

Motto: Săpând neconținut fântâni interioare, am dat de izvorul tinereții fără bătrânețe și al vieții fără de moarte

Constantin Brâncuși

Constantin Brâncuși a pătruns în legendă încă din timpul vieții, iar creația sa a căpătat aspectul unui mit. Cei care l-au cunoscut, de la marii artiști la marii scriitori francezi, europeni și de oriunde l-au decretat un profet al artei moderne un „demiurg-țaran” - Brâncuși însuși își spunea „prince paysan” - , un părinte al sculpturii moderne. Dan Grigorescu observa: „La peste 40 de ani de la moarte, istoricii artei privesc întrebările puse de sculptura brâncușiană cu aceeași luare aminte ca și înaintașii lor din contradictoria și derutanta primă jumătate a secolului”.

Exegeții români și străini sunt cu totul de acord întru a conchide că începutul revoluției plastice introduse de Constantin Brancuși , *momentul de mutație*, de cotitură, se fixează între anii 1907 și 1910, când sculptorul creează trei din cele mai celebre capodopere ale sale din tinerețe: *Rugăciunea*, *Cumințenia pământului și Sărutul*. În acești ani, viața artistică pariziană cunoștea entuziasmele încercări, îndemnuri și intenții de înnoire ce aveau să adauge sau să nu adauge încă un paragraf la istoria artelor. În acest context de înaltă efervescență și căutare, un Andre Derain și un Wlaminick(1904), iar peste nu multă vreme un Picasso și un Matisse(1906), se arată entuziasmați de arta etniilor negre și cea orientală, căutând noi resurse și substanțe, noi imbolduri și sensuri. Prima reacție pe care o au, însă, artiștii francezi achiziționând statui din Coasta de Fildes, Dahomey, Congo sau Senegal, este un puternic șoc emoțional de „neobișnuit”, de „ciudat”, de „misterios”, fără să înțeleagă însă în profunzime adevăratul lor spirit.

„Odată ajuns la Paris, Constantin Brâncuși nimerește în focul acestui mare interes și îndemn pentru artele primitive, aparținând unor etnii complet ignorate până atunci, și atmosfera aceasta îi sporește încrederea față de tradiția plastică străveche a țăranilor din România, al caror fiu era. Îndreptarea sa, cu profund respect, spre arhaicul fond plastic anonim, conservat de țăranii romani, ne pare a fi fost, în acest caz, un lucru firesc.”(Dan Grigorescu). Lui Brancuși nu i-a trebuit să vină din nou în patria sa pentru a câștiga vreo experiență inedită, așa cum Paul Gauguin, de exemplu, a trebuit să meargă în i-le Marchize. Sculptorul român deține, așa cum s-a văzut mai tarziu, o uluitoare memorie plastică a tradiției ancestrale a poporului sau. De trei-patru sute de ani, de când se cunosc bine rădăcinile familiilor lor de țărani, bărbații Brâncuși ilustraseră două categorii clar definite ale acestei paturi: unii fuseseră țărani-meșteșugari în arta cioplitului, legați de pământ și de pădure, participând la edificarea unei puternice civilizații a lemnului; alții păstori nomazi.

Contemporan cu entuziasmul și curiozitatea pentru artele primitive din Africa și Oceania, inițiat la Paris, între 1903-1906, cu doi-trei ani înaintea primei sculpturi de cotitura – *Rugăciunea*, sculptorul român introduce în Europa reprezentările unei arte tot așa de străvechi și de inedite ca ale celorlalte etnii, dar care nu era nici africană, nici extrem orientală, incitând astfel spiritul critic al timpului: era cea dintâi apariție pe plan mondial a unor motive plastice ca: femeia rugăciune, stilizată de sute de ani, mai întâi în pictura de obârșie bizantină, pe icoane (*Rugăciunea* – 1907). Apoi Maica (muma bătrână), un idol al înțelepciunii țăranesti străvechi: *Cumințenia (înțelepciunea) pământului*, 1908; sau legenda arborilor îmbrățișați, simbolizând doi îndrăgostiți, uniți dincolo de mormânt, legendă indoeuropeană, conservată la romani în riturile de înmormântare, folosită și ca monument funerar: *Sărutul*, 1907 – 1910, respectiv *Sărutul din*

cimitirul Montparnasse, 1910. Până la Brancuși, sculptura universală nu cunoscuse dincolo de capitolul statuar, atât de stăruitor, și alte reprezentări: de arbori, de păsări, de animale, de idei și de metafore, de elemente ale naturii. Le-a cunoscut în schimb sculptura Antichității clasice care, în drumul său, le-a pierdut. Brancuși redescoperă astfel suprema libertate a acestei vechi arte, sculptura, impunând în Occident opere care sunt reprezentari arhaice, anonime. Mitul păsării-suflet și al Măiestrei, al păsării călăuzitoare și înțelepte din folclorul românesc este muma *Măiestrelor* și a *Păsărilor de aur* de mai tarziu, din cariera artistului. Școala Parisului i-a oferit un excepțional îndemn ale cărui roade însă s-au dovedit cu mult mai importante decât se putea crede. Căci odată cu perioada de mutație plastică inițiată de cele 3 opere, *Rugăciunea*, *Cumințenia pământului* și *Sărutul*, părăsind sculptura de tip academic, faza rodiniană, Brancuși face și nenumărate descoperiri de anvergură pentru istoria culturii poporului român, revitalizând elemente și motive aproape dispărute sau uitate, care este posibil să fi fost cunoscute încă din timpul antichității trace, și care mai apăreau ici și colo sub forma de rămășițe-relicve în ornamentica populară sau prin arta anonimă a cioplitorului; însă nu li se mai știa nimic din semnificație. *Cumințenia pământului* și *Rugăciunea* devin eternitatea unor idei în sine, așa cum nu se mai realizase până la Brancuși. *Cumințenia pământului* este o ființă liniștită, umilă și pașnică, care nu se apără decât cu puterea și spiritul privirii ei, ațintite în față, cu înțelepciunea-i senină pe frunte. *Cumințenia pământului*, ca înțelepciune a firii celei mai simple și a țărânei, este probabil cea mai autentică imagine a omului arhaic care a locuit cu mai multe mii de ani în urmă în S-E Europei. Văzută în 1908 la Paris, ea a uluit toate sensibilitățile și s-a ridicat întrebarea: Cum a putut avea Brancuși intuiția unei asemenea expresii străvechi, de la ce date a pornit el? 50 de ani mai tarziu sculptura brâncușiană primește o confirmare extraordinară prin descoperirea de către arheologii români a *Gânditorului* neolitic de la Hamangia (Dobrogea), vechi de peste 5000 de ani, capodoperă de valoare mondială, aproape un frate mai mare al *Cumințeniei pământului*. Majoritatea exegezelor, dar mai ales textele despre arta (aforismele) lui Brancuși ne conduc la ideea ca revoluția pe care acesta a înfăptuit-o în cultura modernă are ca sevă atât conștientul cât și subconștientul său artistic puternic, memoria sa afectivă adâncă, arta populară arhaică, un ferment important fiind atmosfera artistică pariziană de la începutul veacului.

