

ÎN LABIRINT CU BARBU BREZIANU. BRÂNCUȘI, MUZICA ȘI DANSUL

de VIRGINIA BARBU

Abstract

Into the Labyrinth with Barbu Brezianu. Brâncuși, music and dance had as starting point the donation of Barbu Brezianu made for the Institute of Art History „G. Oprescu” and tried a portrait of the art historian from inside his personal archive. By following the Brezianu’s literary and historiographic passion routes, the author’s interest was focussed on materials concerning the relation between French composer Erik Satie and Romanian sculptor C. Brâncuși. Brezianu evoked their friendship in some writings, insisting on the short episod of artistic trio: Satie–Lizica Codreanu–Brâncuși, collaboration immortalized by Brâncuși’s photographs. The author questioned the simply „dresser” role of the sculptor, underscored by Brezianu, advancing the opinion that the photos representing Lizica are a reference point for understanding the paradox of the works of the musician and the sculptor: Satie want to express immobility through music, Brâncuși, the mouvement in the statuary.

Keywords: library, labyrinth, Brâncușian exegesis, Modernism’s precursors, Satie–Brâncuși affinities, artistic friendship, music-dance-sculpture, Romanian folk music, *Musique d’ameublement*, costume, studio, easefulness, immobility, living statue, spiral.

Când Barbu Brezianu aniversa 90 de ani, Târgu Jiul, orașul-prieten, al cărui cetățean de onoare a fost, i-a dedicat un număr omagial în revista „Lumea gorjencească”. Opiniile celor chemați să-l evoce, scriitori, critici de artă, prieteni (printre care Amelia Pavel, Radu Bogdan, Radu Ionescu, Alexandru Baciu, Gh. Vida, C.R. Velescu și alții) conturează un portret agreabil, foarte bine creionat cu reverență și căldură. Este imaginea unui om distins, elegant, rezervat în maniere, vioi, prietenos și mai ales politicos; a unui intelectual cu o cultură aleasă, distilată timp de mai multe generații, de înaltă ținută, un aristocrat al spiritului; a exegetului de talie mondială, cufundat în laborioase forme de cercetare, scormonitor de date și mărturii, riguros, impecabil. Pentru o scurtă evocare a personalității lui Brezianu reținem fraza Ninei Stănculescu: „În tot ce întreprinde – traduceri ample, exegeze și interpretări artistice de vibrantă sensibilitate – păstrează o stranie discreție și delicatețe, o surprinzătoare modestie, o totală evitare a «zgomotului», a «surlor», precum și o neobișnuită grație a gesturilor, a cuvintelor”.

Noblețea lui Barbu Brezianu s-a prelungit și asupra Institutului de Istoria Artei, prin actul său de generozitate postumă. Donația¹ ne-a îmbogățit nu doar cu un fond de carte, o arhivă de documente și cu rațiunea de a înființa un Centru de studii brâncușiene. Dimensiunea imediată, concretă, este dublată de dimensiunea imaterială, adevărata

¹ Donația reprezintă doar o parte din biblioteca și arhiva personală a lui Barbu Brezianu.

moștenire pe care ne-o lasă Brezianu, aceea care ne-a adunat sub semnul unei formulări aproape oximoronice: „Arhiva Vie”².

O bibliotecă trăiește atâta timp cât există un cititor care să se apropie de rafturi animat de o intensă curiozitate. În biblioteca Brezianu se află cărțile cele mai apropiate sufletului său, centrul de relație între pasiunile și interesele sale literare și istoriografice, păstrând ceea ce am putea numi laboratorul de creație al scriitorului. Aerul autentic de atelier se datorează „amprentelor” sale răspândite peste tot (însemnări, articole decupate din ziare, fotografii strecurate printre pagini), dar mai ales ordinii în care se află cărțile, rânduială refăcută conform dorinței sale și indicațiilor fiului său, Andrei Brezianu. „Dezordinea creatoare” a scriitorului, pe care am încercat s-o salvăm, este una dintre dimensiunile spirituale ale donației ce trebuie prețuită cum se cuvine. În labirintul rămas în urma lui Brezianu, centrul relațiilor, punctul de intersecție al tuturor direcțiilor pare a fi, desigur, Brâncuși dar nu toate drumurile către el sunt deschise. Un fapt, însă, ne poate garanta ieșirea, și acela este metoda sa de lucru.

