

LIBRARI We know books

VIRGIL IERUNCA ROMÂNEȘTE

 HUMANITAS
BUCUREȘTI

„L'obscur acharnement des hommes pour recréer le monde n'est pas vain, parce que rien ne redevient *présence* au-delà de la mort, à l'exception des formes recrées. Ces statues plus égyptiennes que les Égyptiens, plus Michel-Ange que Michel-Ange, plus humaines que le monde – et qui se voulurent une irréductible vérité, bruissent des mille voix mystérieuses que leur arracheront les âges.“ — ANDRÉ MALRAUX, *LA CRÉATION ARTISTIQUE*, p. 216).

Drumul care duce – în formă și timp – de la Eminescu la Brâncuși este un drum de soartă și răsplată. Cu Eminescu am scăpat prilejul adeviziunii la universal, pentru că poetul, oricare și oriunde ar fi el, numește, făptuiește și este prin cuvânt. Și cuvântul, atunci când n-are fericirea să fie cântat (descântat) într-una din limbile oficiale ale pământului, rămâne plăpând și particular în cercul strâmt al neamului pe care-l slujește. Așa se face că dacă pe românește Eminescu atinge înălțimi proprii unui Hölderlin, tradus într-o limbă străină își pierde țăriile, sensul. Vinovăția e a cuvântului și tainelor închise în el. La în-ceput a fost nu numai cuvântul ci și blestemul însingurării lui. Poezia e până la urmă o seamă de cuvinte – una singură – unde nimic și nimeni nu poate converti cuvântul la altceva decât ceea ce e. Altfel se

întâmplă însă cu artele plastice și altul e destinul geniului românesc prin Brâncuși. Când stai de vorbă cu pietrele, când citești destin în pietre ca Pârvan, limitezi geniul la dimensiunea românească. Atunci însă când mâinile lui Brâncuși frământă pietre, vrăjesc metale sau zvântă lemne, ele se întâlnesc – peste timp – cu mâinile lui Michelangelo, dincolo de ironiile lui Brâncuși pe seama titanului. Artele plastice servesc în mod evident voința de libertate a formelor și inaugurează mai precis puterile rupturii de timp și istorie pe care arta modernă le postulează și împlinește. Nu e întâmplător că André Malraux zidește pentru înțelegerea și destinul artei Muzeul Imaginar. Asta înseamnă că locul unui tablou sau al unei statui nu e decât acolo unde arta întregă există cu istoria, experiența și cuceririle ei. „Cum își descoperă Giotto vocația lui? – se întrebă Maurice Blanchot? – Privind tablourile lui Cimabue și nu oile pe care le ducea la păscut”¹. Muzeul Imaginar convoacă formele și le închide într-însul pentru ca artistul să ia cunoștință de propria lui libertate; numai închis în muzeul acesta creatorul e liber, pentru că numai comunicând cu istoricitatea formelor, el întocmește proiectul major al dăinuirii în timp. Ceea ce n-au izbutit să facă poeții în Turnul Babel (dând limbajului ce este al limbajului), străduindu-se să surprindă culpabilitatea cuvântului², vor reuși să împlinească în Muzeul Imaginar dătătorii de culori, meșterii de piatră și metal. Muzeul Imaginar e o vamă a libertății: în el creatorii își recunosc menirea lor în lume, aceea de a realiza un fel de libertate a istoriei, adică arta pur și simplu.

1. Maurice Blanchot, *Le Musée, l'art et le temps*, în *Critique*, tome VI, nr. 43, p. 203.

2. S-ar putea vorbi, de nu s-a vorbit încă, de o tentativă mallar-meană a celor ce li s-au încurcat limbile în Turnul Babel.