Ionel Jianu va observa cu dreptate: „Sosind în 1904 la Paris, Brancuși și-a descoperit singurătatea. S-a simțit străin în fața academismului ce domina încă Școala de Arte Frumoase, unde a lucrat mai bine de un an, în atelierul lui Antonin Mercié. Nu s-a atașat nici de arta romanică a vechilor biserici ale Franței, nici de sculptura catedralelor gotice, nici de tradițiile Renașterii sau ale artei baroce, la care formația lui artistică nu a răspuns în niciun fel. Intuiția lui nativă îl indemna să privească Școala pariziană ca o etapă; nu avea de gând să se oprească aici, cu toate că i se arătau perspective atât de încurajatoare. El va lucra și în atelierul lui Rodin, dar nu va accepta propunerea de a rămâne aici și va pleca rostind cuvintele rămase celebre: <<În umbra marilor stejari nu pot crește alți copaci>>. Nu se întrevede aici o opoziție de principiu față de arta lui Rodin, despre care Brancuși va spune că datorită ei sculptura și-a regăsit „dimensiunile umane și semnificația conținutului ei”. Dar Brâncuși avea o viziune diferită asupra artei. Dan Grigorescu remarcă: „Semnificațiile artei lui Brâncuși implică o problemă fundamentală a culturii moderne: modul cum se împlinește aspirația la totalitate. Într-un context în care multe direcții artistice insistau asupra efemerului și fragilului, a accidentalului și iluzoriului, era într-un tot normal ca dramatica nevoie de certitudine să ducă arta spre acele forme care își dobândiseră statutul într-o confruntare ce durase secole în șir. Întoarcerea spre arhaic nu înseamnă neapărat un exotism determinat de dorința de originalitate [...] La acea răspântie de secole, tânărul Brancuși era unul din pușinii artiști care înțelegeau satul ca pe un spațiu spiritual și nu ca pe o resursă a pitorescului”.

Există o cugetare brâncușiană prin care se poate argumenta că artistul nostru văzuse în cele trei sculpturi de coticura ale sale și niște replici polemice la unele sculpturi ale lui Auguste Rodin.

Întrebat de Bogdan Urbanivitz asupra mutației plastice a primului deceniu al secolului XX și în special asupra capodoperei *Sărutul*, Brâncuși i-a răspuns cu subtilitate: „Consacrând, așa cum îmi este obiceiul, multă vreme acestei sculpturi, mi-am dat seama în ce măsură oglindirea formelor exterioare a două ființe este departe de adevărul esențial. Cât de îndepărtate sunt sculpturile acelea de marele eveniment al nașterii acelor ființe, de bucuriile și de tragediile lor, ca să nu mai vorbesc de măreția vieții și a morții”.

În schimbarea modalităților și a stilului de exprimare artistică inițiat cu cele trei opere revoluționare, Brâncuși aplică principiile pe care le-au preluat aproape toți marii sculptori din vremea sa și de după el: *cel al tăieturii directe (la taille directe) și al fidelității și respectului față de material*. Brâncuși considera tăietura directă ca fiind adevăratul drum al sculptorului, după cum, la celălalt antipod, „decăderea artei sculpturii” o pune pe seama abandonării tăieturii directe. Principiul tăieturii directe „impune o confruntare fără milă între artist și materialele pe care el trebuie să le învingă”, afirma sculptorul. El intuiește că fiecare material, lemn, piatră sau bronz, are un limbaj și imploră un alt tratament, iar să dorești „să-i transformi calitățile (în altceva decât a fost lăsat el de la natură) înseamnă să îl nimicești, să îl faci steril”. Artistul aplica materialelor experiența pe care de sute de ani o deprinseseră bărbații Brâncuși, cioplitori în lemn din tată-n fiu. Această impunere cu deosebită autoritate a principiului tăieturii directe reîntorcea sculptura la principiile ei străvechi, primitive și recunoștea prin ea vitalitatea materialelor, eternitatea lor, concepție care se pierduse în sculptură odată cu Renașterea. Iată ce considera sculptorul despre stilul și obiceiurile artelor academice: „Să folosești un material moale (gipsul) și să continui să adaugi la el până ce este atinsă forma preconcepțuită și să o aplici asupra unui alt material permanent și solid este o crimă împotriva naturii”.

