

(I)

Georgeta Gorgău

B4

STUDII ȘI CERCETĂRI
DE
ISTORIA ARTEI

SERIA
ARTĂ PLASTICĂ

EXTRAS

TOMUL 12

1

1965

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII POPULARE ROMÂNE

MĂRTURII DESPRE BRÂNCUȘI

de ȘTEFAN GEORGESCU-GORJAN

I

² Într-o dimineață din decembrie 1934 pășeam cu emoție în curtea înțesată de ateliere de artiști din fundătura Ronsin nr. 11, în Montparnasse, cartierul boemei pariziene.

Cineva m-a îndrumat spre atelierul mai mare și înalt — atelier de sculptor — din dreapta curții. Am tras cu sfială de cordonul clopoțelului; un clinchet scurt, clar și vesel — și în cadrul ușii s-a ivit gnomul cu barba fumurie, pătată intens de nicotină. Nu-l mai văzusem pe Constantin Brâncuși de când eram adolescent, din 1922; după primele cuvinte schimbate și-a amintit de mine și m-a poftit bucuros în atelier.

Deși pregătit, am rămas șintuit de uimire în fața lumii bizare și vrăjite care mi-a apărut fără de veste. Lumina difuză a zilei de iarnă se reflecta în irizări neașteptate pe suprafețele brute sau polisate fin ale unor opere de artă migălite trudnic, timp de ani și zeci de ani, de artistul parizian, rămas tot țăranul simplu din Gorj. O acumulare de minuni năstrușnice. . .

O asemenea acumulare de minuni — dar cât de diferite! — nu văzusem, poate, decît în Loggia dei Lanzi, iar o emoție la fel de puternică nu-mi pricinuisese, poate, decît întîlnirea tăcută cu Moise în San Pietro in Vincoli. Mă găseam atunci, în Italia, copleșit și în aparență singur, în fața colosului de marmură, dar în același timp simțeam cum mă învăluie umbra grea de demiurg a lui Buonarrotti. Acum, în atelierul lui Brâncuși, la fel de copleșit, încercam o dublă emoție: una datorită influenței magice a neobișnuitelor sculpturi, alta, datorită prezenței fizice a magicianului însuși, care mă privea fumînd.

Risipite într-un savant și primitiv *beau désordre*, operele brâncușiene — unele unice, altele repetate în replici din ce în ce mai spiritualizate, mai elansate, ca acea pasăre măiastră din basme, transformată într-o săgeată de aur țintind spre cosmos — vorbeau mut, adresîndu-se prin mijlocirea unui tainic simț tuturor oamenilor — de la cei mai rafinați pînă la cei mai simpli.

Pe o oglindă rotundă din oțel inoxidabil, peștele imaterial de marmură își reflecta silueta de torpilă în luciul perfect al apei solide de argint.

În altă parte, materializarea spiritualizată în piatră zgrunțuroasă a simbolului etern al iubirii: sărutul.

Domnișoara Pogany, mai întâi mîngîiată în suprafețe curbe de metal auriu, apoi împietrită în marmură lucie și cu vinișoare — două etape ale unei serii de busturi, continue căutări ale formei. . .

« Fiul risipitor », « Începutul lumii », « Cocoșul », « Socrate », « Leda », « Pasărea în spațiu », « Torsul de adolescentă », toate aceste comori singulare luau parte la simfonia de scipiri și umbre, de forme și reflexe, orchestrată de ucenicul vrăjitor, maestru de mondială faimă.

Undeva, din penumbră, cioplite cu bardă de lemnar din trunchiuri uscate de gorun, se ridicau zvelte, drepte, respectînd, ca un canon muzical, modulul unic al aceluiași element repetat la nesfîrșit — coloanele infinite, coborîte de-a dreptul din cerdacurile caselor din satele de sub Parîng și Lotru, de sub pădurile Tismanei — din Hobița sau Godinești, din Peștișani sau Novaci.