Intelectualul fin, de largă respirație, aparținând generației care a marcat hotărâtor cultura românească până astăzi – Eliade, Cioran, Ionescu, Vulcănescu, Noica, Comarnescu, Schileru, Jianu și alții – vine în domeniul istoriei artei cu un tip de investigație la obiect, ghidat și de studiile sale de drept, deschizând un „dosar” pentru fiecare temă de studiu, în care adună minuțios date și mărturii. Trăsătura de anchetator este, lucru mai puțin relevat, dirijată din subteran de un simț al depistării și descifrării misterelor. Pe alocuri, i s-a reproșat o receptare critică prea îngăduitoare a unor scrieri și legende brâncușiene, un comentariu care încorsetează libertatea interpretării, fiind considerat chiar un „habotnic al documentului palpabil”³. Într-adevăr, Brezianu adună zi de zi informații și documente minuscule, cu răbdare și devotament de miniaturist, dar aceasta este buna sa cale de a reface întregul, de a forța revelația să se întâmple.

Dacă „penuria de documente stimulează spiritul”⁴, așa cum observă Călinescu la un moment dat, este firesc ca excesul de material să inhibe cercetătorul aflat în fața bibliografiei românești a lui Brâncuși, exhaustivă fără exagerare, a zecilor de dosare, îmbucătățind zeci de aspecte ale vieții și operei sculptorului, și, în final, intimidat de amploarea pasiunii acordate temei, căreia Brezianu i-a dedicat aproape jumătate de veac din existența sa. Pe moment, interesul migrează mai curând spre cealaltă parte a bibliotecii, în aria literaturii române de avangardă, din care el însuși făcea parte, integrat, de același Călinescu, la capitoul „Dadaști. Suprarealiști. Ermetici”. Este și zona concordanțelor cu literatura franceză (de la Pierre de Ronsard, al cărui strălucit traducător a fost, la Apollinaire și Cocteau), precum și aceea a conexiunilor între arte, scriitori și artiști. Pentru studiul avangardei literar-artistice europene, aparițiile merg sub pragul lui 1900, Brezianu fiind captivat de stabilirea surselor și cunoașterea precursorilor. Trei dintre romanticii teribili care au modificat viziunea asupra artelor la sfârșitul secolului, monștri sacri ai modernismului, sunt prezenți în biblioteca sa: Comte de Lautréamont, Alfred Jarry și Erik Satie.

Scrierile lui Lautréamont, autorul frazei: „frumos precum întâlnirea dintre o mașină de cusut și o umbrelă pe o masă de disecție” – care a incins mințile suprarealiștilor în frunte cu Breton, Eluard, Aragon, Soupault, și, interesant în zorii modernismului românesc, scrieri savurate de cosmopolitul Minulescu, ce deținea un misterios volum din *Chants de Maldoror*,

² Articolul de față a fost redactat pe baza comunicării susținute la colochiul *Arhiva Vie. În jurul donației istoricului de artă Barbu Brezianu (1909-2008)*, care a avut loc la Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu” al Academiei Române, în decembrie 2010.

³ Ion Pogorilovski, *Ecuția Brâncuși și binomul Brezianu-Paleolog*, în *Lumea gorjencească*, număr dedicat lui Barbu Brezianu, nr. 1, 1999, Târgu-Jiu.

⁴ George Călinescu, *Universitate-Universalitate*, Secolul 20, nr. 6, 1969, p. 12.

apărut în 1874⁵, se regăsesc în trei ediții pariziene, completate de două studii semnate Philippe Soupault și Maurice Blanchot. Un alt romantic excentric, Alfred Jarry, legendarul precursor al literaturii și teatrului absurd, a influențat numeroși scriitori și artiști ca Apollinaire, André Salmon, Max Jacob, Picasso, Eugen Ionescu. Alături de al său *Ubu Roi*, operă de umor absurd și sălbatic, într-o apariție franceză din 1922, și traducerea în limba română a lui Romulus Vulcănescu, din 1969, se află și valoroasa monografie *Alfred Jarry* semnată de Carola Giedion Welcker, cu dedicație pentru Barbu Brezianu, cu ocazia întâlnirii la București, la Colocviul Brâncuși din 1976.

