

ANDI MIHALACHE\*

O ISTORIOGRAFIE A OPEREI BRÂNCUȘIENE.  
*MASA TĂCERII: LECTURI PARALELE, SENSURI ADIACENTE*\*\*

Brâncuși era convins că nu vom fi în stare să-i „citim” lucrările<sup>1</sup>. Le regăsim însă, ori de câte ori ne e dor să mai fim și altceva. Numai că timpul trece și ne este tot mai greu să înțelegem *Masa Tăcerii*. În fine, situația nu e cu totul disperată. Realizăm că, fără să vrem, am adunat atât de mult trecut, încât n-ar fi exclus să găsim și puțină iertare în el; adică să ne îndreptăm spre un alt fel de a fi pe lume, susceptibil să ne facă, din nou, compatibili cu gândirea marelui gorjean. Bunăoară, să vedem în capodopera lui o imensă tăcere ce revine, ciclic, asupra-și. Nu degeaba, într-o piesă de teatru scrisă în 1970, Mircea Eliade situează tăcerea în miezul crezului estetic al sculptorului:

I-am invidiat pe poeți și pe muzicanți, pentru că în operele lor ei au la îndemână un mijloc pe care noi, sculptorii, arhitecții, pictorii, nu-l avem. Când vor să spună ceva care nu poate fi spus în cuvinte sau sunete, ei îi spun introducând între cuvinte sau sunete *tăcerea* [...] Douăzeci de ani, așa am crezut: că dacă știu să utilizez lumina ca a patra dimensiune... Evident că o pot utiliza ca o patra dimensiune. Dar problema nu era asta. Problema era: pot obține prin lumină ce obțin poeții și muzicanții prin tăcere? [...] Dar nu se poate dobândi prin lumină ceea ce muzica și poezia obțin prin tăcere. Pentru că tăcerea seamănă cu *neființa* și totuși nu e *neființă*, căci din ea se naște sensul și farmecul, magia sunetelor care îi urmează, într-o melodie, într-un poem. [...] Pentru că întunericul e într-adevăr *neființă*, anulează definitiv lumina, nu îi sporește sensul și frumusețea, așa cum face tăcerea cu sunetele care se nasc din ea<sup>2</sup>.

Concluziile sunt însă trase, chiar în ultima replică a reprezentației, de un alt personaj, Fata, care obiectivează, oarecum, monologul brâncușian derulat mai sus: „E adevărat, Maestre? E adevărat că asta ai vrut să ne spui? Că mai mare și mai puternică decât toate e Tăcerea? Că Ființa se naște din Tăcere?”<sup>3</sup>

De fapt, Brâncuși nu ne-a spus ce să credem despre *Masa Tăcerii*<sup>4</sup>. *Dar ne-a îngăduit să o subsumăm anumitor interpretări, fără ca vreuna să-i fie, vreodată,*

\* Cercetător științific gradul I, Institutul de Istorie „A. D. Xenopol”, Academia Română – Filiala Iași.

\*\* Fragment din volumul *În umbra unui ecou: tăcere, arhetip, recipiență*, programat să apară în cursul anului 2021.

<sup>1</sup> „Nici nu vă puteți da încă seama de ceea ce las eu” (vezi Constantina Zărnescu, *Aforismele și textele lui Brâncuși*, Craiova, Editura Scrisul Românesc, 1980, p. 147).

<sup>2</sup> Vezi piesa lui Mircea Eliade, *Coloana nesfârșită*, în *Coloana nesfârșită. Teatru*, București, Editura Minerva, 1966, p. 163.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 165.

<sup>4</sup> „Invitat să realizeze complexul triadic *Poarta Sărutului – Masa Tăcerii – Coloana Infinitului*, Brâncuși a venit în țară, apoi s-a reîntors la Paris. În absența lui, meșterii care îl stăteau au realizat operele prevăzute, însă, în semn de omagiu, au reparat ce li se păruse o uitare vinovată și i-au înscris numele în piatră.

*intrinsecă*<sup>5</sup>. Bunăoară, suprarealiștii jurau că opera gorjeanului îi reprezintă cum nu se poate mai bine, concretizând, totodată, cele scrise de Carl Gustav Jung despre inconștientul colectiv<sup>6</sup>. *Masa* acceptă formal aceste „traduceri”, probându-le, docilă, așa cum, la croitor, încercăm mai multe variante de costum. Și nu le respingem chiar pe toate, deși ne-am fi așteptat la ceva mai bun<sup>7</sup>. *Nu avem căderea de a comenta opera lui Brâncuși, interesându-ne mai mult noțiunile subiacente capodoperelor sale. Rândurile de față, ca și întregul studiu de altfel, reprezintă notele de lectură ale unui istoric al culturii și nicidecum exegeza unui istoric al artei ori a unui critic literar: „[...] să faci istoria gândirii înseamnă să-i pui pe autorii din trecut să spună ceea ce au spus și nu ceea ce am spune noi”, ne atenționa Umberto Eco<sup>8</sup>. *Pe de o parte, e bine să conștientizăm straturile discursive ce îngroașă sau chiar falsifică, în vreme, o capodoperă, fie ea artistică ori literară. Pe de altă parte, nimeni nu ne poate împiedica, totuși, să încredințăm marilor creații păstrarea unor posibile interpretări care, nepuse în „custodia” lor, s-ar pierde unele de altele, apoi ar sfârși, una câte una, într-o deplină uitare. Departate de noi dorința de a „împodobi” Masa Tăcerii cu rosturi pe care Brâncuși nu i le-a dat. Îi readucem însă opera în actualitate, propunând, doar, și alte moduri de-a o vedea. Procedând astfel, îi conservăm specificul apărându-i universalitatea.* Bunăoară, *Masa Tăcerii* și-a primit numele nu de la creatorul ei, ci de la privitorul empatic cu singurătatea monumentului contemplat. Suportă ea orice tălmăcire? Ion Pogorilovschi ține seamă de*

[...] comportamentul „zen” al creatorului, care, abținându-se din principiu să-și explice opera, admitea divagațiile altora (inclusiv în privința numelui convenit lucrării) dacă le simțea oricum privirile frapate de viziunea sa plastică. [...] „Aceluia care nu găsește cheia eu nu am cum să i-o ofer.” A scris asta cu propria-i mână, după cum o atestă ultimele documente de arhivă brâncușiană puse în valoare la Paris. Astfel, artistul normează explicit relația privitorului cu sculpturile lui: în ecuația intimă a asimilării obiectului de artă, prioritate trebuie să aibă nu sprijinul pe eventualele glose ale creatorului, nici chiar pe intitulările, venite din partea sa, ale operelor realizate; prioritate trebuie să aibă privirea directă, una aptă, desigur, să pătrundă în profunzimea de dincolo de suprafața lucrurilor. Disperat, într-un fel, de numele conferite *volens-nolens* de sculptor producțiilor sale (nume

---

Brâncuși, când l-a descoperit, le-a cerut să-l șteargă, refuzând semnătura – el voia ca opera să-i rămână anonimă! Brâncuși, *avant la lettre*, confirmă dorința lui Borges. Anonimatul, orizont ultim!” (vezi *Brâncuși, anonimul*, în George Banu, *Viață și teatru pe Scena lumii*, Iași, Editura Polirom, 2021, p. 272).

<sup>5</sup> Nu știm cât preț putem pune pe spusele lui Peter Neagoe, dar nu-i putem ignora opinia. Despre revenirea lui Brâncuși în România, pentru realizarea complexului comemorativ de la Târgu Jiu, Neagoe scrie: „Țara era pentru el «pământul sacru». N-o mai văzuse de treizeci și șase de ani și spera să-și regăsească acolo tineretea. Dar tot restul vieții sale păstră o tăcere desăvârșită despre întoarcerea în țară. Retrăirea clipelor trecute n-a mai fost posibilă niciodată” (Peter Neagoe, *Sfântul din Montparnasse*, traducere de Sever Trifu, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1977, p. 277).

<sup>6</sup> Este afirmația unui prieten al lui Brâncuși, Peter Neagoe, autor al cărții *Sfântul din Montparnasse...*, p. 275. Simbiozele prelungesc vechile istorii, abia rupturile deschizând noi periodizări: „[...] inconștientul nu mai găsește în lumea exterioară lucrul la care reacționase atâta timp, ci altceva, ceva ce trezește în el noi reacții, așa încât se smulge din tiparele încremenite ale trecutului propriu” (Heinrich Zimmer, *Regele și cadavrul. Poveste despre biruința sufletului asupra râului*, traducere de Sorin Mărculescu, București, Editura Humanitas, 2013, p. 25).

<sup>7</sup> Faptul că opera lui Brâncuși nu a fost prețuită de la început are o explicație ce depășește cadrul biografiei sale. Stilizarea tipică artei „primitive” a fost considerată, sub influența darwinismului, drept coruperea unui stil realist mult mai vechi. Grație expunerii sculpturilor în muzeele europene – dar și pledoariilor lui Franz Boas –, estetica popoarelor „înapoiate” a fost acceptată cum se cuvenea: ca „traducătoare” a unor viziuni despre lume, „ascunse” într-un cod cultural specific zonei de proveniență. Ulterior, li s-a recunoscut o însemnătate general-umană. Vezi Robert Goldwater, *Primitivismul în arta modernă*, traducere de Doina Racoviceanu, București, Editura Meridiane, 1974, p. 49–89.

<sup>8</sup> Umberto Eco, *De la arbore spre labirint. Studii istorice despre semn și interpretare*, traducere de Ștefania Mincu, Iași, Editura Polirom, 2009, p. 299.

potrivit alese, brâncușiene ele însele, dar care pot provoca suficiența – economia de gândire – a privitorului în momentul contemplării), artistul a exclamat: mai bine le numerotam! Alteori, Brâncuși încețoșă cu premeditare intitulările, spre a feri privitorul opereii sale de o proastă contagiune transmisibilă prin cuvinte și relatări<sup>9</sup>.

Promovând un fel de istoriografie a *Mesei Tăcerii*, Pogorilovschi ne recomandă intropatia, absorbirea consumatorului de artă în priveliștea ce i se oferă, „molipsirea lui de tăcerea pietrei, până devine asemenea ei”<sup>10</sup>. Complementar, spiritul tutelar al sculpturii este acela al mesei goale, al mesei fără meseni, al mesei vidate de orice prezență, opinează Ion Pogorilovschi<sup>11</sup>. *Masa Tăcerii* este una a intenselor absențe, este o rotundă a ne-aflărilor de față<sup>12</sup>. Nu e nimic mai arhetipal decât ea, căci sculptura de pe malul Jiului ne întoarce, în spirit psihanalitic, la

[...] tăcerea temeliiilor lumii. După cum se vede, nu e nevoie numai de mână lui Brâncuși pentru ca o masă goală, cu sau fără scaune asemenea în jur, prin aerul ei de masă decăzută din funcție să emane tăcere; să potențeze tăcerea locului pe care stă. [...] Masa, deodată cu cele douăsprezece scaune goale dispersate în jurul ei – brâncușianul arsenal al tăcerii –, impune empatic privitorului prin caracterul pronunțat deșertic al compoziției. Sentimentul intens al vacuității e creat vizual de artist, printre altele, prin mizarea sa absolută pe expresivitatea destinsă a *suprafețelor orizontale*. Mai mult decât orice altă creație brâncușiană, *Masa Tăcerii* apare ochilor ca o operă mut așternută pământului – sculptură contemplabilă mai degrabă în plan, decât în spațiul tridimensional. [...] Formula compozițională utilizată este aceea a *circularity*. Toate suprafețele plane reunite în expresia de întreg a Mesei Tăcerii sunt arii de cerc – tăbliia mesei, retezăturile (fețele) scaunelor. Totodată, risipirea în spațiu a scaunelor compune o circumferință: douăsprezece cercuri mai mici descriu pe pământ, ca punctele unei curbe, iluzia unui mare cerc marginal; horalul mut, distant, al tamburelor de piatră. Și încă nu am surprins îndestul *gestalt*-ul acestei lucrări brâncușiene. În cea mai adecvată memorare schematică a organicității sculpturale a Mesei Tăcerii, ea apare ca fiind de tipul „cercului în cerc”, al combinației de cercuri concentrice: un cerc de scaune ordonate simetric închide perfect o întindere circulară situată la mijloc. E prezent astfel spiritul general al reprezentării grafice a mandalelor (subtil cercetate de Jung) cu simetriile lor de centru, ce acaparează privirea inducându-ne starea de concentrare meditativă. Ceea ce ne absoarbe, de fapt, e tăcerea de cifru a mandalelor. O soră de algoritmul structural a *Mesei Tăcerii*, în spațiul opereii lui Brâncuși, e mandalicul desen *Sinea mea, oarecum*. Tretie Paleolog credea – ceșos, dar cumva simptomatic – că pe artist l-ar fi încercat gândul să-și amplaseze *Sinea*, reformulată plastic, undeva peste Jiu, dincolo de *Masa Tăcerii*<sup>13</sup>.

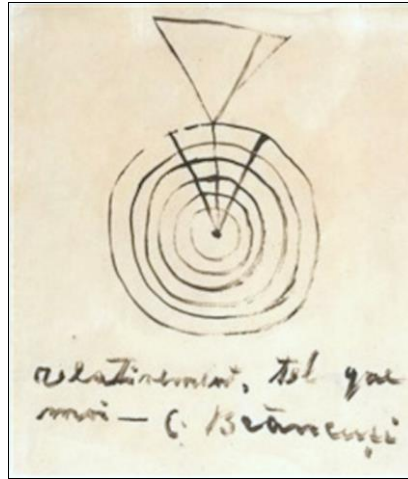
<sup>9</sup> Ion Pogorilovschi, *Tăcerea Mesei Tăcerii. Comentarii la opera unui artist filozof*, București, Criterion Publishing, 2010, p. 8–9.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 17.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 19.

<sup>12</sup> Nenumăratele interpretări care alcătuiesc istoria *Mesei* gorjene se găsesc în capitolul *Vizarea întregului semnificant*, din cartea lui Ion Pogorilovschi, *Brâncuși, apogeul imaginarului. Comentarea capodoperei de la Târgu-Jiu*, Târgu Jiu, Editura Fundației „Constantin Brâncuși”, 2000, p. 80–87. De exemplu, Nicolae Hasnaș ar fi interpretat *Masa Tăcerii* drept *Masă Dacică*, susceptibilă să simbolizeze istoria sacrificiilor făcute de noi de-a lungul timpului. Eugen Ciucă ar fi văzut în ea o *Masă a Familiei*, iar Adrian Petringenu ar fi înțeles înțelesul a infinității timpului. Petre Pandrea avea o slăbiciune pentru ipoteza alegorică: transfigurarea morții într-o nuntă cosmică, serbată la *Masa Cinei Nupțiale*. Pogorilovschi însuși opinează că *Masa Tăcerii* ar metonimiza casa copilăriei lui Brâncuși, situată în apropierea unei ape curgătoare. Petru Comarnescu era de părere că *Masa* ar fi locul unde cei vii se gândesc la cei morți, adâncind în ei înșiși tăcerea celor rămași fără grai. Sidney Geist considera că *Masa Tăcerii* ar fi o trimitere la începuturile vieții, la treburile lumești, la mersul zilelor. În sfârșit, Constantin Noica și Zoe Dumitrescu-Bușulenga sunt luați în calcul cu ideea că *Masa Tăcerii* ar metaforiza începuturile, sfatul tăcut și tainic al descălecătorilor, strămoșilor, ctitorilor.

<sup>13</sup> Ion Pogorilovschi, *Tăcerea Mesei Tăcerii. Comentarii la opera unui artist filozof...*, p. 20–21, 23. În acest citat aparând termenul *Sinea*, antiteza lui cu *Sinele* și expertiza lui Constantin Noica ne sunt indispen-

C. Brâncuși, *Sinea mea*(Sursa: <http://occidentul-romanesc.com/dan-caragea-in-cautarea-sinelui/>).

Literaturizând episodul, Tretie Paleolog „prelua” gândurile lui Brâncuși:

Când însă, întors din India, m-am oprit la închegarea unei trilogii de monumente, știam ce semnificație avea să aibă Masa, printre arborii care străjuiau Jiul. La fel ca și Stâlpul, la fel ca și Poarta, urma să ducă mintea oamenilor la acea clipă a mării treceri, care este totodată moartea și nunta. Voiam să-i dau sensul meselor străbune, dindărătul altarelor. [...] Cu mult mai târziu, când am început să mă pregătesc de moarte, mi-am dat seama că oricare om, când i se nasc copiii sau când rodul lui este o operă pentru generațiile viitoare, își dă carne din carnea sa și sânge din sângele său. Iată pentru ce masa mea e o masă de taină. Cina la care ea a fost folosită va mai avea loc iar și iar, cât timp vor mai trăi oameni pe pământ<sup>14</sup>.

Căci, altfel, ce este istoria, dacă nu o continuă trecere, de la ceva la altceva? Și o aflare mai accelerată în timp, un vârtej al devenirii? Și un loc al minții totodată: unde trecutul caută oameni pentru care el, trecutul, mai înseamnă ceva.

Desenul brâncușian invocat de Pogorilovschi facilitează speculațiile, dar nu le legitimează. Este o precauție metodologică cerută și de Ștefan Georgescu-Gorjan:

sabile: „[...] sinea nu e doar uman; spre deosebire de sine, ea poate denumi ceva întru totul dincolo de uman. [...] Tot ce este își are sinea lui, chiar dincolo de om și creațiile societății, și te întrebi nu numai ce este un arbore ori un fir de păr în sinea lui, dar și ce este soarele sau ce e un atom în sinea lui. Numai în sinea celor făcute de om, în sinea unei mese, sau în sinea unei mașini nu poți căuta. Dar acestea reprezintă *sinele largit* al omului. [...] Și totuși «lucrul în sinea lui» nu e totuna cu «lucrul în sine». Sinea e altceva și decât esența, altceva chiar decât natura intimă a realităților. Lucrul în sine, în înțelesul lui Kant, e de nerecunoscut; sinea însă este ceea ce se dezvăluie. Esența sau conceptul, chiar dacă sunt de cunoscut, rămân abstracte; sinea, în schimb, este vie. [...] Sinea exprimă mai bine decât esență, concept, natură intimă, tot ce urmărește cunoașterea. Dacă ar năzui către un adevăr rigid, ea ar risca să trimită la vorba lui Lessing: între adevăr și căutare, prefer căutarea. Sinea însă trimite către ceva mai viu. Și, de altfel, sinele nu citește în sinea lucrurilor numai pe căile cunoașterii științifice asigurate. [...] *Așa cum ai putea spune că un Brâncuși a căutat să vadă ce este în sinea păsării sau, altă dată, în sinea înfinirii.* [...] Sinele și sinea alcătuiesc perechea absolută. [...] Lumea este ca și un dialog al sinelui cu sinea, adică al unui cuget uman tot mai pătrunzător, cu problemă neîncetat adâncită [s.n., A.M.]” (Constantin Noica, *Cuvânt împreună despre rostirea românească...*, p. 16–18).

<sup>14</sup> Tretie Paleolog, *De vorbă cu Brâncuși despre „Calea Sufletelor Eroilor”*, București, Editura Sport-Turism, 1976, p. 32–33, 37–38.

Neexistând nici o cheie, deoarece Brâncuși nu și-a deconspirat autoportretul, se pot face tot felul de supoziții și de interpretări. Singurul simbol, a cărui semnificație apare evidentă, este piramida inversată, care se poate interpreta exact pe dos, în comparație cu „piramida fatală”. Este deci un simbol al simplității, al modestiei, al lipsei de pretenții, al refuzului de a se cățăra spre vârful piramidei într-o competiție absurdă. Cele șase cercuri concentrice pot fi interpretate conform fanteziei fiecăruia, dar cred că suntem îndreptățiți să nu punem prea mult temeii pe magia cifrelor (6 cercuri sau 7, dacă socotim și centrul drept cerc cu raza zero), deoarece am arătat că Brâncuși nu credea în cifrele magice. În concluzie, am impresia că autoportretul lui Brâncuși este o pură fantezie, un joc, așa cum îi plăcea uneori artistului să-l practice. *Am constatat, din îndelungatele mele convorbiri cu Brâncuși, că marele sculptor dădea rar – uneori nu dădea deloc – lămuriri precise lucrărilor lui criptice, lăsând pe fiecare să găsească explicații după cum gândește. Dar această libertate de gândire nu dă dreptul nimănui să ridice un desen simbolic la rangul de reprezentare absolută a eului unui artist genial* [s.n., AM]<sup>15</sup>.