Dominînd întregul atelier, fără baze sau capiteluri, făcînd în ciudă corinticelor și doricelor ordine, coloanele infinite se luau la întrecere cu copăcelul care, crescut pe solul citadin al Montparnasse-ului, străpunsese podeaua și își strecura timid vîrfurile spre lumină, prin acoperișul atelierului de sculptor din fundătura Ronsin. Întrecerea o cîștiga net simbolul verticalei armonice, care reproduce în lemn miriadele de ondulații ale universului finit einsteinian: « Coloana infinită ».

Paul Morand creionează undeva ¹ o imagine a atelierului lui Brâncuși tocmai opusă celei tradiționale, stereotipe, « atelierului cimitir » — « plin cu statui dramatice din marmură de Carrara, albastre și livide ca și moartea, avînd pe ici, pe colo, ca să-l însuflețească, divane, bibelouri, flecuștețe și amintiri de călătorie ».

Nici Rodin, acest gigant modern, această « forță a naturii » — cum îi plăcea să-și spună singur — nu a scăpat din chingile stereotipului. « În jurul lui roia — spune Morand — o întreagă ceată de meșteșugari, de cucoane fine și de învățăcei, exact la fel cum ar fi fost înconjurat orice meșter al Renașterii. . . ».

Apropierea dintre Rodin și Brâncuși nu este întâmplătoare. Artistul român a fost descumpănit de paroxismul virtuozității lui Rodin, după cum grandoarea supraumană a operei lui Michelangelo i-a dovedit că limitele artei statuare fuseseră atinse încă din secolul de aur al Renașterii italiene, iar dacă mai exista cumva vreo posibilitate de depășire a recordurilor michelangeliene, aceasta o realizase, fără doar și poate, Auguste Rodin ². Rodin încheia un ev, Brâncuși deschidea un altul.

II

¹ În 1879, un copil amărît de țăran din Godinești rămînea orfan de mamă și de tată, în grija unor rubedenii maștere. Ion Ciobanu avea pe-atunci vreo zece ani, nu știa carte, dar creștea pe răboj socoteala pușinelor oi ale unchiului său care-l ținea « de milă ».

¹ În prefața catalogului din 1926 al Expoziției « Brâncuși » de la Brummer Gallery — New York.

² Considerentele din acest paragraf, ca și, de

altfel, toate comentariile la operele sculptorului, nu-mi aparțin: le-am reprodus după convorbirile avute cu Brâncuși în cursul vizitelor mele din decembrie 1934—ianuarie 1935 la Paris.

După câteva luni de la moartea mamei, Ion, sătul pînă în gît de flămînzie, și-a luat tălpășița și a pornit-o pe jos, desculț, spre cetatea Craiovei — pe atunci mirifică pentru sărăntocii de pe meleagurile Tismanei.

Aici el intră ucenic la cojocăria lui Udrea de pe Ulița Cojocarilor, unde rămîne pînă în 1883, cînd își schimbă stăpînul, devenind băiat de prăvălie în magazinul de manufactură și galanterie « La steaua colorată » al lui Ghiță Ionescu.

Într-una din încăperile de la etajul locuinței din str. C. A. Rosetti nr. 14 a patronului său, unde dormea cu alți băieți de prăvălie, Ion al lui Gheorghe Ciobanu, poreclit de craioveni Gorjanu, buchisește seara, la lumina lămpii cu gaz, slova cărții pe care n-o putuse învăța în cătunul natal.

Ajuns, după cîtiva ani, prim vînzător în aceeași prăvălie, Ion Ciobanu, căruia i se spunea acum Ion Georgescu-Gorjanu — poreclă schimbată mai tîrziu în nume — se împrietenește cu Ion Zamfirescu. Acesta, ceva mai în vîrstă decît Ion Gorjanu, tatăl meu, depășise toate stadiile « procopselii » — băiat de prăvălie, vînzător « la parte » — și ajunsese stăpînul unei băcănii și bodegi, tot pe ulița Madona Dudu, la nr. 19, a doua casă de la prăvălia « La steaua colorată ».