În fine, pentru Erik Satie, muzicianul solitar, rafinatul, ezotericul, privit ca un geniu în cercurile de avangardă, avem și mai mult material de studiu, Brezianu urmărind cu perseverență detectivistică orice aspect al biografiei sau operei lui Satie care ar putea lumina în plus prietenia acestuia cu Brâncuși. De la venerabila cărțuție a lui V.G. Paleolog din 1945⁶, la studiile Ornellei Volta⁷, Brezianu strânge între copertile cărților, și în dosare separate, notițe, nenumărate articole din presa franceză, pliante de concert, cartoline, CD-uri – într-o asemenea măsură încât s-ar fi putut naște deja o nouă carte despre Satie. Ea poate chiar există, așa cum între Lautréamont și Jarry se ascund și alte cărți invizibile. La astfel de considerații, poate că stranii, ne-a predispus inevitabila experiență borgesiană a refacerii, imperfecte, a bibliotecii. Pentru a nu ne rătăci în fabuloasa lume a lui Satie, ne întoarcem și recaptăm firul călăuzitor, acela care ne leagă de Brâncuși.

Prietenia dintre Satie, mai în vârstă cu zece ani, și sculptorul român, pe care documentele o situează între anii 1914-1923, curmată de moartea lui Satie în 1925, a fost bazată pe atracția magnetică dintre două personalități diferite, care își găsesc surprinzătoare afinități. Ei se întâlneau aparent în contrarii: unul era prea complicat, sofisticat până la manie, ajuns la simplitate prin dezabuzare, celălalt era prea simplu, suficient de primitiv pentru a accede la rafinament. Satie avea o înfățișare burgheză, cu lornion, melon, umbrelă și ghetre, afișând o umilitate provocatoare de clown, neînțeles de mulți dintre contemporani care vedeau în arta sa „o muzică simplistă cu titluri bizare”⁸. Brâncuși, căruia Satie i se adresează într-o scrisoare cu „Cher Bon Druides”, trăia după străvechi obiceiuri românești în locuința sa din mijlocul Parisului care putea trece drept atelierul unui alchimist, scandalizându-i pe unii care vedeau aluzii pornografice în arta sa, în timp ce un Apollinaire găsea că operele sale sunt „dintre cele mai rafinate” (1912).

Dincolo de contrarii, ca și de contradicțiile enorme care înconjoară personalități de talia lor în timpul vieții, două sunt trăsăturile care-i unesc fără echivoc: anticonformismul și umorul. Dacă Satie îi face un portret memorabil într-o emoționantă declarație din binecunoscuta scrisoare către Brâncuși: „Sunteți cel mai bun dintre oameni, precum Socrate, al cărui frate sigur sunteți”⁹, de la Brâncuși nu ne-a rămas nici un rând scris din care să putem extrage impresia pe care o avea părintele sculpturii moderne despre părintele muzicii ambientale. Știm doar, din mărturiile compozitorului Mihail Mihalovici, că sculptorul îl plăcea pe Satie în special pentru „latura lui amuzantă”¹⁰.

⁵ Claudia Millian, *Minulescu și Lautréamont*, în *Mele* XVII/60, International Poetry Letter, editor Ștefan Baciu, nov. 1982.

⁶ V.G. Paleolog, *Despre Erik Satie și noul muzicalism*, ed. Maravan, București, 1945.

⁷ Ornella Volta, cea mai importantă cercetătoare contemporană a compozitorului francez, fondatoarea Arhivelor Satie din Paris, în 1981, director al Musée-Placard d'Erik Satie, din strada Cortot, nr. 6, Paris.

⁸ Anne Rey, *Erik Satie*, Editions du Seuil, Solfèges, Paris, 1974.

⁹ Document aflat la Biblioteca Doucet din Paris. Vezi și Ornella Volta, *Correspondance presque complète*, Fayard, Paris, 2000.

¹⁰ Mihail Mihalovici, *Amintiri despre Enescu, Brâncuși și alți prieteni*, București, 1987.