Mai mult existențialist decât autohtonizant în viziunea sa, Ion Pogorilovschi insistă, totuși, pe viziunea lui; deși, după cum se vede mai sus, respectă opiniile altora. De aceea, atașat fiind de ipoteza *câmpului de socluri*, el conchide: „Lipsa de orice amănunt particular a suprafețelor circulare, resimțită psihic, iscă sentimentul unei absențe indefinite, al unei tăceri fără chip”<sup>16</sup>.

În orice caz, *Masa* e întinsă pe un mare platou arhetipal, acela al *circularității*: „[...] aici, cu noi, în văzduhul ce ne încercuie [...]”<sup>17</sup>. Comentând o scriere chineză din

<sup>15</sup> Ștefan Georgescu-Gorjan, *Constantin Brâncuși. Templul din Indor*, București, Editura Eminescu, 1996, p. 96. Georgescu-Gorjan traduce însemnarea *Relativement, tel que moi* ca un echivalent al formulei *Cam așa sunt eu*.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 24, 25–26. În debutul studiului său, Pogorilovschi observă că *Masa Tăcerii* avusese multe predecesoare, cât se poate de prozaice: „[...] grosiere mese rotunde, de ghips, au populat prin ani atelierul parizian al sculptorului” (*ibidem*, p. 7). Transfigurat literar, acest detaliu nu e mai exact, e mai sincer: „Atelierul lui e o lume. El nu mai trăiește în Franța. O lume mică și albă în care realitatea se schimbă, trupurile groase cad și corpurile își dezvăluie sufletele, esența. [...] Pereții albi ascund drumurile lumii. Scările de funie urcă până la patul ascuns. *Sculpturile stau exact la distanța de care au nevoie ca să vorbească între ele. Ca să vorbească în capul lui*. Fumul gros de țigară și praful alb de ghips plutesc deasupra lor. Și piatra cântă. [s.n., A.M.]” (Moni Stănilă, *Brâncuși sau cum a învățat testoaia să zboare*, Iași, Editura Polirom, 2019, p. 55). Cât despre ideea *Mesei*, tânăra scriitoare „filmează” derularea evenimentelor din toamna lui 1937, când la Târgu Jiu nu se vorbea decât despre celebra *Coloană*, iar la București guvernarea Gheorghe Tătărescu era pe sfârșite: „Brâncuși revine și, fără preamburii, după ce-și descarcă bagajele, o apucă pe străzile orașului, aproape alergând, dând din brațe ca un pescar bătrân din vâsle pe timp de furtună și nu se oprește până nu ajunge iar la ușa doamnei [Arethia] Tătărescu, unde se agață de ața clopoțelului până când o servitoare îi deschide. Aproape o răstoarnă pe femeie, fără să aștepte să fie invitat în casă, dă buzna, la ora cafelei, în sufragerie și o anunță pe stăpâna casei:

– Doamnă, voi face și o masă. Altfel nu se poate! Vorbim totuși de o jertfă! Și doamna stă la masa ei cu fruntea încinsă în palme și se gândește la masa lui și altfel nu se poate. Soțul meu va înnebuni, își spune, dar totuși, chiar așa, e nevoie și de o *Masă*. [...] Se ridică de pe scaun, își face curaj și își anunță soțul: trebuie și o masă, altfel nu” (*ibidem*, p. 132–133). Exegeții confirmă abordările literare, un scurt fragment fiind edificator: „În singurătatea atelierului său a hotărât să adauge celor două monumente, în prezent în construcție, și un al treilea: o *Masă*! Această nouă piesă va fi o altă încorporare (cu modificări) a faimoasei sale mese de modelaj din Impasse Ronsin, devenită deja simbol al ospitalității. Masa tăcută de pe malul Jiului va fi simbolul unui praznic nevăzut în cinstea celor căzuți acolo” (Alexandru Buican, *Brâncuși. O biografie*, București, Editura Artemis, 2006, p. 448). Alte detalii despre realizarea acestei capodopere (fără macara și pe bază de tăvălugi) sunt oferite de Alexandru Buican în *ibidem*, p. 449.

<sup>17</sup> Vezi poezia *Rătăcitorul*, în William Carlos Williams, *Poeme*, traducere de Aurel Covaci, București, Editura Albatros, 1963, p. 24. *Masa Tăcerii* fiind rotundă, ne îndreaptă către complicata simbolistică a cercului și, mai ales, către „înrudirile” acestuia (sfera, roata, inelul, globul): „Cercul este semnul Unității principale și al Cerului: ca atare, el desemnează activitatea cerului, mișcările lui ciclice. El este dezvoltarea punctului central, manifestarea sa. [...] De fapt, forma primordială este nu atât cercul, cât sfera, care figurează *Oul Lumii*. Dar

secolul al XVIII-lea, *Secretul Florii de Aur. Cartea chinezească a vieții*, Carl Gustav Jung adapta înțelepciunea extrem-orientală codurilor vizuale europene:

„Mandala” înseamnă un cerc magic; acest simbol nu este întâlnit numai în Orient ci și la noi. Mandalele au fost foarte des folosite în Evul Mediu. În prima parte a acestei perioade se întâlnesc în special mandale creștine, avându-l pe Hristos în centru, iar în cele patru puncte cardinale pe cei patru evangheliști (sau simbolurile lor). [...] Conform concepției orientale, simbolul de tip mandala nu este numai o exprimare, ci provoacă un efect. Reacționează asupra celui care l-a făcut. În acest simbol se ascund efecte magice foarte vechi, căci el derivă din „cercul care îngrădește”, din „cercul fermecat”, ale cărui puteri magice s-au păstrat în atâtea obiceiuri folclorice. Ideea, scopul este acela de a desena un *sulcus primigenius*, un șanț magic în jurul centrului, un *templum* sau *temenos* (incintă sacră) al personalității celei mai profunde, pentru a preîntâmpina „curgerea-în-afară” sau pentru a se păzi prin mijloace apotropaice de influențele exterioare. [...] Prin aceste execuții concrete atenția – sau mai bine zis, interesul – este condusă înăuntru, către un domeniu profund sacru, sursa și ținta sufletului deținător al unității dintre conștiință și viață. Deținută cândva, unitatea a fost pierdută și trebuie regăsită. [...] Prin aceste execuții concrete atenția – sau mai bine zis, interesul – este condusă înăuntru, către un domeniu profund sacru, sursa și ținta sufletului deținător al unității dintre conștiință și viață. Deținută cândva, unitatea a fost pierdută și trebuie regăsită. [...] „Îngrădirea”, sau *circumambulatio* este sugerată în text prin termenul „circulație”. „Circulația” nu este numai mișcare circulară, ci și delimitarea incintei sacre, pe de o parte, și pe de altă parte fixarea și concentrarea. Discul soarelui începe rotirea; soarele este animat și își preia cursul [...]. Acțiunea este transformată în non-acțiune; periferia se subordonează centrului. De aceea se spune: „Mișcarea este un alt nume al stăpânirii”. Psihologic, această circulație echivalează cu „rotirea în jurul sinelui”; bineînțeles, sunt implicate toate elementele personalității. Ele provoacă rotația polilor luminii și întunericului, ziua alternează cu noaptea. [...] Mișcarea circulară are și semnificația morală de activare a tuturor forțelor luminii și întunericului esenței umane; astfel pot coexista contrariile psihologice de orice fel. Aceasta este cunoașterea-de-sine cu ajutorul autoincubației (în sanscrită, *tapas*). Un concept arhetipic similar de ființă perfectă este acela al omului platonian, rotunjit, unind în el ambele sexe<sup>18</sup>.

cercul este o secțiune sau o proiecție a sferei. Paradisul terestru este circular. [...] Cercul este și simbol al timpului; roata se învârteste. Încă de la începuturile Antichității, cercul a fost folosit pentru a indica totalitatea, perfecțiunea, pentru a îngloba timpul astfel încât acesta să poată fi măsurat mai ușor. [...] Cât privește tradițiile ebraice și creștine, cercul nu apare în construcțiile biblice; originea sa este bizantină. Pe plan arhitectural, el a precedat cupola. [...] Sfântul Mormânt de la Ierusalim era destinat să evoce marea boltă a universului pe care omul însuși o simbolizează prin calota sa craniană. [...] Cercul exprimă suflul divin, fără început și fără sfârșit. Acest suflu există continuu și în toate sensurile. Dacă s-ar opri, lumea ar dispărea imediat. [...] Planul circular este asociat cultului focului, al eroilor, al divinității. Tot ce este rotund are un sens universal (orbită) pe care îl simbolizează globul. Sfericitatea universului și a capului omului sunt tot atâtea indicii de perfecțiune. [...] Jung a arătat că simbolul cercului este o imagine arhetipală a totalității psihicului, simbolul Sinelui [...]. Ca formă care cuprinde, înconjoară, asemenea unui circuit închis, cercul este un simbol al protecției, al unei protecții asigurate în limitele sale. [...] Unii luptători, înainte de a intra în luptă, desenează un cerc în jurul lor. Atunci când este destinat să protejeze un individ, cercul devine inel [...], inelul semnificând și o legătură sau o dăruire voită și revocabilă”. Vezi vocea CERC, din Jean Chevalier & Alain Gheerbrant (coord.), *Dicționar de simboluri*, traducere de Micaela Ghițescu și Laurențiu Zoicaș *et alii*, Iași, Editura Polirom, 2009, p. 223–227. *Masa Tăcerii* e un trop al circularității. Cercul este echivalentul vizual al prea plinului, al acoperirii cu totul, al echidistanței, al ducerii la capăt, al cuvântului ținut, al nemărginirii flotante.

<sup>18</sup> *Secretul Florii de Aur. Cartea chinezească a vieții*, introducere și comentariu de C. G. Jung, traducere de Oana Popescu și Daniel Cojanu, București, Editura Trei, 1996, p. 99–100, 102–104. Nu am fi copleșit cititorul cu un pasaj atât de extins și poate alambicat, dacă nu am fi citit, în cuprinsul tratatului propriu-zis, niște versete ce leagă recipiența de tăcere, una înveșmântată, cumva, într-un mister nepieritor al căutărilor lăuntrice: „Rătăcind în cer, discipolul se hrănește cu energia-spirit a Primitivului. / Și secretul încă nepătruns al secretului: Tărâmul de nicăieri este adevărata casă” (*ibidem*, p. 54). Vezi și vocea CIRCUMAMBULAȚIE, redactată chiar după acest comentariu al lui Jung la *Secretul Florii de Aur*, în Jacques de la

Același Carl Gustav Jung apreciașe o culegere de legende sioux, apărută în 1932, în care cercului i se recunoștea potențialitate magică deosebită:

Vei fi băgat de seamă că un indian face orice într-un cerc, și-aceasta pentru că Puterea Lumii întotdeauna lucrează în cercuri, și orice lucru încearcă să fie rotund. În vremurile străvechi, pe când eram un popor puternic și fericit, toată puterea ne venea de la cercul sacru al națiunii, și atâta vreme cât acesta nu a fost rupt, poporul a înflorit. Copacul înflorit era centrul viu al cercului, iar roata celor patru zări îl hrănea. Răsăritul dădea pace și lumină, miazăziua dădea căldură, apusul dădea ploaie, iar miazănoaptea cu vântoasele ei înghețate dădea tărie și răbdare. Această cunoaștere ne venea din lumea de dincolo, odată cu credința noastră. Tot ceea ce face Puterea Universală este făcut într-un cerc. Cercul e rotund și am auzit că pământul e rotund ca o minge, și la fel sunt și stelele. Vântul, atunci când puterea sa e cea mai mare, se rotește. Păsările își fac cuiburile rotunde, căci religia lor este aceeași cu a noastră. Soarele răsare și apune iarăși într-un cerc. Luna face la fel, și amândouă stelele sunt rotunde. Chiar și anotimpurile alcătuiesc un mare cerc în schimbarea lor și mereu se întorc în locul de unde vin. Viața omului este un cerc de la copilărie la copilărie, și tot așa e în oricare lucru în care se mișcă puterea. Tepee-urile noastre erau rotunde precum cuiburile păsărilor și erau așezate întotdeauna într-un cerc, brăul națiunii, un cuib cu multe cuiburi, în care ne orânduise Marele Spirit ca să ne scoatem puii. Însă wasichii ne-au pus în aceste cutii pătrate. Vlaga noastră s-a dus și ne stingem, căci puterea nu mai e în noi. Uită-te la băieții noștri și poți vedea cum stau lucrurile. Pe vremea când trăiam prin puterea cercului după rânduiala convenită, băieții erau bărbați la doisprezece sau treisprezece ani. Dar acum nu se fac bărbați decât mult mai târziu. În sfârșit, asta e. Suntem prizonieri de război câtă vreme așteptăm aici. Dar există o altă lume<sup>19</sup>.

Indienii sioux ne întorc la originile rituale ale interjecției. Ei nu-l imploră pe Marele Spirit: îi trimit voce sau glas<sup>20</sup>. Odată pronunțat, cuvântul preia adevărul solicitantului și îl

Rocheterie, *Simbologia viselor*, vol. I, *Corpul omenesc*, traducere de Iulian Dragomir, București, Editura Artemis, 2006, p. 57. Aici se spune că ritualul de înconjurare a unui templu sau altar apare la tibetani, indieni, egipteni, musulmani, catolici. Se mai susține că, în plan oniric, „circumambulația, prin reunirea contrariilor, ne permite să privim (și să conștientizăm) în toate direcțiile psihice, în loc să rămânem fiști, netrând decât unilateral, un singur aspect al vieții, orbi la orice alte direcții de acțiune. Mersul în cerc pune în mișcare toate funcțiile și conținuturile antagoniste, toate forțele contrarii care se ciocnesc în interiorul psihicului”.

<sup>19</sup> John G. Neihardt, *Marea Viziune. Povestea lui Black Elk, un om sfânt al poporului Sioux Oglala*, traducere de Stela Gheție, București, Editura Herald, 2014, p. 183–185. O aceeași fenomenologie a rotundului, cum a numit-o Gaston Bachelard, exista și la indienii Pawnee, fiind menționată de Joseph Campbell. Șamanul desena un cerc cu vârful degetului mare de la picior, imitând astfel vulturul: o pasăre care își încropește cuibul cu ghearele; și își plasează viața în centrul unei alcătuiți întotdeauna circulare. Cercul trasat de șaman este, așadar, o alegorie a cerului – crede John Campbell – care ne cuprinde de jur-împrejur, ținându-ne în mijlocul său imaginar, întocmai ca într-un cuib. Campbell mai scrie că această idee de circularitate ar simboliza grupul, clanul, tribul Pawnee (Joseph Campbell, *Eroul cu o mie de chipuri*, traducere de Mihai Mănescu & Gabriela Deniz, București, Editura Herald, 2014, p. 45).

<sup>20</sup> John G. Neihardt, *Marea Viziune...*, p. 188–189. Despre haloul magic al vocii, nu neapărat ritualizată, scrie și Orhan Pamuk: „[...] odată ce ne-am învățat cu vocea unchiului, ne-am dori s-o auzim mereu. În viață există nenumărate alte lucruri cu care suntem obișnuiți în la fel de mare măsură și care seamănă la fel de mult cu atașamentul acesta atât de profund față de o voce, de un povestaș; la locurile de muncă înșesate de angajați, în armată, la școală ori când este să ne revedem cu niște foști colegi, îl recunoaștem pe omul acesta în primul rând după voce. Uneori suntem atât de deprinși să-l ascultăm, încât ne dorim să vorbească nu atât pentru că am fi curioși să aflăm ce anume urmează să spună, ci doar pentru că vrem să-i auzim vocea. [...] Când ne deprindem cu un astfel de povestaș, cu o astfel de voce, ne dorim să mai auzim o dată, depănate de glasul său ori oglindite în privirea sa fără egal, diverse întâmplări din viața noastră, pe care, altfel, le cunoaștem foarte bine. Uneori ne obișnuim atât de mult cu vocea sa [...], încât putem chiar încerca senzația că, pe măsură ce vorbește el, prind formă întreaga viață și întregul univers [s.n., A.M.]” (Orhan Pamuk, *Alte culori. Despre viață, artă, cărți, orașe... și o povestire*, traducere de Luminița Munteanu, Iași, Editura Polirom, 2019, p. 271). Sunt și alte variante: dacă citești o poveste cu voce tare, înseamnă că ești de partea personajelor mai mult decât o

transferă celor mai înalte sfere. Prinsă într-o incantație, acustica revine la sorginea ei celestă: ca să ia din ceruri o lume pe care să o ascultăm mai mult și să o înțelegem mai bine. Luând aminte la istorisirile lui Black Elk (Cerb Negru), ce idei conexe demersului nostru am putea desprinde? Punându-te în centrul unui cerc, te apuci de tăcut; și tăcând nu stai degeaba; pentru că cercul nu are o circumferință prestabilită; farmecul ei stă în continua moșire a diametrului. Cercul e un adaos de ființă, lumea primind, cu fiecare rotire, un supliment de existență. Am și dat planetei acest „ocol” ca să revenim la semnificațiile pe care opera lui Brâncuși le culege de pe întreg cuprinsul lumii:

Cercul este o linie nesfârșită, fără început, fără sfârșit, și poate fi desenată dintr-o singură mișcare, fără să fim nevoiți să ne întrerupem. Cercul reprezintă o totalitate închisă, este rotund. Iar cercul cuprinde ceea ce se află în interior. „Interiorul” este despărțit de „exterior” printr-o linie circulară: ce se află în „interior” este protejat, de aceea și vorbim despre „cercul împrejmuit”, în etnografie este privit ca protecție împotriva demonilor, de pildă. Iar demonii sunt cei de care ne simțim amenințați. Cercul este închis, varietatea lumii este exclusă, iar noi ne mulțumim să facem ce trebuie făcut în acest moment: ne putem concentra, ne concentrăm. Orice cerc are un centru și răspunde la întrebarea ce este central în acest moment. Centrul, asta ne învață cercul, nu se poate pierde. Dar centrul face posibilă și o mișcare – o întindere în depărtare, dar și în înălțime și în adâncime – și atunci cercul se lărgeste, devenind simbolul sferei. Dacă ne concentrăm asupra noastră înșine, ne adunăm în jurul nostru înșine, atunci fragmentul de trăire devine „rotund” – suntem ocrotiți într-un cerc –, iar ceea ce facem este apărat. Cercul redă experiența unei stări primordiale de a fi ținuți, iar ceea ce se petrece sau este reprezentat în cerc joacă un rol pentru această stare primordială de a fi susținuți, dar necesită și dăruirea creației, a preocupării pentru ceea ce se arată acolo, în imaginație. Rotundul trezește și tandrețea, care s-ar putea manifesta printr-o grijă tandră în realizare<sup>21</sup>.

Subordonată ideii de cerc, *Masa Tăcerii* se integrează derivatelor culturale pe care comentatorii le-au descoperit în cea mai familiară figură geometrică; noi relevând,

---

reușise autorul; le impulsionezi să-și trăiască întâmplările în așa fel încât cititorul-orator să ia parte la ele. Cu o condiție totuși: să nu pună nimic de la el, nicio silabă. Dacă vorbește în timpul unui vis, cuvintele n-o să-i mai dea voie să iasă din oniric. Asta e vrerea Corneliei Funke, creatoarea *Inimii de cerneală*, traducere de Viorela Nișcov, București, Grupul Editorial Art, 2014, 496 p.