Între Ion Zamfirescu și Ion Gorjanu s-a legat o trainică prietenie, care avea să continue, simbolic, și după moarte, tatăl meu dormind somnul veșnic în cimitirul Ungureni, în « plațul » lui Zamfirescu, alături de mormîntul acestuia.

Există un paralelism izbitor între începuturile de viață ale puilor de țărani din satele, pe-atunci sărace, de la poalele munților Olteniei. Împins de același irezistibil instinct de evadare spre mai bine, dar, desigur, și de focul mocnit al talentului, Costache Brîncuși, băiatul abia trecut de 11 ani din Hobița Peștișanilor, sătuc aflat la o fugă de cal de Godinești, se aciuează, prin 1888, în Craiova la cîrciuma lui Spirtaru de pe strada Gării.

Peste un an sau doi el trece băiat de prăvălie la bodega și băcănia lui Zamfirescu. Mai mic cu șapte ani decît tatăl meu, Brîncuși a căutat și a obținut cu dărnicie prietenia și ocrotirea acestuia. Era și firească apropierea dintre cei doi simbriași gorjeni, din sate aproape vecine, în acel oraș străin pentru amîndoi. Din povestirile tatălui meu, care era un om de o rară modestie și reticență, am aflat că l-a luat și pe Brîncuși într-una din odaile din str. C. A. Rosetti nr. 14, pe care le primise în folosință de la stăpînul său, Ghiță Ionescu.

La acea epocă Brîncuși avea vreo paisprezece ani, iar Ion Gorjanu douăzeci și unu. În locuința din str. C. A. Rosetti, Costache doarme în aceeași odaie cu Gheorghe Ciobanu, fratele tatei, băiat cam de o seamă cu el, și pe care tata îl dăduse la învățătură în clasa I primară, la vîrsta de peste trei-sprezece ani, după ce îl adusesese de la țară « ca să-l facă om ». Copt la minte, Gheorghe, viitor inginer, trece cîte două clase într-un an — exemplu pe care îl va urma mai tîrziu și Brîncuși.

În timpul liber, ucenicul Costache Brîncuși transforma lădițele de lemn pentru curmale și smochine în mici obiecte utilitare — săpuniere, suporturi, cuierașe. Mai tîrziu el meșterește la vioara pe care — după cum se știe — o cioplește din scîndurelele unei lăzi de portocale. Ion Zamfirescu, patronul lui Brîncuși, împreună cu tatăl meu, « nașul », cum îi spunea Costache, cu

Ghiță Ionescu, patronul tatei, și cu Costică Grecescu, perierul, formează *quatorul* care urmărea cu pasiune episodul viorii, hotărîtor pentru destinul artistului, și care l-a ajutat pe Brâncuși să pătrundă, la 1 septembrie 1894, ca intern și bursier, în Școala de arte și meserii. Pasă-mi-te, după pilda lui Gheorghe Ciobanu, fratele tatei, Brâncuși trece și el cîte două clase într-un an, absolvind în 1898 secția de sculptură și mobilă a școlii, cu recomandăția de a fi trimis mai departe la Școala de arte frumoase din București. La insistențele celor patru, și poate și ale altora, pe lângă primarul Chiciu al « urbei » Craiova, și pe lângă alți « notabili » de pe atunci ai orașului și județului, a obținut Brâncuși o modestă bursă, care nu l-a scutit însă de a-și vinde sfoara de pămînt de la Hobîța.

Din 1890 și pînă după stabilirea lui Brâncuși la Paris, în 1904, printre alții și tatăl meu îl ajută pe artist în mod constant, dîndu-i sau trimițîndu-i subsidii bănești din punga proprie sau obținute prin colectă de la prieteni. Dintre cei care l-au mai ajutat pe artist, tata pomenea adesea pe Grecescu perierul.

Este uimitor faptul cum o mîină de oameni cu o cultură elementară și în aparență atît de departe de orice preocupări « intelectuale » au știut să descifreze într-un neînsemnat băiat de prăvălie semnele talentului, au luptat cu aceeași perseverență ca și el ca să-l scoată din mediul în care se găseau cu toții — al unei prozaice negustorii — și să-l dirijeze pe calea împlinirii artistice, mereu mai departe, mereu mai sus — de la Craiova la București, de la București la München și apoi în capitala artistică de atunci a lumii.