Umorul îl leagă cel mai adesea pe Brâncuși de Satie și a sa *Musique d'ameublement*, în textele comentatorilor care se opresc la lucrările lui în lemn, *Socrate* (la care lucra în timp ce Satie compunea Oratoriul cu același nume) și seria *Cupelor* pline. Barbu Brezianu menționează în riguroasa cronologie din *Opera lui Brâncuși în România*¹¹ pentru prima dată numele lui Satie legat de *Caucul cu toartă rotundă*, creat în 1918, și de Oratoriul *Socrate*, încheiat în 1919, pe care Satie îl declară a fi prima „operă sculpturală”, aceste două lucrări devenind, pentru unii cercetători, reperul începutului prieteniei dintre Brâncuși și Satie. Deși deschide o linie de cercetare pe tema legăturilor lui Brâncuși cu muzica și artele spectacolului, exegetul s-a ocupat mai mult de imaginea globală a mediului artistic parizian pe care sculptorul îl frecventa și de conexiunile cu personalitățile majore, în special artiștii și compozitorii care au colaborat la baletele lui Serge Diaghilev, decât de figura singulară a lui Erik Satie, cel care „l-a antrenat în mișcarea coregrafico-muzicală a anilor 1909-1925”¹². În afara punctului de întâlnire din 1921, când sculptorul și compozitorul colaborează cu dansatoarea Lizica Codreanu, sora sculptoriței Irina Codreanu, Brezianu nu a comentat în plus prietenia dintre Brâncuși și Satie, din perspectiva apropierii lor spirituale sau a paralelelor trasabile între cele două personalități.

Similitudinile dintre creațiile lor – rarefierea materiei, ce subînțelege atât purificarea ei, cât și vidul, rigurozitatea și claritatea formei, efectul final de lejeritate, chiar imponderabilitate – precizate începând cu V.G. Paleolog¹³ – atestă înclinațiile fiecăruia pentru domeniul celuilalt de creație. La Brâncuși, instinctive, dar bazate pe o bogată cultură muzicală, la Satie, intelectuale, cu teză: el compunea „ogive”, piese „reci” ca piatra, piese „în formă de pară”, căutând diverse echivalențe sculpturale sau arhitecturale pentru a organiza durata în spațiul muzicii, într-un stil de o „riguroasă verticalitate”¹⁴. Brâncuși manifestă aceeași obsesie pentru verticalitate, înălțare și desprindere, aspirații care îi marchează întreaga operă, începând de la linia oblică a *Muzei*, până la *Țestoasă* și *Coloană*. Gusturile lor muzicale coincid, amândoi fiind fascinați de melodiile simple și spontane, de capodopera vocii umane fără acompaniament, de cântecele populare și de cânturile religioase. Apropierea lui Satie de folclorul românesc, lucru interesant, se manifestase înainte de audițiile din atelierul lui Brâncuși, care avea aproape 2000 de discuri cu muzică clasică, muzică folclorică universală și românească, acestea din urmă fiind în bună parte datorite de Constantin Brăiloiu.

Înainte de a-l cunoaște pe Brâncuși, Satie compusese cele șase *Gnossienne* ale sale, între anii 1890-1897, puternic influențate de muzica românească, a căror sursă de inspirație se menționează cel mai adesea a fi hora românească auzită la Expoziția Universală de la Paris, din 1889¹⁵. Delicatețea și ușurința „de voal”, caracteristice melodiilor lui Satie, la care

¹¹ Barbu Brezianu, *Opera lui Brâncuși în România*, Ed. Academiei Române, București, 1974, p. 26, și *Brâncuși în România*, Ed. Academiei Române, București, 1976, ed. revizuită și adăugită.

¹² Barbu Brezianu, *Brâncuși, Thalia și Terpsicora*, Teatrul, 4 apr. 1988, articol în care se concentrează mai mult asupra intersecțiilor lui Brâncuși cu Diaghilev, Rolf de Maré, conducătorul Baletelor Suedeze, și Serge Lifar.

¹³ V.G. Paleolog, *op. cit.*; autorul reia mărturia și aprofundează considerații despre conexiunile lui Brâncuși cu muzica în mai multe scrieri, printre care *Între daltă și imperiul sonor*, interviu de Constantin Eleancu, *Steaua*, nr. 1-2, Cluj, 1996.

¹⁴ Anne Rey, *op. cit.*, p. 26.

