

Centrul de Istorie a Imaginarului

INSULA
Despre izolare și limite
în spațiul imaginar

Colocviu interdisciplinar
organizat de Centrul de Istorie a Imaginarului
și Colegiul Noua Europă

19-20 martie 1999, sediul NEC

Volum coordonat de
Lucian Boia
Anca Oroveanu
Simona Corlan-Ioan

Colegiul Noua Europă

SERIA DE PUBLICAȚII RELINK

INSULA. Despre izolare și limite în spațiul imaginar
Copyright © 1999 - Centrul de Istorie a Imaginarului și
Colegiul Noua Europă

ISBN 973 – 98624 – 3 – 8

Autorii textelor

Lucian Boia, Profesor universitar, Facultatea de Istorie, Universitatea din București, Directorul Centrului de Istorie a Imaginarului

Astefan Borbély, Lector universitar, Facultatea de Litere, Universitatea Babeș Bolyai din Cluj

Virgil Ciomoș, Lector universitar, Facultatea de Filosofie, Universitatea Babeș Bolyai din Cluj

Adrian Cioroianu, Asistent universitar, Facultatea de Istorie, Universitatea din București

Simona Corlan Ioan, Lector universitar, Facultatea de Istorie, Universitatea din București

Radu Drăgan, Arhitect, antropolog

Augustin Ioan, Lector universitar, Universitatea de Arhitectură și Urbanism din București, arhitect și scriitor

Mihaela Irimia, Conferențiar universitar, Facultatea de Limbi și Literaturi străine, Universitatea din București, Directorul Centrului de Studii Culturale Britanice

Silviu Lupașcu, Filosof, scriitor

Lucian Nastasă, Cercetător științific, Institutul „A. D. Xenopol”, Iași

Mădălina Nicolaescu, Conferențiar universitar, Facultatea de Limbi și Literaturi străine, Universitatea din București

Andrei Oșteanu, Scriitor, etnolog, publicist

Andrei Pippidi, Profesor universitar, Facultatea de Istorie, Universitatea din București

Cristian Preda, Lector universitar, Facultatea de Științe Politice, Universitatea din București

Dolores Toma, Profesor universitar, Facultatea de Limbi și Literaturi străine, Universitatea din București, Director Ecole doctorale en Sciences sociales. Europe Centrale

Philippe Walter, Profesor universitar, Directorul Centrului de Cercetare a Imaginarului, Universitatea Stendhal, Grenoble

CUPRINS

Lucian Boia, Cuvînt înainte – Cu privire la funcția imaginară a insulei	5
I. Dincolo de ape	
Lucian Boia, <i>Desfrîu Ți sfințenie: doi poli ai imaginarului insular</i>	12
Andrei Pippidi, <i>Insula. Orizonturi mitologice Ți itinerariu istoric</i>	25
Philippe WALTER, <i>Les iles mythiques de l'autre monde dans la navigation de la barque de Maelduin, texte irlandais du XIIe siècle</i>	41
Andrei Oișteanu, <i>Utopografia insulei în imaginarul colectiv românesc</i>	57
II. Izolare / Transfigurare	
Simona Corlan-Ioan, <i>Tombouctou: orașul – insulă în Africa Neagră</i>	95
Silviu Lupașcu, <i>Ibn Tufayl, Ibn Al-'Arabî – Insula ca topos al regăsirii de sine</i>	113
Astefan Borbély, <i>Sanatoriul ca spațiu insular în opera lui Thomas Mann</i>	129
Augustin Ioan, <i>No trespassing! (Locuirea ca arhipieleag)</i>	146
Virgil Ciomoș, <i>Înșpăiere Ți insularitate. Figuri analogice ale individuației</i>	163

III. Spațiul utopic

Dolores Toma, <i>Ludovic al XIV-lea și insula fermecată</i>	177
Radu Drăgan, <i>L'utopie hermétique de l'île merveilleuse dans les textes alchimiques de la fin de la Renaissance</i>	188
Mihaela Irimia, <i>Insula distopică sau ascensiunea eutopiei către utopie poate fi oprită</i>	229
Mădălina Nicolaescu, <i>Utopie sau narragonie? O reprezentare cartografică a insulei lui Thomas Morus</i>	242

IV. Insula România

Cristian Preda, <i>Insula România</i>	259
Lucian Nastasă, <i>Educația ocolară la evrei și "ieșirea din ghetou"</i>	269
Adrian Cioroianu, <i>Ceaușescu pe insula culorilor. Construcția unicătății în plastica "omagială" românească</i>	280

Centrul de istorie a imaginarului	312
---	-----

Colegiul Noua Europă	314
----------------------------	-----

Cuvînt înainte

Cu privire la funcția imaginară a insulei

Nimic mai simplu decît definiția geografică a insulei: un pămînt înconjurat de ape (de talie simțitor mai mică decît continentele, și ele cufundate în Ocean). Aceleiași familii de cuvinte și de idei îi aparțin însă și termenii “insularitate” și “izolare”. Insularitatea nu presupune neapărat despărțirea prin ape, iar izolarea este un fenomen rezultat din cele mai diverse combinații: în ultimă instanță te poți izola și pe tine însuși.

Dat fiind că obiectul nostru nu este insula în sensul ei concret, ci insula imaginară sau, și mai precis, imaginarul insular, vom reține cea mai largă dintre caracterizări, aceea care reunește semnificațiile tuturor conceptelor înrudite. Insula, înțelegem nu doar ca insulă, în sens pur geografic (chiar dacă aceasta rămîne situația tip), ci, insula, în genere, ca soluție de izolare, ca entitate individualizată prin limite bine definite. Insulă este pînă la urmă, dacă acceptăm premisa propusă, orice configurație de sine stătătoare, orice creație independentă. Și cum, evident, ne aflăm în imaginar, acestea se pot multiplica la infinit. Chiar etimologia ne îndeamnă spre înțelegerea lărgită a conceptului: “insulă”, în latină, înseamnă, pe lîngă sensul binecunoscut, și “casă izolată” sau “grup separat de case”. Sînt unele “case” cu deosebire izolate; în cazul lor tratarea insulară se impune de la sine: mînăstirea, spitalul, falansterul, ghetoul, închisoarea (cu dublul sistem de izolare al insulei- închisoare: faimosul Chîteau d’If), “arhipelagul Gulag” etc. Oazele sînt și ele insule, presărate într-un deosebit asemănător mării. Se pot identifica tot felul de insule pe

uscat. Chiar  i segmente mai întinse au uneori voca ia izolării. Multă vreme România s-a considerat o “insulă latină într-o mare slavă”.

Nu vom  n  lni pe insulele imaginate sau transfigurate în imaginar dec t ceea ce propriul nostru imaginar ne oferă. Peste tot ne confruntăm cu fantasmelor, proiectele, speran ele  i temerile noastre. Doar că pe insule totul apare mai concentrat, cu o încărcătură încă mai simbolică. Identitatea este  i mai pronun at ,  i mai închisă, alteritatea este  i mai diferită,  i mai exotică, exotismul este  i mai năvalnic, sfin enia este  i mai desăvîșită, utopia este  i mai utopică. Limita ultimă fiind moartea, fiindcă insulele figurează, nu rareori, desp r irea de această lume, un spa iu al vieții de dincolo.

Sigur este că insulele ne atrag. Există o “dorin a a insulei”, dorin a de evadare din lumea fără mari surprize în care viața ne-a ancorat. Insula este un t r m care ne cheamă, dar ne cheamă spre o realitate ne tiut , ascunz nd nenumărate  nf    ri poten iale ale necunoscutului. Fa   de insulă, ca fa   de oricare dintre figurile insolite ale imaginarului, sîntem  mp r  i între speran    i nelini te, între seduc ie  i teamă.

Insula este inepuizabilă  i poate servi oricărui proiect. Modernitatea a descoperit insula-laborator. C te nu se pot experimenta pe o insulă pustie  i izol t ? S lb ticirea individului rupt de semenii săi  i de civiliza ie. Sau, dimpotrivă, refacerea concentr t  a traseului civiliza iei (ca în *Robinson Crusoe* sau în *Insula misterioasă*). Geografi  i istorici au încercat să definească tipologia insulară  i rolul specific al insulelor în evolu ia omenirii (demers demontat de Lucien Febvre în numele variet  ii nesf  rite a configura iilor geografice  i umane. Se înțelege că nu există insulă, la singular, ci insule, de tot felul. Dar ce ne-am face fără concepte sau “ideal-tipuri”, a a simplificatoare cum sînt?. Ceea ce contează p n  la urmă nu este at t realitatea c t receptarea. Insula apare cu siguranță mai bine contur t  în imaginar dec t în multiplele ei forme efective. Dar, pentru oameni, imaginarul este mai real dec t realitatea.)

Tentația izolării este, ca și evadarea, o strategie de apărare- cel puțin în imaginar- față de un mecanism social teribil de integrator. Oare nu aici ar trebui căutat sensul mai înalt al romanelor lui Jules Verne (scrise, aparent, pentru adolescenți)? Este impresionant cum scriitorul francez caută, peste tot, soluții de izolare: pe insule, se înțelege, dar și în centrul Pământului sau dincolo de Pământ. Tehnologia folosește aceluiași scop: ce splendidă soluție de izolare submarinul căpitanului Nemo! “Cum veți reveni de pe Lună?”, este întrebat unul dintre eroi. Răspunsul cade, simplu: “Nu voi reveni!”

Fără a merge atât de departe, merită reținută partea de actualitate a mesajului. Trăim într-o lume în care s-au destrămat solidaritățile tradiționale. O lume în care totul se prinde într-o rețea tot mai uniformă și mai constrângătoare. Salvarea identității, a identităților multiple, presupune imaginarea de insule. Nu ruperea de lume, dar totuși legitima marcare a unor perimetre distincte. Fără a uita că sîntem cetățeni ai lumii, să ne cultivăm, cum spunea Voltaire, prin vocea lui Candide, și propria noastră grădină. Să inventăm insule. Cu cît vor fi mai multe, cu atât va fi și omenirea mai bogată.

Lucian Boia

I. Dincolo de ape...

DESFRÎU ^a I SFINŢENIE: DOI POLI AI IMAGINARULUI INSULAR

LUCIAN BOIA

Nimic mai mediocru decît condiþia umană. Cel puþin a^oa rezultă din felul cum omul aspiră, fără încetare, să ^oi-o depă^oească. Coborînd sau urcînd. Coborînd spre starea naturală, stare a inocenþei, anterioară regulilor ^oi tabuurilor de tot felul impuse de civilizaþie, sau urcînd, într-un nesfîr^oit proces de spiritualizare, de deta^oare de materie, spre lumea superioară a zeilor. Evoluþionismul ^oi ideea de progres au deschis în ultimele două secole căi nebănuite spre viitor; ne este permis să ne imaginăm orice cu privire la omul de mîine sau la descendentul lui de peste mii de ani. Ajunge să apelăm la promisiunile – tentante ^oi înfrico^oătoare totodată – ale geneticii, sau pur ^oi simplu să a^oteptăm rezultatele radicalei restructurări a civilizaþiei, care se petrece sub ochii no^otri.