Cîteva zeci de scrisori și cărți poștale trimise tatălui meu de Brâncuși de la București, Viena, München sau Paris au fost, din păcate, distruse. Cînd eram copil, am văzut într-un album mai multe cărți poștale ilustrate, cu mărci străine, adresate « nașului » și semnate *Costache*.

Brâncuși a păstrat în mod constant un sentiment de afecțiune pentru tata, care i-a fost ca un frate mai mare. Această afecțiune s-a materializat, de altfel, după terminarea Școlii de arte frumoase în bustul pe care i l-a făcut, după natură, în 1902.

Tata ne-a povestit cum i-a pozat lui Brâncuși. Ședințele durau destul de mult și cereau o bună doză de răbdare din partea modelului. Sculptorul, ghiduș și vesel, întreținea cu tata conversații, ca să i se pară timpul mai scurt.

— Nașule, stăi cuminte, să te măsoar! — Și Brâncuși îi lua cu compasul măsurile frunții, arcadei sprîncenelor, nasului, proeminenței bărbiei, dimensiuni care se întipăreau apoi în argila pe care degetele dibace o modelau cu siguranța talentului și a meseriei bine învățate.

Mai tîrziu, ori de cîte ori venea în țară și avea drum și prin Craiova, artistul îl vizita și pe tata. Îmi amintesc că l-am văzut în casa noastră încă de pe cînd eram copil de nouă-zece ani. Mi-l reamintesc mai bine din 1922, cînd eram în penultima clasă de liceu. Am fost impresionat de simplitatea și modestia acestui om, celebru încă de pe atunci și care luase în ochii noștri, după povestirile tatei, proporții de mit. Ne-am simțit foarte la largul nostru în tovărășia omului blînd, liniștit, care ne povestea la masă întîmplări ciudate și hazlii din viața lui atît de agitată, atît de neobișnuită, în comparație cu obiceiurile prozaice ale provincialei Craiove.

.....

↑
Se bat la
marna n aceto pundo (1)



Fig. 1. — C. Brâncuși, portretul lui Ion Georgescu-Gorjan (gips, 1902).

În iarna 1934—1935 îi duceam lui Brâncuși, în atelierul său, urări de sănătate din partea tatălui meu. Mesajul de prietenie veche al tatei mi-a deschis, ca un sesam, ușile sanctuarului artei acestui sihastru al sculpturii. Brâncuși mi-a dezvăluit atunci, în cuvinte lapidare și sincere, în limbajul său oltenesc, colorat, viu și uneori pigmentat cu câte-o vorbă franțuzească, multe din tainele și « cheile » artei sale.

③ După cum se știe, Brâncuși era foarte bucuros de oaspeți, dar nu de orișicine. Nu putea suferi pe cei curioși din snobism. El, omul cel mai cinstit și cel mai sincer, iubea sinceritatea și ura mai mult decât orice prefăcătorie, linguseala, cinismul.

Când artistul mi-a deschis prima dată ușa atelierului și m-am găsit, fără tranziție, în universul brâncușian, nu mi-am putut ascunde uimirea

și emoția. Într-adevăr, opera lui Brâncuși nu poate fi intuită complet decît în ansamblu și la locul ei de zămislire: în atelierul sculptorului, în care fiecare lespede de piatră, bucată de metal sau grindă de lemn a suferit lente și neîncetate transformări, după ce a fost îndelung privită, observată, ghicită, cioplită, lăsată, retușată, iarăși lăsată, din nou luată și finisată imperceptibil, cu dragoste, cu meșteșug, cu o răbdare supraomenească, cu geniu creator.

→ Copleșit de avalanșa de impresii, parcă amușisem. Aveam nevoie de un timp de reculegere, pentru ca, din vălmășagul de senzații și emoții înregistrate în creier, să rezulte gânduri, judecăți, să se formuleze întrebări.