¹⁵ „Expoziția Universală de la Paris din 1889 a devenit o sursă de inspirație pentru mulți muzicieni francezi datorită grupurilor muzicale exotice care au evoluat atunci. Despre Satie s-a spus că a fost fascinat de linia gravă, plângătoare, a unei melodii populare românești. În iulie, în același an, a scris o piesă cu acorduri vagi și lente, purtând un fir melodic ornamentat cu arabescuri, de o tonalitate orientală și bisericească, în același timp.” Olof Höjer, *Le Gymnopédiste*, Prophone Records, Stockholm, Sweden, 1996. Vezi și Alain Chotil-Fani, *Hora, danse nationale*, *Un voyage dans la Roumanie musicale*, 2005, souvenirsdescarpates.blogspot.com.



Fig. 1. Erik Satie, foto de Brâncuși.

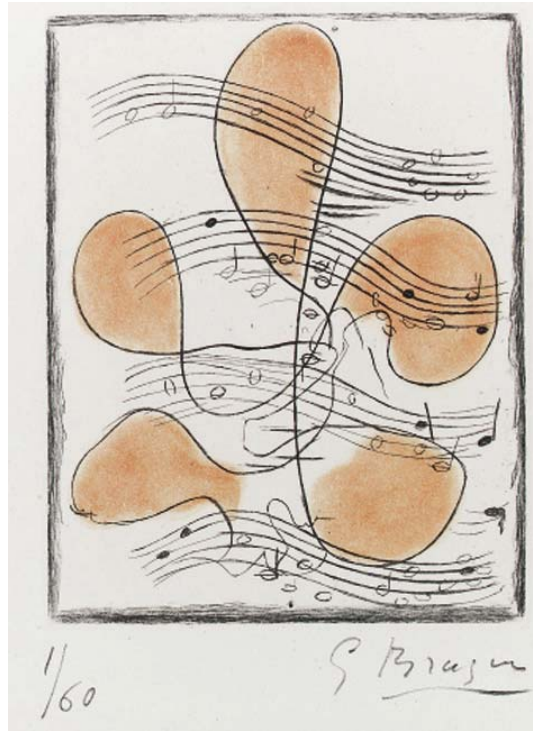


Fig. 2. G. Braque, *Erik Satie, Léger comme un œuf*, gravură în Collection Miroir du Poète, Louis Broder, Paris, 1957.



Fig. 3. Satie și Brâncuși, 1923.



Fig. 4. Lizica Codreanu în costumul creat de Brâncuși pentru *Gymnopédiile* lui Satie, 1921.

putem adăuga și o indicație de interpretare în spirit brâncușian a pieselor sale pentru pian *Legèr comme un œuf*, relevă o trăsătură comună cu aceea a sculptorului român: aspirația către o stare de grație care se exprimă, adesea cel mai ușor, prin senzația de zbor și plutire pe care o oferă dansul. Episodul în care Lizica Codreanu a dansat *Gymnopediile* în atelierul din Impasse Ronsin, moment care ar fi rămas aproape fără istorie, dacă n-ar fi fost aparatul de fotografiat al lui Brâncuși care să-l immortalizeze, este un punct de referință în înțelegerea relațiilor dintre muzica lui Satie și sculptura lui Brâncuși.

În *Brâncuși și lumea baletului*¹⁶ Brezianu subliniază o latură necunoscută, la acea dată, a lui Brâncuși, aceea de „costumier”, propunând ca într-o viitoare istorie a costumului să figureze și „întâmplătoarea contribuție [a lui Brâncuși] la iconografia unui balet de Satie”. Avangardă a spectacolului oferit de Lizica Codreanu printre sculpturile lui Brâncuși și fotografiile făcute de maestru datează din 1921, după cum notează Brezianu, iar prima reprezentație, în costumele create de Brâncuși, ar fi avut loc la 11 aprilie 1922, la *Groupement de l'Albatros. Manifestation Z*, conform afișului care apare în cartea lui Dragoș Morărescu, *Lizica Codreanu și avangarda pariziană*¹⁷. Brezianu menționează doar reprezentația care a avut loc la 23 mai 1922, la Sala Pasdeloup, din Rue des Ursulines, spectacol în care totuși Lizica nu a dansat *Gymnopediile* în costumele create de Brâncuși, ci într-unul creat de Alex Jacovlev și Adolphe Feder¹⁸. Dacă exegetul face unele lămuriri legate de materialul din care era croită rochia Lizicăi, din pânză de sac, și nu din carton, așa cum afirmă unii autori¹⁹, și aproprie stilistic coiful țuguiat de lucrarea în lemn *Vrăjitoarea*, comentariile se opresc în acest stadiu.

