu destinat meditației, deschis tuturor, însă, în același timp, unei singure persoane. În interior urma să se afle o suprafață pătrată de apă, cu cele trei Păsări pe trei laturi și o statuie înaltă din stejar, Spiritul lui Buddha, de Brâncuși, pe a patra, astfel plasate încât Pasărea de aur să fie atinsă din plin de lumina amiezii printr-o deschidere circulară a bolții într-o anumită zi sfântă a anului”*¹⁶.

Relatarea lui H. P. Roché este de-o importanță capitală pentru reconstituirea proiectului brâncușian al *Templului*, ea rezumând însă doar faza finală, la care s-a ajuns după o intensă corespondență Roché/Brâncuși. Astfel, soluția unui spațiu ermetic a fost adoptată după ce s-a renunțat la ideea unui ansamblu în aer liber¹⁷. Este important să se rețină că Brâncuși a gândit cvasi-simultan cele două proiecte monumentale — unul pentru Târgu Jiu, al doilea pentru

Indore —, dată fiind simultaneitatea celor două comenzi. Prima soluție pentru Indore, aceea a unui ansamblu în aer liber sugerat de H. P. Roché care, până la un punct, poate fi considerat coautor al proiectului, a fost abandonată tocmai pentru că ea era deja prevăzută pentru Târgu Jiu. Completând observațiile lui H. P. Roché cu acelea ale lui Ștefan Georgescu-Gorjan, inginerul român care l-a asistat pe Brâncuși la proiectarea și instalarea *Coloanei* de la Târgu Jiu, vom fi în posesia tuturor datelor ce vor permite o interpretare în cheie alchimică a *Templului* brâncușian. În relatarea sa, Ștefan Georgescu-Gorjan precizează: „*Răspunsul meu se bazează pe indicația categorică a lui Brâncuși precum că «oul imens trebuia să dea impresia că este depus pe iarba unei păjiști întinse... ca și cum o pasăre misterioasă l-ar fi lăsat acolo»* (reproduc aproape cuvânt cu cuvânt spusle artistului). *Aceste spuse mi-au fost confirmate de soția mea, cu care eram atunci logodit și că careia îi relatam aproape zilnic ceea ce discutam cu Brâncuși”*¹⁸. Observăm că precizările lui Brâncuși, citate *ad litteram* de Ștefan Georgescu-Gorjan, reproduc, în esență, cuvintele lui H. P. Roché. *Templul* urma să fie „*plasat pe peluza din apropierea palatului, ca și cum ar fi fost căzut din cer”*.

Spre a putea demonstra derivarea proiectului *Templului* din atelierul artistului, înțeles ca operă globală și nu invers, esențială este observația lui H. P. Roché potrivit căreia, vizitând atelierul, maharadjahul a dorit să cumpere „*cele trei opere capitale și surori ce se aflau acolo: o mare Pasăre în văzduh în marmură neagră, una în marmură albă, una în bronz lustruit. Trio unic în lume”*. Tot din relatarea lui H. P. Roché aflăm că *Pasărea* din bronz lustruit purta titlul de *Pasărea de aur*, detaliu esențial în interpretarea alchimică a ansamblului. Ținând seamă de aceste amănunte, devine limpede că *Păsările* ce urmau să constituie nucleul semnificativ al *Templului* erau în momentul vizitei maharadjahului inima însăși a atelierului, centrul său esențial. Chiar și acest amănunt este suficient pentru a vedea în *Templul*

brâncușian un extras din ansamblul mai vast al atelierului. Dacă nu astfel ar sta lucrurile, ne-am putea întreba de ce din cele douăzeci și șase de *Păsări în văzduh* catalogate de Athena T. Spear¹⁹ tocmai cele trei destinate ulterior *Templului* formau un „trio unic în lume”² Dealtfel răspunsul este dat indirect de însuși H. P. Roché, atunci când individualizând cele trei *Păsări* din punct



Pasărea în spațiu

de vedere cromatic, el ține seamă de invariabila ordine alchimică: *Nigredo*, *Albedo*, *Rubedo*. Considerăm că înlocuind roșul prin auriu Brâncuși nu a comis o licență, căci a treia fază a procesului alchimic, „Opera la roșu”, coincide cu momentul transmutației, când starea simbolică a purității aurului este atinsă. De remarcat că aceeași ordine este menținută într-un alt document referitor la *Templu*, o scrisoare a lui Brâncuși către maharadjah, formulată de H. P. Roché și datată „primăvara 1936”. Scri-

soarea este reprodușă bilingv în ediția românească a lucrării Athenei T. Spear²⁰. Traducerea în română a scrisorii, cedând obișnuitelor stereotipii lingvistice, modifică ordinea alchimică, astfel încât albul precede negrul, fapt care îndreptățește presupunerea că spre deosebire de Brâncuși și H. P. Roché, traducătorul român nu era la curent cu semnificația alchimică a celor trei *Păsări*.