A rămas un bun definitiv câștigat concepția brâncușiană asupra „respectului și fidelității față de materiale”, ca și a faptului că acestea nu trebuie să fie „silite sau violate” în timpul lucrului. El considera că „înăluntru fiecărui material se află ființa pe care sculptorul o visează și o dorește și pe care, datorită tăieturii directe, o va scoate afară, o va elibera într-o existență cu adevărat vizibilă”. Concepția *vieții dinlăuntru materialului*, a ființei vii care se zbate înlăuntru materialului își are cu siguranță o analogie în folclorul arhaic românesc ca și în totemizarea anumitor arbori ai naturii. Astfel, într-un arbore se ascunde spiritul unui om, tocmai pentru că verticalitatea și puterea tulpinii sale preiau ceva din spiritul și puterea columnară a omului. A-i rupe o ramură sau a-l ciopârți înseamnă a chinui sau a omorî acea ființă omenească dinlăuntru-i. „Gândește-te că stejarul din fața ta este un bunic înțelept și sfânt, spunea sculptorul. Vorba daltei tale trebuie să fi respectoasă și iubitoare. Numai astfel îl poți mulțumi”.

Poate că cele mai edificatoare pentru gândirea și evoluția artistului și filozofului Constantin Brâncuși sunt textele despre artă, maximele și aforismele acestuia. Aforismul este pentru Brâncuși ceea ce este pentru gândirea populară proverbul: o condensare de înțelepciune, un fulger și o săgeată asupra experienței omenești. Ceea ce rămâne extrem de interesant este că aceeași stilizare pe care o aplică cioplitorii români lemnului lor, Brâncuși sculpturilor sale, țesăturile române covoarelor lor, este aplicat, bineînțeles sumar, și în proverbe și maxime, ca și în aforismele lui Brâncuși. Același procedeu al tehnicii compoziționale este aplicat și în gândire și în faptă, și în cuvânt și în formă.

Brâncuși simplifică, esențializează și concentrează forma artistică, detașând-o și curățind-o (printr-o geometrie echilibrată și un profund simț matematic al proporției) de orice amănunt întâmplător, efemer. Pentru aceasta el folosește termenul de *simplitate*: „Simplitatea nu este un scop în artă, însă ajungi la simplitate fără voia ta, apropiindu-te de sensul real al lucrurilor. Simplitatea este în esența ei o complexitate și trebuie să te hrănești cu esențe ca să-i înțelegi

valoarea”. Acest sens real la care se ajunge prin stilizare, prin simplificare, urmează să releve, de pildă, că nu *Măiastra* în sine, ca pasăre, contează în fața spiritului vieții, ci „fizionomia” ei, harul ei, zborul, elanul, avântul în sus. Că nu *Cocoșul*, ca mostră păsărească, a fost intenția plastică a lui Brâncuși, ci strigătul său zigzagat, vestind zorile. Că nu greutatea materiei plastice trebuie văzută mai întâi într-o operă, că nu goliciunea femeii din *Rugăciunea* sau din *Cumințenia pământului* trebuie contemplate prima oară, ci înțelepciunea lor – ochii.

Ochii, lumina... Prin tehnica tăieturii directe și a stilizării, sculptorul nostru reușește să scoată la suprafață, într-un fel fără precedent, „expresia plastică de spațiu-lumină din interiorul materialului”. Și aici artistul s-a păstrat în imperiul unor importante caracteristici ale S-E european. El utilizează motivul luminii; polisează (slefuieste) atât de puternic sculptura sa (în chip cu totul misterios pentru contemporani), încât opera împrăstie în jurul ei o lumină ireală - sugerând viața formei și spiritul ei, „scânteia dinlăuntru-i”, cum se referea Brâncuși la *Peștele* său. Datorită acestei lumini, piatra pare într-o mișcare continuă, după unghiul și puterea sursei de lumină care este proiectată asupra ei. Constantin Zărnescu aprecia că „Mișcarea aceasta este atât de perfectă ca iluzie încât devine a patra dimensiune în sculptură, introdusă pentru întâia oară de Brâncuși”.

La Brâncuși lumina nu mai vine, în primul rând din afară, ci e o emanație a materiei, căci e scoasă dinlăuntru marmurei sau al bronzului. Ea (lumina) devine liniște și certitudine în fața vieții – tocmai pentru că nu se coboară de sus și nu e așteptată, ci există printre oameni, plutind, printre lucruri, ca și aerul, poposind parcă de nicăieri. “În sculptura mea, declara Brâncuși am suprimat golurile care nasc ... umbrele”. Mallarmé a lăsat o expresie poetică devenită celebră: „Să mai adăugăm puțină obscuritate”. Brâncuși, în schimb, ar mai fi adăugat, dacă era nevoie, încă puțină lumină.

Sculptorul imprimă și un straniu efect „de foc” unor opere ale sale, nu numai prin polisare, luciu și lumină, ci și folosind materiale adecvate, cum ar fi marmura albă, marmura cu vinișoare aurii, sau vineții, sau bronzul, materiale care, mângâiate cu dalta, scot în afară acea tăinuită lumină interioară, emanație a Naturii. *Foca(Miracolul)* și *Pasărea albă* sunt semnificative pentru primul caz; *Pasărea de aur* și *Peștele* pentru al doilea. „*Pășările* în bronz, poate cele mai luminoase din întreaga cariera a artistului, par niște flăcări imateriale, tâșnind în sus, înspre boltă, într-o pustie și enorma viteză” (Dan Grigorescu). Brâncuși a dorit să surprindă în păsările sale esența zborului: „Nu lucrez păsări, ci zboruri”. Și încă: „Zborul! Ce fericire!(...)Toată viața am căutat esența zborului” (într-o poezie despre Brâncuși, poeta americană Mina Loy numea zborul „actul suprem al artei”). Broasca țestoasă, până și această vietate umilă, blestemată să vadă în fața-i numai pământul și să nu se desprindă vreodată de el, reușește în mâinile demiurgului-sculptor să vadă cerurile, să se înalțe înspre ele, să zboare. Vedem pe soclu, așadar, avântul păsării, când ghearele îi sunt întinse în urmă, ciocul înainte, pieptul e arcuit și el până a atinge perfecțiunea, iar aripile îi sunt alipite pentru o clipită și nu le mai zărim. Uriașa viteză o face să plutească, purificată, în spațiu, în virtutea unor legi și forțe universale. Dan Grigorescu o numea „urcior umplut cu lumină”. Aceeași lumină e, poate, și în ciocul și pieptul *Cocoșului* care primește întâile raze ale dimineții în piept și în ochi...