Pe Brâncuși îl găsești dintru începuturi în Muzeul Imaginar. Nici o istorie a artei moderne în general și a sculpturii în special nu se deschide fără el, învățătorul, singularul. Deși Brâncuși n-are nimic comun cu suprarealismul, André Breton începe cu el atunci când ajunge la capitolul sculpturii suprarealiste: „La sculpture, au cours de ces trente dernières années où l'objet devait accomplir sa révolution, a participé du même tourment que la peinture. C'est en ce sens, Brancusi qui lui a donné l'impulsion initiale”³.

Ce e modern, mare, nepieritor în arta lui Brâncuși? Exact ceea ce face ca această artă să nu fie o modalitate de a vedea lumea, ci o vrere de a o crea. Brâncuși nu e un vizionar, ci un întemeietor de forme. El nu-și traduce în bronz vise, pasiuni, amintiri, ci smulge materiei dreptul ei la absența de materie, creând ca dintru începuturi, începutul. Opera lui nu e operă de irealitate, ci de nouă rânduială a realului. Pentru că și *Pasărea Măiastră* și *Coloana fără sfârșit* sunt tot atât de reale ca discursurile de piatră ale lui Rodin de pildă. Numai că în timp ce ceilalți rămân în drama și uneori epigrama subiectului, Brâncuși primește, cu intuiție și înțelepciune, uvertura nouă, anunțătoare, a obiectului. Precum altădată Mallarmé cedase inițiativei cuvintelor, Brâncuși cedează, ocrotește – atunci când nu stăpânește – obiectul. Itinerariile inițiativei obiectului se confundă cu însuși prestigiul artei moderne. Brâncuși e un inițiat într-o eliberare a obiectului și opera lui e prin excelență operă de răzvrătire esențială. Refuzând să adere la monotonia lumii, el pune – ca făcător de obiecte, ca un nou creator într-o nouă zodie a Facerii – o distanță între el și lume, distanță

3. André Breton, *Genèse et perspective artistique du surréalisme*, în *Le surréalisme et la peinture*. Brentano's, New York, 1945, p. 96.

care nu e altceva decât absență de lume. Dar din această absență de lume, de pe acest tărâm al îndepărtării, arta lui vorbește oamenilor despre ei, despre semne și lucruri. Și graiul acesta e universal și românesc în egală măsură. Dorul de geometrie pe care îl vedea Dan Botta⁴ în *Coloana fără sfârșit*, mai înainte de a fi geometrie este dor pur și simplu, înălțare la cer într-un orizont românesc, mesaj de absolut într-un limbaj românesc. Faptul însuși că vorbim – și cu adevărat – despre arta românească a lui Brâncuși, ne obligă să fim cât se poate de prudenți cu disocierea grăbită și definitivă între figurativ și ne-figurativ. Poate că totul nu e decât o problemă de alegere în voiajul neliniștii creatorului (tema de impas a actului gratuit în literatură aruncă o punte de prudență în discuția, nefolositoare uneori, despre dihotomia figurativ – ne-figurativ). Brâncuși nu pune concluzii în această dezbatere fiindcă însăși creația lui e neterminată și prin aceasta, mai aproape de veșnicie.

Intrată în Muzeul Imaginar prin demnitatea singurătății și izolării ei, arta lui Brâncuși, ca și aceea a creatorilor adevărați, cunoaște și re-cunoaște propria ei transcendență. Ea nu poate să rămână suspendată în golurile sublime care i-au pregătit creșterea. Ca și arta bizantină, de care se apropie printr-un fel de mistică a seriosului și prin iubirea de simbol, Brâncuși își supune creaturile dialecticii metamorfozelor. O frescă bizantină nu s-a născut singură: lângă ea stăruiau zeii – cum ar spune Malraux – sensul religios al unei arte de figurații sacrale. Timpul a spulberat însă asistența zeilor și fresca bizantină trăiește azi prin propriile ei valori plastice. Numai că forma profană de azi – această formă care e pură în măsura în care a făcut din zei pretext de temporalitate –