Brâncuși și-a dat seama, probabil, de ceea ce se petrecea cu mine. El m-a lăsat să privesc, fără să-mi vorbească, mult timp. Apoi a făcut « onorurile casei »: mobilierul — simplu, țărănesc, artistic, lucrat de el; un colț bine înzestrat cu scule de sculptor și meșteșugar; culcușul său, cocoțat pe atunci pe o platformă aeriană, pe a cărei balustradă era aruncată cu neglijență de bun gust o catifea în falduri; mese rotunde de piatră brută; o vatră, un ceaun, un mic godin; undeva, celebrul gramofon cu cutie de rezonanță de construcție proprie, care avea să joace și el un rol în seara de 7 ianuarie 1935.

La ora prînzului, Brâncuși m-a invitat la un restaurant, scuzîndu-se că nu mă poate « omeni » cu mîncare gătită de el — cum îi era obiceiul — deoarece era zi fără carne.

Ieșind din liniștea aproape provincială a curții de la numărul 11 din fundătura Ronsin, ne-am pomenit după cîteva minute în vacarmul străzii Vaugirard, pe care am părăsit-o repede, trecînd printr-un scurt dedal de străduțe, pînă ce am ajuns la restaurantul unde sculptorul lua obișnuit prînzul, în zilele cînd băiatul de la măcelărie nu-i aducea carne.

Brâncuși mi-a pregătit acolo o surpriză: rezervase de mai multă vreme niște melci, puși de restaurator de vreo două-trei săptămîni la carantină, sub un clopot de sticlă, găurit. — « Ce sont des escargots de Bourgogne, monsieur — mi-a explicat patronul micului restaurant — et on les mange avec de la sauce vinaigrette ».

Într-adevăr, fără sosul de oțet cu usturoi tocat fin — după rețeta lui Brâncuși — și fără un vin potrivit anume, melcii fierți ar fi fost greu de suportat. Sculptorului îi plăceau grozav (mie, nu).

La despărțire, Brâncuși s-a scuzat că nu mă poate reține și după amiază, dar m-a invitat să vin altă dată, fixînd chiar el cînd: « Vino la 7 ianuarie, vom fi împreună toată ziua și o să-l sărbătorim aici, la Paris, pe Ion » (era vorba de tata).

La data fixată, din nou în Impasse Ronsin, trăgeam cordonul clopoțelului, de astă dată mai puțin sfios. Era ora 10. Afară, frig și umezeală; înăuntru, o atmosferă abia încropită de radiația sobei cu cărbuni, insuficientă pentru volumul mare al încăperii înalte, acoperită cu geamlîc.

Într-un colț mai intim, cel locuit, abia separat de atelier, temperatura era oarecum plăcută. Brâncuși nu se îmbrăcase cu obișnuitele lui haine de lucru, ci cu un veston de oraș, dintr-o stofă groasă, țesută de casă.

De data asta eram hotărît să vorbesc, să întreb. Acum impresiile și ideile erau mai organizate, nedumiririle ieșiseră la iveală. Aveam avantajul de a nu fi nici artist, nici critic, nici istoriograf. Nu venisem la Brâncuși din interes sau din curiozitate: venisem la un mare artist, prieten al tatei.

Am stat mult timp « de taină », ca doi olteni. A vorbit mai mult Brâncuși. Nu-l întrerupeam decît pentru a-i pune întrebări.

M-a surprins părerea lui despre Michelangelo. Am reacționat. L-am contrazis.

Nefiind un « rafinat » sau snob, m-am bizuit întotdeauna, în materie de artă, pe lângă bagajul meu de cunoștințe și impresii culese din muzee și din cărți, mai mult pe factorul emotiv. Emoția resimțită de mine în fața faimoasei « Pietà » sau a frescelor lui Michelangelo fusese tot atât de intensă ca și aceea pe care mi-o pricinuiseră lumea creată de Brâncuși. Mi s-a părut ciudat ca un mare artist să nu aprecieze așa cum se cuvine pe un alt mare artist, și i-am spus-o.