<sup>21</sup> Vezi Ruth Ammann, Verena Kast & Ingrid Riedel (ed.), *Cartea imaginilor: comori din arhiva Institutului C. G. Jung din Zürich*, traducere de Laura Karsch, București, Editura Trei, 2019, p. 66–67. Comentând filosofia yoga în „dialect” jungian – cu o aplecare aparte spre *mandala*, acele desene realizate pe stofă –, Mircea Eliade pariază și el pe teoria potrivit căreia circumambulația ar fi, în esență, o înaintare către „nodul” spiritual al Ființei: „Cum *mandala* este o *imago mundi*, centrul ei corespunde punctului infinitezimal străbătut perpendicular de *axis mundi*: apropiindu-se de el, discipolul se apropie de «Centrul Lumii». [...] Au fost puse în evidență în culturi diferite (cele două Americi, Oceania etc.) un anumit număr de figuri pe bază de cercuri, triunghiuri și labirinturi, aflate în relație cu cultul: *aceasta este evident mai cu seamă în cazul cercurilor magice și al labirinturilor inițiatice. Prezintă de asemenea un caracter mandalic desenele rituale ale anumitor triburi nord și sud-americe, reprezentând diversele faze ale Creației Universului. [...] Să amintim doar că asemenea «mandale» sunt desenate mai ales atunci când se procedează la o vindecare*, iar de aici ajungem la cealaltă clasă de «mandale», descoperite de C. G. Jung în picturile executate de unii din pacienții săi. Potrivit autorului ipotezei inconștientului colectiv, «mandalele» reprezintă structuri ale psihicului profund. Ele joacă, în consecință, un rol în procesul central al inconștientului, proces pe care Jung îl denumește de individualizare. Jung și-a emis ipoteza după ce a remarcat următorul fapt: în visele și viziunile mai multor pacienți ai săi, «mandalele» apăreau atunci când procesul de individualizare era pe cale să izbutească. Imaginea spontană a *mandalei* corespundea așadar unei victorii spirituale, în sensul că o porțiune a inconștientului colectiv – această zonă imensă a psihicului care amenința integritatea persoanei – este asimilată și integrată de conștient [s.n., A.M.]”. Am aplicat mandalelor discutate aici „tratamentul” grafic impus de Eliade: ele apar când subliniate cu „italice”, când marcate cu ghilimele. E o diferență care spune ceva. Vezi Mircea Eliade, *Yoga. Nemurire și libertate*, traducere de Walter Fotescu, București, Editura Humanitas, 1993, p. 197–198.



totuși, „întâlnirile” acestui concept sculptural cu semantica tăcerii, cu metamorfozele recipienței, cu efigia feminină a pământului-mamă:

O vreme, *Masa Tăcerii* de la Târgu Jiu s-a numit și *Masa Pomenirii* (sufletelor) celor ce au murit: pios edificiu pentru eternizarea secundelor de după viață, a amintirii. Epopeicul creator a ales, pentru aceasta, străvechiul motiv ce a obsadat încontinuu omenirea: cercul, cu perfecțiunea-i fără ieșire, închisă, sterilă, moartă, cercul; pe care l-a umplut cu eternitatea pietrelor enorme și grele. [...] Rotunjimea întinsei, necuprinsei *Mese* și a *Scaunelor*, încremenite și ele (și pe care nu te poți așeza), unește în aceeași măsură în care împrăștie, adună în aceeași măsură în care împarte; și apropie în aceeași măsură în care îndepărtează. O teribilă forță ascunsă unește și concentrează spiritul înspre centrul *Mesei*; iar o alta, egală, îl împrăștie în afară. Totul ne poartă aici înspre sfârșit. Scaunele-clepsidră și masa-clepsidră, uriașă (formată parcă din *pietre de moară*), rod în tăcere capătul cursului vieții, integrându-l, etern, în rândul ciclurilor cosmice. [...] *Tăcerea* este semnul de după viață – în care toate lucrările curg, spre a se opri. Aici este parcă centrul însuși al lumii, în care toate se-adună – capătul tuturor căilor. [...] Acesta este timpul de *după Cuvânt*, de după creație, intensitatea și tensiunea cuvântului, aparținând tăcerii, încremenirii și pierii totale. Iată de ce ochii percep aici un nemaipomenit gol, pentru care *Masa* nu e făcută și gândită să-l umple, nefiind sfințită cu viață [...]. Tăcerea este semnul de după lunga trecere. Căci firea capătă acum reîntoarcerea la matcă, liniștea, calmul spiritului, trecerea dincolo, în muțenia definitivă a țărânei. *Masa Tăcerii* a devenit astfel tainicul semn de piatră al locuinței subpământene a celui ce a trecut într-o altă lume. [...] Enormele cercuri pline ale pietrelor *Mesei* [...] indică un singur loc, *un punct*, nu vreo direcție; și sperie sufletul, concentrându-l asupra a ceea ce nu mai este, asupra tăcerii și *nimicului*. [...] Ele întorc țărâna (viața însuflețită) înapoi – *în pântecul mumei-pământ*. Și totul este lipit de țărână și la nivelul țărânei. [...] Totul este aici *pământ pierdut în pământ*, totul este trecut de pojghița țărânei, de crustă, într-o lume de după suflarea și prezența vieții, și nu se mai vede nimic, decât un semn de piatră [...]<sup>22</sup>.

Cercul poate fi expansiv sau restrictiv; în continuă lărgire ori în constantă restrângere. Putem fi în mijlocul ori nici măcar la marginea lui. Ne protejează sau ne capturează; și nu ne ridică la cer, mai curând coboară cerul într-însul:

În interiorul cercului sunt la adăpost. Când sunt în cerc, nimeni nu poate și nici nu are dreptul să-mi vorbească. [...] Cercul mă izolează perfect de lumea exterioară și de mine însumi. Este spațiul fericirii totale, al calmului desăvârșit. [...] Dacă nu putem răspunde la o întrebare esențială, cercul este cel mai bun loc de refugiu și meditație. Dacă ni se apropie momentul morții și nu vrem să murim, putem vegeta la infinit în interiorul cercului<sup>23</sup>.

Fragmentul de față nu și-ar fi avut locul aici dacă nu am pune nevrozele contemporane în opoziție cu apetența pe care Constantin Brâncuși o avea pentru viziunile exotizante. De exemplu, el se angaja să ridice, tocmai în India, la Indore, „Templul eliberării” sau „Templul Meditației”, la cererea maharajahului Yeshwant Rao Holkar. Cert este că a lucrat la proiect destulă vreme, din 1933 și până în 1937, ne asigură Petre Pandrea. Pe 18 decembrie 1937, Brâncuși chiar pleca spre Bombay, dar vizita artistului la maharajah se solda cu un eșec<sup>24</sup>. Interesant, în același an se ocupase și de memorialul de la Târgu Jiu, inclusiv de *Masa Tăcerii*. Cert este că Brâncuși nu poate fi tratat ca rapsod

<sup>22</sup> Constantin Zărnescu, *Codul operei lui Brâncuși*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2007, p. 106–108. Textul datează însă din 1979.

<sup>23</sup> Vezi piesa *Omul din cerc*, în Matei Vișniec, *Omul din cerc. Antologie de teatru scurt (1997–2010)*, Pitești, Editura Paralela 45, 2011, p. 98–99.

<sup>24</sup> Doina Lemny, *Constantin Brâncuși*, traducere de Luminița Potorac, Iași, Editura Junimea, 2005, p. 287.

local, dar nici ca derviş rotitor. Nu era un exotist *sans rivages*, având însă talentul de a bănuși punctele în care spiritualități diferite comunicau foarte bine. Și ca să revenim la expertiza lui Jung, „plantând-o” în solul gorjean, apreciem că *Masa Tăcerii* nu materializează un cerc închis și nici un sfârșit al destinului. Mai are de primit și alte suflete, care să-și dea mâna și să-i finiseze circularitatea. În jurul ei este, deocamdată, un lanț întredeschis, atât cât trebuie, după cât de mare ne e dorul de nemurire. Și iată o fabulă orientală ce intarsiază relația dintre monumentul din Târgu Jiu și zgârcenia deslușirilor lăsate de Brâncuși:

Xun Zi povestește că un maestru cunoscut a luat într-o zi hotărârea să nu mai vorbească.

Unul dintre discipoli l-a întrebat:

– Maestre, dacă nu vorbești, cum vom putea noi, discipolii, să transmitem învățăturile tale?

Maestrul i-a răspuns:

– Nici cerul nu vorbește. Și totuși anotimpurile se succedă, iar vietățile se înmulțesc. La asta ce răspuns ai?

Discipolul nu avea nici un răspuns, și cei doi oameni au rămas tăcuți.

Tăcerea lor a ajuns până la noi<sup>25</sup>.

Nu lăncezește nimeni în tăcerea lui, orice frântură din ceea ce discipolul amuțește fiind o particulă dintr-o liniște nemăsurabilă; aceea a fiecărui cosmos ce răspunde, cu pregătirea necesară, la cea mai nouă chemare a Cuvântului. Tăcând, dăm Universului un răgaz, pentru ca, oricare ne-ar fi religia, ziua de mâine să răsară cu mai binele ei.

Dacă „spațiul e perceput și reprezentat indisolubil [...]”<sup>26</sup>, *Masa Tăcerii* nu e desprinsă din nesfârșirea fiindului, este metonimia acestuia:

Masa, în sensul ei obișnuit, evocă masa rituală a împărtășirii. [...] Amintește, bineînțeles, pe cei doisprezece apostoli în jurul mesei Cinei celei De Taină, dar și, prin forma ei, de cele douăsprezece semne ale Zodiacului [...]. Este considerată drept o imagine a cerului<sup>27</sup>.

<sup>25</sup> Jean-Claude Carrière, *Povestiri filozofice din lumea întreagă. Cercul mincinoșilor*, 2, traducere de Emanoil Marcu, București, Editura Humanitas, 2009, p. 125–126.

<sup>26</sup> Roger Caillois, *Mitul și omul*, traducere de Lidia Simion, București, Editura Nemira, 2000, p. 79.

<sup>27</sup> Vezi vocea MASA, din Jean Chevalier & Alain Gheerbrant (coord.), *Dicționar de simboluri...*, p. 565. În acest citat menționându-se și panoul zodiacal, conectăm notele de subsol la o scriitură de certă valoare universală, aceea a lui Milan Kundera: „Astrologia ne învață, chipurile, ce înseamnă fatalismul. Nu vei scăpa destinului tău. [...] Horoscopul se aseamănă cu orologiul, și orologiul este școala finalității: de îndată ce acul înscrie un cerc și revine la locul de unde a plecat, se încheie o fază. Pe cadranelor horoscopului, nouă ace se învârtesc cu viteze diferite, marcând în fiecare clipă sfârșitul unei faze și începutul alteia. La anii tinereții, omul nu-i în stare să perceapă timpul ca un cerc, ci ca un drum ce-l conduce drept înainte spre mereu alte orizonturi; nu-i trece încă prin minte că viața lui conține doar o singură temă; își va da seama de acest lucru abia atunci când viața lui va începe să realizeze primele sale variațiuni” (Milan Kundera, *Nemurirea*, traducere de Jean Grosu, București, Editura Humanitas, 2013, p. 316). În talmăcire autohtonă, cosmicizarea *Mesei* gorjene e cel mai laborios dezvoltată de Adrian Petringenaru: „[...] ideea de mișcare nu numai că trece la proporțiile astronomice, dar se extinde la multiplele ei manifestări. O mișcare concepută, sugerată a se desfășura în loc, în condițiile de stabilitate a obiectului în punctul fix al amplasării lor, devine acum, la receptarea aspectului de sistem planetar și de marcarea a constelațiilor rotitoare pe bolta cerească, o deplasare a formelor înseși pe traseul imaginar al orbitei care le este stabilită. Dar și aici, în sugestia acestei uriașe deplasări, contradicția dintre starea fizică reală (a formelor materiale care încorporează semnificația) și mișcarea pe care o reprezintă simbolic este anulată de faptul că în plan real cunoscuta mișcare a planetelor și constelațiilor este văzută de om tot sub aparența fixității. În ideea de corpuri cosmice se însumează și rotirea acestora în jurul propriului ax, ca la pietrele morii, și procesele lăuntrice de fierbere, răcire, alunecare sau erupție a materiei, și mișcarea lor de revoluție în raport cu astrul central, și deplasarea întregului sistem solar în ansamblul galaxiei de care aparțin. Dar se evocă inerent și o mișcare de ordin genetic: formele mici, abstracte, absolut rotunde, văzute de sus, sunt sesizate și ca emanații ale formei mai mari, similare, în jurul căreia gravitează și de la care se revendică prin identitatea circularității lor. [...] Ținând seama de observația

Iar aspirația de a ne subsuma unor noțiuni cum ar fi *distanță*, *altitudine*, *întindere* ori *suprafață* nu e deloc exotică:

Dorința de asimilare la spațiu, de identificare cu materia, apare frecvent în literatura lirică; este tema panteistă a contopirii individului în Tot, temă în care psihanaliza vede tocmai expresia unui fel de nostalgie a stării de inconștiență prenatală<sup>28</sup>.

În virtutea acestei fenomenologii a similitudinii, unul din avatarurile *Mesei* este *inelul*<sup>29</sup>: implică înmănunchere și însoțire, nu încorsetare și revocare<sup>30</sup>. Într-unul din

esențială a lui Mircea Eliade că simbolurile și arhetipurile din culturile sacre sunt forme care *s-au impus natural spiritului uman* și că orice nouă valorizare a unei imagini arhetipale le încoronează și le consumă pe cele vechi, suntem datori să cercetăm și corespondențele care se creează pe această cale” (Adrian Petringenaru, *Imagine și simbol la Brâncuși*, București, Editura Meridiane, 1983, p. 80–81). Parcurgând ultima propoziție a citatului ne resemnăm cu toate investiriile simbolice care, în cazul *Mesei Tăcerii*, hibridizează neoașismul cu budismul, cu hinduismul și cu astrologia, cu ezoterismele de orișunde. Și pentru că citatul din dicționarului lui Jean Chevalier conține o referire la zodiac, să nu ignorăm tabăra celor care, ostili astrologilor, imaginau o pedeapsă veșnică, oarecum desprinsă din circularitatea cadranelor astrale: „Și-un neam văzui, plângând cu-amărăciune, / și-umbla-n tăcere în rotunda vale, / și-ncet cum merg cei vii în procesiune” (vezi *Infernul, Cântul XX. Cercul al optulea. Bolgia a patra. Ghicitorii*, în Dante Alighieri, *Infernul*, traducere de George Coșbuc, București, Editura RAO, 2018, p. 177). Artiștii își imaginează veșnicia sub forma unui post-univers, secătuit de toate speciile existândului, fie ele umane sau obiectuale. *A fi* devine un sinonim timorat al lui *a fi liniște*: „Bântuie liniștea / până la ultima margine a sferelor / asemenea unui vânt / care macină lucrurile / și lucrurile într-adevăr / se destramă și în urma / lor nu rămâne decât / liniștea. / Liniștea lucrurilor!” (vezi poezia *Liniște*, în Nichita Danilov, *Deasupra lucrurilor, neantul*, București, Editura Cartea Românească, 1990, p. 57). Apoi, imaginarul sfericității e străfulgerat de o sintagmă decisivă, „ultima frontieră a sferelor”: deznodământul Ființei ia formă circumambulară sau sferice în care viața se mai salvează?; ori poate că în inima fiecărui lucru stă un cerc, ale cărui margini se macină răbdător, *până când liniștea completă va fi totuna cu o inexistență deplină*. Dar să lăsăm poetului privilegiul epilogului: „La prezența mea lucrurile din jur intră-n alertă / și le simt stânghereala / ca și cum prezența mea / brusc le-ar schimba locul”. Vezi poezia *Absență* din volumul lui Nichita Danilov, *Arlechini la marginea câmpului*, București, Editura Cartea Românească, 1985, p. 19. Cu dosul mâinii, stihuitorul dă peisajul la o parte; și din această răsturnare se ridică alte priveliști bune de văzut: mai precis, aceea a arhetipului, atunci când lumina îl eliberează din ghemul lui de negru aprins; ca să-l împingă în lumea noastră sinestezică, în care sunetele au uneori miros, iar culorile fac, nu rareori, zgomot: „Cuvinte pe care le rostesc unul altuia / îngheață în aer sau ne pietrifică, / plutind în aerul rece și împietrit de atâtea liniște. / Care nu e de fapt chiar liniște / ci un fel de ceață verzuie / ce acoperă liniștea lucrurilor și le macină formele / lăsându-le numai umbra și spiritul. / Ochii lor sunt întorși mereu înăuntru / și în același timp în afară, / contemplând forma prezentă a lucrurilor / pentru a le intui forma absentă. / Care de fapt nu e chiar formă / ci o stare logică și abstractă / ce ține loc de matrice / din care vor izvorî pe rând toate formele. / În timp ce-și vorbesc unul altuia și-și comunică / starea absentă și gândurile / prin imagini / cu trei și patru și cinci dimensiuni / ce trec dincolo de înțelesul sonor al cuvintelor [s.n., A.M.]” (vezi poemul *Fiii întunericii*, în Nichita Danilov, *Deasupra lucrurilor, neantul...*, p. 87).

<sup>28</sup> Roger Caillois, *Mitul și omul*, traducere de Lidia Simion, București, Editura Nemira, 2000, p. 85.

<sup>29</sup> Din punctul de vedere al exegeților, inelul este „simbolul alianței, al legământului și comuniunii. Forma lui fără de început și fără de sfârșit simbolizează veșnicia” (vezi vocea INEL, din Ioan Stancu, *Mic dicționar explicativ al Vechiului Testament*, București, Editura Cartea Românească, 2018, p. 119).

<sup>30</sup> Inelul este un „simbol tradițional al nemărginirii (eternității), transpunere a simbolului cercului în realitatea concretă a unui obiect cu puteri active”. Inelul poate fi o marcă a nesfârșirii sau, în alte culturi, un instrument al auto-protecției; mai figurează ca vizualizare a unui angajament ori ca obiectualizare a unei făgăduinți: „Celor aflați în agonie li se scotea inelul, pentru a le face mai ușoară desprinderea de pământ”. Vezi vocea INELUL, din Hans Biedermann, *Dicționar de simboluri*, vol. I, traducere de Dana Petrache, București, Editura Saeculum I.O., 2002, p. 191–192. Într-o altă interpretare, inelul „este menit esențialmente să simbolizeze o legătură, să lege. Apare astfel ca semn al unei alianțe, al unui jurământ, al unei comunități, al unui destin asociat. [...] La creștini, inelul simbolizează atașamentul fidel, liber consimțit”. Menit să tempereze anumite impulsuri este apropiat de simbolistica CINGĂTORII, se spune în vocea INEL, din Jean Chevalier & Alain Gheerbrant (coord.), *Dicționar de simboluri...*, p. 467–468. Care ar fi totuși diferența dintre *cerc*, figura dominantă, și *inel*, avatarul discret? Din punct de vedere simbolic, inelul te include mai

aforismele lui, Brâncuși dădea acestei versiuni a circularului o conotație mult mai amplă decât ne-am fi imaginat: „Împăcarea de sine se instaurează în sufletul tău când te privești ca un *inel* dintr-un *lanț* nesfârșit al înaintașilor și când nu calci cu iotă prescripțiile naturalității eterne [s.n., A.M.]”<sup>31</sup>. Și corelându-l cu subiectul lucrării de față, subliniem capacitatea artistului de a vorbi despre toate, nereferindu-se niciodată la sine:

Symbolismul *Cercului* poate fi considerat mult mai sugestiv, mai cuprinzător și mai incitant pentru gândirea umană decât noțiunea de cerc în geometrie. Această figură plană, formată din mulțimea tuturor punctelor egal depărtate de un punct fix, devine în istoria culturii imaginea figurii ideale, simbol al perfecțiunii, plenitudinii, realizărilor pe toate planurile. În domeniul imaginarului, *Cercul* va simboliza Timpul, fără început și fără sfârșit; el va fi identificat cu Cerul, care, la rândul său, este un simbol al lumii spirituale, al valorilor absolute. *Cercul* este simbolul Vieții, în perspectiva devenirii și revenirii sale ciclice; el este Istorie, ca destin individual și colectiv. *Sfera*, ca derivat al cercului în filozofia lui Platon, va fi simbolul perfecțiunii și principiul care unește microcosmosul și macrocosmosul. Pentru Plotin, cel mai de seamă reprezentant al neoplatonismului epocii elenistice, *Cercul* este întruchiparea Logosului care are proprietatea de a reveni asupra lui însuși, aidoma șarpelui ce-și mușcă propria-i coadă<sup>32</sup>.

În Gorj, această *Masă a Tăcerii* îi reconectează pe cei din interbelic la ceasurile de mare cumpănă din toamna lui 1916, când trupele noastre se retrăgeau din fața invaziei germane. Așadar, artistul putea să le spună alor săi, la două decenii după consumarea acelei drame: deși ne-am învățat cu tăcerile la întâmplare, cuvintele nu mor, se resorb; unde?; în viața care le-a purtat prin lume și apoi le-a pus deoparte, pe raftul cu efemere inhibiții; dacă vă plângeți că nu vă mai vin cuvintele, lăsați tăcerile să se reaprindă în memoria, poate amortită, a celui mai recent dintre eșecurile voastre. Așa pare să se fi născut și *Masa Tăcerii*.

Opera brâncușiană este așezată, de obicei, în genealogia primitivismului estetic, inspirat, la începutul secolului al XX-lea, de arta africană. Nu era o simplă modă, Leo Frobenius dând cercetării „africanismului” o altă lectură: „[...] în sens superior, cultura înseamnă perspectivă asupra totalității”<sup>33</sup>. Frobenius insista pe rolul memorial și, practic, documentar, pe care copierea unei opere de artă o are în supraviețuirea *ideii* ce stătea la originile acelei capodopere. Prin popularitatea astfel obținută, sculpturile

---

devreme, cercul te ține în afară până mai târziu. Cercul te lasă exterior lui, într-o libertate aparentă. Dimpotrivă, inelul te introduce mai lesne în miezul legăturilor angajate printr-însul. Cercul te ține în râvnirea acceptării, cumva dependent de circumferința sa. Inelul te face mai grabnic parte din el, onorându-te. Cercul te primește, finalmente, dar subordonându-te. Inelul e mai primitiv, cercul doar promițător. Este perspectiva noastră: o recunoaștem, cu un mare grad de subiectivitate.