4. Dan Botta, *Limite*, Cartea Românească, București, p. 60.

e impură în măsura în care rezistă. Și rezistă tocmai prin impuritatea ei: adică prin demnitatea umană, creatoare, care, în locul zeilor, a pus absența de zei, măsură de libertate. Formele realizate sunt impure fără voia lor și a creatorului lor, pentru că acolo unde ele se întâlnesc se naște demnitatea însăși a situației de creație. Altfel cultura ar fi imposibilă și cultura rămâne mereu onoare și proiect al trecerii omului prin lume („Que les dieux, au jour du jugement, dressent en face des formes qui furent vivantes, le peuple des statues! Ce n'est pas le monde qu'ils ont créé, celui des hommes, qui rendra témoignage de leur présence: c'est celui des artistes... Tout art est une leçon pour ses dieux“ – constată același vecin de apocalipsă, André Malraux). La această înaltă lecție, Brâncuși a ajuns printr-o adevărată asceză. El a osândit orice reminiscență psihologică a subiectului în fața formei de creat. Renunțând la orice existență trecătoare, de psihologie – „când nu mai suntem copii am și murit“⁵ – Brâncuși realizează o stare necesară modului ontologic de a fi al operei de artă. Brâncuși luptă nu numai cu finitul – așa cum fac de pildă clasicii de academie – ci și cu infinitul, care se scurge prin strâmtoarea existențială a oricărei invenții sau creații. Infinitul tulbură încarnarea și încarnarea e margine. În plus, limitele încarnării în artă dispun de ursita stilului care orânduiește viața însăși a formelor. De aici, din această asceză față de sine și pentru opera sa, întregă această grijă a revenirii asupra materialului, întregă această problemă a *reducerii* la Brâncuși. Creatorul e mai întâi un meșter. Meșterul Manole la Paris. El muncește în durere și grație. Mâinile lui se apleacă asupra materialului până la

5. *Quelques propos de Brancusi* în *Cahiers d'Art*, 1929. N.^{os} 8–9, p. 382.

istovire. Totul se face înaintea timpului care rezistă prefacerii și voinței meșterului de a-l înfrânge creând. „Timpul muncește prin mâinile lui“ – constată Roger Vitrac⁶ pentru a sublinia opoziția creatoare a artistului față de trecere. Brâncuși introduce ambiguitatea repetiției în metale. El șlefuieste cu osârdia celui ce se roagă. Cerul formelor deschis, rugăciune in-formată. Rugăciune frumoasă. „L'artiste – spune Jeanne Hersch – veut faire exister, non faire beau. Mais faire exister, c'est faire beau“⁷. Existența artei lui Brâncuși dezvăluie un real simț al intenționalității operei de artă, care face ca opera să se dorească ce poate fi, să devină ceea ce e. Această adeziune la propria ei totalitate explică de ce o sculptură de Brâncuși este o împlinire fără umbre sau accidente. Brâncuși nu se mulțumește să suprime fervoarea subiectului, sentimentalitatea și semnele. Rigoarea, cruzimea⁸ spirituală a acestui îndârjit învățător de absolut, fac din reducere mijloc de a transporta natura – învinsă – în muzeul imaginilor ultime. Pasărea lui Brâncuși e măiestră pentru că ea a renunțat la atribute și pene, pentru că a schimbat greutatea albă a marmorei pe arama unei sulii înălțate spre nori, spre văzduhuri, ca o replică de absolut dată pământului. Rugăciunea copilei îngenuncheate într-un cimitir românesc e atât de purificată – neprihană fără ocol – încât din tot acest tablou al devoțiunii nu rămâne decât sensul original al rugii. Iar torsul – torsul acesta în care Dan Botta vedea „o răcoare de stea limpede, de palidă

6. Roger Vitrac, *Constantin Brancusi*, în *Cahiers d'Art*, 1929, nr. 8–9, p. 384.

7. Jeanne Hersch, *L'être et la forme*. Cahiers de Philosophie – Neuchâtel, 1946, p. 189.

8. „C'est un mystique doublé d'un malin“, Luc. Bădescu în *Comœdia*, 7 martie 1942.

stea profundă⁹, – e o idee în frumos. Din domnișoara Pogany n-a mai rămas decât natura muzicală a grației.