În fazele anterioare erei ^otiinþifice ^oi tehnologice, timpul prezenta însă o semnificaþie mult mai redusă. Condiþia umană diferită era de căutat mai curînd în spaþiu. Dincolo de nucleul de civilizaþie, acolo unde – evident – în centrul lumii, se află instalată civilizaþia normală, cercuri succesive de alteritate multiplicau în imaginar cele mai diverse soluþii biologice ^oi morale. Pentru antici ^oi pentru oamenii evului mediu totul era posibil în spaþiu, după cum pentru noi totul este posibil în timp (^oi în spaþiu, de altfel, în continuare, prin proiectarea diverselor fantasme sau soluþii alternative în imensitatea cosmosului).

Ajungem astfel la insule. Nimic mai potrivit decît o insulă pentru a figura o lume diferită. În numeroase tradiþii, Oceanul reprezintă haosul originar de unde a izbucnit creaþia, manifestarea acesteia fiind uscatul, insula. Fiecare insulă apărea ca rezultat al unei creaþii

particulare. Lumea noastră, considerau cei vechi, cu alte cuvinte ansamblul Europa-Asia-Africa, nu era decît o mare insulă – în fond a^oa ^oi este – înconjurată de Ocean. A^oadar, cîte insule, tot atîtea lumi, lumi adesea miniaturale, lumi concentrate. Locuri unde nu există interdicții, unde totul se poate petrece.¹

Promiscuitatea ^oi sfinșenia sînt gradațiile extreme ale unui foarte larg evantai de soluții. Pentru antichitatea clasică greco-romană, insulele Britanice, de pildă, erau prin excelență marcate de sălbăticie. Iar dintre toți cei mai sălbatici ar fi fost irlandezii, cel puțin a^oa ne informează *Geografia* lui Strabo: Ace^otia se hrănesc fie cu ierburi, fie cu carne umană, iar fiii consideră că este de datoria lor să-^oi devoreze părinții după moarte. Raporturile sexuale se înscriu pe aceea^oi linie de aberație – sau de libertate – extremă; ele se petrec fără rușine, în public, între orice bărbat ^oi orice femeie, chiar dacă aceasta le este mamă sau soră. Să precizăm de pe acum, fiindcă ne aflăm în fața unui cli^oeu, că în genere promiscuitatea sexuală, asociată cu nuditatea, ^oi canibalismul merg împreună.

Tot anticii au imaginat însă ^oi paradisiacele *Insule fericite*, ^oi tot felul de alte formule de societăți drepte, morale ^oi armonioase. Hiperboreenii locuiesc în zona polară dar – miracol climatic – temperatura insulei lor este moderată ^oi egală: o primăvară fără sfîrșit. Ei trăiesc în păduri, sub arbori sacri, care le asigură ^oi hrana. Nu cunosc cearta, nici supărările, ^oi sînt înclinați în mod natural spre bine (informație extrasă din Solinus, secolul al III –lea).

^ai apoi, variantele se pot îmbina, fiindcă numai noi, oamenii civilizați, disociem cu strictețe animalitatea de sfinșenie. În sinteze aflate în afara civilizației, ele se pot foarte bine împleti. Insula Thulé, din extremul nord, prezintă tot felul de mutații climatice ^oi morale. Abundă în fructe care pot fi culese în tot timpul anului. Locuitorii nu

¹ Substanța acestui eseu este extrasă în parte din lucrarea noastră *Entre l'Ange et la Bête. Le mythe de l'Homme différent de l'Antiquité à nos jours*, Plon, Paris, 1995; vezi ^oi Lucian Boia, "L'Île, lieu de l'étrange", în *Cahiers de l'imaginaire*, L'Harmattan, Paris, 10, 1994, p. 55-65.

consumă decît lapte și vegetale. Femeile se țin la dispoziția tuturor; căsătoria este necunoscută.

Imaginarul insular al anticilor – în sensul propriu al termenului de insulă – este totuși limitat. Civilizația greco-romană era o lume oarecum închisă, centrată pe Mediterana, mare încă plină de mistere pe vremea lui Homer, dar deja binecunoscută și în consecință oarecum banalizată în epoca clasică. Vîrsta de aur a imaginarului insular avea să devină Evul Mediu și îndeosebi secolele de sfîrșit ale acestuia. Acum se petrece deschiderea spre cele două Oceane, Atlantic și Indian, fiecare cu colecția sa de plămuiți geografice, biologice și morale. Vikingii într-o anumită măsură, dar în mod decisiv celții au inclus Atlanticul în imaginarul medieval. Oceanul Indian datorează cîte ceva și anticilor, dar aceștia exploataseră mai curînd India continentală decît spațiul maritim adiacent. Contribuția esențială o aduc arabii, îndrăgostiți de insule și de aventuri pe mare, apoi și călătorii plecați din Occident spre locurile sfinte sau, mai departe, spre Extremul Orient. Cert este că Oceanul Indian se dilată neînchipuit, cuprinzînd tot necunoscutul lumii orientale.² Ficțiuni continentale la antici devin acum predominant insulare. Marco Polo (spre 1300) ne comunică cifra exactă a insulelor: 12700! Uluitor! Aceasta însemna 12700 de lumi, de lumi potențiale, mai mult sau mai puțin diferite de lumea noastră. Atracția unor lumi considerate de altă natură a stimulat imaginarul occidental, oferind fără îndoială o premisă, iar pentru noi o cheie de interpretare a lansării, la un moment dat, a unei civilizații multă vreme predominant continentală și chiar temătoare față de mare, spre spațiile acvatice necunoscute, mai departe, din ce în ce mai departe.

Creștinismul contribuie la rîndu-i la precizarea, amplificarea și delimitarea unor tendințe. Anume insule concentrează valori și virtuți creștine, figurînd un itinerar, ideal dar și concret-geografic, care

² Un text cheie cu privire la această problematică este articolul lui Jacques Le Goff, "L'Occident médiéval et l'océan Indien: un horizon onirique", în *Pour un autre Moyen Age*, Gallimard, Paris, 1977, p. 280-298.

conduce spre Paradisul terestru, el însuși un spațiu insular, insulă cvasi-inaccesibilă situată la marginile lumii. Alte insule, dimpotrivă, materializează cele mai insolite fantasme – multe dintre ele de natură sexuală – reprimite de morala curentă și cu atât mai mult de creștinism. Insula oferă în această privință posibilitatea unei libertăți fără limite, desigur în imaginar, prin intermediul *celuilalt*.

La capitolul “libertate sexuală”, arabii au adus contribuții deloc neglijabile. Insulele lor³ par adesea tot atâtea posibilități de manifestare necondiționată a soluțiilor erotice. Iată numai câteva exemple:

Pe o insulă, regele trăiește înconjurat de patru mii de femei; are la îndemână un arbore cu proprietăți afrodisiace, de incontestabilă utilitate în situația dată.

În alte insule, promiscuitate deplină: “toți merg goi, bărbați și femei, fără să se acopere în nici un fel, și nici măcar nu se ascund în momentul actului sexual; nu îi deranjează de fel dacă acesta se petrece în public. Câteodată un bărbat îl comite cu fiica sau cu sora sa, fără ca nimeni să găsească lucrul condamnabil sau rușinos.”

Nu lipsește nici homosexualitatea; tot pe o insulă, firește, “regele este înconjurat și servit, fie pentru a bea, fie pentru a mânca, doar de tineri prostituți... În această țară sînt luați în căsătorie bărbații, nu femeile.”

Este abordat – și încă relativ frecvent – chiar aspectul insolit al unor raporturi om-animal. O specie de ființe amfibii s-ar fi născut din asemenea legături împotriva naturii (dar pare-se, totuși, pînă la urmă, acceptate de natură) între oameni (fie bărbați, fie femei) și viețuitoare marine, apropiate peștilor. *Cartea minunățiilor Indiei*⁴ povestește istoria melodramatică a unei femei-pește ajunsă sclavă și apoi soție a unui negustor arab. Au avut oase copii. Omul o ținea legată, altminteri

³ André Miquel, *La géographie humaine du monde musulman jusqu'au milieu du 11e siècle*, vol. II, Mouton, Paris - La Haye, 1975, p. 483-513.

⁴ *Livre des merveilles de l'Inde*, par le capitaine Bozorg, Leyde, 1883-1886. Antologie de relatări, considerate autentice, ale marinarilor și negustorilor arabi (secolul al X-lea).

n-ar fi putut rezista tentației și l-ar fi părăsit, aruncându-se în mare. După moartea soțului, fiii, respectuoși, așa cum se cuvenea, au dezlegat-o. Femeia-pește a profitat pentru a fugi dispărând pentru totdeauna în adâncurile mării.

Ce să mai spunem de povestea unui marinar care, lăsat singur să păzească corabia, s-a trezit curtat de o maimuță. Aceasta l-a tot vizitat, oferindu-i cu generozitate banane. Și apoi s-a întâmplat ceea ce se poate bănuși. Constatând peste câțiva timp că maimuța era însărcinată, marinarul a fugit de la locul faptei. A aflat mai târziu că devenise tatăl “uneia sau a două maimuțe cu față umană, cu pieptul fără păr și cu coada mai scurtă decât a maimuțelor obișnuite”.

O interesantă preocupare se întâlnește la arabi pentru comunitățile strict feminine, sau dominate de femei: lumi răsturnate, unde femeia este liberă, adesea în poziție de comandă, și unde erotismul și practicile sexuale sînt departe de obiceiurile curente, sau admise, apropiate însă de tot felul de fantasme masculine. Iată ce li se întâmplă unor naufragiași: “Deodată, din interiorul insulei sosește o hoardă de femei, cărora numai Cel de Sus le-ar fi putut ști numărul. Se năpustesc asupra bărbaților, o mie de femei și chiar mai multe pe un singur bărbat. Îi duc cu ele spre munți și îi obligă să devină instrumente ale plăcerilor lor. Între ele se dă o luptă neîncetată, bărbatul fiind cîștigat de cea mai puternică. Unul după altul, bărbații mureau de epuizare...”

Lumea aceasta insulară fără frîu, capabilă de a materializa cele mai inavuabile tentații, se întâlnește, poate în forme ceva mai discrete, și în descrierile europene. *Călătoria în jurul Pământului*, a lui Jean de Mandeville, scrisă în 1356, adevărat best-seller medieval (250 de manuscrise păstrate; spre comparație *Cartea lui Marco Polo*, ea însăși foarte citită, 143, *Cronica* lui Froissart, 50) este expresia desăvîrită a imaginarului insular.⁵ Orientul se prelungește la Mandeville într-o

⁵ Jean de Mandeville, *Voyage autour de la Terre* (traduit et commenté par Christiane Deluz), Les Belles Lettres, Paris, 1993. Vezi și Christiane Deluz, *Le Livre de Jehan de Mandeville. Une “géographie” au XIV^e siècle*, Louvain-la-Neuve, 1988 (lucrare esențială pentru imaginea medievală a lumii).

infinitate de insule, fiecare cu fizionomia sa particulară, ^oi îndeosebi cu oameni diferiți, adesea foarte diferiți de oamenii obișnuiți, ^oi cu comportamente pe măsură.