Pentru a înțelege mai bine cum a reușit Brâncuși să scoată în evidență lumina dinlăuntru a operelor, lumina-spirit, să facem o scurtă incursiune în principiile „Esteticii” lui Georg Hegel. Filozoful german constata, încă de pe la 1830, că absolut tuturor sculpturilor, „cu adevărat clasice și libere”, care ne-au rămas de la antici, le lipsește pupila, precum și expresia luminoasă a privirii. Observația este extraordinară pentru că modul în care a fost redat ochiul în sculptura încă dinaintea erei noastre și până în veacul în care a trăit Hegel este cu totul rudimentar; nu i-a redat nici viața, nici frumusețea și nici privirea „spiritului interior”. La cei vechi, mai subliniază

filozoful, ochii erau niște „pietre mobile adâncite în globii orbi”. Majoritatea sculptorilor antici și moderni trebuiau să încerce să anime ochiul prin jocuri de umbră și lumină. Altminteri, privirea rămânea completamente oarbă. Această neputință de a reprezenta ochiul reflecta într-un fel caracterul limitat al sculpturii. Brâncuși a venit să infirme și să depășească aceste limite. Constantin Zarnescu apreciază: „Prima domnișoara Pogany datează din 1913 și criticii au văzut în ea, încă de pe atunci, unul dintre cele mai izbutite portrete ale secolului. Ceea ce era însă de remacat, fiind din nou fără precedent în istoria artelor plastice, erau ochii ei blânzi și mari, smeriți și nobili, scânteietori și puri. Căci spiritul ochilor-lumini ai *Domnișoarei Pogany* devine dintr-o dată blazonul întregii ei fețe, rotunde și calme, și al minții. Ea este întreagă numai ochi și suflet frumos, curat și senin. Calmul și enigmatică frumusețe a acestor ochi se extinde parcă la întreaga conformație a operei. Această întrepătrundere de caractere particulare ale figurii omenite: ochi-obraji (iar, în alte variante, mai tarziu: ochi-bârbie, pleoape-sprâncene etc.), oferă geniul totalității și absolutului operei lui Brâncuși și a deschiderii ei la cele mai variate interpretări”.

Dar să ne întoarcem la păsările lui Brâncuși pentru că „este important să ne oprim la formă, la teme, la nume, *Măiastra* fiind singurul nume folosit explicit în romaneste de Brâncuși ” crede Serge Fauchereau (n.n. mai există cel puțin unul: „Cumințenia Pământului”... intraductibil). Criticul scrie: „există o operă în care Brâncuși s-a arătat, fără ambiguitate și de bună voie, tributar culturii române. Este *Măiastra*, pasărea a cărei prima versiune în marmură datează din 1910. Alte versiuni vor apărea în 1911 și 1912, bronzuri polizate sau bronzuri aurite, strălucind de lumină, ridicate pe socluri geometrice; mereu o formă fluidă, aerodinamică și un soclu de piatră aspră, pământesc și apăsător. [...] Întreaga sa viață, Brâncuși a sculptat păsări și toate derivă d.p.d.v. plastic din *Măiastra*, trecând prin Păsările în zbor până la marele Cocos, la care încă mai lucra în ajunul morții[...] Conform basmelor, *Pasarea Măiastra* este în stare de toate metamorfozele; ea gasește merele fermecate, îl desemnează pe împărat sau pe cel care trebuie să o ia în casatorie pe fata acestuia; când ea cântă cerul și pământul se minunează sau tremură [...] Numele ei vine din latinescul *magistra*”.

Dan Grigorescu remarca: „Simplificarile pietrei și lemnului, polisarea răbdătoare a metalului, nu exprimă la Brâncuși aspirația esențializării formei până la transformarea ei într-un semn abstract. Ea avea ca scop descoperirea a tot ceea ce e <<spirit al materiei>> [...] Brâncuși avea vocația sintezei geometriilor adânc umanizate [...] Ființele din scultura lui Brâncuși sunt întrupări ale unor esențe universale: pasărea înseamnă zbor, peștele plutire etc. În același timp, ele cuprind ceva din *sentimentul cu care țăranul român învăluie lucrurile din existența lui imediată*: în basmele și baladele lui. Blestemele nu au puterea să prefacă ființele și lucrurile din universul său domestic în creaturi înzestrate cu puteri rele, care să-i ameninte viața. El nu se îndoiește niciodată de credința câinelui, a calului și a boilor din ogradă. Aproape întotdeauna miracolele în care jivinele capătă glas ca să-l amenințe cu moartea se savârșesc departe de casa, în pădure: armăsarul lui Făt-Frumos e găsit sub înfățișarea unei biete gloabe, în grajdul de acasă. Diavolul nu se transformă niciodată în câine, ca Mephistopheles când i s-a arătat lui Faust”