Reducerea aceasta sărăcește aparențele, dar îmbogățește însăși esența artei care-și răspunde, fie numai o clipă. Clipă esențială însă, în afară de timp, dar purtătoare de veșnicie particulară. Spunem particulară, pentru că s-ar putea ca arta să nu treacă dincolo de timp, ci să rămână dincoace de el, căzută în destin – așa cum crede fenomenologul E. Levinas¹⁰. Drum de dincolo spre dincoace. Oricare ar fi distanța artei față de Ființă (Être) momentul plenitudinii în clipă – când întruparea formei ajunge la un fel de necesitate liberă sau de libertate necesară – rămâne unic și exemplar. Brâncuși îl găsește, regăsindu-se neconținut.

Cruzimea aceasta a reducerii ia la Brâncuși aspectul unui demers spre începuturi, spre geneză. Această întoarcere în urmă, spre configurații primitive, ne ajută să deslușim pasiunea lui Brâncuși pentru sinteze vii. Făcătorul de ovale se întâlnește cu meșterul de parabole și cu stăpânul elipsei. Ovalul, parabola și elipsa, duc toate la un fel de mit al oului, ca rezumat al vieții, ca sinteză de finitudine și rod. Brâncuși întâlnește în această dispută a genezei pe Ion Barbu și întâlnirea aceasta ni se pare prilej de sărbătoare în destinul artei românești. O apropiere între *Oul dogmatic* al lui Barbu și între obsesia ovală a lui Brâncuși, atât de vădită în *Noul născut*, *Începutul lumii*, *Muza adormită* sau ochii lui *Socrate*, ni se pare plină de sens. Aceeași sinteză de început și sfârșit, de naștere și murire, apare și în formele inițiale ale lui Brâncuși și în poemul de duh închis al lui Ion Barbu:

9. Dan Botta, *op. cit.*, p. 59.

10. E. Levinas, *La réalité et son ombre*, în *Les Temps Modernes*, 4-e année, nr. 38, pp. 769–789.

„Cum lumea veche, în cleștar,
 Înnoată în subțire var,
 Nevinovatul, noul ou,
 Palat de nuntă și cavou.“

E interesant de observat că bogăția de var din universul poetic al lui Ion Barbu corespunde, în universul plastic al lui Brâncuși, nevoii amândurora de a se dezbăra de materie, de greutatea ei. Varul e sfărâmicios, creează o fragilitate de alb care poate dispărea ușor, el spoiește, amintește mai mult decât impune dominația senină a culorii. Varul dăruiește poeziei lui Barbu un climat de facticitate secundă, în care încolțește rigoarea, fastul ermetic și miezul semnificațiilor¹¹. La Brâncuși, renunțarea la materia care atârnă, refuzul însuși al greutateii, e manifest. Obiectele lui sunt ușoare, orânduite parcă într-o stare de zbor împietrit. Cucerirea spațiului – râvnă modernă și comună tuturor sculptorilor de azi – e prezentă bineînțeles și la Brâncuși. Numai că Brâncuși se înalță în spațiu altfel decât un Arp sau un Adam. Pe când cei doi cultivă masa îngreuiată, volumul care turtește spațiul, Brâncuși suprimă „josnicia“ căderii, pentru libertățile de sus. Arta lui e înălțare. Și înălțarea aceasta are într-însa, ascuns, riscul unei victorii. Mai precis, e vorba de demersul luminii,

II. E interesant că atunci când Barbu „descrie“ însăși statura intențională a lumii, ca în *Grup*, el face apel la condiția expresivă a dualității var-oval: „E temnița în ars, nedemn pământ/ De ziuă, fânul razelor înșală;/ Dar capetele noastre, dacă sunt/ Ovaluri stau, de var, ca o greșeală.“ Greșeala de care vorbește Barbu – greșeala de a fi în fire – e însă necesitate pură. Existăm în măsura în care cinstim la modul ontologic greșeala. Formele de absolut sunt doar figuri de fals absolut: nu se poate tăcea, nu se poate iubi, nu se poate muri, – am spune, după Blanchot.