Jocul comportamentelor sexuale neconvenționale oferă ^oi la Mandeville tot felul de soluții. Într-una din insule, “bărbații iau de soții fiicele, surorile ^oi toate celelalte rude feminine. ^ai dacă sînt zece sau doisprezece sau mai mulți bărbați într-o locuință, soția fiecăruia va fi pusă în comun de toți cei ai casei ^oi fiecare se va culca cu aceea cu care va voi, o noapte cu una, o noapte cu alta. ^ai dacă un copil se naște oriunde pe această insulă, este dat celui care se va fi culcat primul cu femeia, în așa fel încît nimeni nu ^otie cui îi aparține copilul. ^ai dacă li se spune că ei cresc copiii altora, răspunsul lor este că ^oi ceilalți îi cresc pe ai lor”.

Leșirea în afara regulilor, spargerea tuturor tabuurilor nu se limitează la morala sexuală. Aceasta este, în orice societate, reală sau imaginară, doar semnul cel mai sensibil de normalitate, de alteritate sau de deviere. Așa încît, deplasările în planul sexual sînt însoțite de deplasări echivalente în toate celelalte planuri.

Iată cum se prezintă una dintre insule: “În acest ținut căldura e foarte mare ^oi obiceiul este ca bărbații ^oi femeile să meargă goi, ^oi își bat joc cînd văd vreun străin îmbrăcat, spunînd că Dumnezeu care i-a creat pe Adam ^oi Eva era gol, ^oi că Adam ^oi Eva au fost creați goi, ^oi că omului nu trebuie să-i fie rușine să se arate așa cum l-a făcut Dumnezeu, deoarece nimic din ce e natural nu e urît...”

Nici o femeie nu este luată în căsătorie, ci toate femeile sînt în comun ^oi nu se refuză nimănui. Ele spun că ar păcătui dacă s-ar refuza bărbaților ^oi că Dumnezeu așa le-a poruncit lui Adam ^oi Evei ^oi urmașilor lor, cînd le-a spus: ‘Creșteți ^oi înmulțiți-vă ^oi umpleți pămîntul’. De aceea nimeni în această țară nu poate să spună ‘Aceasta este soția mea’, ^oi nici o femeie nu poate să spună ‘Acesta este soțul meu’. ^ai cînd au copii, ele îi dau cum cred de cuviință unuia dintre aceia care a avut relații cu ele.

și pământul este pus în întregime în comun; unul îl posedă un an, altul, alt an, și fiecare ia partea pe care o vrea. Produsele sînt de asemenea puse în comun, grîul și toate celelalte, fiindcă nimic nu e împrumuit, nimic închis, și fiecare ia ce-i place fără nici o restricție. Astfel, fiecare este la fel de bogat ca celălalt. Însă au un rău obicei, fiindcă mănîncă mai bucuroși carne de om decît orice fel de altă carne. și pînutul abundă în grîu, carne, pește, aur, argint și alte bunuri. Negustorii vin aici pentru a vinde copii oamenilor locului, care-i cumpără. Dacă sînt grași, îi mănîncă pe dată, dacă sînt slabi îi pun la îngrădat și spun că nu există în lume carne mai bună și mai fragedă.”

Remarcabil pasaj! Nudism, libertate sexuală neîngrădită, canibalism și comunism, în mod cert o lume întoarsă, alternativă absolută la societatea reală.

În cealaltă direcție ne îndreptăm însă spre paradis. Insulele cu oameni drepți sau chiar sfinți sînt și ele prezente, este drept într-o gamă mai restrînsă decît cea a diverselor devieri biologice și morale. Lesne de înșeles: păcatul are mai multe fețe decît virtutea, poți fi păcătos în mai multe feluri decît sfînt. și iadul este mai diversificat, mai interesant pînă la urmă decît raiul.

Să-l ascultăm, din nou, pe Mandeville:

Ne aflăm pe o insulă numită *Para Credinței*. “În general – ne spune autorul – toți oameni care trăiesc pe insulele din jur sînt mai leali și mai drepți ca oriunde. Nu întîlnești în această insulă nici hoși, nici ucigași, nici femei uoare, nici bieți ceretori și nimeni nu a fost vreodată omorît pe acest pămînt. Sînt cați și duc o viață sfîntă precum călugării și postesc în toate zilele. și cum sînt atît de leali și de drepți și duc o viață atît de corectă, n-au fost niciodată tulburați de trăsnet, de tunet, de război, de foamete, de ciumă sau de alte necazuri, cum ni se întîmplă nouă atît de adesea pentru păcatele noastre. Este deci evident că Dumnezeu îi iubește și le agreează credința și faptele bune. Ei cred într-un Dumnezeu care a creat și a făcut toate lucrurile și pe care îl adoră. Disprețuiesc toate bunurile terestre, sînt foarte

dreptei și îl servesc pe Dumnezeu cu devotament. Sunt foarte sobri în ce privește mîncarea și băutura și, în consecință, trăiesc mai mult. Mulți mor fără să fi cunoscut boala, pur și simplu de bătrînețe.”

Ce lecție pentru creștini, cu atît mai mult cu cît cei în discuție n-au beneficiat, precum europenii, de cuvîntul Mîntuitorului. Este de fapt o veche tradiție, privitoare la perfecțiunea morală a brahmanilor, pe care, fidel metodologiei sale, Mandeville îi deplasează, așezîndu-i tot într-un univers insular.

Orientul este de altfel jalonat de asemenea soluții de perfecțiune sau cvasi-perfecțiune, prinse într-un itinerar simbolic care conduce spre Paradisul terestru. Se înscrie aici fabulosul regat al Preotului Ioan, se înscriu diverse comunități creștine, reale sau imaginare, risipite în Orient, se înscriu și fenomene naturale care atestă apropierea Paradisului, precum miraculoasa fîntînă a tinereții (fontaine de jouvence). S-ar fi putut să o rateze Mandeville? “La poalele acestui munte se află un izvor frumos și bogat care are mirosul și savoarea a tot felul de mirodenii și își schimbă mirosul și gustul în fiecare oră. Oricine bea, pe stomacul gol, de trei ori din acest izvor, este vindecat de orice boală ar avea. Și cei care locuiesc acolo și beau adesea, nu suferă niciodată de nici o boală și par mereu tineri. Am băut și eu de trei sau patru ori și am impresia că mă simt mai bine. Unii o numesc Fîntîna Tinereții, fiindcă cel care bea frecvent din ea pare mereu tînăr și-și petrece viața fără boală. Se spune că izvorul acesta ar veni din Paradisul terestru, într-atît este plin de virtute.”

Și sfîntul Brendan, călugărul irlandez, care în secolul al VI-lea ar fi traversat Atlanticul în căutarea Paradisului terestru, are parte în drumul său de tot felul de întîlniri insulare.⁶ Insulele pe care le vizitează nu au însă nimic din vitalitatea exuberantă a spațiului indian,

⁶ O versiune adaptată a călătoriei sfîntului Brendan: *Le Merveilleux Voyage de Saint Brendan à la recherche du paradis*, édité par Paul Tuffrau, Paris, 1925; contextul mai larg al acestui gen de călătorii imaginare, la Francis Bar, *Les Routes de l'autre monde. Descentes aux enfers et voyages dans l'au-delà*, Paris, 1946.

marca lor este misterul, sacralitatea, încărcătura simbolică... Pe una dintre ele se înalță un castel nelocuit “construit pe o stîncă lovită de ape din toate părțile”; aici, o masă pusă în așteaptă pe călători, servită de mîini invizibile în vase de aur și de argint. O altă insulă adăpostește o mînăstire; singurii ei locuitori sînt călugării. Mai departe, o insulă figurează Infernul: pelerinii sînt îngroziți de priveliștea flăcărilor și de strigătele cumplite ale damnaților; diavolii aruncă spre ei roci incandescente. În sfîrșit, corabia ajunge în apropierea Paradisului, unde călugării noștri nu vor putea însă intra. Locul suprem este înconjurat de un zid neted de o splendoare neînchipuită; dinăuntru se aude corul îngerilor.

Imagini, așadar, contrastante. Insulele sînt integrate pe de o parte în spațiul spiritual creștin și servesc discursului teologic (în prelungirea unui tenace arhetip, al sacralității insulare), iar pe de altă parte – și această tendință este foarte puternică, în ciuda preceptelor creștine și a moralei dominante – ele concentrează tentații care vin din adîncuri și pe care fondul creștin nu a avut cum să le anihileze. În plin creștinism medieval insulele oferă alibiuri exprimării unor porniri subconștiente care sînt puse, prudent, în seama altora.

Polii opuși se pot de altfel combina în formule paradisiace nu tocmai creștine, mai apropiate de *vîrsta de aur* tradițională. Spre deosebire de paradisul creștin, ospețele, erotismul și alte jocuri lumești se află aici la mare cinste. Cel puțin așa se înfățișează în unele viziuni celtice, o lume de dincolo, firește, insulară: “Acolo, secolele sînt minute, locuitorii nu îmbătrînesc, păsunile sînt acoperite cu flori veronice, hidromelul curge în albiile râurilor. Ospețele și luptele sînt petrecerile favorite; războinicii mănîncă și beau bucate și băuturi miraculoase, și au ca însoțitoare femei de o extraordinară frumusețe.”

Paradisul secularizat – și sîrim peste cîteva veacuri – devine în secolul al XVIII-lea o temă filozofică. Cei doi poli sînt acum perfect reușiți; este lumea dinainte de bine și de rău, necoruptă de civilizație și de principiile noastre de tot felul, care nouă ni se par rezonabile și

corecte, dar numai fiindcă nu sîntem capabili să gîndim ^oi să ne comportăm altfel. *Bunul sălbatic* (^oi ajunge să-l amintim la acest capitol pe Rousseau dar ^oi pe Voltaire sau pe Diderot) participă acum din plin la critica societății existente. Iar de insule nu se duce lipsă. Oceanul Indian era aproape epuizat, dar un nou spațiu acvatic ^oi oferă serviciile: Pacificul. Un ocean presărat nu doar în imaginar, ci chiar în realitate, cu mii ^oi mii de insule. Filozofii nu aveau decît să le exploateze după cum credeau de cuviință. “În insulele acestei mări, scria savantul francez Maupertuis, călătorii ne asigură că au văzut oameni sălbatici, oameni cu blană, cu cozi...” ^ai încheie cu această splendidă afirmație: “A^o prefera o oră de conversație cu ei decît cu cel mai luminat spirit al Europei!”

Acum se conturează o întreagă mitologie polineziană, cu expresia cea mai concentrată în mitul tahitian⁷ (un mit care, diminuat, supraviețuiește ^oi astăzi, cel puțin în prospectele publicitare ^oi în imaginarul turistic). Călătoria cu cel mai mare impact este cea efectuată de Bougainville în jurul lumii (între 1767-1769). ^ai aceasta nu fiindcă exploratorul francez ar fi elucidat vreo enigmă geografică majoră; el n-a descoperit, în fapt, nimic, în ordinea lumii reale. A descoperit însă foarte multe în spațiul imaginat de europeni, atașîndu-i pe polinezieni proiectului filozofic occidental. Misiunea lor era să devină copii neîntinși ai naturii, ^oi au devenit.⁸ Naturalistul expediției, Commerson, a avut ^oi el un cuvînt de spus; ^otia – ca om de ^otiință ^oi filozof – că trebuia să găsească pe aceste insule oameni “buni, omenoși ^oi deloc pervertiți de societate”.