Să deschidem o paranteză pentru a pleca de la „sentimentul cu care țăranul își învăluie universul domestic” și a ajunge la ceea ce M.Eliade ar numi „*cosmizarea adevărilor*” la Brâncuși. Savantul român afirma: „Găsirea adevărilor a fost de 2000 de ani ținta gândirii europene. Să recunoaștem că am adunat până acum un număr impresionant de adevăruri și jocul poate continua. Se descoperă în fiecare zi noi microbi, noi stele și noi legi psihologice. Dar, continuă Eliade, dacă așa avea ceva de obiectat civilizației acestui continent este tocmai abuzul pe care l-a făcut de adevăruri în paguba stilului, a vieții. O viață reală și prețioasă nu se judecă după cantitatea de adevăr pe care a acumulat-o, ci după stilul ei interior, după ritmul care o animă [...]. Un țăran care crede în stafii este un om real pentru că această eroare aparține intuiției lui globale despre lume și despre existență. Dar un medic care crede numai în glandele de secreție internă

este un anormal, pentru că abuzează de acest adevăr și încearcă să-l înlocuiască unei intuiții globale a lumii și existenței, care-i lipsește.” Această intuiție se vedește și în textele, aforismele rămase de la Brâncuși. Aforisme care rămân cea mai importantă referință pentru sculptura sa, care nu ar fi putut fi înțeleasă pătrunzător fără ele, deși, în spiritul popular anonim, Brâncuși ignora să-și semneze nenumărate aforisme, multe fiind notate de cei care l-au cunoscut.

Ființele din arta lui Brâncuși au o grație și înțelepciune speciale. Dan Grigorescu a observat: „Nimic din filozofia larvară a unor tablouri suprarealiste, în care toate regnurile se unesc într-o halucinantă revărsare de forme, răsturnate dintr-un demonic Corn al abundenței [...] Pinguinii lui Brâncuși par niște oameni strănși laolaltă cu un gest de mare delicatețe, într-un fel de afectoasă îmbrățișare a marmurei ce învăluie, calmă, trupurile albe. La această liniște cordială, ascunsă în formele de o logică severă se va fi referit artistul când a spus: <<Nu trebuie respectate sculpturile mele. Trebuie să le iubești și să ai dorința să te joci cu ele... Eu vreau să sculptez forme care pot da bucurie oamenilor”. Sau: „Nu căutați formule obscure sau mistere. Caci ceea ce va dăruiesc eu este bucurie curată”. Brâncuși credea ca artistul trebuie să fie „un salvator al lumii și misiunea lui este să creeze bucurie și să vindece” El numea Soarele Marele Tămăduitor și lansa o extraordinară metaforă pentru lumina creată de insistența sa polisaj asupra formelor: o numea „polenul marmorelor mele”: “”Ai văzut, oare, acei fluturi (vizitatori în trecere prin atelierul artistului). Toți au plecat pătați pe haine de polenul marmorelor mele”.

Cel mai important principiu pe care îl afirmă opera lui Brâncuși este, poate, *seninătatea*. Sculptorul s-a inspirat aici de la grecii cei vechi și de la poporul român, aducându-i inedite adăugiri și „perfecționări”. G.Uscatecu: „În istoria revoltelor spirituale, Brâncuși reprezintă un caz unic. Revolta lui, nonconformismul lui radical, în loc să-l ducă spre o creație turbulentă, agresivă și frământată, îl îndreaptă pe căile unei extreme tensiuni și lucidități intelectuale, spre o creație senină, de simboluri pure și de elaborări liniștite”. Americanul Erza Proud detaliază: „Când după război Franța își ascutea din nou dinții și cotcodăcea aferată, vai ce aferată!, exista un singur *templu al liniștii*. Exista un loc unde îți puteai aduce sufletul ca să-l speli în multă apă [...] Vreau să spun că exista această mare și alba lumină solară la o distanță de cinci franci de mers cu taxiul de la ușa ta. În Impasse Ronsin. Alba imobilitate a marmurei. Eternitatea brută a trunchiurilor de copac. Fără mofturi mistice, fără stafii, fără vreun nume de zeu al crepusculului celtic, fără Freud, fără complexe vieneze, fără încercări de a vindeca răul secolului prin flecăreli”. Artistul consideră că în fața gravității acestei vieți, arta trebuie să rămână pe o poziție senină, odihnitoare și calmă; căci „în seninătate subiectul își rămâne sieși fidel” și pare, în echilibrul său, că nu mai are nevoie de nimic. Masa tăcerii... În fața acesteia, în fața albului luminos și enorm al scaunelor, care așteaptă sau susțin parcă spirite nevăzute, la un ospăț al sufletului, Brâncuși considera că firile sofisticate, contemplând-o, vor suferi o adevărată criză înaintea mării simplități și a seninătăți rotunde, antice a operei sale. Și, simțindu-se șocate până în adâncuri se vor întoarce, din nou, la simplitate și la lumina Naturii și a Vieții. Brâncuși preferă crispării și suferinței obscure zâmbetul „bucuriei naive”. Privirea lui a fost îndreptată asupra copilăriei umanității, în special asupra grecilor antici, al căror ideal absolut ramane peste tot calmul senin și fericirea – starea de mulțumire lipsită de conflict, puritatea, voioșia, echilibrul. „Arta, poate cea mai desavârșită, afirma Brâncuși, a fost concepută în timpul copilăriei umanității. Căci omul primitiv uita de grijile domestice și lucra cu multă voioșie. *Copiii* posedă această bucurie primordială. Eu aș vrea să re-deștept sentimentul acesta în lucrările mele(...) Consider că ceea ce ne face să trăim cu adevărat este sentimentul permanentei noastre copilării în viață”.