Abandonarea, pe parcurs, a costumului lui Brâncuși, ne face să ne întrebăm cât de potrivit era el pentru muzica lui Satie în viziunea coregrafică a Lizicăi Codreanu. Știm despre dansatoare că aborda cu dezinvoltură partituri „grele” de avangardă, că avea o mobilitate expresivă care-i permitea să penduleze între stilul dansului clasic și „dansuri umoristice, dansuri mimate, savuroase pantomime”²⁰, motiv pentru care a și evoluat în rolul lui Pierrot Éclair, din filmul *Le P'tit Parigot* (1926), îmbrăcată cu memorabilul costum creat de Sonia Terk Delaunay.

Este greu să ne imaginăm interpretarea Lizicăi, însă o mică observație făcută de Doina Lemny în cartea sa *Constantin Brâncuși* ne-a îndreptat atenția asupra acestui aspect care pare lăsat în afara regiei/scenografiei din fotografiile lui Brâncuși. În capitolul în care corelează cele mai importante date despre Satie și Brâncuși, autoarea, vorbind despre rochia dungată a dansatoarei, spune că era „adaptată dansului ritmat pe care-l impuneau *Gymnopediile*”²¹. Departe de a fi vivace sau săltărețe, cele trei piese ale lui Satie, în ciuda titlului picant, sunt melodii melancolice, delicate, acompaniate de un balans greu, cu ritmuri statice, iar indicațiile de execuție ale lui Satie nu lasă îndoieli asupra modului în care vroia să fie interpretate: „Lent și dureros”, „Lent și trist”, „Lent și grav”. De asemenea, cuvântul „gymnopedie”, folosit de Satie mai mult pentru sonoritatea lui, decât cu o semnificație

¹⁶ Barbu Brezianu, *Brâncuși și lumea baletului*, Săptămâna, nr. 9, 5 feb. 1971, p. 13.

¹⁷ Dragoș Morărescu, *Lizica Codreanu și avangarda pariziană*, București, 2002. Autorul, fiind nepotul Irinei Codreanu, a beneficiat de documente de la François Fontenay, fiul Lizicăi Codreanu, date care necesită o corelare și interpretare în plus.

¹⁸ Dragoș Morărescu, *op. cit.*, p. 24.

¹⁹ Edith Balas, *Brancusi, Duchamp et Dada*, în *Les Carnets de l'Atelier Brancusi, Brancusi & Duchamp*, Éditions du Centre Pompidou, Paris, 2000, p. 74.

²⁰ Dragoș Morărescu, *op. cit.*, în articolul jurnalistului Joseph Kessel, din 1925.

²¹ Doina Lemny, *Constantin Brancusi*, Les Étrangères de Paris, Oxus, 2005, p. 96. Vezi și capitolul *Satie-Socrate-Brancusi*, p. 188-195.



Lizica Codreanu Paris 20.12.1927 Drag. Morărescu 1927

Fig. 5. Lizica Codreanu, desen de Dragoș Morărescu, 1927.



Fata lui Codreanu. ↗

Fig. 6. Lizica Codreanu, foto de Brâncuși, carte poștală, 1921?



Fig. 7. Lizica în atelierul lui Brâncuși.



Fig. 8. Alex Jacovlev, xilogravură, programul spectacolului din 23 mai 1922, Sala Pasedeloup, Rue des Ursulines.

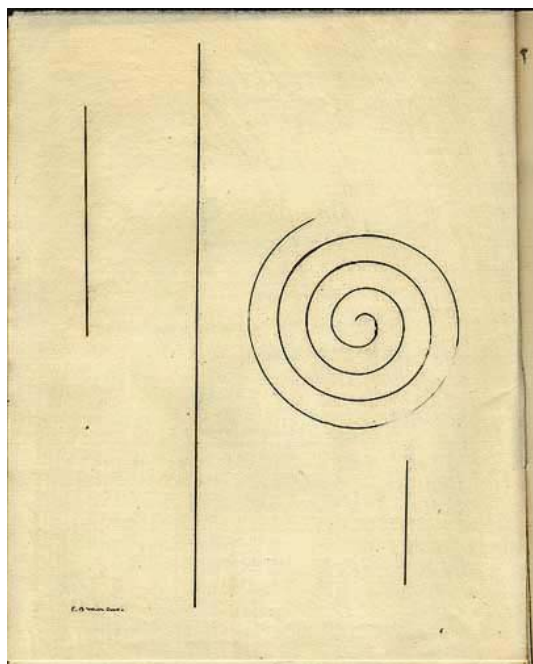


Fig. 9. Brâncuși, *Portretul lui James Joyce*, 1929.