Ținând seamă de faptul că Brâncuși s-a putut informa asupra ideologiei alchimice prin filiera Marcel Duchamp, ori consultând biblioteca de literatură magică și ocultă a lui Guillaume Apollinaire, care cuprindea între altele și opera alchimică fundamentală a lui Giambattista della Porta, *De Distillationibus*²¹, realitatea potrivit căreia ideologia alchimică își află o ilustrare în opera brâncușiană nu trebuie să surprindă. Să mai amintim doar că celebrul alchimist Fulcanelli care-și avea în 1907 — anul „turnantei” brâncușiene — laboratorul în strada Vernier din Paris, doar cu un an mai tânăr decât sculptorul, era și el un fost elev al Școlii de Arte Frumoase²². Întru susținerea interpretării alchimice a celor trei *Păsări*, vom preciza că pasărea brâncușiană originală, *Măiastra*, era potrivit textului-sursă un simbol al androginiei²³. Or, în 1938, când se afla la București, Brâncuși mărturisește unor interlocutori că „În India pentru Pasărea măiastră se face un templu; soarele va cădea la o anumită oră pe această Pasăre măiastră”²⁴. Așadar grupul celor trei *Păsări* poate fi identificat, ținând seamă de semnificația sa ultimă, pasării brâncușiene originare, *Măiastreii*. De aici deducem că *Păsările* neagră, albă și aurie nu erau, de fapt, decât „ipostaze” corespunzând procesului alchimic simbolizat prin una și aceeași *Pasăre*, *Măiastra*, o pasăre cu adevărat „trinitară”. Iată argumente ce îndreptățesc pe deplin formularea lui H. P. Roché, „trio unic în lume”, totodată justificând ipoteza conform căreia grupul celor trei *Păsări* constituia chiar centrul ideatic al atelierului, comparat nu o singură dată cu un templu. De aici și regretul lui Brâncuși de a fi văzut grupul celor trei *Păsări* părăsind atelierul, fapt consem-

nat de H. P. Roché²⁵. Dacă la acest complex de fapte mai adăugăm și mărturia lui Reginald Pollack, potrivit căreia efectul luministic prevăzut pentru Indore fusese experimentat în atelier, se va putea admite că toate indiciile menționate îndrumă către o interpretare a atelierului drept o „prefigurare” a *Templului*. Demn de remarcat este și faptul că prima variantă a *Măiaștrei*, cea din marmură albă, datând din 1910 și aflată la Museum of Modern Art din New York, se prezintă prin construcția sa etajată secul/operă ca un veritabil program alchimic *in vucc*: *Dubla cariatidă* ce servește drept secul, îndeobște considerată de exegeză ca o prefigurare a *Sărutului*, poate simboliza perechea regală chemată la nunta sacrificială; forma ovoidală a trupului *Măiaștrei* poate fi interpretată drept athanor, știut fiind că simbolul alchimic al athanorului este oul; *Măiastra* însăși — în calitate de substitut al Poenixului —, simbolizează Piatra filosofală. Din perspectiva acestei interpretări înțelegem mai bine de ce, destăinuindu-se în 1938 lui Haig Acterian și Petre Țuțea, Brâncuși a putut afirma că „*În India pentru Pasărea măiastră se face un templu*”, deși în acel moment sculptorul știa că *Templul* ar fi trebuit să cuprindă cele trei *Păsări*, neagră, albă și aurie, de vreme ce la 14 mai 1936 el semnase un contract prin care maharadjahul achiziționa cele trei *Păsări*²⁶. Relatarea de la București din 1938 nu trebuie interpretată drept omisiune ori inadvertență, ci în sensul unei depline identificări a celor trei *Păsări* destinate Indorelui cu pasărea originară cu *Măiastra*.

Celelalte elemente constitutive ale *Templului* nu sunt decât niște „veșminte” alchimice menite a preciza semnificația nucleului alchimic preexistent, cele trei *Păsări* pe care H. P. Roché le considera „*opere capitale și surori*”, „*trio unic în lume*”. Deși bun cunoscător al creației brâncușiene, nici o altă sculptură nu a fost situată atât de sus în admirația lui H. P. Roché, ceea ce, desigur, constituie un argument puternic în favoarea preeminenței *Păsărilor* în cadrul ansamblului de la Indore.