de raportul dintre lumină și obiectul lui Brâncuși. Pe când la un Laurens, spre exemplu, lumina întâmpină sculptura, se face atmosferă¹², la Brâncuși lumina cooperează cu obiectul, își neagă spațiul și se așază în interiorul însuși al obiectului, împrumutându-i puterile unui nou subjonctiv al luminii (un nou „să fie lumină!“). Ion Barbu operează paralel atunci când situează înălțarea oului dogmatic:

„Îl urcă-n soare și cunoaște!“

Strădania de urcuș în lumină, mai pregnantă la Barbu, mai stăpânită în însăși devenirea de lumină la Brâncuși, vorbește despre unul și același proces: complotul luminii la urzeala creației. Și Barbu și Brâncuși amintesc de necesitatea dintâi a luminii ca orizont de facere, de creație. Trebuia să fie mai întâi lumină, pentru ca să se facă mai apoi cele cuvenite timpului și rânduite spațiului. Odată luată ca temei, lumina se pierde numai pentru a se regăsi în munca originală a creatorilor. Itinerarul ei de risc și pierdere, de revedere înnoită, se confundă cu cei ce-o regăsesc numind-o. E vorba de creatori și de harul lor de a spune luminii pe nume.

Există un drum de ziuă la Brâncuși, care dovedește încă o dată lipsa de dramă în opera lui, lipsă însușită de toți cei pentru care absolutul există. N-avem decât să ne gândim la noaptea greoaie, noaptea însărcinată din opera lui Rodin, pentru ca să putem descifra tâlcul unui contrast exemplar. Noaptea lui Rodin târăște o dramă, *dimineata* lui Brâncuși

12. Giacometti vedea în acest înconjur creatural de lumină mijlocul real al devenirii. „Un braț – spunea el – e imens cât Calea Lactee“ (Alberto Giacometti: *Henri Laurens* în *Labyrinthie* (Genève), 15 ianuarie 1946.

pre-vede un absolut. (Ne oprim la valoarea de dimineată a luminii lui Brâncuși pentru că e de observat într-adevăr un fel de severitate, de tărie acidă în lumina care-l privește. Nimic din lumina saturată, lumina osândită, funebră a amiezii lui Debussy, ci dimpotrivă o lumină precisă, riguroasă, lumina de dimineată. Poate și din cauza aceasta o sculptură de Brâncuși ne duce cu gândul la acel ciudat „foc de gheață“ din textele unui Ernst Jünger.)

Creată sub sorocul luminii, despuiată de asemănarea la față cu fețele naturii, sub semnul reducerii și distanței, adăugându-se lumii ca o altă lume, opera lui Brâncuși e o singurătate. Ea e inumană, așa cum inumane sunt mereu creațiile celor ce-și exersează demnitatea de a fi artist printre oameni, creând universuri de singurătate.

Se pare că paradoxul artei moderne constă tocmai în vocația creației inumane de a defini demnitatea omenească a creatorului. Inuman e și Lautréamont și Kafka sau Schöenberg. Vorbind despre „îndoiala“ lui Cézanne, Merleau-Ponty observă prea bine această stare de inumanitate care poate trece oricând din pânzele lui Cézanne în sculpturile lui Brâncuși: „Nous vivons dans un milieu d'objets construits par les hommes, entre des ustensiles, dans des maisons, des rues, des villes et la plupart du temps, nous ne voyons qu'à travers les actions humaines dont ils peuvent être les points d'application. Nous nous habituons à penser que tout cela existe nécessairement et est inébranlable. La peinture de Cézanne met en suspens ces habitudes et révèle le fond de nature inhumaine sur lequel l'homme s'installe. C'est pourquoi ses personnages sont étranges et comme vus par un être d'une autre espèce. La nature elle-même est dépouillée des attributs qui la préparent pour des communions animistes: le paysage est sans vent, l'eau du lac d'Annecy

sans mouvement, les objets gelés, hésitants, comme à l'origine de la terre"¹³.