Perioada celei mai senine arte a vremurilor antice apune când se deplasează valoarea vieții și artei de pe ethos pe pathos, de pe seninătate pe durere și chin. Brâncuși crede că „decadența helenilor a început când s-a încercat să se exprime în arta suferința umană - în opere ca Laocoon și fii”. Artiștii trec la relevarea suferinței ascunse, a urii, a dezbinării feroce, a dezechilibrului, ducând

seninatatea și echilibrul pe un plan secundar, de multe ori neglijabil, luat chiar în derâdere. Împletirii dintre noblețe și grație pe care o cultivase Phidias ajungând la sublimul solemn, îi ia locul viziunea chinului și a durerii. „Dicipolul acestei Helade decadente” este, după părerea lui Brâncuși, Michelangelo Buonarotti - pentru că spiritul și „carnea” lui sunt cu desăvârșire „maladive”. Cea mai mare vină pe care i-o aduce Brâncuși sculptorului florentin (deși spune că „nu îi contestă genialitatea”) este că „arta lui nici nu odihnește și nici nu vindecă”, în cele din urmă rămânând acatartă. Brâncuși are o altă concepție chiar și despre monumentalismul helenic, transmis în bună măsură timpului modern și prin Michelangelo însuși: „De la Michelangelo încoace, sculptorii au dorit să realizeze grandiosul însă nu au mai reușit decât să facă grandilocvență”. Artistul roman consideră salvatoare apariția lui Auguste Rodin care readuce sculptura la „omenesc în dimensiuni și semnificație”. Monumentalismul lui Brâncuși nu este niciodată sfidător sau patetic, ci este aproape de formele originare ale lumii. Căci „cine nu iese din eu nu atinge Absolutul și nu descifrează nici viața [...] Artiștii (mai ales cei occidentali) au pierdut demult această bucurie pentru că nu mai știu să contemple minunile lumii”. Într-un cunoscut aforism, Brâncuși declară: „Am dorit ca *Măiastra* mea să își înalțe capul fără a exprima cumva prin această mișcare, mândrie, sfidare sau orgoliu. A fost una din cele mai dificile probleme și numai după o îndelungă străduință am izbutit să redau aceasta mișcare integrată în avântul zborului”.

„Brâncuși nu a fost doar un artist al impulsurilor geniale: opera lui e îndelung elaborată și cei ce semnalează în biblioteca sa volume ale lui Platon, Bergson și Henri Poincaré, adaugă, de fapt, un element hotărâtor în explicarea creației brancușiene.”(Dan Grigorescu) Sa exemplificăm: în 1918, Brâncuși sculpa o coloană întreagă, alcătuită după ritmurile severe ale unei geometrii a trunchiurilor de piramidă. Îi spune *Coloana fără sfârșit*. Cum poate fi cuprins infinitul într-o bucată de lemn de stejar de 2m? E limpede că denumirea pe care i-a dat-o Brâncuși nu se referea la dimensiunea stâlpului, ci la stuctura sa geometrică: elementele constructive se repetă adoma și pot să li se adauge oricât de multe, fără a li se tulbura echilibrul. Această operă anunță *Coloana Infinită* (sau, după cu îi spune chiar Brâncuși, a „*recunoștinței fără de sfârșit*”) de la Tg-Jiu, pentru că raporturile interioare nu s-au modificat - „Proporția interioară e ultimul adevăr inerent în toate lucrurile”, spunea Brâncuși: dacă stabilim valoarea 1 pentru latura bazei mici, atunci latura bazei mari a trunchiului de piramidă va fi 2, iar înălțimea fiecărui modul 4. Mai departe, dacă prelungim laturile neperalele, distanța dintre punctele de intersecție va fi 8. În total sunt 16 romboedre complete + două jumătăți, la cele două capete. Deci 1:2:4:8:16. Progresia (exponențială) pare, cu adevărat, „fără sfârșit”.

Semnificațiile *Coloanei* nu pot fi desprinse de acelea ale întregului complex statuar căruia-i aparține acest „portret al lui Brâncuși făcut de el însuși” cum îl considera Jean Arp. Ansamblul sculptural-arhitectural de la Tg-Jiu e închinat eroilor români căzuți în primul război mondial. Cele șaisprezece module au părut unora „un șirag de mătăanii ori de litanii”, însemnând „recunoștința fără de sfârșit” pentru cei morți. S-a invocat, cu îndreptățire, datina din multe sate românești, de a așeza pe mormintele tinerilor stâlpi înalți de lemn crestați în forme geometrice similare. După 30 de ani de la *Rugăciunea*, Brâncuși se întoarce cu evlavie să-i cinstească pe cei morți, cu străvechea pioșenie a taranului roman.

Calculule matematice au demonstrat că raportul dintre înălțimea *Coloanei* și cea a unui modul-romboedru (180 cm) este 16,3 = numărul de aur x 10. Și inca un amănunt: împărțind lungimea întregii axe a complexului de la Tg-Jiu(1753 m) la înălțimea Coloanei se obține exact dublul acestei înălțimi: rigoarea necruțătoare a vechilor constructori de pe țărmul Mediteranei se întrupează într-o alcătuire modernă creată de cel despre care Jean Cassou avea sa spună ca “a

despicat cu dalta lui inspirată sculptura mondială în două, așezând la granița dintre clasic și modern *Coloana fără sfârșit* în frumusețe a geniului românesc”.

.....

Proporțiile și simetriile Coloanei lui Brâncuși au fost studiate de arhitecți familiarizați cu problemele teoretice ale structurii artei moderne. S-a descoperit că aceste coloane posedă toate tipurile cunoscute de simetrii, precum și un dinamism spațial. Cercurile, pătratele, romburile dezvoltate în spațiu, în motive repetate pe serii (scaune-clepsidre, romboedre, săruturi...) emoționează prin simplitatea lor elementară. Serge Fauchereau remarca: „Raporturile numerice în proporțiile aceleiași sculpturi, ca și între diferitele elemente de la Tg-Jiu, ar cere un studiu îndelung. Ele servesc drept bază acestui sentiment de unitate pe care îl resimțim între elementele trilogiei. Totul pare guvernat de o aritmetică și o geometrie de cea mai înalta tradiție, și, visând la o etimologie pentru sculptura lui Brâncuși, s-ar vrea să se recunoască *ritmul* în *aritmetica* și *geo* (pământul) în *geometrie*.”