Critica lui Brâncuși se îndrepta mai ales împotriva grandorii voite a artei statuare a lui Michelangelo, după el o artă a cărnii. « Depuis Michel-Ange, les sculpteurs voulaient faire du grandiose. Ils ne réussissaient à faire que du grandiloquent »³.

Rodin, grație căruia « sculptura a redevenit umană în dimensiuni și în semnificația conținutului său », a avut asupra lui Brâncuși o influență hotărâtoare; dar, deși i-a recunoscut rolul imens pe care l-a jucat în înnoirea sculpturii, Brâncuși nu a mers pe calea lui Rodin. De altfel, tocmai contactul artistului român cu opera marelui sculptor francez a constituit acel « preaplin » care l-a determinat pe Brâncuși să caute, solitar, răbdător și îndărătnic, calea spre o sculptură nouă, « o sculptură a esenței însăși a lucrurilor și trupului uman, rezultată din căutarea concentrată și neobosită a formelor definitive, a liniilor și suprafețelor care, în mod obligatoriu, alcătuiesc aceste forme ».

Am redat aici părerile lui Brâncuși, așa cum le-am înregistrat atunci și cum le-am înțeles. Artistul mi-a spus o seamă de lucruri, unele din cele pe care îi plăcea să le repete, altele mai puțin cunoscute sau chiar inedite.

Interpretările și explicațiile pe care mi le-a dat asupra diferitelor lui opere se adresau unui profan. Cred că acesta este și motivul pentru care mi-a vorbit mai puțin aforistic, mai direct.

După spusele sale, renunțarea la sculptura statuară a fost voită, ea s-a petrecut într-o epocă în care, după cum se știe, sculptorul nostru căpătase digitația virtuosului și modela cu ușurință și abilitate uimitoare.

« Ce-aș fi putut face mai mult decât Rodin și la ce bun? » — îmi spunea Brâncuși, referindu-se la unele din compozițiile marelui artist, în care nuduri de femei și de bărbați se amestecă în cele mai complicate ipostaze, rezolvate cu o măiestrie neîntâlnită pînă la el.

De altfel, Brâncuși m-a îndemnat să revăd Muzeul « Rodin », indicându-mi și ce anume să observ din noianul de opere expuse.

Brâncuși, muzician în piatră, lemn și bronz, a compus mai ales teme cu variațiuni: « Pasărea », « Cocoșul », « Peștele », « Negresa », « Domnișoara Pogany », « Prințesa X », « Coloana infinită ».

Operele sale în lemn sînt, de multe ori, unicate, deoarece însuși materialul viu i-a sugerat adesea subiectul de cioplit.

Este caracteristică, în acest sens, sculptura denumită « Șeful ». Lemnul brut avea o creștătură transversală. Ea s-a transformat într-o gură larg deschisă, dominantă, de predicator. O tichie de tablă închipuie un *couvre-chef* sacerdotal. « Șeful » nu este un fel de Ubu-roi, cum s-a bănuț de unii, ci însuși portavocele catolicismului, papa, așa mi-a spus Brâncuși.

³ *Hommage à Rodin*, Paris, 1952. La p. 22, textul lui Brâncuși din care am reprodus pasajul citat.

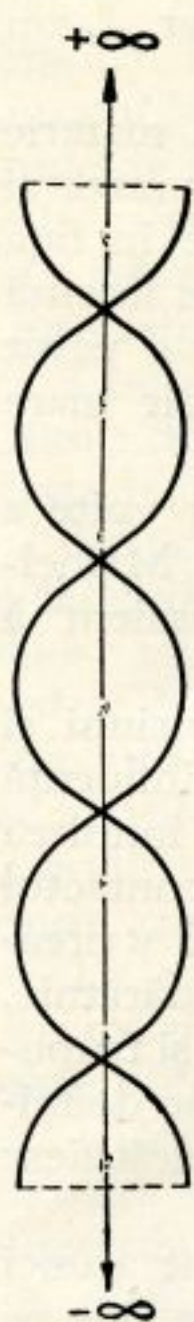


Fig. 2. — Două sinusoidale în opoziție, mergând de la minus infinit la plus infinit, justifică matematic denumirea « Coloanei infinite », fără început, fără sfârșit.