A^oa încît, tahitienii – în viziune europeană – ^oi petreceau viața fără să aibă prea multe de făcut. Trăiau în Paradis, ^oi în Paradis nu se muncește. Un paradis, firește, fără Dumnezeu (localnicii fiind liber-

⁷ Un dosar complet al mitului tahitian, la Eric Vibart, *Tahiti. Naissance d'un paradis au siècle des Lumières*, Complexe, Bruxelles, 1987.

⁸ Louis-Antoine de Bougainville, *Voyage de la frégate la Boudeuse et de la flûte l'Etoile autour du monde*, La Découverte, Paris, 1989.

cugetători ca și filozofii noștri) și fără norme morale (dînd, astfel, un bun exemplu libertinilor din Occident). Amorul se desfășoară în văzul lumii și s-au păstrat descrieri detaliate ale unor asemenea spectacole. “Nici vorbă – ne spune Bougainville – de mistere sau ceremonii ascunse; se celebrează în public și e greu să redai bucuria acestor oameni de cîte ori asistă la extazul unui cuplu înălțat ale cărui suspine sînt singura ofrandă primită de Dumnezeu lor. Fiecare plăcere sexuală este o sărbătoare pentru națiune.” Amorul, ne asigură tot Bougainville, “este singurul Dumnezeu căruia îi sacrifică acest popor”.

Iată starea naturală a omului: lipsa normelor stînjitoare, lipsa ipocriziei, lipsa chiar a credinței religioase (care nu mai apare așadar ca intrinsecă firii sau condiției umane, ci ca încă o invenție stupidă a civilizației). Absența spiritului de proprietate ne îndreaptă direct spre soluții comuniste, spre un comunism radical sau anarhic. Totul aparține tuturor. Și acesta este un vechi vis (l-am întîlnit deja la Mandeville). Marx în esență nu a inventat nimic. Și comunismul s-a înfăptuit mai întîi tot pe insule.

Lipsa spiritului de proprietate asupra femeilor i-a încîntat pe marinarii europeni. Îl cităm acum pe La Pérouse⁹, nefericitul succesor al lui Bougainville în explorarea Pacificului: “Nici un indian nu pare a avea asupra vreunei femei autoritate de soț; și admițînd că femeia ar fi totuși bunul personal al fiecăruia, înseamnă că acești oameni sînt foarte darnici”. Le-a trebuit un timp europenilor să sesizeze că cei care n-au spirit de proprietate, dau uor, *dar și iau uor*. La Pérouse povestește o scenă, ilustrată în cartea sa printr-o gravură amuzantă. În timp ce europenii întrețin conversația galantă cu localnice arătoase și sumar îmbrăcate, soții acestor doamne îi caută prin buzunare, le subtilizează pălăriile și tot ce mai găsesc... Curioasă, dar eficientă diviziune a muncii. Polinezienii fură de sting, toate relatările converg spre această concluzie. Să nu ne grăbim însă a-i numi în mod vulgar hoși. Bineînțeles că nu sînt hoși; ne explică Commerson cum stau

⁹ Jean-François de La Pérouse, *Voyage autour du monde sur l'Astrolabe et la Boussole*, La Découverte, Paris, 1991.

lucrurile: “Nu-i voi părăsi pe acești dragi tahitieni, înainte de a-i spăla de o insultă care li s-a adus prin tratarea lor drept hoji. Sigur că ne-au luat multe lucruri, și chiar cu o dexteritate pe care ar invidia-o cel mai abil hoț de buzunare parizian; dar merită pentru aceasta numele de hoji? Să vedem (continuă, doctoral, naturalistul nostru) ce este *furtul*. Este – ne explică el – luarea unui lucru care se află în proprietatea altuia, trebuie deci ca acesta să se plîngă că a fost furat, că i s-a luat un lucru asupra căruia dreptul său de proprietate era prestabilit, dar dreptul acesta de proprietate există în natură? Nu: este o pură convenție; or, nici o convenție nu obligă a fi recunoscută și acceptată. Tahitianul care nu are nimic al lui, care oferă și dă generos tot ce vede că este dorit, n-a cunoscut nicicînd acest drept exclusiv! Deci, actul de a vă lua ceea ce i-a stîrnit curiozitatea, nu este, după el, decît un act de echitate naturală”. Proudhonienii “avant la lettre”, polinezienii prefigurau celebra formulă: “la propriété c’est le vol”.

Promiscuitate sau sfințenie în insulele polineziene? Mai curînd sfințenie, o sfințenie laicizată, care înseamnă viață împăcată cu natura, fiindcă doar natura este sfîntă, iar păcătoși sîntem noi, în măsura în care ne-am îndepărtat de valorile ei simple și perene.

Ne oprim aici cu soluțiile insulare de alteritate. Povestea lor continuă, continuă în fel și chip, poate mai puțin în spațiul insular propriu-zis (prea bine cunoscut în prezent pentru a permite soluții la fel de extravagante ca în urmă cu cîteva secole), dar potrivit cu noi decupaje, atît terestre, cît și extraterestre (ce sînt pînă la urmă planetele și galaxiile decît insule și arhipelaguri încă mai întinse și mai numeroase decît cele 12700 de insule ale lui Marco Polo?). Imaginarul insular, cu alte cuvinte decuparea și izolarea unor segmente spațiale sau sociale, se constituie în constantă arhetipală. Există în toate acestea și o parte de joc, fără îndoială: “lumea pe dos”, imagine binecunoscută de carnaval; dar jocul nu este mai puțin serios sau mai puțin semnificativ decît oricare altă preocupare umană. O dublă strategie se conturează: pe de o parte, definirea propriei noastre umanități, față de soluții care nu sînt și poate nici nu se cuvine a fi umane, și, invers, proiectul de depășire a condiției umane prin transgresarea

normelor, prin coborârea spre natură sau ascensiunea spre divinitate, sau ambele laolaltă. Respingerea și seducția merg împreună. Prin insule omul aspiră să se cunoască mai bine pe sine, și tot prin insule și poate permite tot felul de vieți experimentale, mereu altfel programate. O călătorie prin arhipelaguri imaginare spune tot ce este de spus cu privire la compartimentele ascunse ale spiritului uman.

Résumé

L'homme imagine sans cesse des mondes différents. Il aspire aussi (au moins dans l'imaginaire) à changer de condition: en descendant vers l'état de nature ou en montant vers le ciel. L'île est le lieu idéal pour toute construction différente. Dans de nombreuses traditions, l'Océan figure le chaos originel, d'où la création surgit, sa manifestation étant la terre ferme, l'île. Chaque île est ainsi un monde en soi, présentant des traits biologiques et culturels qui lui sont spécifiques.

La promiscuité et la sainteté sont les degrés ultimes d'un très large éventail de solutions. Les Arabes et les Européens du Moyen Âge ont imaginé – surtout dans l'océan Indien – des sociétés insulaires, caractérisées par une liberté sexuelle sans limites, associée parfois à la nudité, à l'anthropophagie et à l'absence de la propriété: un monde à l'envers, matérialisant des fantasmes ou des projets inavouables. D'un autre côté, la sainteté étant aussi présente dans un itinéraire symbolique conduisant au Paradis terrestre. Les deux orientations fusionnent dans le Paradis sécularisé du siècle des Lumières. C'est l'époque du bon sauvage et de toute une mythologie polynésienne trouvant sa plus haute expression dans le mythe tahitien: état naturel de l'homme, absence de la propriété et d'autres normes contraignantes, même de la croyance religieuse, "religion" de l'amour... L'histoire des solutions insulaires continue de nos jours, suivant des découpages nouveaux. Il s'agit d'une constante archétypale, d'un désir permanent qui trouve mille manières de se matérialiser.

INSULA. ORIZONTURI MITOLOGICE ^a ITINERARIU ISTORIC

ANDREI PIPPIDI

Dintotdeauna am ^otiut că vin dintr-o insulă. Strămo^oii mei paterni, de neam ionian, erau născuți în Chios, în apropiere de țărmul Asiei Mici. Dintre cei 128 500 de pa^oi necesari, după părerea geografului Ptolemeu, pentru a-i da ocol insulei, nu l-am făcut nici pe primul. Totu^oi, de^oi n-am pus încă piciorul acolo, am aflat că satul nostru de ba^otină, Mesta, în partea de sud-vest a insulei, e cea mai veche a^oezare din acea regiune, zisă Mastichochora, deoarece produce un fel de ră^oină din care se face vestita băutură, ^oi că pe dealurile din jur s-au găsit urme elenistice ^oi romane, dacă nu chiar din epoca bronzului¹. Satul însu^oi, de^oi strâns între zidurile fortificației genoveze care-l apără, e un sat mare, cu unsprezece biserici. Într-una din ele, a Sfinților Arhangheli, clădită în 1412, se păstrează o icoană dăruită de Hagi Nikolaos, bunicul străbunicului meu². Va fi fiind deci cumva mai nouă decât aceea pe care, în 1776 o închina Maicii Domnului străbunicul altui străbunic, de astă dată matern, “galeongiul” ajuns la Boto^oani. Galeongiu înseamnă marinăr în flota sultanului ^oi ace^otia erau de obicei greci din Arhipelag³. Prin urmare, din amîndouă părțile,

¹ E. Yalouris, „Notes on the Topography of Chios“, în vol. *Chios. A Conference at the Homereion*, ed. John Boardman ^oi C. E. Vaphopoulou- Richardson, Oxford, 1986, p. 149, 162-167.

² *Enkainia odou Chios – Meston – Passalimaniou*, Alexandreia, 1938; Ioannou Mih. Nkiala, *Ta Mesta tis Chios*, Athinai, 1972.

³ Barbu Theodorescu, *Contribuțiuni la cunoașterea strămoșilor lui Nicolae Iorga*, București, 1948, p. 6-14.

firul filiației duce drept spre oameni care au trăit cu marea în fața, cu ochii oboșiți de neastîmpărul valurilor, nu de buchiseala îndelungată.

Ca și cum n-ar fi fost de ajuns această legendă a originilor care mă duce cu gândul la insule inaccesibile, am avut și eu în copilărie cărți din care îmi apărea viziunea unui spațiu de binefăcătoare izolare, menit unei descoperiri treptate: mai întâi *Robinson Crusoe* - cine n-a pronunțat așă, cu diftongul final, ciudatul nume? -, apoi *Insula Misterioasă*. De ce voiau eroii acelor minunate întâmplări să se întoarcă acasă? Mie mi se părea că fericirea absolută era pe insulă. Singurătatea lui Robinson nu mă speria; cu atât mai puțin camaraderia exclusiv masculină a echipei de americani aruncați din văzduh pe un tărîm căruia nu-i trebuiau ca să devină roditor decît o mîna de semințe uitate în buzunar.

De fapt, ispita de a-mi reaminti aici lecturile de copilărie și de a-mi evoca chiar strămoșii necunoscuți într-o insulă necunoscută nu e altceva decît o formă a aceleiași tendințe firești care, multă vreme, a populat insulele cu mituri, făcînd din aceste teritorii circumscrise și unice un domeniu rezervat visării. Insula se sustrage legilor realității. Navigatorul îndrăzneț care o explorează este, fără s-o știe, în căutarea propriului său trecut. Fiindcă va găsi acolo – sau măcar se așteaptă artiști să găsească – fie vestigiile unei istorii străvechi și obscure, fie chiar ființele rămase într-o fabuloasă Vîrstă de Aur care, în lumea din care vine el, mai există doar în mintea cărturarilor. În orice caz, străbaterea de către corăbier a unor spații nesfîrșite și primejdioase constituie o încercare, o probă de inițiere. Cel care o înfruntă este mînat de nostalgie sau, poate, stăpînit de nădejdea de a descoperi însuși punctul de plecare al omenirii, acel *hortus conclusus* al Edenului, mereu ascuns cu obstinație.