„Frumosul este echitatea absolută” afirma Brâncuși. Simțul marelui său echilibru artistic l-a făcut, însă, să nu devină niciodată de o cerebralitate sterilă sau un artist dezumanizat și decadent. Filozofia sa este *naturalitatea*, filozofia organică străveche a românilor. Seninatatea nu se poate menține, afirma Brâncuși, decât dacă respecti „prescripțiile naturalității eterne și regulile ei”. El înțelegea prin naturalitate conformarea cu zeița mamă Natura, cu legile ei armonioase, „viețuind firesc și etern”. „Obstacularea naturalității duce la sterilitate pe toate planurile” ne avertizează Brâncuși. În spiritul „echității absolute”, Brâncuși urmărește să *împlinească echilibrul* dintre sculptura și aerul care o înconjoară. În legătură cu ridicarea complexului de la Tg-Jiu artistul relatează: „Unul dintre prietenii mei mi-a mărturisit că nu și-a dat seama de frumusețea grădinii unde sunt așezate *Masa Tăcerii* și *Poarta Sărutului*, de vastitatea șesurilor oltenesti, de eleganța Carpaților noștri, profilați ca un fundal peste întreg Tg-Jiu, decât în momentul în care Coloana Infinitului, odată instalată, i-a deschis ochii!...”

.....

Tot în cheia naturalității poate fi privit și *Templul Sărutului*. Constantin Zărnescu interpretează: „Aici se află cetatea cea fără de uși și fără de oprire a strămoșeștilor ceremonii ale statornicirii, unde tânărul își găsește jumătatea vieții, unirea cu femeia, fără de care cei antici îi refuzau desăvârșirea bărbatului. Acesta este templul bucuriei curate, înfloritoare, smerite”. Este Templul Echilibrului, al Desăvârșirii. M.Eliade lămurește: „Omul este o ființă care trăiește în Cosmos și care nu se poate desăvârși decât dacă ține seama de toate forțele cosmice și de toate principiile care guvernează aceste forțe. Vorbind în termeni mitici, ritmurile cosmice sunt dirijate de două astre, Soarele și Luna; orice om trebuie să țină seama în experiența lui intimă de aceste principii. Acordând în exclusivitate experiența sa în armonie cu Soarele, omul ajunge, cu timpul, abstract și steril, dintr-un mare exces de lumină și claritate. Subjugându-și întreaga lui existență ritmurilor lunare sau principiului feminin (prezent în Pământ și în femeie), omul se descompune dintr-un exces de umiditate sau de obscuritate”.

Sa observăm obsesia desăvârșirii cu care lucra artistul, având în față *Poarta Sărutului*. Brâncuși relatează: „La început am sculptat în piatră grupul celor două figuri înălțuite (Sărutul)... ; după multă vreme, gândul m-a dus spre o imagine care permite trecerea dincolo; acum am intenția să dezvolt siluetele deasupra *Porții*. Le recunoști?” Pe fiecare latură a celor doi piloni, un motiv identic se repetă: un prim-plan în care doi ochi se privesc aproape unul pe altul. Excepțională esențializare! „Ce mai rămâne în viață după ce nu mai ești? Mai cu seama privirea ochilor, amintirea privirilor prin care ți-ai împărtășit dragostea de oameni și de lume”.

.....

În consens cu majoritatea exegeților, Dan Haulică afirmă despre *Coloana Infinită* că este “sinteza fără precedent și rezultatul suprem al tuturor operelor brăncușiene”. Se pare că aici artistul și-a împlinit în mod genial nobila intenție: “Să unești toate formele într-una singură și să o faci vie”. După perspectiva din care o contemplăm, *Coloana* poate fi: *Cocoșul* cu zigzagul (cântecul) sau fierăstruit, perforând înălțimile cerești; *Domnișoara Pogany*, bizantină, cu gâtlejul ei în etaje. Întâlnim de asemenea, dacă privim *Coloana* de la oarecare distanță, o înșiruire de *Păsări măiestre* călătoare, strălucitoare și avântate spre ceruri, zburând ca și cocorii, una în spatele celeilalte, înspre absolut și infinit. Și, după cum întâiul romboedru e posibil să mai fie înțeles ca început al lumii (pierzându-se pe jumătate în pământ, în obscuritatea veacurilor fără număr), avem această libertate a imaginației de a numi romboedrele *Coloanei* începuturi, ouă originare... Constantin Zarnescu: “Brăncuși a înmuiat unghiurile obtuze marginase ale coloanelor țărănești, a curbat foarte puțin liniile și a alungit romburi (părând astfel ca a devenit ou!), redându-i o plenitudine care te ispitește s-o pipăi. Acea alungire și cea proeminență păsterază în ea însăși misterul vieții, straturile dinlauntrul oului, <<surpate în vis>>, așteptându-i ivirea, cum spune Ion Barbu în poezia sa”. Interpretările acestei opere de senectute nu vor putea fi epuizate vreodată. În *Coloana Infinită* mai simțim, încă, realizarea plastică, stilizată, abstractă a spațiului mioritic românesc, căci romboedrele sunt munții și colinele pământului. Brăncuși, „cea mai înalta ridicare a spațiului mioritic”, cum îl numea Blaga, a dat verticalitate și înălțare spre ceruri acestui pământ de arhaice lumi, o sinteză specifică, o civilizație a răspântiilor de civilizații.