« Fiul risipitor », denumirea eliptică a unei sculpturi în lemn, reprezintă de fapt episodul întoarcerii fiului risipitor. Poarta larg deschisă, monumentală — principala componentă a unui ansamblu arhitectonic plin de fantezie — sugerează așteptarea, precum și opulența celui care a poruncit să se sacrifice vițelul cel gras în cinstea fiului ce a fost pierdut, dar s-a aflat.

« Vrăjitoarea » lui Brâncuși, la care artistul utilizează ca elemente plastice un con și doi cilindri, este în plin zbor: conul — boneta caracteristică « tagmei », cilindrii — pulpanele rochiei luate de vânt, în timp ce baba călărește pe o imaginată coadă de mătură. . .

Despre păsările artistului s-a scris prea mult pentru ca să mai fie nevoie de vreo « cheie »: păsările lui Brâncuși, în ultimele lor forme, s-au desprins de pământ, s-au eliberat și tind spre spațiul fără limite, spre nemărginirea cosmosului⁴. Evoluția acestor păsări, ca și a replicilor « Domnișoarei Pogany », ca și a « Muzei adormite », reprezintă etapele succesive ale artei lui Brâncuși, tinzând spre o mai mare concentrare, spre o supremă chintesență.

Din « Adam » și « Eva », artistul a reținut doar simbolurile funcțiilor lor eterne: « Adam », în lemn de stejar, este o construcție de rezistență, o cariatidă sortită poverilor, muncii trudnice a pământului cu sudoarea frunții, pe când « Eva » a fost concepută ca un chip cioplit în lemn de nuc, în curbe supte, al fertilității, al perpetuării speciei. Când le-a prezentat, Brâncuși le-a suprapus: « Adam » o susține pe « Eva » și este subjugat de ea, eternă obsesie. Pe « Cocoș », Brâncuși l-a văzut în chip de creastă, stilizată în fierăstrău vibrant, sonor, cu care vestitorul zorilor sfârtecă întunericul, lăsând să pătrundă mijinda lumină. Este extraordinară puterea de sugestie a acestei forme semețe, dințate, vesele, care dă impresia totală, vizuală și auditivă, a mîndrului animal, cu gîtul, capul și ciocul întinse arc spre soare, căruia îi adresează ritualul cucurigu.

« Începutul lumii » este oul, simbol alb care cuprinde în sine embrionul a tot ce trăiește. Brâncuși vedea acest înveliș gingaș al vieții, acest început al lumii vii, cu forma sa ovală, ca fiind legat de sol, dar numai prin punctul unic de tangență, pe care ovoidul geometric îl are cu o suprafață plană sau curbă de foarte mare rază — cum este pământul.

Înrudite cu oul, ca formă și concepție, sînt sculpturile mai vechi « Noul născut » (1915) și « Prometeu » (1911). « Noul născut » este el însuși un început de viață, abia scăpat dintr-un tipar embrionar, în timp ce « Prometeu » reprezintă începutul de « artifex » al lui *homo sapiens*, dar în același timp schematizează și durerea reținută a titanului: capul, cu ochi, nas, gură crispată, se pleacă pe umărul invizibil — invizibil ca și vulturul Caucazului ce-i sfîșie măruntaiele.

⁴ « Oiseau, projet devant être agrandi pour remplir la voûte du ciel » (Brâncuși).

CATALOGUE

A Stefan Georgeau George
Museum de Paris et Louvre
Catalogue Brancusi
Paris 7 Janvier 1955

Fig. 3.— Facsimil după dedicația de pe catalogul expoziției « Brâncuși » de la Brummer Gallery din New York.

Din aceeași familie a ovoidelor face parte și « Leda » — sculptura preferată a lui Brâncuși —, în care îmbinarea îndrăzneată a unui con cu elegantele curburi în spațiu ale oului stilizat au generat simbolul grațios al păsării-femeie, plutind lin pe lacul dragostei.