Ne putem închipui impresia pe care o făcea călătorilor, care o vedeau de departe, decapitată, colosala statuie de marmură albă, reprezentînd-o probabil pe Artemis, aflată încă, într-a doua jumătate a veacului al XV-lea, în insula Delos. Ernest Langlois, catalogînd manuscrisele franceze și provenșale din colecțiile Romei, a publicat

această însemnare: “Blanchart le noble, natif de Chaalons, qui fut fondeur d’ artillerie du grant turc Mahomet Ottoman, et après des Vénitiens, et despuis orfevre de Madame Marguerite de Flandres, veit en Lediles, isle de l’Archipel, le colosse de Helaine, de marbre blanc, qui estoit de la haulteur de cinq femmes modernes, lequel estoit enterré jusques au nombril et sans teste, la luy ayant ostée ung Genevois, pour la donner au sieur Virgille Ursin, gentilhomme romain”⁴. Chiar în aceste câteva cuvinte trebuie notată opoziția dintre antic și modern, prezintă în sugestia că Elena și contemporanii ei, personajele homerice, ar fi aparținut unei rase de uriași. Ideea unei alte omeniri, care s-ar fi stins înainte de începutul erei creștine, era sugerată de legenda Potopului, prin care se atesta și existența unei prime specii umane, anterioară istoriei chiar.

În secolul al XV-lea, oamenii aveau conștiința împletirii existenței lor pămîntești cu viața veșnică a unor fapte imateriale – unele de caracter creștin, altele din mitologia păgînă. Unul din documentele cele mai semnificative pentru imaginarul Renașterii italiene este scena *Sfîntului Nicolae domolind furtuna*, pe care o cunoaștem în două variante: un poliptic florentin pictat în 1425 de către Gentile da Fabriano și un mic tablou de la Ashmolean, din aceeași vreme, dar atribuit lui Bicci de Lorenzo. Au pictat o corabie cu pînze, tehnic vorbind: o caravelă, pe care marea învolburată o zguduie, în timp ce, chemat de gestul rugător al unui pasager de pe punte, pe cînd ceilalți trag velele sau aruncă lest, sfîntul se apropie în zbor, binecuvîntînd (fig. 1). Totodată vedem prin transparența verzuie a valurilor cum se ascunde în adînc o sirenă grasușă. De fapt, sfîntul exorcizează oceanul furios, iar durdulia creatură marină, cu tot aspectul ei agreabil, este o personificare a furtunii.

⁴ *Notices et extraits des manuscrits de la Bibliothèque Nationale et autres bibliothèques*, XXXIII, 2, Paris, 1889, p. 168.

⁵ Jean Delumeau, *La Peur en Occident, XIV^e – XVIII^e siècles*, Paris, 1978, p. 40.



Fig. 1

Sirenele aveau același drept la istoricitate ca și sfinții. Problema care se pune nu este a “supraviețuirii divinităților antice” (Jean Seznec), ci a continuității care leagă prezentul lui Petrarca ori Boccaccio de un trecut în care au existat și Hercule, desăvârșitul cavaler rătăcitor, și eroii războiului troian și centaurii sau amazoanele⁶. Diferența dintre un timp și celălalt nu era mai mare decât aceea pe care cineva o constata trecând dintr-o țară în alta⁷. De aceea, mitologia se confunda cu antichitatea, iar întâlnirea cu ele era perfect posibilă, cu condiția să aibă loc pe un țărm îndepărtat și izolat de restul lumii.

Această absență a simțului istoric se manifestă și la descoperitorii insulelor Canare în anii 1341-1344: natura sălbatică dar dăruită de zei, a arhipelagului i-a îndemnat să-l boteze “Insulele Fericirilor”, cu aluzie savantă la Epoda a XVI-a a lui Horațiu care descria miracolul

⁶ Cf. Juan Fernandez de Heredia, *La Grant Cronica de Espanya, libros I-II*, ed. Regina af Geijerstam, Uppsala, 1964, passim.

⁷ Peter Burke, *The Renaissance Sense of the Past*, London, 1969, p. 6.

unei fertilități fără de muncă omenească⁸. Cronicile vremii înregistrează succesul acestor expediții și integrarea noului pământ abia trecut pe hartă în ordinea politică europeană, ca principat pentru familia de La Cerda, foarte activă pe atunci la curțile Castiliei și Franței.

Un secol mai târziu, e rândul infantelui portughez Henrique Navigatorul să caute să dea Canarelor și Azorelor statutul unui apanaj princiar pentru el și urmașii săi, iar prezența fratelui său, Dom Pedro, cruciatul din Transilvania și Bara Românească, drept senior al uneia dintre Azore, ne atrage atenția că luarea în stăpânire a Atlanticului s-a făcut și cu stimulul propagării creștinismului între "sălbatici"⁹. Cât privește al doilea aspect al expansiunii portugheze, cel comercial, el ne interesează, deși indirect, fiindcă deschiderea Gdanskului pentru importul de mirodenii, fructe sudice și zahăr, fie de la Lisabona, fie prin Anvers, explică dezinteresul Poloniei față de ocuparea de către turci a porturilor Mării Negre¹⁰.

De la colonizarea Canarelor, al cărei istoric modern este distinsul nostru compatriot, domnul Alexandru Ciorănescu¹¹, să trecem la altă

⁸ Pierre Chaunu, *L'expansion européenne du XIII^e au XV^e siècle*, Paris, 1983, p. 120-123; Jean Delumeau, *Grădina desfătărilor. O istorie a paradisului*, București, 1997, p. 12. Cf. Alejandro Cioranescu, *Dos documentos de Juan de Bethencourt*, in *Homenaje a Elias Seea Rafols*, II, La Laguna, 1970, p. 73-85; Franco Cardini, *El mundo mediterraneo en la época del descubrimiento*, in *Congrés Internacional d'Estudis Històrics "Les Illes Balears I América"*, I, Palma, 1992, p. 11-16.

⁹ P. Chaunu, *op. cit.*, p. 127-128, 363-364; Charles Verlinden, *Henri le Navigateur songea-t-il à créer un "État" insulaire?*, Revista Portuguesa de História, XII, Coimbra, 1969, p. 281-292. Cf. N. Iorga, *Les découvertes portugaises et la croisade*, in *Congresso do mundo portugues*, I, Lisboa, 1940, p. 49-53.

¹⁰ M. Malowist, *Les routes du commerce et les marchandises du Levant dans la vie de la Pologne au Bas Moyen Âge et au début de l'époque moderne*, in *Méditerranée et Océan Indien*, Paris, 1970, p. 168-170.

¹¹ Alexandru Ciorănescu, *L'homme et l'oeuvre*, Madrid, 1991, p. 133-152 (secția "canariană" din această masivă bibliografie e semnată de Andres Sanchez Robayna).

insulă și la altă epocă. Andros, una dintre Ciclade, a făcut parte, după Cruciada a IV-a, din domeniul insular al familiei venețiene Sanudo, ca să treacă apoi, după uzurparea singeroasă din 1372, în posesia lui Francesco Crispo și a descendenților lui, vasali ai Porții din 1537 și izgoniți de turci în 1566¹². Diverși protejași ai sultanului au fost încă multă vreme după aceea duci nominali ai Mării Egee¹³. Paradoxul este că, în timp ce locuitorii insulei trăiau sub stăpânire otomană, ceea ce era de obicei prilej pentru exclamații de compătimire din partea autorilor occidentali, în acest caz, andrienii au devenit pretextul unei imagini laice a grădinii desfătărilor.

Tipian, urmat de Rubens și de Van Dyck, a ilustrat un mit antic, așa cum se găsea el povestit de un retor grec din secolul II, Philostratos, text pe care ediția aldină din 1503 îl pusese în circulație. Povestea insulei lui Dionysos, unde curge neîntrerupt un izvor din vinul cel mai curat, i-a inspirat pictorului venețian o scenă de o senzualitate stăpânită, care e totodată o reconstituire arheologică, deoarece împrumută sau imită figuri din arta antică. Un spirit clasic înnobilează această petrecere cîmpenească¹⁴. Dar tabloul de la Prado se va transforma, sub penelul lui Rubens, într-o vulgară bacanală, în care satirii și nimfele dolofane au o truculență flamandă. Lăcomia erotică izbucnește, în pofida eleganței manieriste, chiar la Van Dyck, într-o compoziție care ar părea să plaseze aceste galanterii travestite mitologic în desigururile unui parc regal, dîndu-le dimensiunile unui episod din memoriile lui Hamilton.

Fritz Saxl, care a comentat admirabil această serie de picturi, pe care o continua, prin Watteau, pînă la Cézanne, identifica aici “un tărîm al visării umaniste”. Totuși, chiar intelectualizată de Tipian, care

¹² J.A.C. Buchon, *Recherches et matériaux pour servir à une histoire de la domination française en Orient*, I, Paris, 1811, p. 352-368.

¹³ N. Iorga, *Byzance après Byzance*, Bucurest, 1971, p. 64-68, 125. Cf. Jean Longnon, *L'Empire latin de Constantinople et la principauté de Morée*, Paris, 1949, p. 356-358.

¹⁴ Fritz Saxl, *A Heritage of Images*, London, 1970, p. 89-104.



Fig. 2

a tradus-o într-un limbaj mai delicat și mai subtil, tema este de o ambiguitate care l-a înșelat și pe un exeget atât de versat ca întemeietorul Institutului Warburg. Intenția lui Tîpian a fost de a evoca, prin această hîrjoană de tineri, bărbați și femei, care se înlănțuie, bînd, cîntînd și dansînd, *Fîntîna tinereții* (fig. 2). E vin oare băutura miraculoasă pe care o soarbe cu nesaș un personaj, pe care altul o toarnă în cupe și pe care al treilea o contemplă în extaz, ridicînd ulciorul pe jumătate plin deasupra capului? Femeia goală din primul plan, dreapta, se întinde voluptuos, ca și cum abia s-ar fi trezit dintr-un somn adînc. Dar moșneagul, gol și el, tolănit la soare și strîngînd în mîna un ciorchine de struguri, ce vrea el să însemne? Pentru Saxl, vădit nedumerit de această “not very dignified pose” sau, cum spune

el, “unusual manner of sunbathing”, era vorba de un zeu al râului. În realitate, bătrînul, cu privirea așintită asupra perechilor care petrec așteaptă să fie întinerit și el prin aceeași magie care a operat asupra celorlalți. Nu e imposibil ca longevivul artist să fi făcut aluzie la sine însuși, înainte de a-și pune semnătura pe un sîn opulent. *Hortus conclusus* laicizat, paradis terestru prefăcut într-o țară a belugului și a veșnicei tinereți, deci a unei nelimitate disponibilități erotice, iată ce a devenit insula acum, la sfîrșitul Renașterii. Ca o confirmare a interpretării noastre, în același muzeu Prado, un triptic de Hieronymus Bosch reprezintă *Grădina desfătărilor lumești*, avînd în centru “fîntîna tinereții”¹⁵. Acolo ca și în tabloul lui Tișian, prezența neliniștitoare a unei bufnițe uriașe avertizează că totul e o vrăjitorie. Mitul e denunțat ca mit. Insulele sînt spații ale aparenței, ale artificiosului, după cum ția și Shakespeare.