<sup>31</sup> Petre Pandrea, *Brâncuși. Amintiri și exegeze*, București, Editura Meridiane, 1967, p. 249.

<sup>32</sup> Ivan Evseev, *Cuvânt – mit – simbol*, Timișoara, Editura Facla, 1983, p. 14–15.

<sup>33</sup> Leo Frobenius, *Cultura Africii. Prolegomena la o teorie a configurării istorice*, vol. I, traducere de Ion Roman, București, Editura Meridiane, 1982, p. 44. Într-o notă de subsol mai sus formulată, cutia craniană a omului apărea ca un substitut al bolții cerești. Or, din cutumele africane sondate de Leo Frobenius, aflăm că, în partea ecuatorială a „continentului negru”, nu se credea în despărțirea postumă dintre corp și suflet: „Nu se ignoră, desigur, descompunerea corpului mort. Dar prin aceasta nu se recunoaște că omul ar fi alcătuit din trup și suflet. Dimpotrivă, din craniul rămas după descompunere poate reapărea o viață nouă (viață – nu suflet!). Această reînnoire a vieții stă la baza simbolicii grăunțelor apte să germineze. Descompunerea corpului omenesc este pusă în legătură cu fazele lunii. În cadrul acestei simbolici, tânărul ce trece pragul maturității este înghițit pentru reînnoirea vieții și reînscut” (*ibidem*, p. 223). Este un imaginar resurecționar care, pus în oglindă cu marile tendințe ale sculpturii brâncușiene, dă oarecum satisfacție filonului agrar-folclorizant din exegezele noastre.

africane „au trecut din domeniul forței de expresie în acela al mecanicii de conservare”<sup>34</sup>. Reproducerea este aceea care creează arhetipul:

*Chipul devine întotdeauna formă, ia formele sunt durabile. Chiar și în culturile decadente, ceea ce a fulgerat semnificativ cândva și numai pentru clipa când a apărut, continuă să sclipească în cenușă. Formele nu sunt decât mijloace auxiliare. Chiar și în epocile târzii, formele poartă în ele simptomele vieții de odinioară. În acest sens însă ne e îngăduit a rosti fraza cea mare: orice realitate este supratemporală. În sensul înțelegerii omenești, nimic nu e pieritor. Stilul supraviețuiește și el reprezentabilității*<sup>35</sup>.

Brâncuși preluase, probabil, din asemenea pledoarii, teza întâietății *stilului* de reprezentare asupra subiectului reprezentat. Iată care era tabloul general din care sculptorul nostru prelua sugestii:

Doă concepții asupra lumii aflate într-o opoziție extremă se izbesc aici una de alta. Căci sculptura vest-africană s-a dezvoltat din nevoia de dăruire, din dorința de a nu pierde legătura cu rubedeniile și strămoșii înfățișați de respectivele întrupări plastice. În șamanism, dimpotrivă, domină o spiritualitate contrarie, având la bază voința de a învinge izvorâtă dintr-o puternică conștiință a eului și din imboldul spre acțiune. Așadar, aici se ciocnesc violent principiul misticii cu cel al magiei. Fondul sculpturii africane este în esență atât de unitar, încât puținele excepții pot fi lesne enumerate [...]. Formal, se pot distinge două stiluri, cel din est și din nord, al tipurilor alungite, cu membrele strânse, și cel din vest, cu plâsmuiri mai complicate, cu membre îndoite și rotunjite, cu o elaborare minuțioasă a detaliilor, a mișcării, dar și cu o multilateralitate superioară în realizarea unor figuri ce poartă talgere, șed pe scaun sau au alături animale, a unor sceptre și cârlige lucrate artistic, în aplicarea unor figurine delicate pe tot felul de instrumente, de la tobe până la vârfurile de săgeți. Acesta este cu adevărat un „stil ecuatorial”, așa cum îl cunoaștem din Melanezia, desigur într-o diversitate mai mare. Față de aceste plâsmuiri, figurile sudaneze, din nord-estul, estul și sudul Africii, apar ca niște soldați în poziție de drepti<sup>36</sup>.

Scrutând arta africană, Brâncuși se atașase, cine știe, de bănuiala că schematizarea unor trupuri salvează esența unui mod de a vedea omul; și că stereotipizarea morfologiilor anatomice salvează arhetipurile existenței. În acest context, Leo Frobenius ne și sugerează ce arhetip anume s-ar potrivi abordărilor brâncușiene, circumambulația:

Simțul realității i-a determinat încă de timpuriu pe oameni să înconjoare obiectul sacru (mormânt, așezământ de cult, făptură omenească) în direcția drumului parcurs de soare. Ocolul sacru reprezintă cu siguranță una dintre cele mai vechi identificări cu animarea și sfințirea prin lumina dătătoare de viață a soarelui<sup>37</sup>.

Și ar mai fi ceva: apropiind sensibilitățile „africaniste” de ansamblul monumental de la Târgu Jiu, vom sesiza că motivul central al circularității, tutelar în *Masa Tăcerii*, este îmbogățit cu o altă reverberație africană, mai puțin comentată, aceea a complicatelor scaune togoleze: scaune pentru zei ori locuri de popas pentru regii decedați<sup>38</sup>. Într-o adaptare românească, Vlaicu Ionescu reitera ipoteza substratului solar al *Mesei*, dar și al scaunelor din jurul ei:

<sup>34</sup> *Ibidem*, p. 49.

<sup>35</sup> *Ibidem*.

<sup>36</sup> *Ibidem*, p. 249–250.

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 225–226.

<sup>38</sup> *Ibidem*, p. 207.

Un caz aparte pare a fi *Masa Tăcerii*. Dar aceasta, cu toate că e compusă din mai multe elemente separate, reprezintă, printr-un procedeu diferit, tocmai afirmarea unității în pluralitate. Cele douăsprezece scaune gravitează ca simple reflectări secundare, în jurul mesei rotunde, după modelul centralității solare, căci, în cazul soarelui, cele douăsprezece semne zodiacale n-au existentă în sine, ele fiind doar sectoare ale ciclului solar<sup>39</sup>.

Exegezele complexului gorjean au căpătat și exprimări matematice:

Lungimea axului de la coloană la *Masa Tăcerii* este de aproximativ 1 753 m. Raportând-o la înălțimea columnei aflăm:  $1\ 753 : 29,33 = 59,7$  deci aproximativ dublul columnei. Cu alte cuvinte, întregul complex se întinde pe o distanță egală cu de două ori înălțimea columnei ridicate la pătrat<sup>40</sup>.

Vlaicu Ionescu insistă însă pe o idee: „[...] ceea ce este și mai important este felul în care columna este legată de întregul complex cultural”<sup>41</sup>. Se corelează astfel cu o observație a lui Leo Frobenius, axată pe ideea de *stâlp* cultural închis drept Centru și Munte al Lumii:

Marele stâlp central a devenit purtătorul șirului de străbuni, pe timpanul frontonului a urcat imaginea aștrilor, stâlpii de reazem au devenit suporturi ale cerului. Scena s-a înălțat devenind turnul lumii. Știința a făcut o mare greșală, atunci când a considerat că, pentru motivul că s-au păstrat cel mai mult, edificiile din piatră reprezintă cea mai veche arhitectură monumentală<sup>42</sup>.

După Leo Frobenius și alți savanți ai vremii sale, originea tuturor templelor stă în modestii stâlpi de lemn, grație cărora *Coloana* lui Brâncuși dobândește semnificații comemorativ-funerare accentuate.

Într-adevăr, *Masa Tăcerii* nu poate fi „citită”, o afirmă toți specialiștii, decât în interdependență cu celelalte componente ale ansamblului de la Târgu Jiu. Și oricât de straniu ne-ar părea, *Masa* primește semnificații suplimentari inclusiv de la *Poarta Sărutului*. De ce tocmai de la *Poartă*, ne-o spune criticul Pavel Șușară:

[...] este un spațiu de trecere, de comunicare și de comuniune, ca orice poartă, de legătura directă dintre *dincoace* și *dincolo*, este spațiul care unește cele două lumi spirituale, lumea de *aici*, a celor în viață, cu lumea de *acolo*, a celor chemați la viața veșnică, dar încă prezenți printre cei în viață prin actul îmbrățișării nesfârșite și prin însemnele iubirii fixate în efigie<sup>43</sup>.

Aprecierile lui Pavel Șușară se oglindesc în romanul *Ilincăi Bernea*; scris, pe alocuri, în cheie jungiană, sub acoperirea reunificării sinelui și a imaginarului sfericității:

Imaginează-ți o sferă, i-am spus. În centru se află ființa umană desăvârșită... ceea ce obișnuim să numim sine și care nu are nici o legătură cu determinările noastre trupești. Există niște forțe centrifuge care ne împing să ne concepem existența spre o margine sau alta a sferei... Cu cât imaginea noastră de sine este împinsă de aceste forțe mai departe de centru

<sup>39</sup> Vlaicu Ionescu, *Brâncuși și transcendența obiectivă*, București, Editura Semne '94, 2001, p. 33.

<sup>40</sup> *Ibidem*, p. 38.

<sup>41</sup> *Ibidem*.

<sup>42</sup> Leo Frobenius, *Cultura Africii...*, vol. I, p. 227.

<sup>43</sup> Pavel Șușară, *Brâncuși: un sculptor de la Răsărit*, București, Monitorul Oficial R.A., 2020, p. 134.

și tinde către o extremă sau alta, percepțiile aparente tind să ne acapareze câmpul mental și atunci imaginea suprafețelor apare drept substanțială, în vreme ce esența, care nu poate fi pătrunsă și asumată decât atunci când te afli în centru, apare drept iluzorie, înțelegi? [...] Mi-a venit ideea să-l fac să-și reprezinte lucrurile în termeni biblici. – Gândește-te la mitul căderii. Omul original, Adam, se afla în centrul cercului și era androgin... A avea un suflet înzestrat cu toate calitățile, care ulterior au fost segmentate și distribuite separat celor două genuri. Căderea a constat în prăbușirea acestui suflet spre periferia sferei. Acolo, la extreme, imaginea omului primordial apare sub formă de bărbat sau femeie, iar dacă ai pierdut legătura cu centrul, nu mai ai decât conștiința identității trupești. [...] Nu poți iubi o altă ființă decât dacă ai refăcut în tine starea de androginitate... Nu o poți vedea și înțelege din interior decât dacă tu te afli în centrul sferei [...] – De ce e nevoie de toată transpunerea în forme, la ce ajută forțele centrifuge care ne împing spre suprafața sferei?, mă întrebă el frământat. – Ca sfera să poată exista... Formele în sine sunt minunate, i-am răspuns... Iar dacă n-ar exista forme, cum ne-am mai putea iubi? Cum ne-am mai putea înfățișa unul altuia? Când ți-am vorbit despre bărbați și femei și despre căderea lor în iluzie, m-am referit la faptul că trăiesc la suprafața sferei, că au pierdut calea spre centru și că aruncă haotic în contul esențelor reflexii ale imaginilor de la periferie sau raționamente precare pe care le fac pornind de la aparențe. De aceea nu se pot înțelege și cunoaște între ei... Nu percep decât construcțiile artificiale ale gândirii și formele grosiere perceptibile prin simțurile trupului. Acolo, în universul lor, e Babilonul. Toți se simt însingurați și străini unii de alții. Nu mai pot comunica într-o limbă interioară și trăiesc, fiecare în legea lui, izolați în universuri particulare ale iluziei. Dar noi, care ne aflăm în centru, ne putem deplasa pe razele care duc spre suprafață și ne putem atinge chiar și la suprafață, în așa fel încât aceste atingeri să reverbereze până în centru<sup>44</sup>.

Matei Stîrcea-Crăciun susține că Brâncuși se gândise încă din 1922 la un monument al morților, ridicat la Hobița, însă întruna lăsat pe mai târziu de indecizia autorităților locale. I-ar fi mărturisit aceasta lui Lucian Boz, în 1930<sup>45</sup>, abia în octombrie 1938 proiectul său prinzând chipul știut astăzi. Contextul nefiind unul prielnic, nici artistului și nici țării, Brâncuși nu participa la festivitatea inaugurării, bănuiește Stîrcea-Crăciun. Nu-l lăsaseră indiferent atacurile presei, indignată că se risipesc bani pe „artă decadentă”, dar parcă mai greu cântărise, în absența lui, faptul că un monument dedicat luptelor noastre în cadrul Antantei nu cădea prea grozav acum, când ne „apropiam” de Berlinul lui Hitler. Matei Stîrcea-Crăciun socotește că Brâncuși ar fi conștientizat acut respectivul context și, vrând să-și protejeze opera, nu a mai vorbit niciodată despre ansamblul comemorativ de la Târgu Jiu. Ca antidot la distrugere, *Masa Tăcerii* intra într-o mare uitare; până în 1964, când Petru Comarnescu redeschidea „dosarul” gorjean<sup>46</sup>. Se spune că Arethia Tătărescu nu dorise decât o *Coloană a recunoștinței fără sfârșit* și un *Portal de piatră*. Însă Brâncuși integra și nu doar adăuga – subliniază Matei Stîrcea-Crăciun – *Masa Tăcerii*, reconfigurând vizual ansamblul inițial<sup>47</sup>. Cel mai bine este, totuși, să prezentăm lucrurile în cuvintele specialistului:

*Masa Tăcerii*, anume amplasată în preajma Jiului, a șuvoiului de apă unduind spre miazăzi, previne discret vizitatorul că traseul propus nu începe, în fapt, odată cu *Masa*. La numai câțiva pași depărtare, Jiul cheamă trecătorul să îl contemple. Cine înțelege ansamblul ca

<sup>44</sup> Ilinca Bernea, *Semnul lunii*, București, Editura Cartea Românească, 2006, p. 116, 118–120.

<sup>45</sup> Matei Stîrcea-Crăciun, *Brâncuși: limbajele materiei. Symbolism hylesic: studiu de hermeneutică a sculpturii abstracte*, București, Editura Anima, 2010, p. 292.

<sup>46</sup> *Ibidem*, p. 292–293.

<sup>47</sup> *Ibidem*, p. 306.

integrat hylesic în natură, încorporând simbolic nu doar parcul ci, deopotrivă, și râul, își va umple căușul mâinilor cu apa râului, să se bucure o clipă de jocul undei, captivă în palmă. O definiție hylesică a apei de râu este de... substanță fără început. Căci râul se formează neștiut în inima muntelui, undeva departe de locul unde izvorăște din pământ. Iar când Jiul e efectiv acceptat de privitor ca parte componentă a compoziției, ansamblul, la un capăt, afirmă că nu are *început*, așa cum hylesic o probează râul, iar la celălalt capăt, că nu are *sfârșit*, așa cum vizibil o ilustrează *Coloana fără sfârșit*. [...] În tamburul generos al *Mesei Tăcerii* palpită, ireductibile, energiile aglutinante ale rocii. Iată, scaunele așezate roată împrejurul tamburului, asemenea unei cununi de asteroizi gravitând în jurul unei stele. Te poți așeza pe scaune, dar *Masa* rămâne prea departe pentru a înlesni, de pildă, plăcerea unui prânz. Recunoști spiritul ludic al artistului în această invitație mută adresată privitorului de a lua loc la *Masa Tăcerii* ca și cum ar șede la o masă obișnuită. Este o experiență necesară, un prag de cunoaștere. Ajung doar câteva clipe de tihnă petrecute pe unul dintre scaunele rotunde, în proximitatea, deopotrivă caldă și distantă a *Mesei Tăcerii*. Te ridici, curând, cu sentimentul culpabil de a fi comis o inadvertență. Scaunele, realizezi, nu sunt făcute să șezi pe ele, recuză orice statut utilitar, induc un hiatus între trăirea la modul prezent și trăirea la modul poetic. [...] Astfel, *Masa...Tăcerii*, înconjurată de cele douăsprezece scaune, evocă, prin antonomază, o etapă într-un parcurs inițiativ. La *Masă*, artistul pare a aminti privitorului, e o fântână cu apă vrăjită, din care dacă bei, ajungi să auzi tăcerea: infinitul tăcerii sau... tăcerea (pietrei) ca infinit<sup>48</sup>.

Matei Stîrcea-Crăciun consideră că, „oricât de hazardată” i-ar fi ipoteza, ține să fie, totuși, luată în evidență. Noi ne facem datoria să o reproducem: în 1907, Brâncuși ar fi lucrat, în gips, la un grup monumental inspirat din Vechiul Testament (în special din *Exodul* și din *Numerii*) și intitulat *Trecerea Mării Roșii*<sup>49</sup>. Îl distrugea însă, păstrând din el un fragment care juca, în atelierul său, rolul de postament pentru alte lucrări. În acest „ciob”, Matei Stîrcea-Crăciun vede o prefigurare a *Mesei Tăcerii* de peste trei decenii. Din *Exodul*, artistul român își alesese miracolul transformării apelor despărțite în două ziduri protectoare și a preschimbării valurilor Mării Roșii într-o simplă cărare. Apoi, din *Numerii*, Brâncuși sublinia momentul când Moise izbea cu toiagul în stâncă ca să scoată apă din ea. Stîrcea-Crăciun arată că esența demersului brâncușian stă în „prefacerea miraculoasă, nu a apei în piatră, ci... a pietrei în apă”<sup>50</sup>. Ulterioara învecinare a *Mesei Tăcerii* de apele Jiului ar relua, potrivit lui Stîrcea-Crăciun, această abordare ezoterică a elementului acvatic: apa ce ne scapă printre degete ne ia cu dânsa și amprente. Duce cu ea inima unor adevăruri respălate. Și ne lasă singuri, în compania unei tăceri în care vizităm o lume neînceptută; aidoma apei din vrăjile țărâncilor noastre.

Aici, la Târgu Jiu, un inel fermecat leagă<sup>51</sup> cele douăsprezece locuri – miniaturi sau metonimii ale *Mesei* –, contopindu-le ideatic în plenitudinea ei: „[...] sunt în inima timpului și-nconjur spațiul”, oniriza Paul Éluard<sup>52</sup>. Să fie aici o teamă instinctuală de spațiul care, necentrat fiind, e periculos de reversibil<sup>53</sup>? Integrat unei bătrâne metafizici a sfericității, versul lui Éluard ar suporta această încadrare, *à la Blaise Pascal*:

<sup>48</sup> *Ibidem*, p. 306, 308, 313.

<sup>49</sup> *Ibidem*, p. 309.

<sup>50</sup> *Ibidem*, p. 310.

<sup>51</sup> *Masa Tăcerii* nu e tributară unui arhetip central, interconexiunea lor fiind aceea care îi asigură bogăția de înțelesuri. Nu întâmplător, simbolistica mai veche „vede lanțul ca o multiplicare a inelului”. Vezi vocea LANȚUL, din Hans Biedermann, *Dicționar de simboluri...*, vol. I, p. 216.

<sup>52</sup> Paul Eluard, *Poezii*, traducere de Virgil Teodorescu, București, Editura Tineretului, 1967, p. 63.

<sup>53</sup> Roland Barthes, *Imperiul semnelor*, traducere de Alex. Cistelean, Chișinău, Editura Cartier, 2007, p. 118. Nici divinității nu-i sunt permise abaterile de la un centru, chiar dacă, pentru Ea, acesta-i reglabil: „Dumnezeu / E peste tot / Dar asta nu-l împiedică / Să-și caute centrul. / Și asta îi ia, bineînțeles, / Tot timpul



Experiența cunoașterii de sine prin cunoașterea universului duce deci la un eșec absolut, la conștiința unui maxim al depărtării. La una din extremități nu mai există decât un *niciunde* al circumferinței, la cealaltă un *oriunde* al centrului, iar între ele un spațiu acum despuiat de orice conținut, o distanță incommensurabilă. A fi centru în acest sens nu înseamnă a fi locul de generare al unui cerc, punctul privilegiat de la care pornind se măsoară totul și la care se raportează totul. Oriunde și pentru totdeauna înseamnă a se afla la o distanță infinită de infinita circumferință. [...] Din acest sens sfera este, deci, nu Dumnezeu, nici măcar firea, ci însușirea de vastitate a ceea ce este<sup>54</sup>.

Și totuși, cum stabilizăm relația dintre memorie, tăcere și circularitate? Ea nu e tocmai explicită, ci preponderent inductivă; pleacă de la ideea lui Platon, potrivit căruia, Demiurgul a creat Universul sub aparența unei sfere ce înglobează, virtual, toate celelalte figuri geometrice<sup>55</sup>. Lărgim potențele tăcerii dacă, rostogolindu-ne în josul eului, ne învârtim în jurul propriei axe; în așa fel încât să ne creștem pe interior, înnoindu-ne sinele<sup>56</sup>. Reapropiindu-ne de tema articolului nostru, invocăm – cu gândul la sine, cerc, tăcere și recipiență – o altă exegeză post-jungiană:

Trebuie să ne gândim și că pe la 1916–1917 simbolul sinelui încă nici nu fusese descoperit de el în întreaga-i semnificație. Abia începând cu anul 1928 sinele a fost evocat de el ca expresie imagistică a unei personalități totale și ca o entitate supraordonată eului conștient<sup>57</sup>.