Când Brăncuși a afirmat : „Cocoșul sunt eu”, el avea în vedere caracterul de mult statornicit într-un spirit al acestei păsări de a fi vestitoare a tuturor începuturilor și înnoirilor prin cântecul său. O altă cugetare brăncușiană: „Eu am făcut piatra să cânte pentru omenire”. Eugen Ionescu a găsit „surprinzătoare, de necrezut, sintezele lui, folclorul fără pitoresc, realitate antirealistă, figuri dincolo de figurativ, știință și mister, dinamism și pietrificare, idee devenită concretă, făcut materie, esență vizibilă, intuiție originară, peste academie, cultură, muzee”.

Eliade remarca *continuitatea spiritului românesc de-a lungul secolelor* „în instituții, în viața sufletească, în creațiile gândului. De la folclorul la Eminescu și Lucian Blaga, de la arta populară (cu rădăcini în preistorie) la Brăncuși și George Enescu; de la apocrifele și legendele populare la Creangă și Liviu Rebreanu. Vor fi existând, firește, epoci de obscuritate ale acestei continuități, momente de <<ieșire din fire>>, dar o sincopă definitivă n-a existat niciodată. Literatura și plastica noastră cultă au căutat mereu prezența artei populare, rădăcinile sale spirituale. Si drept în acest caz a reușit să fie și universală și artă specific românească. Firește, prezența artei populare nu înseamnă imitarea modelelor populare, calchierea unor forme perfecte de exprimare, dar nefertile ca izvor de inspirație”. Lucian Blaga completează: „Apropiindu-ne de cultura populară trebuie să ne însuflețim mai mult de elementul stilistic decât de întruchipări ca atare. Nu cultura minoră (populară) dă naștere culturii majore, ci amândouă sunt produse de aceeași matrice stilistică. Să iubim și să admirăm cultura populară, dar mai presus de toate să luăm contact cu centrul ei generator, binecuvântat și rodnic ca stratul mumelor”.

Într-un mod convingător, Serge Fauchereau se războiește cu un număr de prejudecăți care s-au adunat în jurul operei lui Brăncuși. De pildă, aceea despre artistul *folcloric* sau *folclorizant*, produs al artei mestesugărești din Oltenia. Eseistul respinge fantasma unui Brăncuși „înțelept din Carpați”, patriarh al spiritului oltenesc. Și are dreptate să o facă. Brăncuși nu pornește, desigur, din neant, dar nu-i nici un artizan care n-a făcut decât să șlefuiască motivele folclorului românesc. Este un mare artist, „cel mai mare sculptor din acest secol” se pronunță Fauchereau, este un creator care are o gândire personală despre artă și un stil original.

Brâncuși s-a văzut „un inel în lanțul nesfârșit al înaintașilor”, un romboedru în Coloana fără de sfârșit a neamului. El mărturisește că numai astfel „împăcarea de sine s-a instaurat în sufletul său” și că “ceea ce fac astăzi mi-a fost dat să fac, caci am venit pe lume cu o menire”. „Branca” înseamnă în latina populară mână sau braț. Brâncuși, ca simplu nume, nu înseamnă altceva la români decât: cel lucrator cu brațul, cioplitorul în lemn sau piatra. Misiunea lui a fost cu adevărat revoluționară și desăvârșită încheiată.

Arătându-i lui David Lewis cum se învârtește sculptura sa *Leda* într-un punct fix, pe o masă rotundă și albă, în atelierul său din Paris, Brâncuși a sugerat: “călătoria în realitate se desfășoară înlăuntrul nostru”. Iată-ne astfel ajunși la un moment la fel de interesant al concepției sale despre călătorie: trecerea copilului în starea de bărbăție și a bărbatului în starea de senectute este o calatorie interioară: a biologiei individului, dar și a spiritului în neconținută sa împlinire. Nașterea, împlinirea ca bărbat, întâlnirea femeii, maturizarea, senectutea și moartea sunt și ele o calatorie, o trecere. Așa ajungem la mitul mării treceri, unul dintre cele mai realizate mituri din cultura poporului roman. Ne este din ce în ce mai clar de ce se îmbracă Brâncuși, la bătrânețe, ca un țăran, de ce gătea și trăia țăărănește, izolându-se de lumea zgomotoasă a Parisului de după război, așteptând în cadrul unei porți, bătrân și bolnav, marea trecere. Constantin Zarnescu vede în acea poartă, „cu nesfârșite meandre verticale, dincolo de stilizarea carpatină, în contextul în care Brâncuși permite să fie immortalizat de americanul Man Ray, o reprezentare plastică și sugestivă a mării treceri la români”.

Pornind de acasă, de pe colina maicii sale bătrâne, pe care nu a mai întâlnit-o pe tot drumul sacru al vieții, având picioarele bine infipte în pământ și fruntea spre ceruri, tânărul bărbat-arbore Constantin Brâncuși, păstor și cioplitor genial, tăinuind înlăuntru-i o milenară tradiție, a ajuns în lunga calatorie a zilelor sale, în capitala lumii artistice, desăvârșindu-se întru eternitatea poporului său și după legile principiului universal al naturalității – înțelept și senin la capătul vieții sale, al călătoriei:

“Am plecat și eu de mic copil la pricopseală prin lume.
Nu mi-am pierdut legătura și nici nu mi-am scos
Rădăcinile
pentru a umbla ca un nauc, pe tot globul...
A profitat, pe urma, și arta mea!
ȘI M-AM SALVAT CA OM!...”

Constantin Brâncuși (1876-1957)

Bibliografie selectivă:

- Dan Grigorescu, Brâncuși și arta secolului XX, ed. Gramar, București 1999
- Serge Fauchereau, Pe urmele lui Brâncuși, ed. Univers Enciclopedic, București 1999
- Constantin Zarnescu, Aforismele lui Brâncuși, ed. RFT & Zalmoxis, Cluj-Napoca 1994
- Ion Mocioi, Estetica operei lui Constantin Brâncuși, ed. Scrisul Romanesc, Craiova 1987