Și mai semnificativ e faptul că acest neomenesc al artei moderne invocă – așa cum se vede clar și la Cézanne și la Brâncuși – prestigiul începuturilor, starea de arhăitate. Artistul modern se simte responsabil de geneză. El o caută după ce o găsește, se întreabă despre tot ce începe și creează într-o permanentă contemporaneitate cu originile. Brâncuși e, din punctul acesta de vedere, exemplar. Sculptura lui trece în timp după o confruntare totală cu vremea tradiției. Motivul romboidal, repetat la infinit din *Coloana fără sfârșit* e țărănesc și mai bătrân desigur decât însuși memoria țărănilor. Dar, dacă în limitele motivului, putem desluși chemarea tradiției, în creație însuși Brâncuși e singur, unic. Așa că această *Coloană fără sfârșit* e, în definitiv, o mare troiță cu fața la Dumnezeu. Dialogul lui Brâncuși cu începuturile e autentic. Între început și sfârșit, Brâncuși e singur. De aceea opera lui nu suferă nici o îndreptare. Prin ea vorbește întâlnirea dintre atunci și acum. La un alt sculptor, care și el prețuiește întoarcerile la izvoare, Henry Moore, această întoarcere e viciată tocmai de ceea ce Brâncuși a refuzat totdeauna: paravanul culturii. Brâncuși citește în izvoare – Moore se apără de izvoare. El ajunge acolo unde ar fi trebuit să ajungă direct, numai printr-un ocol de cunoaștere. De aici, preferința lui pentru florentinul Masaccio, de aici sânii prea egipteni ai femeilor lui, iar Egiptul însuși înșelat, dezis. Brâncuși nu evită cunoașterea din naivitate, ci din știință. Știință, credință și voie de a crea. El nu e naiv, ci înțelept. Primitiv din înțelepciune, despre Brâncuși am putea spune

13. M. Merleau-Ponty, *Sens et non-sens*, Nagel, Paris, 1948, p. 30.

cu mult mai mult adevăr ceea ce Jean-Paul Sartre a spus despre Giacometti – că el „probează sculptura, așa cum Diogene mergând, proba însăși mișcarea”¹⁴. Brâncuși impune în plus gloria fără sfârșit de a da artei ceea ce îi aparține – veșnicie și risc.

14. Jean-Paul Sartre, *Situations* III, Gallimard, Paris, 1949, p. 292.

„Cu umbra-n stemă, pe basilici,
O veghe singură să urci
Sub agere oțele silnici:
O Moscovă de cer și furci.

Stea netedă, vigoare-în chiciuri,
Asprime sveltă, imn de biciuri!
Explică stricte-acele glorii
De căngi răspunse din victorii.“

Nici un cuvânt în presa de la București despre moartea lui Ion Barbu. O moarte care dovedește ceva: că poetul acesta nu riscă, așa cum au riscat atâția, să fie înrolat post-mortem în panteonul imposturii. Tăcerea care învăluie plecarea dintre cei vii a lui Ion Barbu este de fapt cel mai de seamă omagiu pe care destinul îl aduce poetului. Ce-ar fi fost dacă, într-o clipă de curaj, exegetul și fostul său prieten, Tudor Vianu, ar fi pus mâna pe condei și ar fi însemnat numai câteva rânduri despre acela căruia, altădată, i-a consacrat o întreagă carte? Sunt sigur că rândurile acelea ar fi pus o umbră grasă, un fel de pată ce s-ar fi întins peste veșnicia dobândită a lui Ion Barbu.

Fără necrologul pângărit, fără vorba sfiită de cenzuri, fără ponosul lacrimilor dirijate, trecerea întru cele veșnice