Dintre toate creațiile lui Brâncuși, singurele care au ajuns după puține căutări la forma definitivă au fost « Cocoșul » și « Coloana infinită », ambele cu rezonanțe adânci în arta populară românească.

Vorbind cu artistul despre coloana sa infinită, el mi-a explicat de ce aceasta nu poate avea nici soclu, nici capitel, cum au coloanele antice: ea nu are nici început și nici sfârșit. Repetarea elementului identic al coloanei îi conferă acesteia, printr-o analogie matematică, același caracter pe care îl au unele curbe — de exemplu cele reprezentând funcțiile trigonometrice —, de a se putea repeta și prelungi spre ambele infinituri. Două sinusoidă în opoziție, desenate în jurul unei axe verticale (fig. 2), au un vag aer de familie cu silueta coloanei infinite și reprezintă justificarea strict matematică a denumirii date de Brâncuși coloanei sale.

Lui Brâncuși îi plăceau poznele, jocurile și amuzamentele. « Când nu mai sîntem copii, sîntem ca și morți » — sună unul din aforismele artistului. După ce obosise vorbind despre sculptură, Brâncuși a trecut la cel de-al doilea subiect preferat: muzica. Cu ajutorul aceluia gramofon sui-generis, care, în afară de cutia specială de rezonanță, mai avea și alte dispozitive adaptate de el, Brâncuși mi-a făcut o demonstrație de muzică exotică, cu extraordinare surprize.

Artistul avea o sumă de discuri de muzică folclorică din insulele Pacificului. Mai întâi, le-am ascultat în reproducere normală. Dar fiecare disc mai avea, pe lângă gaura centrală de prindere în pivotul platoului, și o alta,

excentrică, sfredelită de Brâncuși. Prinzînd discul pe platou în gaura excentrică, ritmul normal al melodiei suferea neașteptate transformări, deoarece viteza se modifica mereu, în cursul fiecărei rotații.

Nemulțumit cu atîta, Brâncuși punea fiecare disc de la sfîrșit la început, curios să constate ciudatele modificări melodice obținute în felul acesta. Mai întîi discul era pus cu gaura centrală în pivotul platoului, dar doza vibrantă parcurgea șanțurile discului de la centru la periferie, *da fine al capo*. După aceea, el introducea în pivot gaura excentrică, mișcarea producîndu-se tot de la centru spre marginea discului.

Prin inversarea melodiei și continua variație a ritmului se obțineau efecte dintre cele mai bizare, dintre cele mai neașteptate, cu atît mai bizare, cu cît melodiile erau și așa destul de neobișnuite, prin exotismul lor.

Experiențele acestea, combinate din cînd în cînd și cu modificări bruște ale vitezei de rotație a platoului, au fost repetate și cu discuri de muzică populară românească, foarte cunoscute. Efectele sonore erau parcă și mai impresionante, deoarece transformările melodice obținute dădeau cu totul altceva decît cîntecele cu care eram obișnuiți.

Acest joc muzical a durat cîteva ore. El s-a încheiat cu o dedicație pe prima pagină a frumosului catalog din 1926 al Expoziției «Brâncuși» de la Brummer Gallery din New York, pe care artistul mi l-a dăruit în acea seară, ca amintire.

Înainte de plecare a venit din nou vorba despre «Coloana infinită», de astă dată de aceea pe care artistul spera să o poată ridica în țară. Am discutat despre modalitățile de realizare a coloanei la scară mare, cu care prilej i-am arătat lui Brâncuși cum s-ar putea rezolva tehnic diversele probleme puse. Vădit interesat, artistul m-a întrebat dacă nu mi-ar surîde să colaborez cu el la realizarea «Coloanei infinite» de la Tîrgu-Jiu. Răspunsul meu afirmativ a însemnat începutul viitoarei noastre conlucrări, din anii 1936 și 1937. Dar aceasta este o altă poveste⁵...

⁵ Vezi articolul Geneza «Coloanei infinite», în *Revue roumaine d'histoire de l'art*, 1964, nr. 2 (în curs de apariție).