Căci, în *Furtuna*, actul III, sc. 3, sîntem îndemnați să nu luăm în serios o natură necontrolată, derutantă, irațională: “When we were boys, / Who would believe that there were mountaineers / Dew-lapp'd like bulls, whose throats had hanging at'em / Wallets of flesh? Or that there were such men / Whose heads stood in their breasts? Which now we find”. De la înălțimea autorității cîștigate prin experiență, Gonzalo ne învață că legendele medievale au fost puse la încercare și și-au revelat simburile de adevăr pentru exploratori¹⁶. “Muntenii cu grumaz vînjos de taur” sînt probabil gușii din văile elvețiene ale Alpilor. Dar unde s-au văzut creaturi fără cap, cu ochii pe umeri, nasul și gura fiind două găuri în piept, fiind pe pînă ca fiarele, trăind numai din mirosul unor fructe? Asemenea monștri apar doar în *Imago Mundi*, opera lui Honorius Augustodunensis de la începutul secolului XII¹⁷. A-i introduce, cu excesivă grabă, în ordinea naturală garantată de marile descoperiri

¹⁵ J. Delumeau, *Grădina desfătărilor*, p. 103-120.

¹⁶ Rudolf Wittkower, *Marvels of the East. A Study in the History of Monsters*, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, V, 1942, p. 159-197.

¹⁷ Marie-Odile Garrigues, *Qui était Honorius Augustodunensis?* Angelicum, L, 1973, p. 20-49.

geografice reprezintă un caz extrem al acelei cenzuri a imaginarului care a însoțit și urmat Reforma. Ca un anacronism, este semnalat un tablou din colecția Isabella Stewart Gardner de la Boston, înfățișând pământul ca o *insulă* înconjurată de un canal pe care plutesc corăbii, pe când Dumnezeu Tatăl, cu un cor de îngeri, îl binecuvîntează din înaltul cerului. Pictorul este Pesenello, care a trăit în anii 1522 - 1557.

Pentru a recunoaște progresele intelectuale ale Renașterii, să schimbăm din nou peisajul. Dacă ne întoarcem la Chios, trebuie remarcată diferența dintre două descrieri, deși numai cîțiva ani despart între ele călătoriile care le-am prilejuit. În 1551, Nicolas de Nicolay, gentilom din suita ambasadorului Franței la Constantinopol, face un popas de două săptămîni în insulă. Acesteia-i acordă patru capitole din relatarea sa, care e, în primul rînd, reflecție politică, după cum era firesc din partea unui personaj care îndeplinise cîteva misiuni de spionaj, dar care, în același timp, face să intervină istoria și detaliul de culoare locală, fără să rămînă insensibil la atracția unor moravuri extrem de libere. Astfel, cititorii vor fi informați despre topografia insulei, monumentele ei (mormîntul lui Homer, mănăstirea bizantină Nea Moni), cultura vipei de vie, a smochinilor și a arbuștilor de mastică, viața urbană de stil italian, concentrată în jurul unui “Palazzo della Signoria” și al unei “Loggia dei Mercanti”, unde activitatea comercială nu e mai puțin intensă decît la Lyon sau la bursa din Anvers. Însă, pe de o parte, autorul insistă cu un evident entuziasm asupra calităților populației feminine (“nimfe sau zeițe”, frumoase, elegante și prietenoase), pe de altă parte sînt introduse elemente fabuloase: cîrdușii de prepelițe domesticite ca găinile sau fîntînile amintite imediat după un elogiu al vinului de Chios, fîntîni a căror apă ucide sau face să-și piardă mințile pe aceia care o beau. Pe scurt, insula fîgăduiește evaziune, însă ascunde misterioase primejdii¹⁸.

¹⁸ Nicolas de Nicolay, *Dans l'Empire de Soliman le Magnifique*, ed. Marie-Christine Gomez-Géraud și Stéphane Yérasimos, Paris, 1989, p. 104-114. În afară de lucrarea clasică a lui Roberto Lopez, *Storia delle colonie genovesi nel Mediterraneo*, Bologna, 1938, vezi Geo Pistarino, *Chio dei Genovesi*, extras din *A Giuseppe Ermini*, Spoleto, 1970, p. 1-68.

Numai că, alăturînd acestui text scrisoarea din 1569 a unui negustor englez, Jasper Campion, apare o semnificativă diferență de perspectivă. Deși Compania Levantului nu se înființase încă, Anglia elisabetană căuta să stabilească legături comerciale cu Mediterana orientală. Acest agent al unei firme din Londra făcea negoț de 30 de ani cu Chios, unde era și căsătorit cu o localnică. După izgonirea genovezilor din insulă de către turci în 1566, se ivea ocazia pentru comercianții englezi să le ia locul. Argumentarea lui Campion începe, tipic, prin asigurarea mărinoasă că afacerea ar constitui un avantaj pentru locuitorii insulei, ca apoi să-i invite pe patronii săi să aibă curajul de a investi în ceea ce el numește “un negoț fără seamăn în toată creștinătatea”. Cu cheltuiala necesară pentru a obține un salv-conduct de la Poartă, deci consimțămîntul guvernatorului otoman și al persoanei care deține în arendă vămile din Chios, negustorii englezi și-ar desface acolo produsele și ar cumpăra untdelemn (în loc să-l aducă din Spania). În laconismul ei pragmatic, scrisoarea nu mai menționează legende, nici nu mai descrie peisaje, ci enumeră mărfuri: bumbac, piei, ceară, mătase, lînă¹⁹. Această sobră acumulare înseamnă raționalitate și refuză orice comunicare cu natura.

Ar fi interesant de urmărit cum era, în aceeași vreme, percepută Anglia, o insulă și ea, de către observatorii veniți din lumea bizantină și post-bizantină. Nu e aici locul de a examina dacă nu cumva considerațiile lui Chalkokondyl cu privire la flux și reflux și-au originea într-o lucrare latină a unui învățat episcop englez din veacul al XIII-lea, ceea ce ne rămîne de făcut cu alt prilej. Dar la Chalkokondyl, umanist prin cultura lui, deși cu suflet bizantin, “insula britanică” contează mai cu seamă ca organism politic: “E locuită de un neam numeros și viteaz și se află într-însa orașe mari și bogate și sate foarte multe. Și au un împărat și o capitală, Londra, unde e și reședința împăratului. Și sub ascultarea lui sînt în insula aceasta nu puține principate, rînduite sub împăratul lor în același fel ca și la celți (francezi); căci împăratul n-ar putea lua ușor cuiva dintre aceștia principatul, nici nu li se cere

¹⁹ Richard Hakluyt, *I viaggi inglesi, 1494-1600*, Milano, 1966, p. 358-362.

să asculte de împărat decît după obiceiurile lor”²⁰. Pentru a defini această situație, care-l surprinde, autorul ar fi avut nevoie de cuvîntul *feudalism*. De altfel, din aluziile sale se înțelege că era informat despre frecventele conflicte dintre monarh și vasalii săi: poate criza din vremea lui Richard al II-lea sau chiar începutul războiului celor Două Roze. Privirea martorului recunoaște ritmul rapid al dezvoltării economice, însă prejudecățile unei educații răsăritene îl fac să se scandalizeze că oaspetelui i se îngăduie să o sărute pe nevasta gazdei, ca gest obișnuit între prieteni.

Amuzant este că și Nikandros Noukios, vizitînd Anglia după un secol, în 1545, va avea aceeași reacție față de tolerarea acestei familiarități²¹. Ceea ce-l caracterizează totuși pe călătorul nostru este atenția cu care înregistrează semnele bunăstării, belugul de mărfuri, utilizarea scrisorii de schimb, etc. Cu severitate critică respinge el tradiția pușului Sf. Patrick, socotit o cale de comunicare cu iadul, sau alte legende produse de imaginația populară irlandeză, despre izvoarele de mir și de lapte, imitînd deci scepticismul declarat față de supranatural de către deținătorii culturii occidentale, de superioritatea căreia Noukios este convins. Fără să fie la el acasă în Apus, acest grec adoptă perspectiva îndreptată pînă atunci către el și cei de o seamă cu el. Originar din Corfu, Nikandros nu s-a mutat numai dintr-o insulă într-alta, ci și-a schimbat chiar punctul de vedere. Nu-l putem părăsi fără a adăuga că paginile din relatarea sa consacrate Reformei, printre care un lung discurs atribuit lui Henric al VIII-lea, sînt dovada unui viu interes față de problema politică și religioasă. Violentele acuzații la adresa călugărilor și călugărițelor îndeosebi sînt ecoul controverselor la care a asistat sau, poate, expresia unui resentiment adus din Europa ortodoxă. Cel puțin unele pasaje din această diatribă au un răsunset erasmian. Așadar, Anglia lui Morus

²⁰ Laonic Chalcocondil, *Expuneri istorice*, trad. Vasile Grecu, București, 1958, p. 71.

²¹ *The Second Book of the Travels of Nicander Nucius, of Corcyra*, ed. J. A. Cramer, London, 1841, p. 10, 25.

n-a fost supusă numai în *Utopia* unei inspecții care simulează ironic distanțarea, ci i s-au aplicat, chiar în epocă, criteriile judecății unui "utopian", deși dispus să se convertească la logica occidentală.

De aici înainte, deci din preajma anului 1600, destinul insulei în sensibilitatea și în cultura europeană se întrevade mai clar, în linii mari. Barocul refuză raționalizarea și pretinde să se întoarcă în insula magică. E doar o convenție, admisă ca atare. De la Ariosto și Tasso la Cocteau, grădina Armidei este o temă neconținut reluată. Dar Armida nu e decât alt nume pentru Circe, vrăjitoarea pictată de Dosso Dossi pentru ducele Ferrarei, același Alfonso d'Este care a fost patronul lui Ariosto. Ea întrușipează lumea formelor în mișcare, a identităților instabile, într-un univers în metamorfoză, conceput după chipul omului poliform. Circe, fiind subiectul cel mai deseori ales de baletul de curte în prima jumătate a secolului al XVII-lea, repetă obsedant un mesaj, că totul e mobilitate, nestatornicie și iluzie²². Romanul cel mai caracteristic baroc, *El Criticón* al lui Gracián și aduce eroul dintr-o insulă pustie, din mijlocul naturii sălbatice, ca să-l proiecteze într-un spațiu al travestirii și al aparențelor înșelătoare. Monștrii, himerele, figurile groțesti nu mai populează stîncăriile unui țărm de mare, ci palatele construite ca un decor de teatru, sau parcurile care, ca un abuz de pitoresc, imită solitudinea naturii insulare²³. Treptat, Occidentul va deveni conștient de tot ce e sumbru și respingător în normalitatea lui. Fără teamă de anacronism, am putea spune că un descendent autentic al personajului lui Gracián este, cu ingenuitatea lui fals inofensivă, huronul lui Voltaire.