Elementele care vin să confirme și să precizeze programul alchimic al *Templului* sunt forma ovoidală — substituit simbolic al athanorului —, accesul subteran și elementul acvatic, acesta din urmă fiind încă de la început prevăzut ca o componentă obligatorie a proiectului. Aidoma athanorului alchimic, forma ovoidală era ermetică, „*fără uși, fără ferestre, cu o intrare subterană, un templu destinat meditației, deschis tuturor însă, în același timp, unei singure persoane*”, după cum se exprimă H. P. Roché în articolul citat. Prin prezența accesului subteran și al elementului acvatic, sculptorul pare a face o trimitere directă la formula alchimică a VITRIOLUI UM-ului, prescurtarea a textului gravat pe Tabula Smaragdina de la Viena: „*Visitando Inferiora Terrae Rectificando Invenies Occultum Lapidem Vtram Medicinam*” (Vizitând adâncul pământului, rectificând, descoperi Piatra Ocultă, adevărata Medicină). Dacă avem în vedere și calitățile taumaturgice pe care Brâncuși le considera ca fiind proprii artei sale, precum și ideea includerii atelierelor din Impasse Ronsin în alcătuirea spitalelor învecinate, programul alchimic al *Templului* ca și raportul acestuia cu atelierul se impun aproape de la sine.

Un demers simbolic comparabil celui brâncușian poate fi semnalat în două opere importante ale literaturii române. Astfel, în admirabila decriptare a basmului lui Ion Creangă, *Harap-Alb*, Vasile Lovinescu precizează: „*Coborând în fântână, fiul de crai vine în contact cu un vitriol care-i corodează superfluiditățile (...), rămânând pe palimpsest numai numele lui adevărat, incoruptibil, imuabil de Harap-Alb. Din cauza universalității ei, această apă e mirionimă: Apă Mistericasă, Apă Divină, Apa Abisului, Casa Mamei, Casa Profunzimii sau a Forței, Umidul Radical, Uter Universal, Prostituta, Fecioara, Venin, Vipera, Solvent Universal, Apă Corozivă, Acid Universal, Fântână, Fântână Perenă, Fântână de Apă Vie, «Fons terribilis», Fântână care conferă victorie asupra oricărui lucru în lume Regelui care știe să se îmbăieze în ea (...). Dar această apă (...) trebuie să fie mereu însuflețită (...)* de

« Duhul care suflă deasupra apelor ». Când o carapace o izolează de suflul creator, apa se corupe și devine Iad, matrice de talauri. Coborând în « Fons terribilis », fiul de moare dizolvat în « vitriol », apoi e expedit din nou la lumina zilei, « renăscut », « regenerat » (...)»²⁷. Identificarea Templului cu o Fons terribilis, „scăldătoare a regilor” devine posibilă din cel puțin două motive: pe de o parte pentru că potrivit mărturiei lui François Xavier Lalanne bazinul din cuprinsul Templului era destinat, efectiv, imersiunii²⁸, iar în al doilea rând pentru că acela căruia ansamblul îi era destinat era, simultan, „fiu de Crai” și „Rege” — ne referim la Yeshwant Rao Holkar, comanditarul Templului. O coincidență Brâncuși/Creangă, desigur nu întâmplătoare, o constituie deschiderea din interiorul Templului, o deschidere „gen Pantheon” la care se referă H. P. Roché în corespondența adresată lui Brâncuși²⁹. Caracterul neîntâmplător al similitudinii menționate trebuie interpretat nu în sensul unei influențe directe a scrisului lui Creangă asupra proiectului brâncușian, ci în acela al raportării celor doi autori, fiecare în parte, la universul alchimic. Totuși, ținând seamă de importanța pe care Brâncuși o acorda culturii scrise în selecția tematică a operelor sale, considerăm că se poate avea în vedere și o posibilă influență directă.