Și am ilustra acest concept jungian printr-o frântură de poem: „Ochiul este în primul cerc – / & orizontul îl formează pe al doilea”<sup>58</sup>. Vorbim, așadar, despre cuprinderea eului în circumferința sinelui. Și ca să fim mai expliciti, introducem în

[...]” (vezi poezia *Spațiu-timp*, în Marin Sorescu, *Opere*, vol. 2, *Poezii*, București, Fundația Națională pentru Știință și Artă, 2018, p. 377).

<sup>54</sup> Georges Poulet, *Metamorfozele cercului*, traducere de Irina Bădescu & Angela Martin, București, Editura Univers, 1987, p. 56–57.

<sup>55</sup> Andrei Cornea, *Noul – o veche poveste*, București, Editura Humanitas, 2008, p. 49. Mergând la sursele acestei remarci, oferim cititorului mostra doveditoare: „Demiurgul a alcătuit Universul din toate elementele în întregul lor, ca un tot unic, desăvârșit, nesupus bătrâneții și bolii. Iar ca formă, i-a dat-o pe cea potrivită și înrudită ca natură. Pentru viețuitoarea care urma să cuprindă în sine toate celelalte viețuitoare, forma cea mai potrivită era aceea care cuprindea în sine toate celelalte forme. De aceea, Demiurgul a făurit Universul în formă de cerc și de sferă, având peste tot extremele la fel de depărtate de centru – dintre toate formele, cea mai desăvârșită și mai asemănătoare cu sine. Căci Demiurgul a considerat că identic este de mii de ori mai frumos decât opusul său. [...] Demiurgul, învârtindu-l uniform, în același loc și în propriile sale limite, l-a făcut să se miște rotindu-se în cerc. El i-a retras toate celelalte șase tipuri de mișcări și l-a făcut să nu rătăcească în felul lor. Și pentru că nu avea nevoie de picioare pentru această mișcare circulară, l-a născut fără picioare” (Platon, *Opere complete*, IV, ediție îngrijită de Petru Creția, Constantin Noica și Cătălin Partenie, București, Editura Humanitas, 2001, p. 292–293).

<sup>56</sup> Plonjările în lăuntru tăcerii sporesc vechimea percepțiilor de sine: „Săpând neconținut *fântâni interioare*, eu am dat de izvorul vieții fără de bătrânețe” (Constantin Zărnescu, *Aforismele și textele lui Brâncuși*, Craiova, Scrisul Românesc, 1980, p. 116). George Bondor situează Sinele între angoasa libertății și nostalgia eternității. Vede în Sine o sinteză, mai exact o mixtură și nu o anihilare a contrariilor. Și nu-l pune sub semnul unui adevăr omologat din afară, ci al unui Adevăr din care facem parte. Sinele nu este un punct de vedere asupra unui întreg; el exprimă aspirația de a ne contopi cu respectivul Tot. N-avem de-a face cu un adevăr de situație (clasificat, concurat, căutat, construit), ci cu năzuința, poate tragică, de a fi una cu acest Adevăr incommensurabil. Vezi George Bondor, *Dosare metafizice. Reconstrucție hermeneutică și istorie critică*, Iași, Editura Universității „Al. I. Cuza”, 2013, p. 239–245.

<sup>57</sup> Gerhard Wehr, *Doi giganți: Jung și Steiner. Confruntare și sinopsis*, traducere de Daniela Ștefănescu, București, Editura Trei, 2002, p. 166.

<sup>58</sup> Ronald Johnson, *Patru Poeme Orfice*, în Carmen Firan & Paul Doru Mugur (coord.), *Locul nimănui. Antologie de poezie americană contemporană*, traducere de Adrian Sângerzan et alii, București, Editura Cartea Românească, 2006, p. 106.

argumentație un pasaj în care Carl Gustav Jung corela două substantive, *cerc* și *recipient*, ca să se refere la *rotație*:

Din perspectivă psihologică, ea are însemnătatea concentrării pe/și preocupării cu un mijloc, care este conceput ca centru al unui cerc și de aceea este formulat ca punct. Pornind de aici rezultă firește o relație cu polul ceresc și cu bolta cerească, împodobită de stele, ce se rotește în jurul său. Paralel cu aceasta se găsește și horoscopul ca *rota nativitas*<sup>59</sup>.

Corelând acest pasaj cu frântura din poemul lui Ronald Johnson, ce am putea deduce? Prinsă la mijloc, privirea omului ajunge-n vârful zărilor. Și de n-ar fi ochiul nostru miop, țăriile nu și-ar tivi nicio margine. Granițele văzului sunt centura văzduhului<sup>60</sup>; și, totodată, un incipit al tăcerii; căci dincolo de stavila cerului, ființările își pierd, pe nesimțite, denumirile; și pleacă încet din limbaj<sup>61</sup>. Astfel, *invizibilul* e tot mai

<sup>59</sup> C. G. Jung, *Opere complete*, 9/2, *Aion. Contribuții la simbolistica Sinelui*, traducere de Daniela Ștefănescu, București, Editura Trei, 2005, p. 257. Și ca să întărim perspectiva circulară asupra imaginarii psihanalitice subiacente *Mesei* brâncușiene, cităm opinia unui cunoscut exeget, care își rezuma preceptele jungiene astfel: „O reprezentare sub formă de diagramă a modelului psihicului conceput de Jung va contribui la clarificarea acestuia. Modelul ar trebui vizualizat ca un glob sau ca o sferă, asemenea unei cepe cu trei straturi. În centru, impregnând întregul sistem cu influența sa, se află Sinele. Dintre cele trei cercuri concentrice, în cel din interior se află inconștientul colectiv, format din arhetipuri. Cercul exterior reprezintă conștiința, eul său central orbitând sistemul cam la fel ca o planetă care orbitează Soarele sau așa cum Luna orbitează Pământul. Între conștiință și inconștientul colectiv se află inconștientul personal, format din complexe, fiecare conectat la un arhetip: complexe sunt personificări ale arhetipurilor, mijloacele prin care arhetipurile se manifestă în psihicul personal” (Anthony Stevens, *Jung. O foarte scurtă introducere*, traducere de Roxana I. Nicolescu, București, Editura Litera, 2020, p. 71). Este o Lună care, în rotația ei cuminte, reconfirmă sfericitatea Pământului. Ea se modifică – și constant și periodic – în fazele ei, dar tinzând spre o aceeași, veșnică plenitudine. Și concretizează ideea platonice potrivit căreia ființa întreagă ar tinde, întruna, spre împlinirea originii ei prototipale; adică nu ar evolua nicidecum haotic, ci ar trece dintr-un stadiu prestabilit într-altul, spre a recrea, la infinit, ancestrala unitate a Cosmosului (vezi capitolul *Luna de-atunci fu mai rotundă*, în Hans Blumenberg, *Compleitudinea stelelor*, traducere de Maria-Magdalena Anghelescu, Cluj-Napoca, Editura Tact, 2013, p. 173-176). Opera lui Carl Gustav Jung se compatibilizează cu aceea a lui Constantin Brâncuși tocmai prin ideea de arhetip. Or, *Masa Tăcerii* alcătuiește, alături de *Coloană* și de *Poartă*, un întreg, o singură axă a lumii, ne asigură criticii: „O sculptură nu se sfârșește niciodată în postamentul său, ci se continuă în cer, în piedestal – și în pământ [s.a.]”, afirma, într-adevăr, sculptorul român. Și ripostându-i parcă lui Jung, mai zicea: „În sculptura mea am suprimat golurile care nasc... umbrele [s.a.]” (Constantin Zărnescu, *Aforisme și texte ale lui Brâncuși...*, p. 124, 141).

<sup>60</sup> Parafrazându-l pe Victor Ieronim Stoichiță, am evalua cercul și inelul drept aproximări ale *cingătorii*, mai precis ale funcției sale unificatoare. Este un obiect vestimentar în care binecunoscutul critic vede supralicitarea simbolică a unui tip anume de consubstanțialitate: ea ține în viață un imaginar al agregării, al însumării, al cooptării, al contopirii, al întrepătrunderii; și, totodată, un avatar al *înnodării*, al atașărilor mutuale (Victor Ieronim Stoichiță, *Efectul Pygmalion. De la Ovidiu la Hitchcock*, traducere de Delia Răzdolescu, București, Editura Humanitas, 2011, p. 62). Și pentru că am adus vorba de simbolistica înnodării, să deschidem un dicționar în care această noțiune trimite, printre altele, la unire, devotament, comuniune, împletire, fidelitate. Vezi vocea NOD, din Hans Biedermann, *Dicționar de simboluri...*, vol. I, p. 277.

<sup>61</sup> „Limba este mereu o limbă particulară, cea pe care o vorbește un popor, locuind pe un pământ, în cutare sau cutare epocă a istoriei sale. Cu toate acestea, limba nu este numai relația cu un pământ istorial, în afara ei, ea poartă în ea însăși propriul său pământ, *dimensiunea ascunderii, în care zac resursele sale ascunse*. Sunetele limbii vorbite, ritmul său, accentele sale, timbrul său, rezonanța, alura, ca și caracterele scrise, deopotrivă, cad sub simțuri – auzul, vederea – și prin consistența lor materială se derobă semnificației, se retrag din claritatea sensului și din transparența lumii. Opacitatea materiei verbale este cea care face materialul și stofa poeziei. [...] *Poemul nu subliniază deci mai întâi limba ca putere de deschidere, ci ca țintit misterios, tenebros, silențios*. Poemul își scoate formele și își află frumusețea din pământul cuvintelor, din substanța verbală [s.n., A.M.]” (Michel Haar, *Cântul pământului. Heidegger și temeuriile istoriei ființei*, traducere de Irina Petraș, Cluj-Napoca, Biblioteca Apostrof, 1998, p. 153–154).

puțin credibil, căzând treptat în *indicibil*. Ceea ce nu-i deloc rău: ca variabilă a concretului, lumea se conservă de minune în tăceri; crescute și ele pe malurile solitudinii. Ridicându-ne apoi de la *Masa Tăcerii* lui Brâncuși, ce mai este tăcerea în general? Pe scurt: tăcerea e un cuvânt auzit întâia oară; sau un infinitiv lung, cum ar fi preferat Constantin Noica:

Dar din tăcerea aceasta, ținând fie de istorie, fie de gramatica românească, el avea să facă un monument universal. Universal? Da, la propriu universal, adică plin de înțeles pentru oricine. O catedrală nu e așa; o piramidă nu e așa. Dacă – ducând gândul până la capăt – îți închipui o ființă extraterestră venind să ne vadă, nu-i poți arăta o catedrală, nici o piramidă, fără explicații. „Stai să vezi ce au vrut oamenii”, i-ai spune. Dar în fața *Mesei Tăcerii*, ai spune doar: „Stai și vezi”. E o cloșcă cu pui, ar pricepe marele străin, dacă sunt vietăți cu pui și în lumea sa; ori e un gând cu faptele lui; ori este Unu și Multiplu, și-ar spune – căci măcar geometru ori filozof ar fi și el. Și ce e plin de tâlc este nu numai că el ar înțelege ceva, dintr-o masă goală și niște scaune goale; ar înțelege că sunt goale, că e acolo o așteptare, sau o tăcere. Ar înțelege, așadar, și el, în felul său, că e vorba de un infinitiv lung; până la capătul lucrurilor lung, și puțin dincolo de el<sup>62</sup>.

Tăcerea de la Târgu Jiu nu e abstenență, e o ducere pe gânduri; și o bună primire a cuvântului. Ne amintim însă că vorbele cu o elongație prea temerară se gonflează până devin obeze și își expandează diametrul. Colaborarea dintre vorbit și tăcut nu durează mult, necesitând o limpezire. Tăcerea o să-și vină în fire numai dacă noi o să facem cale-ntoarsă: în cele ce suntem acum prin toți cei ce-au fost cândva. În etosul brâncușian, *a tăcea* se potrivește cu *a împărtași*; sau poate cu *a include*; adică a-i recupera pe cei plecați prea devreme, readucându-i în noi cam târziu. În plan cosmic, inelul e o posibilitate a rotirii omului și a rotației astrelor. Totul e cooptat într-un univers sferoid, de tip carusel: cele din cer se alternează cu cele din pământ, înseninații îngemănându-se cu înhumații:

Aici povestirea noastră se revarsă bineînțeles în marea taină și în ea se pierd și reperatele noastre: adică în infinitul trecutului, în care fiecare origine se vedește doar un reazem aparent și un țel nedefinitiv, a cărui natură de taină se datorește faptului că esența ei nu este cea a liniei, ci aceea a sferei. Linia nu are taină. Taina dăinuiește în sferă. Dar aceasta constă din împlinire și corespondență, este o dublă jumătate ce se încheie într-o unitate, se compune dintr-o emisferă superioară și o emisferă inferioară, una cerească și una pământescă, amândouă împlinindu-se într-un tot, așa încât ceea ce este sus se află deopotrivă și jos, iar ceea ce este să se îplinească pe pământ se repetă în cer, unul regăsindu-se în celălalt. Corespondența reciprocă însă a două jumătăți, care împreună formează întregul și se unesc pentru a alcătui rotundul sferei, echivalează cu o adevărată schimbare, cu rotația adică. Sfera se rostogolește: asta stă în natura sa. Ce-i sus ajunge curând jos, iar ce-i jos sus, dacă în asemenea situație se mai poate în genere vorbi de sus și jos. Nu numai că pământescul și cerescul se recunosc unul într-altul, dar, datorită rotației sferice, cerescul se prefăce în pământesc, iar pământescul în ceresc, de unde se vede, de unde rezultă adevărul că zeii pot deveni oameni, iar oamenii, la rândul lor, zei<sup>63</sup>.

<sup>62</sup> Constantin Noica, *Brâncuși a sculptat infinitive lungi*, în *Creație și frumos în rostirea românească*, București, Editura Eminescu, 1987, p. 76–77; sau în Ilarie Hinoveanu (ed.), *Pași pe nisipul eternității sau cazna legământului cu demiurgul: antologie, documente, scrisori*, Craiova, Editura Alma/Literatorul, 2001, p. 63. *Masa Tăcerii* e un fapt de limbaj. De ce? Infinitivele lungi nu concretizează un *fapt*, ci comemorează *ideea* dintr-însul.

<sup>63</sup> Thomas Mann, *Iosif și frații săi. Istoriile lui Iacob. Tânărul Iosif*, traducere de Petru Manoliu, Iași, Editura Polirom, 2013, p. 187. Invocând imaginarul sfericității ce vascularizează *Masa Tăcerii*, aducem în discuție frânturi dintr-o definiție: „Sfera are același simbolism ca și cerul; ea reprezintă cerul în categoria volumelor. Sfera dă relief, conferă a treia dimensiune semnificațiilor cercului [...] Androgenul originar era

Privirea aleargă pe urmele peisajului. „A da ochii roată” sau „a privi de jur-mprejur” sunt expresii românești care apropie ideea de *rotire* aceleia de *luare aminte*; dar într-un sens provizoriu de *căutare*, nu neapărat de conștientizare, lămurire, edificare. Numai că *Masa Tăcerii* se vrea o roată metaforică sau, poate, un disc (îndeobște cel solar), nu de clasicul obiect cu spițe. Se merge în direcția autosituării omului în centrul unei lumi momentane pe care, aici și acum, o include într-o circumferință imaginară, descrisă de putințele limitate ale ochiului. Scrutând Universul nu încercuim nimic din afară, nu înglobăm nicio porțiune din el. O înconjurăm timid, sugerând un diametru interior, o vremelnică rotire în mijlocul multor altor rotiri. În mitologie, fie ea indiană, egipteană, amerindiană sau ebraică, *roata* este convocată ca simbol al circularității timpului, etern întors în el însuși<sup>64</sup>. Victor Kernbach invocă astfel o roată a timpului, a cerului, a soarelui, a olarului, a focului sau chiar a trăsnetului. Sesizăm că mereu avem de-a face cu o roată a cuiva, conferind timpului o șansă de a fi vizualizat dacă nu chiar materializat. „Mișcarea neîncetată a vremii” – cum se exprimă Kernbach – începe cu roata olarului, prin care zeul egiptean Hnum confecționează omul și celelalte viețuitoare; roata antropogonică „e de obicei un simbol feminin matricial, al nașterii”, adaugă același autor. Acest regn al rotativelor culminează cu roata cerească din viziunea lui Iezechiel, citată cu aproximație de Kernbach<sup>65</sup>. Mergând totuși la sursă, remarcăm, din capitolul X, *consubstanțialitatea celor patru roți*:

---

adesea conceput ca având formă sferică. Or, cum bine se știe, sfera a simbolizat, încă din vremea culturilor arhaice, perfecțiunea și totalitatea. *Ca figură a simetriei prin excelență*, sfera este un simbol al ambivalenței. [...] Noțiunile de sferă și de mișcare orbiculară încă mai domină și exprimă perfecțiunea. Dacă o ființă este perfect concepută, ea va fi imaginată simbolic ca o sferă. Această ființă realizează echidistanța tuturor punctelor aflate pe suprafața sferei față de centrul interior”. Vezi vocea SFERA, din Jean Chevalier & Alain Gheerbrant (coord.), *Dicționar de simboluri...*, p. 830–831. Pentru *Masa Tăcerii*, ideea de sferă este explicată astfel: „Sfera regăsită în cele douăsprezece scaune ale «Mesei Tăcerii» amintește de dodecaedru, care, în seria figurilor cosmice, a fost considerat în antichitate *simbolul Universului* [s.a.]” (Ion Mocioi, *Estetica operei lui Constantin Brâncuși*, Craiova, Editura Scrisul Românesc, 1987, p. 103).

<sup>64</sup> În vechi scrieri, cu autor necunoscut, incert sau inventat, circularitatea e unul dintre daturile naturii: „Eternă și-n-drăgind mișcarea, multîncercată, chibzuită, / Te învârtești de-o veșnicie într-un vârtej amețitor, / Rotundă, risipită-n toate, doar prin schimbare dănuiești!”. Vezi Orfeu, *Inițierile mistice. Poeme apocrife. Imnurile. Argonauticele*, traducere de Ion Acsan, București, Editura Herald, 2013 p. 38. De altfel, „[...] anticii nutreau convingerea că, rotindu-se, morile imitau mișcări cosmice. Grecii își reprezentau lumea ca moară, în frunte cu Zeus, în calitate de morar suprem: Zeus Myleus” (vezi Ernst Jünger, *Cartea ceasului de nisip*, traducere de Viorica Nișcov, Iași, Editura Polirom, 2001, p. 86).

<sup>65</sup> Vezi vocea ROATA, din Victor Kernbach, *Dicționar de mitologie generală*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1989, p. 513. Alte opinii vin oarecum în întâmpinarea ideii că *Masa Tăcerii* ar fi o „procedură” de co-semnificare la care iau parte mai multe simboluri; fiecare participă la fortificarea celui alt, esențială fiind reciprocitatea „donărilor” de sens, fără explicitări prea vizibile. Din acest unghi, *Masa Tăcerii* este un altar al nespulșelor văzului. Nu satelizează sensuri precis verbalizate, fiind îngemănarea unor subiacențe, implicaturi, complicități. Caracterizând roata, „specialiștii în simbolistică o asociază cu cercul și cu împărțirea în patru, cu referire la ciclurile anului. În timp ce cercul este static, spițele roții îi conferă valoarea simbolică a rotației și a dinamicii și odată cu acestea și pe cea de ciclu, de apariție și dispariție, de eliberare de firele ce te leagă de un loc anume. [...] Potrivit altor concepții, roata este simbolul întregului Cosmos și al evoluției creatoare însăși, percepută ca un «perpetuum mobile»” (vezi vocea ROATA, din Hans Biedermann, *Dicționar de simboluri...*, vol. II, p. 366). Roata corelează semnificații din larghețea a noțiunii de circularitate: „Roata ține de perfecțiunea sugerată de cerc, dar cu o anume *valență de imperfecțiune*, deoarece se referă la lumea devenirii, a creației continue, deci a contingenței și perisabilului. [...] Lumea este ca o roată în altă roată, ca o sferă în altă sferă [...]” (vezi vocea ROATA, în Jean Chevalier & Alain Gheerbrant (coord.), *Dicționar de simboluri...*, p. 784). Roata nu este numai un simbol; este și un instrument al anticipării. Promite, întruna, alternanța reflexului nostru ascensional cu exact opusul său. Apoi, știută fiind structura ei radială, este și o ilustrare a ideilor de revoluție, expansiune, revelație, ciclu, soartă. Rotirea nu se mărginește să reconfirme

După făptură erau toate la fel și parcă erau vârâte una în alta. Când ele mergeau, mergeau în toate patru părțile, și în vremea mersului nu se întorceau, ci încotro era îndreptat capul heruvimului, într-acolo mergeau, și în vremea mersului nu se întorceau. Tot trupul heruvimilor, spatele lor, mâinile lor și aripile lor erau pline de ochi; asemenea și roțile, toate cele patru roți de jur împrejur. Roților acestora, după cum am auzit eu, li s-a zis „Galgal” (*Vijelie*) [...]. Când mergeau heruvimii, mergeau și roțile pe lângă ei, iar când heruvimii își ridicau aripile ca să se ridice de la pământ, nici roțile nu se despărteau, ci erau împreună cu ei<sup>66</sup>.