Însă, între timp, insulele, nemaiputînd fi nici utopii, nici "țări unde curge lapte și miere"²⁴, au recăzut în geografie. Bougainville, cel

²² Jean Rousset, *La littérature de l'âge baroque en France. Circé et le Paon*, Paris, 1954.

²³ Vezi René Bouvier, *Le courtisan, l'honnête homme, le héros*, Paris, 1937; Baltasar Gracián, *Căpîile omului desăvîrșit*, trad. Sorin Mărculescu, București, 1994.

²⁴ Alexandre Cioranescu, *Utopia: Land of Cocaigne and Golden Age*, Diogenes, 75, 1971, p. 85-121.

care-l va introduce pe primul tahitian la Paris după publicarea povestirii lui Voltaire, căci ficțiunea anticipează uneori realitatea, ajunge în 1769 în apele arhipelagului Samoa, ocolește coastele înalte și abrupte ale acestor insule și notează: “14 grade și 11 minute latitudine australă, 170 grade și 59 minute longitudine la vest de Paris”²⁵. Așa se termină povestea.

Nu ne-am propus să înfățișăm aici decât unele tipuri de atitudine care se înscriu într-o evoluție a mentalităților. Ele au fost determinate în bazinul Mediteranei și în raport cu oceanele, așa încât o ultimă pagină, de istorie românească, are numai scopul de a fixa anumite documente acolo unde li-e locul. Insula nu e un mediu specific românesc; sentimentul nemărginirii îl va fi avut strămoșul primordial privind zarea Bărăganului, după cum impresia de îngrădire, de limită, îi va fi fost dată de poiană, de luminișul din pădure. Când, cu toate acestea, termenul *ostrov* apare în vechile texte românești, el nu se referă nici la insulele (grindurile) de pe Dunăre, nici la experiența noastră de navigatori, redusă la apele Mării Negre, ci la o lume foarte îndepărtată sau chiar imaginară. Ștefan cel Mare a avut flotă, pentru fașada maritimă a Moldovei, precum și pentru legăturile cu Crimeea și cu Constantinopolul. În 1462, “la nave del Vlach” se găsea printre altele reșinute în portul capitalei otomane, după cum rectorul din Candia îi raporta dogelui²⁶. Dar, în aceeași vreme, printre lecturile a căror prezență e atestată în Moldova este *Topografia creștină*, opera lui Cosmas Indicopleustes – o descriere a lumii din secolul VI. Nu vom fi de acord cu Dan Horia Mazilu, care socotea că circulația acestei venerabile scrieri în veacul al XV-lea dovedește “spiritul iscoditor specific umanismului prerenascentist răsăritean”²⁷. Ba,

²⁵ L. A. de Bougainville, *Voyage autour du monde*, Paris, 1989, p. 161-163, 174.

²⁶ I. Bianu, *Ștefan cel Mare. Cîteva documente din Arhivul de Stat de la Milan, Columna lui Traian*, IV, 1-2, 1883, p. 39.

²⁷ Andrei Pippidi, *Epoca Renașterii în literatura română?* Anuarul Institutului de Istorie și Arheologie “A.D.Xenopol” din Iași, XXII, 2, 1985, p. 739.

cumva, dimpotrivă. Ea constituie totuși o informație prețioasă pentru evaluarea utilajului mental al românilor contemporani. Universul lui Cosmas avea forma unei construcții paralelipipedice acoperite de o boltă semicilindrică. Popularitatea acestei concepții se datorează simbolismului arhitecturii religioase, care dă bisericii forma sistemului cosmic imaginat de autorul bizantin. Pământul, înconjurat de ocean, se ridică deasupra apelor inferioare ca un mușuroi și este scobit de patru mări: Mediterana, Caspica, Golful Arabic și cel Persic. Are în centru “para sfântă”, fiind împărțit în trei continente, pe când paradisul terestru, căruia i se suprapune același acoperiș al cerului, se află dincolo de ocean²⁸.

În orizontul pseudo-geografic ortodox s-a născut legenda “blajinilor” (“rocmani” sau “rohmani”), a căror identificare cu brahmanii a fost stabilită atât de Cartoian, cât și de Bogrea. Deși nu mai era nevoie de o confirmare, se poate aduce aici o precizare suplimentară, confruntând textul vechii cronici rusești *Povest'vremennîh let* din secolul XII cu izvorul bizantin, din veacul al VI-lea, care a fost utilizat prin intermediul traducerii în slavonă a cronicii monahului Gheorghe Hamartolos (sec. IX). Un lung pasaj “etnografic” culege informații fanteziste sau ciudat deformate despre mai multe popoare ale antichității – unele, ca babilonienii sau caldeenii, demult dispărute – și, printre ele, apar bactrienii sau brahmanii. Compilatorul rus a preluat întocmai acest catalog de popoare și moravuri care figura în textul lui Pseudo-Chesarie, dar a adăugat un cuvânt: “brahmaneii *ostrovniî*”²⁹. Interpolarea provine probabil din asocierea cu “ostroavele blajinilor” din Alexandria sârbească. Până la începutul secolului nostru, informatorii lui Simion

²⁸ Nicolas Ross, *L'image du monde physique en Russie à la fin du XIV^e siècle*, Cahiers du monde russe et soviétique, XV, 3-4, 1974, p. 245-278.

²⁹ I. Dujcev, *Extraits du Pseudo-Césaire dans le Chronicon Maius du Pseudo-Sphrantzès et dans l'ancienne chronique russe*, Byzantion, XXXVIII, 1968, p. 364-373.

Florea Marian din Suceava, Rădăuși, ȃi Fundul-Moldovei credea că "blajinii trăiesc în ostroavele mărilor"³⁰.

Ca legenda să aibă o via att de îndelungată a trebuit ca o carte de cpti a românilor în Evul Mediu să fie rspndit ȃi cunoscută: aceasta este *Alexandria*, al cărei rol educativ a fost marcat de Iorga ȃi Cartojan. Acolo ntlnim "ostrovul Macaronului", acelaȃi cu "ostrovul Fericiȃilor" din Herodotul de la Coșula, sau "ostrovul Dalfionului", Olympia, după cum a demonstrat cu măiastră ingeniozitate Vasile Bogrea³¹. Altă carte populară, *Războiul Troadei*, este ȃi ea plină de insule între care ar fi greu de ghicit că "ostrovul sitarilor, unde se afla o capite a Afroditei" este Cythera. Concluzia la care a ajuns Bogrea, pe baza unei amnunite analize, i apără pe vechii notri cărturari de bănuiala că ar fi socotit Roma ȃi Delphi drept insule. n textele acestea, termenul "ostrov" indică uneori orașe situate în apropierea mrii³².

ncepusem prin a făgădui că vom încadra aceste viniete filologice într-o imagine mai cuprinzătoare. Ele corespund întocmai momentului din cronologia occidentală, secolele XIV-XV, ilustrat de noi cu alăturarea sfntului ȃi a sirenei. Deosebirea este că, aici, situaȃia nu s-a schimbat pn în secolul XVIII, cnd compilaȃia lui Costea Dascălul Braoveanu,³³ cronica expediȃiei din Moreea ȃi relatarea unei călătorii în Chios ("ostrovul Saczului") ne ncredneaz în sfrit că orizontul mental românesc s-a lărgit, confruntnd gndirea medievală cu o realitate tangibilă.

³⁰ Vasile Bogrea, *Pagini istorico-filologice*, ed. Mircea Borcilă ȃi Ion Mării, Cluj, 1971, p. 450-451.

³¹ *Ibidem*, p. 354-356.

³² *Ibidem*, p. 357-358.

³³ *Povestea brilor Asiei. Cosmografie românească veche*, ed. Cătălina Velculescu ȃi V. Guguianu, Bucureti, 1997. Manuscrisul din jurul anului 1700 cuprinde ȃi o referire la "ostroave" locuite de cynocephali, "oameni slbatici, trupul ca de om, iar capul ca de cine, alȃii ca de porc, alȃii ca de mgari, etc."

Résumé

Au cours de l'itinéraire retracé par l'auteur, une première étape est celle du Moyen-Âge: les habitants des îles sont souvent vus comme les derniers survivants d'une race pré-humaine. Ou encore, les îles sont le refuge d'êtres surnaturels (les sirènes, par exemple). Plus tard, les navigateurs de l'époque des Grandes Découvertes auront la révélation des "sauvages". Les pages suivantes s'occupent d'un fameux tableau du Titien, en corrigeant l'interprétation de F. Saxl: le sujet en est la *Source de jouvence*. Un passage de la *Tempête* de Shakespeare inspiré par l'exploration du Nouveau Monde, témoigne de cette censure de l'imaginaire qui a accompagné la Réforme. On compare également les impressions des marchands anglais dans le Levant, pour lesquels les îles n'ont plus leur fascination magique, avec l'image de l'Angleterre elle-même, découverte par un voyageur grec du XVI^e siècle, Nicandre de Corcyre. Les îles ne pouvant plus être des terres d'utopie ou des pays de cocagne, retombent dans la géographie.

Pour conclure, on ajoute un bref aperçu de l'horizon géographique des Roumains, tel qu'il a évolué du XV^e au XVIII^e siècle.

LES ILES MYTHIQUES DE L'AUTRE MONDE DANS LA NAVIGATION DE LA BARQUE DE MAELDUIN, TEXTE IRLANDAIS DU XII^e SIECLE

PHILIPPE WALTER

On traduit sous le titre d'*Aventures* ou de *Voyages* le mot gaélique *Immrama* qui désigne un genre bien particulier de la littérature irlandaise du Moyen Age.¹ Il s'agit de récits légendaires racontant des navigations féeriques et des pèlerinages merveilleux vers les îles de l'Autre Monde. Le plus célèbre texte de cette tradition est indiscutablement *Le Voyage de saint Brandan* qui connut une adaptation en langue romane au XII^e siècle après avoir été adapté en latin, vraisemblablement à partir d'un prototype irlandais.² Mais la plupart de ces textes n'existent (apparemment) que dans leur version originale en irlandais. On mentionnera particulièrement *La Navigation de Bran, fils de Fébal* (*Immram Brain maic Febail*)³ et *La Navigation*

¹ Rapide présentation dans P. Y. Lambert, *Les littératures celtiques*, Paris, PUF, 1981. M. Dillon et N. Chadwick, *Les royaumes celtiques*, Paris, Fayard, 1974 (réédition: 1978 et 1980).

² Traduction accessible: Benedeit, *Le voyage de Saint Brendan*, texte et traduction de Ian Short, Paris, 10/18, 1984. Sur l'aspect mythologique de ce texte: M. M. Castellani, "Le voyage dans l'autre monde dans le *Voyage de Saint Brendan*", *Uranie*, 4, 1994, p. 115-132.

³ S. Mac Mathuna, *Immram Brain. Bran's Journey to the Land of the women*, Tübingen, 1985. Traduction française du texte par C. Guyonvarc'h, *Ogam*, 9, 1957, p. 304-309.

de la barque de Maelduin (*Immram Curaig Mailduin*). En fait, la structure et la th  matique des *immrama* semblent avoir connu une grande post  rit   dans les r  cits arthuriens qui transposent sur un mode terrestre ces navigations au long cours.