Un alt echivalent literar al Templului este poemul lui Ion Barbu, *Oul dogmatic*, caracterizat de autorul său în limbaj alchimic drept „palat de nuntă și cavou”. Referirea la *Oul dogmatic* prilejuiește constatarea unei triple coincidențe, căci în cazul poemului lui Barbu — ca și în acela al Templului brâncușian ori al fântânii din Harap-Alb — elementul acvatic intră în contact cu puterile cerești: „Dar plodul? | De foarte sus | Din polul plus | De unde glodul | Pământurilor n-a ajuns | Acordă lin | Și masculin | Albușului în hialin: | Sărutul plin”³⁰. Că nu poate fi vorba de o coincidență difuză o demonstrează cu prisosință motoul ce precede poemul: „Dogma: Și Duhul Sfânt se purta deasupra apelor”. Coincidența Creangă/Barbu este evidentă, după cum evidentă este suprapu-

nerca universului alchimic al celor doi literați în proiectul brâncușian pentru Indore: fântâna din Harap-Alb și *Oul dogmatic* barbian par a se regăsi în Templul imaginat de Brâncuși, completându-și reciproc semnificația. Dar această coincidență ne obligă să acordăm o minimă atenție problemei surselor livești ce au fundamentat proiectul alchimic al Templului. Ținând seamă de faptul că pentru realizarea prototipului *Măiaștrei* Brâncuși a sondat literatura română impregnată de concepții esoterice — ne referim la poemul lui George Barozzi —, cunoașterea de către sculptor a literaturii lui Creangă și Barbu pare foarte probabilă. Raportarea la primul și-a afla justificarea printr-o propensiune a sculptorului pentru filonul zis „popular” al inspirației, purtător al unor mesaje de certă extracție esoterică³¹. În plus, basmele lui Ion Creangă erau predate în școli și în timpul școlarității lui Brâncuși, făcând subiectul manualelor de literatură. A recunoaște în cele două opere literare citate posibile surse ale proiectului Templului presupune, firește, că sculptorul a fost sprijinit în decodarea mesajului inițiativ de acea conștiință colectivă la care ne-am referit pe parcursul considerațiilor noastre.

Raportul dintre *Oul dogmatic* de Ion Barbu și proiectul Templului pare a-și afla o dovadă într-un detaliu furnizat de catalogul operei brâncușiene semnat de Barbu Brezianu. Este vorba de un ou pascal de culoare roșietică, decorat de Brâncuși cu trei ideograme ale Sărutului³², trasate cu pigment auriu. Acest „scherzo” brâncușian poate fi interpretat ca o referire directă la *Oul dogmatic* barbian, căci poemul a fost scris — după cum o atestă datarea din volum — în 1925 de sârbătoarea Paștelui, iar tema sărutului apare *expressis verbis* în textul poemului: „(. . .) | Acordă lin | Și masculin | Albușului în hialin: | Sărutul plin”³³. Dacă supoziția unui Brâncuși lector al operei poetice barbiene își află un punct de sprijin în această ciudată operă aflată în colecția Winston Malbin din New York, în schimb raportul dintre oul pascal amintit și Templu este indubitabil.

Substratul alchimic al oului pascal din colecția Winston Malbin devine evident atunci când coroborăm semnificația androgenică a *Sărutului* brâncușian, în general, și a celor trei ideograme ale motivului în particular cu tenta roșetică a oului. Se știe că în procesul alchimic roșul corespunde ultimei faze a devenirii *Operei*, aceea care precede transmutația, iar *Rebisul* sau androgenul hermetic corespunde însăși Pietrei filosofale. Să mai amintim doar că soclul original al *Măiestrei* este *Dubla cariatidă*, prefigurare și echivalent simbolic al *Sărutului*, și că *Măiastra* însăși, potrivit poemului omonim de George Baronzi, este purtătoare a semnificației simbolice a androgeniei. Coroborând aceste amănunte, înțelegem de ce oul pascal a fost marcat prin cele trei ideograme aurii ale *Sărutului*. Privit din această perspectivă, oul poate fi considerat drept o „reducție” a *Templului*, ori o „prezență diafană”, ca și cum *Templul* însuși, redus la scară, ar fi devenit transparent, el lăsând să se străvadă cele trei intruchipări ale *Sărutului* în locul echivalentului simbolic al acestuia, materializat în cele trei *Păsări*, neagră, albă și aurie.

Este cunoscut faptul că abandonarea de către maharadžah a proiectului *Templului* l-a afectat mult pe Brâncuși, acesta văzându-și blocată definitiv dinamica inspirației. Acest blocaj a intervenit în momentul în care demolarea atelierelor din Impasse Ronsin părea să devină certitudine. Tristețea lui Brâncuși va fi fost augmentată și de faptul că semnificația globală a atelierului nu mai putea fi transpusă — dat fiind refuzul maharadžahului — în opera substituit care ar fi urmat să fie *Templul*. Oul pascal din colecția Winston Malbin trebuie interpretat ca un substituit al substitutului, dovadă a unei necesități stringente ce guverna universul simbolic brâncușian și al unei coerențe cu totul ieșite din comun în orizontul plasticii moderne.