Albastrul cade în cerc peste încărunțirea orizontului<sup>67</sup>. Atârnat astfel de rotirea zariștei, cerul îi apasă sprânceana. Cum? Printre genele unui ochi de stea, el, cerul de la zenit, străvede coaja cea veche a Pământului, în răspândirea ei rotundă. Nu e azurul un străjer al candorilor? Dar dacă Adam nu mai crede, atunci nici nu mai vede. Îi e mai lesne să se direcționeze decât să se centreze. Văzduhul e, așadar, nevoit să-și disemineze mijlocul, dizolvându-l în toți ochii omului. De aceea, albastrului i se poruncește să se învârtă, nu se știe cât, în jurul privirii noastre. Fără izbânzi prea multe, căci lucrurile cele mai apropiate nu sunt și cele mai vizibile: „[...] să vezi înseamnă să știi”<sup>68</sup>. Răsucită-n stânga și-n dreapta, privirea ni se înmoaie iar și încă o dată<sup>69</sup>. Proliferează astfel nestrigații pe nume și li se multiplică tăcerile<sup>70</sup>. Cu toate provizorii: potențe teoretice stârnesc, neobosit, existențe virtuale. Așa că scaunele de la *Masa Tăcerii* sunt poate de leac; sunt rădăcinile cuvintelor noastre; toate cele 12 clepsidre reabilitează și calmează sensuri irosite<sup>71</sup>; stând la *Masă*, răbdările șezându-ucid acea vrașițe din cap, ce demolează sono-

---

diametrul cercului sau volumul sferei; le extinde cumva, pentru că roata nu e închisă în eterne auto-confirmări, e dispusă la emanații, derivări, avataruri.

<sup>66</sup> Vezi Iezechiel, capitolul X: 10–13, 16, în *Biblia sau Sfânta Scriptură...*, p. 801–802.

<sup>67</sup> „[...] un cer lovindu-se cu fruntea de iarbă – asta / dintotdeauna am vrut – / pământul se înduplecă primește și tace / acolo în rotunjimea lui [...]” (Horațiu Ioan Lașcu, *Poezii*, Botoșani, Editura Axa, 2012, p. 59).

<sup>68</sup> Olga Tokarczuk, *Rătăcitorii*, traducere Cristina Godun, București, Editura Art, 2012, p. 174.

<sup>69</sup> „[...] fereastra se deschide către același cerc interior bine desenat” (Sebastian Reichmann & Dan Stanciu, *Dimensiunea „Umbrella”*, București, Editura Art, 2009, p. 73).

<sup>70</sup> Dat fiind că *Masa Tăcerii* este o formă de pomenire a morților, cel mai expresiv – dacă nu convingător – ni s-a părut un fragment din scriitura scriitoarei abia citate: „După moartea soției, soțul a întocmit o listă cu locurile care au același nume ca al ei – Ruth. A găsit destule asemenea locuri, nu numai localități, dar și râuri, așezări, dealuri, ba chiar și o insulă. A spus că face asta pentru ea și, în plus, îi dă curaj faptul că ea încă mai există într-un fel ambiguu pe lume, măcar și cu numele. Și mai spunea și că atunci când se află la poalele dealului numit Ruth, are impresia că ea nu a murit, că încă mai există, dar sub o altă formă” (Olga Tokarczuk, *Rătăcitorii...*, p. 292). De asemenea, în legătură cu cele două idei-pivot, de silențiozitate și de circularitate, care, în felul lor, arhetipalizează *Masa Tăcerii*, scriitoarea poloneză ne furnizează, fără s-o vrea, două fragmente compatibile cu cele înfățișate de noi. Să ne oprim la cel dintâi: „Uneori îmi imaginez că sunt aripile unei mori de vânt antice, că ne învârtim în jurul unui ax central, că luăm în stăpânire spațiul din jurul nostru și ordonăm haosul timpului. Ne deplasăm una după alta pe o orbită comună, umplând toate posibilitățile existenței. Nu uita, mi-am spus imediat, pentru că am obiceiul acesta de coțofană. Aduc imediat în cuib orice gând și îl preschimb într-un desen” (vezi *Vizita*, în Olga Tokarczuk, *Povestiri bizare*, traducere de Cristina Godun, Iași, Editura Polirom, 2020, p. 72). Al doilea fragment desăvârșește tabloul acestei compatibilizări ideatice prea puțin scontate: „*Limba, cuvintele au putere numai atunci când în spatele lor stau imagini*. Desenez și scriu mult, zile întregi, în liniște și tăcere, iar de jos aud zgomotele vieții familiei, care răzbat până la mine. [...] *Toate zgomotele acestea mă liniștesc și atunci mișcările mâinii îmi devin sigure*. Creez pentru copii, pentru că numai ei citesc cu adevărat. *Adulții au sentimentul vinovăției din cauza propriei lor logofobii și îl compensează cumpărându-le cărți fiicelor și fiilor lor* [s.n., A.M.]” (*ibidem*, p. 76). Și când lumea e din ce în ce mai mare, ai tot mai multe de vorbit despre ea. Cuvintele reprezintă o continuă și versatilă stare de agregare a Universului, în perpetuă mișcare și el.

<sup>71</sup> Clepsidra își revendică două modalități contradictorii ale timpului: aceea circulară și aceea liniară. Ea „nu este în primul rând un simbol al morții, ci al vremelniceii, al deșertăciunii și al scurgerii timpului, ceea ce presupune, firește, și un «memento mori» (amintește de moarte, de ceasul morții care se apropie neconștient).

ritatea vorbelor; sau o zdrobesc între măselele de minte. E însă nevoie de timp ca să-ți reînvi, lumea cugetând-o; reimaginând-o, adică tăcând-o prolix. Căci la *Masa* gorjeană nu ajungi decât reasezat în vechile denumiri; vii deja odihnit de tine însuși, ca să-i rostuiști pe cei plecați. *Masa Tăcerii*, lor le este menită. Ea ni-i alătură pe aceia care dorm, în afara beznei, în lumina ce niciodată nu închide ochii. Pentru călugării-intelectuali ai lui Umberto Eco (1932–2016), tăcerea nesituată a lui Dumnezeu denotă o imparțialitate lucid-comprehensivă a Judecătorului; și o echidistanță aseptică dar încăpătoare, ce-i egalizează pe oameni, aplatizându-le, cu calm, optimismul eshatologic:

Mă voi adânci repede în pustiul acesta nețărnut, perfect de neted și de necuprins, în care sufletul se sfârșește cu adevărat fericit. *Mă voi cufunda în întunecimea lui Dumnezeu*, într-o tăcere mută și într-o contopire inefabilă, și în cufundarea aceasta se va pierde orice egalitate și orice neegalitate, și în hăul acela spiritul meu se va pierde pe sine și nu va cunoaște nici egal, nici neegal, și nimic altceva: și vor fi uitate toate deosebirile, voi fi în temelia simplă, în pustiul tăcut unde nicicând nu se văd deosebirile, în intimitatea unde nimeni nu se află în propriul său loc. Voi cădea în *dumnezeirea tăcută și nelocuită*, unde nu există operă și nici imagine [s.n., A.M.]<sup>72</sup>.

Venind și ea din această liniște increată din *Numele trandafirului*, *Masa* olteană nutrește un imaginar al conectării, al asocierii, al cooptării; și, de ce nu, al așteptărilor împărțite; al cuvintelor pe care gândul le aduce laolaltă numai dacă le pune în creuzetul silențiozității:

O imensă roată de moară, extrasă din determinările ei inițiale și convertită la alte scopuri circumstanțiale, masa brâncușiană este o formă elementară, stabilă și unificatoare. Ea adună în jur fără ierarhii și excluderi, iar așezarea ei axiomatică o scoate din orice scenariu al improvizăției și al efemerului. [...] *Masa Tăcerii* nu este una la care morții tac, ci una la care tac pentru o clipă cei vii, adică se reculeg și refac mintal, prin meditație și întoarcere spre sine, legătura lăuntrică și inefabilă cu cei plecați. [...] *Masa Tăcerii* este materia primă și agregarea ei frustă, orizontală și pasivitatea, este chiar *masa* newtoniană asupra căreia se exercită întreaga acțiune gravitațională, care poate primi orice și care poate absorbi totul, dar ea însăși rămâne nemișcată și imperturbabilă în propria stare. *Masa Tăcerii* este, în ordinea mare a firii – nu doar în cea de dinaintea căderii în istorie, ci anterioară și zilei a șasea a Facerii –, virtualitatea placentară însăși, cea care poate genera totul, inclusiv observatorul și conștiința lui ulterioară<sup>73</sup>.

Într-o antologie de texte dedicate *Mesei Tăcerii*, celebra lui sculptură din ansamblul comemorativ de la Târgu Jiu, germanul Heinz Ohff îl caracteriza pe marele nostru artist reformulând, involuntar sau nu, însăși arhetipul tăcerii: „Brâncuși este marele Simplu, marele Laconic, marele De-la-sine-înțeles. Cine nu-nvață ce-i tăcerea în fața sculpturilor lui, e greu să fie ajutat”<sup>74</sup>. În același tom, norvegianul Peter R. Holm îi vedea pe Brâncuși

---

Clepsidra face parte dintre atributele zeului timpului Chronos sau ale lui Aion. Întrucât aparatul care măsoară timpul, pentru a putea funcționa, trebuie mereu întors, ea poate fi asociată și cu timpul ciclic din concepția cosmogonică, deci cu «eterna revenire» a evenimentelor cosmice”. Vezi vocea CLEPSIDRA, din Hans Biedermann, *Dicționar de simboluri...*, vol. I, p. 100–101.

<sup>72</sup> Umberto Eco, *Numele trandafirului*, traducere de Florin Chirișescu, Iași, Editura Polirom, 2004, p. 497.

<sup>73</sup> Pavel Șușară, *Brâncuși...*, p. 130, 137.

<sup>74</sup> *Masa Tăcerii. Simpozion de metafore la Brâncuși*, antologie și traducere de Ion Caraion, București, Editura Univers, 1970, p. 244. *Masa Tăcerii* de la Târgu Jiu face parte dintr-un memorial închinat soldaților români căzuți în Primul Război Mondial. Petre Pandrea repera în acest „imn tainic al înfrățirii vieții cu moartea” o formă de tăcere prin omisiune: „Masa de taină a cinei religioase cu 12 apostoli a fost transformată într-o masă fără

prin intermediul acestor versuri: „[...] tănuite-s cuvintele ce vor trezi / spațiul unei lumi viitoare”<sup>75</sup>. Ca să observi, trebuie să știi dinainte ceea ce nu vrei să vezi. Până și astăzi *Masa Tăcerii* mai are în juru-i confreria ei de hermeneuți, care dau rememorării accente diferite de la un specialist la altul<sup>76</sup>; sau, dacă vrei, un fel de orbită pe care timpul dă încontinuu roată cuvintelor noastre nerostite: „La *Masa Tăcerii* se stă / și se ascultă / cum se face rotundă / aducerea-aminte”<sup>77</sup>. Cercul e ruda săracă a sferei; el nu pretinde reiterarea

---

trădarea iscariteanului, și anume într-o masă a celor aleși pentru praznicul nunții. Nu sunt 13 scaune, ci 12. Lipsește trădarea sau Isus?” (Petre Pandrea, *Brâncuși. Amintiri și exegeze...*, p. 182). Dat fiind aparatul critic întemeiat pe surse arhivistice, de văzut și Sorin Lory Buliga, *Ansamblul monumental de la Târgu-Jiu, tezaurul lăsat României*, în „*Historia Specială*”, anul VII, nr. 24, septembrie 2018, p. 36–49. De menționat că articolul reconstituie amănunțit ezitățile maestrului în privința *Mesei*, precizând și variantele pe care sculptura le-a avut. Totodată, același autor ne pune în temă cu caracterul heteroclit al doctrinelor din care Constantin Brâncuși s-a inspirat, fără a se „specializa”, totuși, în vreuna dintre ele. Vezi Sorin Lory Buliga, „*Spirit*” și „*materie*” în *viziunea unui artist-filosof: Constantin Brâncuși*, Craiova, Editura Scrisul Românesc, 2010, p. 139–300.

<sup>75</sup> *Masa Tăcerii. Simpozion de metafore la Brâncuși*, p. 185. Din aceeași pleiadă a versificărilor centrate pe *Masa Brâncușiană* nu putea lipsi Adam Puslojić, asurzit de „dalta cuvintelor”: „Tare aș merge și eu / la Târgu Jiu, astăzi / [...] să-mi repar auzul / cu *Masa Tăcerii*” (Adam Puslojić, *Tăcere lustruită*, Târgu Jiu, Editura „Măiastra”, 2006, p. 60).

<sup>76</sup> Una dintre aceste viziuni ar fi a lui Ion C. Chițimia, „*Masa Tăcerii*” sau *fondul autohton al inspirației lui Brâncuși*, extras din „*Mehedinți: istorie și cultură*”, nr. 3/1981, p. 211–215. Alți exegeți, cum ar fi Dan Grigorescu, iau în discuție această ipoteză, fără a miza, prea mult, pe analogiile cu entități „păgâne”: sanctuarul dacic de la Sarmizegetusa și un posibil cult al Soarelui, altarul circular al bisericii din Hobița, ideea de ritual al pomenirii dușilor, cina familială a țăranilor etc. (Dan Grigorescu, *Brâncuși și arta modernă*, București, Editura Universal Dalsi, 2001, p. 145–150). Cum nici *Masa Rotundă* a cavalerilor arthurieni nu a fost iertată, fiind adusă și ea, cu semnificațiile ei, în peisajul gorjean, Dan Grigorescu se arată destul de prudent. Nici ideea că *Masa Brâncușiană* ar avea vreo conivență cu discul de jad *Pi*, care, în mitologia chineză, ar reprezenta cerul, nu-l atrage prea mult; conexiunile cu Cabala nici atât. Grigorescu recunoaște că Brâncuși nu a numit scaunele *clepsidre*, iar acestea nu erau dispuse, ca acum, circular, egal situate una de alta, ci perechi-perechi (*ibidem*, p. 146). Dar nu poate să accepte că *Masa Tăcerii* nu s-ar conecta defel la ideea de timp: „La urma urmelor, ele sunt douăsprezece perechi de *rotunduri* care se ating într-un singur punct. Douăsprezece perechi de *Căuce* (sau de *Cupe ale lui Socrate*), de carapace ale *Țestoasei*. Și poate că, într-o altă ordine a ideilor, nu ar trebui să trecem atât de repede pe lângă aceste reprezentări semisferice care, potrivit atâtor tradiții simbolistice, sunt semnele bolții cerești. Sfera, despărțită în două, năzuiește să se unească din nou, în punctul unde se întâlnesc cele două jumătăți ale ei” (*ibidem*, p. 149). Și pentru că am pomenit de cavalerii regelui Arthur, intervenim cu o precizare: războinicii nu stăteau în jurul *Mesei* într-o postură de exterioritate absolută față de figura geometrică întruchipată în respectivul mobilier. Ori de câte ori reveneau la Masă, cavalerii îi reînnoiau circularitatea cu propriile lor corpuri. Așezați în jurul *Mesei*, cavalerii se inserau în interiorul cercului ei ideatic spre a-și întări frățietatea. Cercul *Mesei* arthuriene nu e ruda sărmană a sferei, este premoniția plenitudinii pe care sfera o reprezintă.

<sup>77</sup> Ioan Milea, *Despre Brâncuși*, Cluj-Napoca, Editura Limes, 2017, p. 38. Mai sus am pomenit ceva de *roată* și nu pierdem ocazia unei posibile contextualizări. Oarecum în acord cu forme de spiritualitate față de care, după unii, Brâncuși nu era insensibil, reproducem un fragment dintr-un binecunoscut dialog: „Există o pictură budistă tibetană în care este reprezentată așa-numita *Roată a Devenirii*. În mănăstiri, această pictură nu apare în claustru, ci pe peretele exterior. Este ilustrată imaginea lumii pe care o vede mintea prinsă în lanțurile fricii pricinuite de Stăpânul Morții. Șase tărâmurii ale existenței sunt reprezentate ca spițe ale roții aflate în rotație perpetuă: unul este cel al vieții animale, al doilea cel al vieții umane, al treilea al zeilor din rai, al patrulea al sufletelor care suferă în iad. Al cincilea este tărâmul demonilor beligeranți, al anti-zeilor sau al Titanilor. Și, în cele din urmă, al șaselea este tărâmul fantomelor înfometate, sufletele celor care au iubit atașându-se, agățându-se și având așteptări. Fantomele înfometate au burți enorme și lacome, dar guri mici ca vârful de ac. În mijlocul fiecăruia dintre aceste tărâmurii apare un Buddha, simbolizând posibilitatea eliberării și a iluminării. În butucul roții sunt trei animale simbolice – un porc, un cocoș și un șarpe. Acestea sunt puterile care învârt roata – ignoranța, dorința și răutatea. Și apoi, în final, marginea roții reprezintă limita conștiinței oricărui om care este mișcat de triada din centrul roții, prins în mrejele fricii de moarte. În centru, în jurul butucului și în jurul celor «trei otrăvuri», unele suflete coboară spre întuneric și altele urcă spre iluminare” (Joseph Campbell & Bill Moyers, *Puterea mitului*, traducere de Adriana Trandafir, București, Editura Trei, 2020, p. 232–233). După alte interpretări, cinci ar fi terenurile de aplicație ale gândirii budiste: „Cer, iad sau pământ, marea nașterii și morții rotindu-se astfel – o roată învârtindu-se la nesfârșit –, toată

perfecțiunii geometrice, important fiind să ne deschidă ideii de completitudine<sup>78</sup>. În cadrul unei fenomenologii a rotundului, cercul e un racurs al inelului: leagă, nu înconjoară; înnoadă destine, nu le închide într-o aceeași, infinită, rotire:

Dreapta este o iluzie. În adevăr, traiectoria este un cerc, asta însemnând că adevărul însuși – ființarea, așa cum curge ea în adevăr – este curb. Faptul-de-a-se-roti-în-sine specific timpului și, odată cu el, faptul-de-a-se-întoarce-mereu al aceluiași, specific tuturor ființărilor aflate în timp, constituie modul cum este ființarea în întregul ei. Ea este în modul eternei reîntoarceri<sup>79</sup>.

Amintindu-ne, în tăcere, de noi înșine prin intermediul altora, ne aducem din condei, ne rotunjim revenind în ceea ce eram; dar pe un traseu apropiat de pretențiile cercului: o reprezentare de sinteză, o dare la pace între punctual și rectiliniu<sup>80</sup>.

Deși nu știm cât de familiar era Brâncuși cu ceea ce numim *Mandala*, sensibilitatea lui față de gândirea orientală – și mai ales față de maestrul tibetan Milarepa – nu poate fi tăgăduită<sup>81</sup>. Știm că Jung vedea în *Mandala* un simbolism al centrului. Și

---

carnea fiind scufundată în valurile ei, aruncată ici și colo, fără nădejde! Astfel, cu ochii minții, a cântărit cu grijă cele cinci domenii ale vieții și decăderea tuturor ființelor care se nasc. A văzut că totul e deopotrivă gol și zadarnic! Fără nici un ajutor!” (Jack Kerouac, *Cartea trezirii. Viața lui Buddha*, traducere de Ciprian Șiulea, Iași, Editura Polirom, 2014, p. 70).

<sup>78</sup> „Zeul, oricare a fost, rânduit-a materia lumii / Astfel și-apoi, alegând-o, în părțile ei a clădit-o. / A început cu pământul, strângându-l în chip de ghem mare, / Din orice parte spre-a fi deopotrivă [s.n., A.M.]”. (Ovidiu, *Metamorfoze*, traducere de Ion Florescu & Petru Creția, București, Editura Academiei RPR, 1959, p. 20).