anume, era totuși legat de poemul lui Contamine de Latour, *Les Antiques*²² și făcea referire, prin filonul grec, la nuditate. Dorința lui Satie de a transforma muzica în ceva „alb și pur” se manifestă cu apelul la antichitatea clasică și în alte compoziții, chiar în *Socrate*, unde cântărețele erau drapate în stil *Directoire*, costume inspirate, se pare, de aparițiile dansatoarei Isadora Duncan în epocă. Așadar, atât costumul lui Brâncuși, cât și atitudinile de ordin cubist ale Lizicăi, la o privire mai atentă, și excluzând o posibilă satiră a celor doi, sunt prea puțin în armonie cu muzica lui Satie.

Episodul întâlnirii dintre compozitor, dansatoare și sculptor ar merita să fie reanalizat din perspectiva unui amănunt intrigant: faptul că românii din acest „trio”, Brâncuși și Lizica, se raportează la *Gymnopedii* și nu la *Gnossienne*, știut fiind că nuanțele stilistice ale acestora din urmă sunt direct inspirate din muzica folclorică românească. Totodată, ne putem întreba dacă în această întreită relație rolul lui Brâncuși a fost acela de simplu „costumier”. Suntem mai curând tentați să considerăm că sculptorul s-a angajat într-un joc independent de creație, care a culminat prin fotografie, mediu care însemna pentru Brâncuși un „loc al reflecției unde viziunea artistică poate deveni palpabilă”²³. Imperativul de a crea „precum un zeu”, aducea cu sine dorința de a insufla viață sculpturii, iar acest lucru și-l putea imagina studiindu-l prin reflexie, încercând să transforme ființele în sculpturi, cu ajutorul ambientului și al fotografiei. Mărturie stau imaginile în care așează pe soclu, ca și pe Lizica Codreanu, pe Man Ray, pe câinele său alb, Polaire, sau pe modelul anonim din 1930²⁴, într-o investigație artistică din care transpare o discretă omagiere a vieții. Lizica a dansat, sau a pozat doar, *înconjurată* de muzica lui Satie, ca și de sculpturile lui Brâncuși, ambele fiind, în spiritul compozitorului, fundalul, ambientul, sau al sculptorului, atelierul. Brâncuși a dat formă

²² Ornella Volta, *Le rideau se leve sur un os*, în *Revue internationale de la musique française*, Vol. 8, No 23, 1987.

²³ Friedrich Teja Bach, *Brancusi. Photo Reflection*, Didier Imbert Fine Art, Paris, 1991, p. 8.

²⁴ Jonathan Wood, *Brancusi's White Studio*, în *Brâncuși la apogeu. Noi perspective*, București, 2001, p. 48.

muzicii lui Satie, i-a creat un „corp”, vizibil, marcând paradoxul creațiilor lor: Satie căuta nemișcarea în muzică, Brâncuși, mișcarea în statuară. În lumina noilor cercetări muzicologice²⁵, statismul muzicii lui Satie este înțeles ca temporalitate care se dezvoltă din ea însăși, desfășurându-se pe verticală, sub forma unei spirale.

Lui Satie i s-ar fi potrivit desigur una dintre spiralele prin care Brâncuși l-a portretizat pe James Joyce, rezervându-și aceeași imagine pentru el însuși. Forma spiralată ne conduce către ieșirea din labirint, împreună cu Barbu Brezianu și modul său de a vedea prietenii unor artiști de talia lui Brâncuși, Joyce, Satie: „Sunt contingente datorate nicidecum hazardului, ci mai degrabă unor nedivulgate spiritualități ale unor personalități cu totul ieșite din comun și care se înfrățesc simbolic, enigmatic – „peste mode și timp” – și ale căror sigle au marcat secolul al XX-lea...”²⁶.

²⁵ Olof Höjer, *op. cit.*

²⁶ Barbu Brezianu, *Contingente: Brâncuși și Joyce*, în *Brâncuși la apogeu. Noi perspective*, București, 2001, p. 25.