NOTE

¹ Vezi Friedrich Teja Bach, *Constantin Brancuși — Metamorphosen plastischer Form*, Köln, 1987, p. 144.

² Vezi Cristian-Robert Velescu, *Brâncuși inițialul*, București, 1993, pp. 78–81.

³ Matila C. Glyka, *Le Nombre d'Or — rites et rythmes pythagoriciens dans le développement de la civilisation occidentale*, Paris, 1931.

⁴ Vezi reconstituirea bibliotecii lui Brâncuși în Cristian-Robert Velescu, *op. cit.*, pp. 21–22.

⁵ *Ibidem*, pp. 39–57.

⁶ Idem, *Pasărea măiastră de Constantin Brâncuși — origine și semnificație*, în „Revista Muzeelor” (București), XXX, 3/1993, p. 52.

⁷ Vezi nota 2.

⁸ Reginald Pollack, apud Athena T. Spear, *Brancusi Bird's*, New York, 1969, p. 27.

⁹ Vezi Friedrich Teja Bach, *op. cit.*, p. 159.

¹⁰ Jeanne R. Foster, *New Sculptures by Constantin Brancusi; A Note on the Man and the Formal Perfection of His Carvings, in Vanity Fair* (New York), XVIII, mai 1922, p. 68.

¹¹ Henri-Pierre Roché, *Souvenirs sur Brancusi*, în *l'Oeil* (Paris), nr. 29, mai 1957, p. 15.

¹² Pontus Hulten, Natalia Dumitresco, Alexandre Istrati, *Brancusi*, Paris, 1986, p. 50. Vezi și p. 17 și 48.

¹³ *Ibidem*, p. 252.

¹⁴ *Ibidem*, p. 48.

¹⁵ Barbu Brezianu, *Două mărturii*, în „Arta” (București), XXX, 5/1987, p. 7. Proiectul atelierelor din strada Sauvageot este reprodus în Pontus Hulten, Natalia Dumitresco, Alexandre Istrati, *op. cit.*, p. 181.

¹⁶ Henri-Pierre Roché, *art. cit.*, p. 16.

¹⁷ Vezi scrisoarea lui H. P. Roché din 25 aprilie 1936, în Pontus Hulten, Natalia Dumitresco, Alexandre Istrati, *op. cit.*, p. 217.

¹⁸ Ștefan Georgescu-Gorjan, *Contribuții inedite la cunoașterea unui proiect al lui Brâncuși — Templul din Indor*, în „Arta”, XXV, 4/1978, p. 27.

¹⁹ Athena T. Spear, *op. cit.*, *Catalogue raisonné*, pp. 51–114.

²⁰ Vezi Athena T. Spear, *Păsările lui Brâncuși*, București, 1976, pp. 106–107.

²¹ Vezi John F. Molfitt, *Marcel Duchamp: Alchemist of the Avant-Garde*, în *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890–1985*, Los Angeles, 1986, pp. 257–271 și Friedrich Teja Bach, *op. cit.*, p. 144.

²² Vezi Alexandrian, *Istoria filozofiei oculte*, București, 1994, p. 185.

²³ Vezi nota 6.

²⁴ Barbu Brezianu, *art. cit.*, p. 7.

²⁵ Vezi Henri-Pierre Roché, *art. cit.*, p. 16.

²⁶ Contractul este reprodus în Pontus Hulten, Natalia Dumitresco, Alexandre Istrati, *op. cit.*, p. 218.

²⁷ Vasile Lovinescu, *Creangă și Creanga de aur*, București, 1989, pp. 305–306.

²⁸ Vezi Friedrich Teja Bach, *op. cit.*, p. 178.

²⁹ Vezi scrisoarea datată 7 mai 1936, în Pontus Hulten, Natalia Dumitresco, Alexandre Istrati, *op. cit.*, p. 217.

³⁰ Ion Barbu, *Oul dogmatic*, în *Uersuri și proză* (ediție îngrijită de Dinu Pillat), București, 1970, pp. 51–52.

³¹ Vezi René Guénon, *Symboles fondamentaux de la Science Sacrée*, Paris, 1962, pp. 50–51.

³² Vezi Barbu Brezianu, *Brâncuși în România*, ediția a II-a revizuită și adăugită, București, 1976, p. 210.

³³ Ion Barbu, *op. cit.*, pp. 51–52.

³⁴ Vezi nota 5.