<sup>79</sup> Martin Heidegger, *Despre eterna reîntoarcere a aceluiași*, traducere de Lucian Ionel, București, Editura Humanitas, 2014, p. 67.

<sup>80</sup> Masa lui Brâncuși a fost catalogată drept dacică, țărănească, soldățească, de aducere aminte, de prohod etc. Noi vom reține circularitatea ei metafizică, cercul ideatic în care ne primește pe toți. Tăcerea nu e numai chircire, nestare, depresie, handicap, repliere, neizbândă. Ne așteaptă și-n deplinătatea seninului; acolo unde ne reunim cu începuturile noastre: „Se spune că vechile popoare din Nord credeau că, după moarte, aveau să-și găsească strămoșii adunați în imense cazărmi, stând pe tronuri și cufundați în tăcute convorbiri, fiindcă nu-și mai vorbeau decât în gând. Și când un nou venit, demn prin faptele vieții sale, se înfățișa în această misterioasă adunare, toți se ridicau și se înclinau în fața lui. Amintirea acestei superstiții, care a fost, poate, aceea a francilor, părinți ai părinților mei, mi-a plăcut întotdeauna prin măreția ei sumbră și regească. Nu o dată am acționat sau m-am abținut de la orice acțiune gândindu-mă deodată la judecata acestui sfat suprem, a acestor spirite mereu vii, mereu tăcute, mereu stând cu mâinile pe genunchi, precum zeii Egiptului, și nu o dată mi-am spus: trebuie să trăiesc în așa fel încât să merit ca ei să se ridice atunci când voi intra [s.n., A.M.]” (Alfred Vigny, *Jurnalul unui poet*, traducere de Ionel Marinescu, București, Editura Univers, 1976, p. 248).

<sup>81</sup> „Cartea de căpătâi i-a fost Milarepa. Asceza tibetană se conjuga cu austeritatea, cu frugalitatea, cu simplitatea și seninătatea ruralității patriarhale, carpatine, în fața vieții și a cosmosului” (Petre Pandrea, *Brâncuși. Amintiri și exegeze...*, p. 243). Milarepa e cunoscut la noi dintr-o carte scrisă în engleză și descoperită, în 1965, de Mihai Olos, în biblioteca lui Petru Comarnescu. Criticul de artă o primise de la Mircea Eliade. Ideea că circularitatea ar fi „împrejmuirea” oricărui centru ne-am alege, răzbate din versurile tibetanului: „[...] în cercul trupului meu / hrănesc, hrănesc pruncul înțelepciunii [...] / Rotunjimea secțiunilor bambusului / înseamnă repaosul adevărului însuși” (*Cântarea Cântărilor lui Milarepa*, traducere de Ana și Mihai Olos, Cluj-Napoca, Editura Limes, 2014, p. 12, 64). În jurul gândirii tibetane și mai ales al Grotei Înțelepților s-au adunat multe povestiri, al căror tâlc e lăsat la latitudinea auditoriului. Bunăoară, unul dintre maeștri glosa un jurul ideii de *circularitate*: „Întreg Universul este format din particule minuscule de materie, în jurul cărora se rotesc alte particule de materie. După cum lumile se rotesc în jurul soarelui nostru, mereu la aceleași distanțe și fără să se atingă vreodată între ele, la fel tot ceea ce există este alcătuit din asemenea lumi aflate în permanentă mișcare de rotație” (Lobsang Rampa, *Muntele sacru. Învățăturile secrete din grota înțelepților*, traducere de Ilie & Ecaterina Iliescu, București, Editura Herald, 2018, p. 11). Cu altă ocazie, discursul adresat învățăcelului are în subtext aceeași idee de rotație: „Nu ne amintim de viețile trecute pentru că aceasta n-ar face decât să ne mărească povara în viața de acum. Cum se spune, Roata Vieții se învârtește, aducând bogăție unuia, sărăcie altuia. Cerșetorul de acum, este prințul de mâine” (*ibidem*, p. 55). Dar poate că mai



comentându-i cam sceptic preferința, Gilbert Durand glosa, totuși, în orizontul ideii de recipiență; dar pe care o numește „satisfacție de îndeplinire”, distanțată de o „imperialistă mișcare de totalizare”:

Această figură e legată de o întreagă simbolică florală, labirintică, și de simbolismul casei. Ea servește drept „receptacol” zeilor, e „palatul zeilor” [...]. [Jung] extrapolează oarecum simbolul cercului închis, al întimității, interpretându-l ca simbol al totalității [...]. Spațiul circular e mai ales cel al grădinii, al fructului, al oului sau al pântecelui [...]<sup>82</sup>.

Judecând astfel, cercul devine un avatar al sfericității și al „rotunjirii” – crede Durand –, un stadiu preliminar al reprimirii noastre într-un întreg. Masa lui Brâncuși degajă deci o tăcere a reculegerii; și o „tehnică” a similarizării cu noi înșine, a regăsirii de sine: poate singura deschisă reacceptării omului în Cosmos. Dar sfera, cercul, inelul și roata ce au în comun cu tăcerea? Reînșușirea sinelui și o nouă poziționare în tine însuși survin după un ocol al propriei ființe; care nu ne pare completă dacă nu e versiunea unei circumvoluțiuni; căci numai derivațiile unei împrejurări cât de cât circulare au prestigiul unei explorări împlinite; dar și a unei apărări mai sigure a contururilor noastre identitare. Nu încercăm să intuim ce-a vrut să tacă omul din Hobița<sup>83</sup>: „[...] dacă mitul înseamnă ceva, acest ceva e totdeauna diferit de lucrul despre care el vorbește în mod direct [...]”<sup>84</sup>. Nici nu propunem o altă lectură a *Mesei*. Ne mulțumim să relevăm conexiuni transculturale care, prin semnificații corelate, conservă (măcar) adâncimile tăcerii brâncușiene. Nu aspirăm, așadar, la o analiză pentru care nu avem abilitatea trebuitoare. Evidențiem însă niște codificări culturale de care *Masa Tăcerii* nu e, cine știe, prea străină<sup>85</sup>. Sculptorul nu se ia la trântă cu stânca. Transformând-o însă, intră cumva în compoziția ei. După cum și scrie în *Bhagavadgita*: „Cei care sunt înșelați de însușirile

---

apropiată de spiritul *Mesei Tăcerii* ar fi această scenă de basm: „Lama își înclină ușor capul și făcu următoarea observație: [...] Să ne așezăm în poziția rituală și să vedem ce s-a întâmplat, căci curiozitatea mea este tot atât de mare ca și a voastră. Am format un cerc, fiecare dintre noi privind spre centrul lui, și ne-am înlănțuit degetele așa cum se procedează în asemenea situații. Învățătorul meu începu exercițiile de respirație și noi l-am imitat. Încet-încet, ne-am pierdut identitatea terestră și ne-am cufundat în Oceanul Timpului [...]. În acest fel putem vedea, ca și cum am fi fost de față, orice eveniment istoric, oricât de îndepărtat ar fi epoca în care acesta s-a petrecut [s.n., A.M.]” (*ibidem*, p. 116).

<sup>82</sup> Gilbert Durand, *Structurile antropologice ale imaginarii. Introducere în arhetipologia generală*, traducere de Marcel Aderca, București, Univers Enciclopedic, 2000, p. 240–242.

<sup>83</sup> „Nu căutați formule obscure sau mister”, cerea Brâncuși admiratorilor săi. Vezi Petre Pandrea, *Brâncuși. Amintiri și exegeze...*, p. 245.

<sup>84</sup> René Girard, *Despre cele ascunse de la întemeierea lumii*, cercetări întreprinse împreună cu Jean-Michel Oughourlian și Guy Lefort, traducere de Miruna Runcan, București, Editura Nemira, 2008, p. 153.

<sup>85</sup> Hai să ne imaginăm că metafizica cercului, adânc îngropată în *Masa Tăcerii*, e recioplită, cu tot aplombul ei cosmopolit, de una dintre „vocale” lui Nicolae Breban: „Nu, nu, lumea nu are viitor, în sensul «noului», absolut. Și, evident, nici în trecut nu se poate întoarce nimeni, nici în trecutul lui, personal, ca să zic așa, deși Menmosina cea amabilă și imaginativă ne este mereu aproape și ni se strecoară nu numai în mintea trează, ci și pe jumătate sau pe sfert adormită! Oare nu aveau dreptate vechii azteci care îl admirau pe zeul lor, șarpele cu pene, Quetzalcoatl, cel ce-și înghite coada, refăcându-se la nesfârșit? *Un cerc, un ciclu, cum se spune, apt de a se hrăni din sine*, din forța și experiența propriei, *un cerc deci*, și nu o spirală suitoare, cum cred nu puțini că ar fi mersul nostru – spre «mai bine, spre o mai mare perfecțiune, spre progres»! Nu, dragii mei, aceasta e convingerea mea cea mai adâncă, uneori nebun, dar chiar și așa nebun cum sunt, și adesea mai puternică chiar decât propria mea rațiune și logică: *noi, oamenii, am găsit deja ceea ce căutam cu atâta forță, cu osteneală și jertfe teribile, cu atâtea pierderi*; dar, cum se întâmplă în atâtea basme ce plac copiilor, dar și nouă, când le citim pe furiș, *noi pierdem mereu un lucru pe care nu numai că l-am găsit, l-am avut, dar și pe care îl admirăm fără încetare* [s.n., A.M.]”. Vezi Romanța neagră într-o țară roșie, în Nicolae Breban, *Act gratuit. Nuvele*, Iași, Editura Polirom, 2020, p. 418–419.

materiei, se lasă atrași de faptele bazate pe însușiri”<sup>86</sup>. Altfel spus, își descoperă adevărul, fără a-și pierde curajul de a greși. Pe de o parte, avem spectacolul manifestărilor materiei, pe de alta, mobilul reacțiilor noastre față de aceste impulsuri. Materia se comportă numai cum vrea ea, însă noi știm să-i stăm în cale: o continuăm, o ridicăm, o creștem. Omul brâncușian nu e însă prometeic. Nu are victoria în genă. Îi face însă curte:

[...] în sculptura mare până și mișcarea este retrasă în liniștea unui contur. [...] Oul sculptat a lui Brâncuși, această monadă orfică, este o implozie de fericire; și orice sferă pare să fie o beție a limitei, o celebrare a ei. [...] Sculptura lui Brâncuși e cazul unic și paradoxal în care voința de limitare se neagă dinăuntru maximei ei exersări. Ea a devenit voință de dezmarginire<sup>87</sup>.

Tema ovoidului – și în special „Începutul lumii” – a atras atenția unor personalități ale culturii mondiale, dintre ele remarcându-se, în 1921, poetul Ezra Pound. Americanului i se părea că sculptura cu pricina se eliberase de atracția gravitațională, fiind gata să leviteze: totul venea, credea el, din inocența și dematerializarea profilurilor șlefuite de Brâncuși<sup>88</sup>. Această simpatie nu era chiar întâmplătoare, concepția românului potrivitându-se de minune cu una din tendințele de căpătâi ale operei lui Pound: *metoda regresiei la primitiv*, adică repudierea decadentismului printr-o infuzie de arhaicitate, susceptibilă să întinerească limbajul artistic<sup>89</sup>.

Brâncuși înduplecă materia, integrându-se anatomiilor ei. Încleștarea cu piatra este, astfel, o îmbrățișare de sine: își atrage de partea lui lăuntru ființei sale; își împăciuiește interiorul. Cu o condiție: predominanta boțului de piatră să nu coincidă cu motivația acțiunilor asupra lui: „Fiecare gând, își spunea el, e o lovitură de daltă în masa de marmură a vieții noastre. [...] «O formă adevărată ar trebui să sugereze infinitul», murmura el. «Suprafețele ar trebui să pară că există pentru totdeauna, că duc o experiență perfectă și complexă»”<sup>90</sup>. Nu cunoaștem, cu precizie, ce idei îl măcinau într-adevăr pe sculptor.

<sup>86</sup> *Vezi Bhagavadgîta și alte texte sanscrite*, traducere de Th. Simenschy, București, Editura Saeculum I.O., 2017, p. 37. Este scrierea unui brahman anonim, trăitor în secolele I sau II d. Chr.

<sup>87</sup> Gabriel Liiceanu, *Despre limită*, București, Editura Humanitas, 1994, p. 180, 182.

<sup>88</sup> Prietenia dintre cei doi este bine pusă în scenă de Moni Stănilă, care știe să vadă stilul ludic al americanului, dar și modul în care îngânduratul Brâncuși ocrotea neastâmpărul americanului: „La zi, maestre, ce să sculptăm noi astăzi? Un început al lumii sau un sfârșit? Să prindem în piatră ura, la fel de vie cum e zborul? – Lasă-te de prostii, îi spune sculptorul, mai bine fă ceva util. [...] Ezra își lăsă capul peste brațele așezate pe masa rotundă și tace. Brâncuși se duce să pregătească o cafea, îl știe destul de bine încât să-și dea seama că nu e într-o formă bună” (Moni Stănilă, *Brâncuși sau cum a învățat țestoasa să zboare...*, p. 87–88).

<sup>89</sup> Horia-Roman Patapievic, *Introducere în modernismul lui Ezra Pound: modernismul ca renaștere*, în Ezra Pound, *Opere*, I, *Poezii (1908–1920)*, traducere de Mircea Ivănescu & Radu Vancu, București, Editura Humanitas, 2014, p. 193–194.

<sup>90</sup> Nu avem certitudinea că acestea ar fi afirmațiile lui Brâncuși, dar nu putem ignora această mărturie a lui Peter Neagoe, *Sfântul din Montparnasse...*, p. 256–257. Totul, aproape totul, este, într-adevăr, tăcere. Cu o singură excepție, un cuvânt-silabă, un cuvânt care epitomizează întregul Univers: „4. Silaba sfântă *om* este arcul, săgeata este sufletul, (iar) Brahmă ținta (lui); ea trebuie străpunsă de unul atent; atunci el devine identic cu Brahmă, la fel ca săgeata (atunci când străpunge ținta și se unește cu ea); 5. Acela pe care stau cerul, pământul și văzduhul, mintea împreună cu toate organele (simțurilor) – pe acela să-l cunoașteți ca sufletul unic. *Lăsați celelalte cuvinte*; el e puntea nemuririi [s.n., A.M.]” (*ibidem*, p. 133). Și care ar fi compatibilitatea cu *Masa Tăcerii*? În gândirea indiană, ciclicitatea capătă semnificativitatea circularității: „Roata nașterii și a morții, ciclurile emanației, săvârșirii, disoluției și reemanației constituie un loc comun în vorbirea populară [...]. O mie de mahayuga – 4 320 000 000 de ani în calcul omenesc – constituie o singură zi a lui Brahma, un singur kalpa. În termenii calculului practicat de zei (care se află în subordinea Brahmei, dar deasupra oamenilor) această perioadă cuprinde o mie de ani cerești. O astfel de zi începe cu creația sau evoluția (*sriști*), emanația unui univers din substanța divină, transcendentă, nemanifestată și se termină cu disoluția și reabsorbția (*pralaya*), cufundarea înapoi în Absolut. Sferele cosmice împreună cu toate faptele conținute în ele dispar la sfârșitul

Dar știindu-l preocupat, simultan, și de Templul din Indor, dar și de *Masa Tăcerii* din Târgu Jiu, nu ne permitem decât intuiții, analogii, ipoteze. *Exotisme care alintau imaginarul vest-european în primele două decenii ale secolului XX pot fi totuși alăturate marilor năzuințe ale artistului, atâta vreme cât niciun detaliu nu le confiscă pe celelalte și niciun simbol nu îl exclude pe altul.* Iar dacă unele interpretări – oricât de străine ne-ar părea – se subsumează operei lui Brâncuși, nu vom ieși cu nimic în pierdere; mai ales că unele omagiază pătrunzătoarele tăceri drept mari dar temporare absențe; care, prin alternanța/rotirea lor, regenerează ființarea:

Ciclul cosmogonic pulsează spre manifestare și apoi înapoi spre nemanifestare *prin liniștea necunoscutului.* Hindușii reprezintă acest mister prin silaba sfântă AUM. Aici, sunetul A reprezintă conștientul treaz, U reprezintă conștientul în timpul visului, iar M este somnul profund. *Liniștea ce înconjoară silaba este necunoscutul; și este denumită simplu „A Patra”.* Această silabă este Dumnezeu creator-păstrător-distrugetor, *însă liniștea este Dumnezeu Etern,* neimplicat în deschiderile și închiderile ciclurilor. [...] Mitul rămâne, în mod necesar, în interiorul acestui ciclu, dar îl reprezintă ca *fiind înconjurat și pătruns de liniște. El este revelația unei plenitudini a liniștii din interiorul și din preajma fiecărui atom al existenței.* Mitul este o călăuzire a minții și a sufletului, prin intermediul unor figuri pline de sensuri profunde, *către acel mister ultim ce înconjoară și umple toate existențele* [s.n., A.M.]<sup>91</sup>.

Oricum, nu e indicat să venerăm tăcerea de parcă ar fi o depășire a vorbirii. Au și cuvintele modul lor de a nu spune nimic. Brâncuși ne deprinde să conviețuim cu toate întrupările bestiarului verbal: tăceri muiate într-o mucedă suspiciune, vorbiri asfixiate de îmbulzeala din sunete. Mulți ne-ar recomanda, drept soluție, o mai solidă racordare a *Mesei* la spiritualitatea filocalică. După unii e mai neaoșă, după alții mai inteligibilă. Așa vom și încheia zăbava noastră în lumea lui Constantin Brâncuși. Îi vom racorda opera la dominantă ascensională ce domină, în ciuda impulsului comemorativ, ansamblul de la Târgu Jiu.

La *Masa Tăcerii* se cere o bună drămuire a umbrei, acest aliaj dintre lumină și contrariul ei; căci a scruta înseamnă, *poate*, și a pricepe:

Așa cum luminile din ochii oamenilor sunt deosebite, la fel multe și deosebite sunt umbririle soarelui înțelegător ce se ivesc în suflet. Alta este cea care lucrează prin lacrimile trupești, și alta, cea care lucrează prin cele sufletești; alta cea care se arată prin ochii trupului, și alta cea care se arată prin cei înțelegători. Alta e cea din auzirea cuvântului, și alta e veselia mișcată în chip deosebit în suflet. Alta e cea din liniștire, și alta cea din ascultare. Pe lângă toate acestea, alta este cea care, într-un chip cu totul deosebit, înfățișează lui Hristos mintea prin răpire, în chip negrăit și de netălcuit, în lumina înțelegătoare<sup>92</sup>.

Am spus *poate*? A vedea nu e totuna cu a-ți pune ceva sub ochi. Presupune altceva: să te descoși, să te sârguiești într-o pricepere a naturii tale. Iar insuccesele stimulează, nevrednic fiind acela ce capitulează. Orbecăielile, indeciziile, abandonurile și revenirile nu compromit elevarea sufletească. Tăcerea punând o bună rânduire adumbririlor din noi, nereușirile nu sunt surpări, ci trepte ale desprinderii anahoretului din el însuși.

zilei lui Brahmă, și în timpul nopții următoare dăinuie numai ca germenul latent al unei necesități de remanifestare. Noaptea lui Brahmă e la fel de lungă ca ziua” (Heinrich Zimmer, *Mituri și simboluri în arta și civilizația indiană*, traducere de Sorin Mărculescu, București, Editura Humanitas, 2007, p. 17, 20).

<sup>91</sup> Joseph Campbell, *Eroul cu o mie de chipuri...*, p. 274–275.

<sup>92</sup> *Filocalia sau Culegere din scrierile Sfinților Părinți care arată cum se poate omul curăța, lumina și desăvârși*, vol. IX, *Sfântul Ioan Scărarul. Ava Dorotei*, București, Editura Humanitas, 2007, p. 316.

Paradoxal și nu prea, tăcerea e un stimulent tradițional al rugăciunii<sup>93</sup>; dacă cea din urmă e „vădirea stării dinăuntru”<sup>94</sup>, locaș de unde vorbăria ideilor e alungată din vreme. Fenomen sonor, nevorbirea este o supraveghere vizuală a trăirilor tale: „Când ieși afară, înfrânează-ți limba. Căci poate să risipească în grabă multe osteneli. Câștigă-ți o stare sufletească neiscoditoare. Căci curiozitatea poate întina liniștea, cum nu o poate altceva”<sup>95</sup>. Același Ioan Scărarul ne anunță că „bărbatul tăcut este fiul înțelepciunii, câștigând totdeauna multă cunoștință”<sup>96</sup>. E un deziderat și nu o constatare, pentru că-i condiționat de alte îndemnări: „fii sârguincios cu sufletul” sau „fă-te fraților asemenea, și nu neasemenea prin închipuirea de sine”<sup>97</sup>. Tăcerea se vrea o gimnastică a spiritului; un *jogging* angelizat. Ea pretinde o continuă adaptare atitudinală, fără de care „urcușul” spre cer eșuează: „Cel ce-și cunoaște greșelile își înfrânează limba. Iar vorbărețul nu s-a cunoscut încă pe sine cum trebuie. Prietenul tăcerii se apropie de Dumnezeu și, vorbind cu El fără să știe cum, e luminat de Dumnezeu. Tăcerea lui Iisus a rușinat pe Pilat, și liniștea unui om duhovnicesc mistuie slava deșartă”<sup>98</sup>. Calitățile dobândite nu te remarcă, te acomodează ție însuși: *tu*-urile acceptă dialogul: „[...] să se lipească de răsuflarea ta cuvântul” celuiilalt<sup>99</sup>. Fie că-i doar fizionomică, fie că-i o cenzură a îngândurărilor, tăcerea nu agonisește frustrări. Ea ar educa în om un soi de nesaț al liniștirii; și încă unul crescând, în sensul diminuării progresive a egoului. Cum? Prin armonizarea acestuia cu toate întregirile, mari și mici, la care sinele subscrie: „Dobândește un ochi neîmprăștiat al sufletului împotriva închipuirii de sine. Căci nimic nu te poate fura și pierde atât de mult ca aceasta”<sup>100</sup>. Brâncuși e mai acasă dacă-l interpretăm astfel?

<sup>93</sup> Din perspectivă anahoretică, *tăcerea* este reiterarea perpetuă a unui *nume*, cu atât mai auzit cu cât e mai mult cugetat decât pronunțat: „Rugăciunea lăuntrică și stăruitoare mențin în conștiința celui ce se roagă, aflată într-o neîncetată prefacere și adâncire, conștiința unui prezent fără sfârșit. Treptat, dispar din conștiință gândurile și, mai ales, dorința multiplicată, acest mare simbol al egoului. Sfântul Nume ne impregnează cu această Prezență față de care devenim transparentți, înlăuntru și în afară, așa cum devine transparentă la lumină hârtia îmbibată cu untdelemn. [...] De mai înainte de toți vecii, tăcerea se odihnește în acest Nume și această tăcere se revelează prin puterea Duhului-Suflare. «Logosul iese dintr-un abis de Tăcere, rostește un Cuvânt și se întoarce într-un abis de Tăcere», spune o sentință a Părinților. Dar când ne cuprinde însăși Tăcerea, Cuvântul Rugăciunii dispare cu totul, Duhul cel de Foc făcând din noi o torță vie, pentru că Numele Cuvântului este Lumină. În această ardere se tace” (Alphonse & Rachel Goettmann, *Rugăciunea lui Iisus. Rugăciunea inimii*, traducere de Silvana Vlad, Craiova Editura Mitropolia Olteniei, 2007, p. 63, 96).

<sup>94</sup> Sfântul Ioan Scărarul, *Filocalia*, vol. IX, p. 355.

<sup>95</sup> *Ibidem*, p. 354.

<sup>96</sup> *Ibidem*, p. 111.

<sup>97</sup> *Ibidem*.

<sup>98</sup> *Ibidem*.

<sup>99</sup> *Ibidem*, p. 187. Comentariile de subsol aparțin lui Dumitru Stăniloae și am socoti utilă reproducerea lor: „Tăcerea într-o cunoștință este tăcerea minții ocupate cu pătrunderea într-o lume necunoscută încă, pe care caută să o înțeleagă. Nu e o tăcere care gândește la nimic” (*ibidem*, p. 186, notă de subsol). Continuând să definească tăcerea din punctul de vedere al asceticii creștine, Stăniloae mai scrie: „Cine s-a cunoscut cum trebuie știe că e indefinit și nu se poate descrie. Își dă seama de apofaticul (negrăitul) omenesc. Pe lângă aceea, cunoscându-se pe sine a ajuns la smerenie, adică la cunoștința micimii și nepriceperii sale și nu vrea să spună cuvânt. Căci orice cuvânt vrea să învețe pe altul ceva. Dacă numai în tăcere cunoaște pe sine, ca negrăit, numai în tăcere se poate apropia cineva de Dumnezeu, infinit mai negrăit” (*ibidem*, p. 187, notă de subsol).

<sup>100</sup> *Ibidem*, p. 354. Să se fi referit oare Scărarul la năzuințe cum este aceea a poetului Vinicius de Moraes? Cum ar fi evaluat oare părintele „dorința infinită de a fi cel ce sunt deasupra mea însumi”? (Vinicius de Moraes, *Tristețea – dans*, traducere de Dinu Flămând, București, Baroque Books & Arts, 2018, p. 79). Poate că Scărarului i-ar fi fost pe plac alte stihuiuri, închinat liniștii bine șlefuite a naturii. S-ar fi simțit mai bine „în tăcerea profundă din acea casă plină cu munții care o-înconjurau” (Vinicius de Moraes, *op. cit.*, p. 65). Așa ne convine să credem, fie și din cauza apropierii mai mari de etosul *Mesei* brâncușiene: „Timpul din parcuri generează tăcerile din ciripitul păsărilor/ Și din trecerea pașilor, și culorile ce se mișcă alene în depărtare” (Vinicius de Moraes, *op. cit.*, p. 175). Mai ales că ansamblul gorjean nu poate fi sustras de sub

Ochiul filocalic atrage sub geană multă muțenie, încât pune surdină până și culorilor ce ne ispitesc privirea. Atunci să acceptăm: tăcerea înaintază dacă firea-i nerăvnițoare. Numai așa cuvintele își declină orice competență, sensurile lor predându-se subînțelesului:

[...] cele vechi au trecut, iată toate s-au făcut noi. Noi, dar de negrăit. Cuvinte nu se găsesc, decât banale, răsuflăte, tot acelea pe care le folosesc mereu. Sunt cuprins în cercul de cretă al cuvintelor știute și al idealurilor scoase din peisajul cotidian. [...] Idealul nostru merge până la cercul ori la cerul imediat superior. Dar mai sunt și altele, pe deasupra, nebănuite și prin urmare de neformat, de negândit<sup>101</sup>.

De altminteri, la revărsatul cuvintelor, nu erau prea multe lucruri care să revendice un nume; le era mai bine laolaltă, într-o magmă indistinctă; unde formele își trăgăneau desprinderea, neștiind ce *în-chipuire* să-și aleagă. Întâietate au „Flămânzii de Spirit”, așa cum fuseseră botezați eroii chemați de Brâncuși la această *Masă* a lui.

„Nu-mi rămâne decât să tac. [...] Peste puțin mă voi reuni cu începutul meu”<sup>102</sup>, își spune călugărul lui Umberto Eco: după cum se vede, deprins și el cu tirania circularității temporale. Clipă de clipă, cei ce adastă la Masa Umbrelor oltene nu se așază decât ca să dea altora locul. O adiere de lumânare e mai puțin probabilă. Planul urbanistic n-o prevede. Ne-o imaginăm însă. La fiecă ieșire a zilelor din noapte, aici nu se simte decât mirosul de iarbă arsă; picurat și el din lunecarea soarelui printre frunzele primelor crengi. În această solitudine, cam concluzivă, ce pune tuturor un capăt, trufia creatorului nu-i pe nicăieri. *Masa Tăcerii* e o dăltuire a vrerilor firii în bielele nevoițte ale omului:

Formele nu se ridică de pe pământ. Sunt implantate solid, au prins rădăcini, într-un echilibru neclintit de mase. Precum *Masa Tăcerii!* Precum *Poarta Sărutului!*. Dar ansamblul de la Târgu Jiu este și o formă în devenire, o procesiune lungă, o înaintare spre moarte și spre înviere. [...] Prima etapă a acestei procesiuni invizibile este *Masa Tăcerii*. Într-o vedere aeriană, ea seamănă cu un cadran solar. Totul e circular, de la compoziția ansamblului până la forma elementelor sale. Masa e un cilindru, a cărui suprafață descrie un cerc perfect.

poavara trecutului resimțit, în continuare, ca posibil viitor. În exprimarea lui Moraes, teama de istoriile predispose la recidivă e prinsă în aceste versuri: „Tu închideai în fiecare cuvânt neliniștea / Întregii suferințe trăite” (Vinicius de Moraes, *op. cit.*, p. 89). În imaginarul moraesian, cercul e un vârtej al punctului în care ne-am pus centrul. Iar privirea lui Moraes e tulpina piscurilor pe care poetul le trimite pe cer.

<sup>101</sup> Nicolae Steinhardt, *Jurnalul fericirii*, Iași, Editura Polirom, 2008, p. 170–171.

<sup>102</sup> Umberto Eco, *Numele trandafirului...*, p. 497. În acord cu titlul romanului lui Eco, includem aici și această notă de subsol, dominată de verbul *a numi* și de sinonimia lui cu verbul *a crea*: „Dumnezeu a creat lumea și toate lucrurile, dar nu le-a dat nici un nume. Din delicatete, a păstrat tăcerea și și-a lăsat Creația să strălucească în lumina foarte pură și nudă a simplei sale prezențe. Atunci a lăsat această mulțime de lucruri nenumite la bunul-plac al omului, și omul, abia trezit din amorțeala lutului, începu să pună nume lucrurilor ce-l înconjurau. Fiecare dintre cuvintele pe care le inventa atunci dădea lucrurilor o înfățișare și un relief nou; numele umbriră lucrurile cu o căptușeală de lut, în care începuse deja să se întipărească jocul asemănărilor și al unor confuze diferențe. De aceea nu există nici măcar un cuvânt care să nu poarte în cutele lui ascunse vârtejuri de lumini și de ecouri, care să nu tremure la chemarea sfâșietoare a altor cuvinte. Astfel numele trandafirului se închide și se deschide, apoi își scutură petalele, ca și floarea însăși. Uneori câte o petală se desface captând numai pentru ea toate reflexele luminii, făcând ca frumusețea florii să devină dureroasă. *La fel, se întâmplă ca o singură literă să ia cu asalt întreg cuvântul și să-l întorcă pe dos* [s.n., A.M.]”. Vezi Sylvie Germain, *Cartea nopților*, traducere de Diana Crupenschi, București, Editura Univers, 2007, p. 131. Cuvintele inaugurează lumea, dar efemerul ei se aruncă în prăpastia unui sunet. De unde și teama oricărui creator, scriitor sau sculptor, că „fiecare piatră ar putea ascunde îndărătul ei ceva ce nu este o piatră” (Amos Oz, *Deodată în adâncul pădurii. O poveste*, traducere de Ioana Petridean, București, Editura Humanitas, 2017, p. 44).

Supportul ei este un alt cilindru bine rotunjit. Cele douăsprezece taburete sunt niște emisfere tăiate, inversate și suprapuse. Nici un unghi nu intervine în lumea aceasta a liniei curbe, a formei rotunde, de-o geometrie riguroasă. Să fie oare o amintire a oului, a originii, a formei primordiale, un simbol al eternei metamorfoze cosmice în care viața și moartea nu sunt decât transformările alternative ale aceleiași substanțe? După o veche tradiție populară românească, membrii familiei și prietenii defunctului trebuie să se adune după înmormântare în jurul unei mese pentru un praznic, consacrat odihnei sufletului său. Oare *Masa Tăcerii* trebuia să servească acestui ritual funerar al umbrelor? Sau poate că, în gândirea lui Brâncuși, era un popas în procesiunea eroilor care înaintau spre *Coloana fără sfârșit* ca să escaladeze cerul? Este, în tot cazul, un mic lăcaș de pace și reculegere, de seninătate și de comuniune spiritală. Acolo, Brâncuși a sculptat tăcerea<sup>103</sup>.

Este o interpretare entuziast-românizantă, dar într-o cheie arhetipizantă destul de bună. Nu o contestăm, mai ales că are cota ei de plauzibil, biziindu-se pe argumente de ordin istoric. În fond, Brâncuși ne-a lăsat o tăcere deschisă tuturor ipotezelor. Astfel încât, fiecare dintre noi își poate împărtăși nevorbitele cu orice formă de liniște, de serenitate sau de conciliere își dorește. Tăcerea având năravul de a reveni asupra ei însăși, ține într-însa o arhetipalitate de aspirație circulară; așa cum și-o imaginează Petru Comarnescu:

Există la Brâncuși modalități mai vădite, altele mai ascunse între diferite forme și semnificațiile lor. *Masa Tăcerii* de la Târgu Jiu, care acolo are simbol de reculegere, este precedată de soclurile din atelierul său, iar acestea, la rândul lor, nu-s decât o monumentalizare în piatră a meselor obișnuite în casele țărănești din unele regiuni ale României, mese joase de lemn, cu tăblia perfect circulară. Vechimea unor asemenea mese datează cel puțin din neoliticul târziu<sup>104</sup>.

Comarnescu nu înclină spre „sărăcirea” formelor, în sensul esențializării unor morfologii exagerat de proteice. Ne împinge scrutarea mult în spate, în tinerețea sumară a timpului; din care salvează eterna noutate a unui prototip obiectual preistoric. Altfel spus, nu lucrul este arhetipal, ci cuvântul care-l instaurează: „[...] într-un cuvânt se închide întreaga lume [...] Poți lua un cuvânt și pleca în lume”, bănuia Noica<sup>105</sup>. Continuându-și demonstrația, marele gânditor de la Păltiniș își ducea argumentarea în direcția recipienței:

Cuvântul n-are astâmpăr. [...] Ispita cuvântului este de-a umple, cu bogăția lui, toată materia unui gând, și până la urmă de-a sări din matcă. Se spune adesea că n-avem destule cuvinte pentru gândurile noastre; dar uneori n-avem destule gânduri pentru cuvinte. [...] Dar cuvântul nu spune ceva numai prin el însuși; spune ceva într-un context, și de aceea adesea se vrea scos din relief<sup>106</sup>.

<sup>103</sup> Ionel Jianu, *Brâncuși*, traducere de Ileana Șoldea, București, Editura Meridiane, 2002, p. 41–42. Dat fiind că Ionel Jianu seamănă creația brâncușiană cu un „cadran solar”, ne îngăduim o mică glosă: din punct de vedere simbolic, *Masa Tăcerii* nu este atât un disc, cât mai mult o orbită. Ea nu satelizează sensurile posibile, le împletește, răsucesce, întrepătrunde. *Masa Tăcerii* este, deci, și un labirint, adică suma mai multor începuturi de drum, sfârșituri de viață, continuări în ființă. Nimeni nu omite faptul că așa-zisele scaune-clipseidre sunt la o distanță apreciabilă de masă. Datorită lor, ne gândim la cei care se îndreaptă spre, aspiră către, și nu își descarcă oboselile pe marginea mesei.

<sup>104</sup> Petru Comarnescu, *Brâncuși. Mit și metamorfoză în sculptura contemporană*, București, Editura Meridiane, 1972, p. 195.

<sup>105</sup> Constantin Noica, *Despărțirea de cuvinte*, în *Creație și frumos în rostirea românească...*, p. 179.

<sup>106</sup> Idem, *Paranteză despre rimă și despre ispitele cuvântului*, în *Creație și frumos în rostirea românească...*, p. 30–31.

Ne gândim la tăcere dacă oamenii se fac una cu vorbele lor. Sunetul e totdeauna fascinat de opusul său. Iar cuvintele se dezbară ușor de înțelesul primit poate prea repede. Se ghiontesc până se contopesc. Apoi se repliază într-o pasivă auzire; și în tot mai puțini ascultători. Din păcate, nu e niciodată altfel. Tăcerea are mână bună și numai Brâncuși pricepe alfabetul ei. Nu este o întâmplare că la *Masa* lui se tace pe săturate.

Revenind la esența demersului de față, să schițăm totuși o concluzie; dar utilizând aprecierile mai bine fondate ale unor istorici ai culturii. Constantin Brâncuși ne lasă moștenire o marcă a circularității și, prin ea, o lume toată; pe care George Banu o revigorează în paginile alocate

[...] aceluși semn al împlinirii care este „cercul” pentru orice mare caligraf japonez. El, știam de mult, începe și reîncepe obsesiv același gest pentru a reuși să contureze circumferința dintr-o singură și rapidă mișcare de pensulă! Dar, în aceste cercuri care se succedă sub ochii mei, nu intervine nici o stereotipie: ele sunt individualizate și totodată servesc de mărturie a artistului, căci putem descifra energii și moduri distincte de a le trasa! *Cercul e o perspectivă de atins și totodată testul ultim!* Pentru a-l rezolva – artistul o știe – e nevoie de o viață! Cineva, al cărui nume nu-l regăsesc, a scris o nuvelă despre dispariția pictorului în cerc! O viață pentru un cerc... în mine răsună acest sfat permanent repetat. Îl înțelegeam și totuși simțeam că nu acced la esența unui asemenea comandament, mai mult decât artistic. [Peter] Brook, de ani de zile, își începe repetițiile reunind interpreții în cerc, confirmare a unei democrații de grup pe care o consideră indispensabilă teatrului. Dar acest cerc mi se părea a fi prea simplu – conduită voluntară, decizie practică, regim de producție scenică –, nu, îmi spuneam, despre alt cerc e vorba. *Nu cercul ca prealabil, ci ca punct final, concluzie, terminus! Evident că japonezul caligraf pleacă de la un vis inițial de cerc, pentru a se strădui să-l realizeze în timp... dar care-i e sensul?* Pe nesimțite, el a început să mi se precizeze. Nu pentru a-l înțelege pe artistul oriental, ci pentru a percepe „sensul cercului” în propria-mi viață. Descoperire progresivă, grație unor hazarduri succesive, a căror repetiție m-a condus către el, către „cerc”. [...] *Cercul, progresiv, se constituie.* Viața îi schițează circumferința asemenea maestrului japonez pe *kakemono*-ul pe care-l am sub ochi! [...] Azi înțeleg exigența orientală: „O viață pentru un cerc”. E complexă, căci, dincolo de caligrafia împlinită, ea implică sau orgoliul de a-ți desena viața ca un cerc, sau destinul care, la capăt de drum, o constituie, fără voia ta, în cerc. *Cerc nedeliberat, accidental creionat.* Nefiind un om al deciziilor, prefer azi să interpretez hazardurile și să-mi privesc „cercul vieții” astfel improvizat. Cercul, semn al încheierii sau al împlinirii? Amândouă! E răspunsul dat întrebării formulate în sălile muzeului Guimet: care-mi e cercul? [s.n., A.M.]<sup>107</sup>.

Intervenția noastră a avut un caracter recapitulativ, nicidecum normativ. Or, un articol cu dominantă istoriografică nu poate surprinde, cu exactitate, reprezentările lui Brâncuși despre propria-i operă; și nici nu poate decela o *istoricitate* a concepțiilor pe care taciturnul artist să o fi sugerat, măcar în convorbirile cu apropiații. Ne-am mulțumit să remarcăm modalitățile prin care exegeții au tradus sculpturile lui Brâncuși în limbajul unor coduri culturale foarte variate, fie ele autohtone, fie exotice. „În imaginile artei abstracte, cuvântul nu e absorbit, e înlăturat, liniile sunt parcă niște bâte cu care cuvântul e zdrobit. Aici nu mai există tăcerea imaginii, ci numai muțenia liniei”<sup>108</sup>. Știind că lui Brâncuși nu i-ar fi plăcut cuvântul „abstract”, ne întrebăm: câte reinventări

<sup>107</sup> Vezi *Semnul cercului*, în George Banu, *Scena lumii*, Iași, Editura Polirom, 2017, p. 59–61.

<sup>108</sup> Max Picard, *Despre imagine*, traducere de Ioan Milea, Cluj-Napoca, Editura Limes, 2020, p. 42.

mai suportă *Masa Tăcerii*? Uneori, specialiștii și-au formulat interpretările într-o manieră acceptabilă. Alteori însă, au forțat nota, inventând o estetică brâncușiană prea puțin plauzibilă. Ne prinde uneori plăcerea adusului aminte; fără să ne pese de un mic detaliu: oare cuvintele de acum sunt pe placul tăcerilor de altădată?

AN HISTORIOGRAPHY OF BRÂNCUȘI' OPERA.  
*THE TABLE OF SILENCE*: PARALLEL READINGS, ADJACENT MEANINGS  
(Summary)

*Keywords*: historiography, sculpture, silence, Brâncuși, interpretations.

This paper has a recapitulative character, thus far from normative. However, a research with a historiographic dominance cannot possibly point out accurately Constantin Brâncuși's representations about his own work; nor can it reveal a *historicity* of the view that the taciturn artist may have suggested, at least in conversation with his close friends. The author merely highlights the ways in which exegetes translated Brâncuși's sculptures into the language of highly varied cultural codes, either autochthonous or exotic. How many more reinterpretations can *The Table of Silence* bear? Sometimes, specialists have formulated their interpretations in an acceptable manner. Other times, though, they went too far (i.e., by inventing a little plausible aesthetics of Brâncuși).