L'*immram* se pr  sente toujours comme une errance maritime o   les voyageurs se rendent d'  le en   le. Ils y rencontrent des prodiges ou des horreurs mais en retirent parfois des r  v  lations    caract  re initiatique sur la destin  e humaine. Le christianisme s'emparera de ces traditions pour y ins  rer sa qu  te du Paradis terrestre mais cette christianisation n'est qu'un ph  nom  ne tardif par rapport    la mati  re mythique de ces oeuvres. Les *immrama* se pr  sentent comme une litt  rature mythologique remontant    un fond tr  s archa  ique dont la plus ancienne expression s'apparenterait au voyage des Argonautes ou    l'*Odyss  e*⁴. Ces oeuvres ob  issent    la structure apparemment discontinue des r  cits de qu  te o   une succession de rencontres al  atoires vient d  voiler progressivement les enjeux d'une conqu  te mati  rielle ou spirituelle d'un h  ros investi d'une mission civilisatrice⁵. Parfois, comme dans le voyage de saint Brendan mais aussi dans la *Navigation de Maelduin*, le voyage maritime du h  ros apparait comme une tentative de domination du mythe pa  ien par le christianisme. Il s'agit pour un h  ros chr  tien d'affronter la merveille du mythe⁶. Car il ne fait pas de doute que, culturellement parlant, deux mondes s'affrontent dans les *immrama* : le monde chr  tien d'o   partent les

⁴ Sur la tradition litt  raire des voyages dans l'autre monde: F. Bar, *Les routes de l'autre monde: descentes aux Enfers et voyages dans l'au-del  *, Paris, PUF, 1946. C. Carozzi, *Le voyage de l'  me dans l'au-del   d'apr  s la litt  rature latine (Ve-XIIIe si  cle)*, Rome, Ecole fran  aise, Palais Farn  se, 1994. Voir aussi et surtout : C. M. Loffler, *The Voyage to the otherworld island in early irish literature*, Salzburg, 1983, 2 vol.

⁵ Sur le h  ros dans la litt  rature celtique: M. L. Sjoestedt, *Dieux et h  ros des Celtes*, Rennes, Terre de Brume, 1998.

⁶ Sur le merveilleux au Moyen   ge: D. Poirion, *Le merveilleux dans la litt  rature fran  aise du Moyen   ge*, Paris, PUF, 1982.

navigateurs et le monde du paganisme préchrétien qu'ils découvrent dans ces îles. On peut donc lire dans les *immrama* un certain nombre de thèmes mythiques fondateurs de toute la tradition mythique des Celtes; celle-ci se perpétue dans la littérature médiévale (romans arthuriens en particulier) ou dans le folklore (contes populaires). A travers les récits des *immrama* acculturés par le christianisme, c'est toute une part de la mythologie celtique des origines qui reste lisible et compréhensible⁷.

L'île fortunée

La *Navigation de la barque de Maelduin* raconte le voyage entrepris sur les mers par Maelduin pour venger le meurtre de son père.⁸ Dès le début du récit, le héros retrouve les meurtriers dans une île mais, avant de pouvoir les châtier, il est repoussé par une tempête vers la haute mer. Le texte raconte alors les étapes du héros et de ses compagnons (au nombre de dix sept) dans différentes îles qui possèdent toutes un évident caractère mythique.⁹

⁷ On peut donc parler de palimpseste mythologique comme dans la littérature hagiographique. Sur cette notion: Ph. Walter, "Le palimpseste hagiographique du Moyen Age. Problèmes et perspectives", *Ollodagos*, 9, 1996, p. 3-33. Voir aussi: du même auteur: *Mythologie chrétienne. Rites et mythes du Moyen Age*, Paris Entente, 1992.

⁸ Nous suivons, faute de mieux, la traduction de Ferdinand Lot dans H. d'Arbois de Jubainville, *Cours de littérature celtique*, t. 5: *L'épopée celtique d'Irlande*, Paris, Thorin, 1892, p. 449-500. On peut consulter aussi l'édition et traduction anglaise de W. Stokes, *Revue celtique*, 9, 1888, p. 451-495 et 10, 1889, p. 50-95. Sur le texte lui-même, voir enfin: M. Aguirre, "The hero's voyage in Imramm Curaig Mailduin", *Etudes celtiques*, 27, 1990, p. 203-220 (avec bibliographie).

⁹ Sur l'imaginaire des îles: D. Reig éd., *Ile des Merveilles: mirage, miroir, mythe*, Paris, L'Harmattan, 1997, en particulier les articles de D. Lecoq, "Les îles aux confins du monde", p. 13-32 et R. Baudry, "L'île carrefour du merveilleux", p. 279-295. Voir aussi: F. Letoublon éd., *Impressions d'îles*, Toulouse, Presses du Mirail, 1993.

Géographiquement, les ȳles merveilleuses se trouvent toutes aux confins du monde, dans ce lieu que Giraud de Barri situe au large de l'Irlande: "Par delà ces frontières, il n'y a plus de terre, plus d'habitations d'hommes ou de bȳtes sauvages: au-delà de l'horizon, partout, à l'infini, seul l'océan se meut et erre par des routes insondables et mystérieuses."¹⁰

L'ȳle de l'Autre Monde a rompu toutes les relations avec le monde humain. C'est toujours un lieu qui ignore les contraintes du travail agricole. Il s'agit d'un lieu où les fruits poussent d'eux-mȳmes, sans aucune intervention humaine, et ils où se régénèrent aussitȳt qu'ils ont été cueillis. Au chapitre 7, Maelduin cueille une baguette dans une ȳle. Cette baguette reste trois jours et trois nuits en sa possession. Au bout du troisiȳme jour, Maelduin y trouve une grappe de trois pommes et chaque pomme le rassasie pendant quarante nuits. Au chapitre 10, les pommes réapparaissent mais elles sont cette fois en or. Des animaux rouges qui ressemblent à des porcs se trouvent au pied des arbres et les frappent de leurs pattes de derriȳre. Les pommes tombent et ces animaux les mangent. Ils se livrent à cette activité du matin jusqu'au soir. A la nuit tombȳe, ils se réfugient dans des cavernes.¹¹

La présence de pommes dans ces ȳles merveilleuses n'est pas le fait du hasard¹². On sait en effet que la plus cȳlȳbre de toutes les ȳles mythiques de l'autre monde est celle d'Avalon¹³. Ce nom signifie la

¹⁰ G. de Barri, *Topographia hibernica*, seconde prȳface citȳ dans D. Lecoq, art. cit., p. 14.

¹¹ Un critique citȳ par F. Lot (dans sa traduction de *La Navigation de la barque de Maelduin*) a rapprochȳ ce passage du fragment de Megasthȳnes qui dȳcrit des animaux mystȳrieux de l'ȳle de Taprobane.

¹² C. Guyonvarc'h et F. Le Roux, *Les Druides*, Rennes, Ouest-France, 1986, p. 158-161 (cet ouvrage contient les ȳlȳments essentiels du dossier druidique que nous abordons dans le prȳsent article; nous le citerons dorȳnavant en abrȳgȳ: *Les Druides*). Sur la mythologie des pommes, voir aussi: B. Sergent et J. L. Le Quellec, *La pomme: contes et mythes*, Paris, Sociȳtȳ de mythologie franȳaise, 1995.

¹³ M. T. Chotzen, "Emain Ablach, Ynys Avallach, Insula Avallonis, Ile d'Avalon", *Etudes celtiques*, 4, 1952, p. 255-274.

pomméraire, le lieu où poussent les pommiers car la pomme est considérée comme un fruit d'immortalité. Dans la *Vie de Merlin* écrite par Geoffroy de Monmouth au XII^e siècle¹⁴, on lit cette description de l'île d'Avalon: "L'Île des Pommes que l'on appelle Île Fortunée tire son nom de la réalité: tout y pousse tout seul. Elle n'a pas besoin de paysans pour labourer les champs. Il n'y a aucune culture, exceptée celle que la nature procure. D'elle-même, elle donne des moissons abondantes et des raisins. Dans ses forêts, des arbres fruitiers jaillissent de l'herbe rase. Le sol produit tout à profusion aussi aisément que de l'herbe. Là-bas, on vit des centaines d'années et même plus." (v. 909-924)

Cette évocation rejoint celle des Îles Fortunées que l'on trouve dans les *Etymologies* d'Isidore de Séville: "Les Îles Fortunées doivent leur nom au fait que les biens y poussent tout seuls: ce sont à proprement parler, des îles fertiles et bienheureuses grâce à l'abondance des fruits. Pourvues d'une nature luxuriante, ces îles produisent les fruits des précieuses forêts; les sommets des collines sont couverts de vignes sauvages; une moisson et une récolte de légumes sont courantes à la place de l'herbe. C'est de là que vient la méprise des Païens et les vers des poètes profanes qui pensèrent que, en raison de la fertilité du sol, cette île était le Paradis. Ces îles se trouvent dans l'océan face à la partie gauche de la Mauritanie, tout près du couchant, et elles sont séparées l'une de l'autre par une mer" (Isidore de Séville, *Etymologies*, XIV, VI, 8).

Dans son roman *Erec et Enide*, Chrétien de Troyes (XII^e siècle) décrit une variante de l'île d'Avalon; c'est l'île de Verre qui présente une particularité météorologique remarquable: "Dans cette île, on n'entend jamais le tonnerre; ni foudre ni tempête ne s'y abattent; ni crapaud ni serpent n'y vivent; fortes chaleurs et hivers y sont inconnus." (v. 1944-1947)

¹⁴ Ph. Walter éd., *Le devin maudit. Merlin, Lailoken, Suibhne*, Grenoble, Ellug, 1999. Voir la traduction de la *Vita Merlini* aux vers correspondants.

L'île de l'Autre Monde est en effet soustraite à toutes les lois du temps, aussi bien celui des saisons que celui des années puisque c'est une sorte de royaume éternel qui ignore le devenir¹⁵. Dans la tradition celtique, elle porte différents noms qui insistent généralement sur cet aspect plutôt paradisiaque: "Le Verger", "L'Île de verre", "L'Île de cristal", "La Cité de l'or", "La Terre de vérité", "La Terre des vivants", "La Terre des jeunes", "La Terre de promesse", "La Plaine des délices", "L'Île des femmes", "L'Île des Bienheureux". Tous ces noms apparaissent dans des textes médiévaux (récits mythologiques irlandais, récits arthuriens). Ils témoignent de la constance d'une représentation que l'on finira même par cartographier à la fin du Moyen Age. Christophe Colomb possédait en effet des cartes où étaient mentionnées certaines de ces îles mythiques plus ou moins confondues avec le Paradis¹⁶.

L'une des particularités des îles de l'Autre Monde celtique est d'offrir à leurs habitants une nourriture très particulière. Elles témoignent à leur manière du lieu magique dans lequel elles prospèrent. La description d'un verger de l'Autre Monde qui figure dans *Erec et Enide* rappelle en effet qu'à longueur de saisons, on trouvait dans ce verger des fleurs et des fruits mûrs. Ils avaient cette propriété de ne pouvoir être mangés que dans le jardin. En effet, il était impossible à celui qui avait l'intention d'en apporter au-dehors de trouver l'issue du jardin avant d'avoir remis ce fruit à sa place¹⁷.

Cette propriété du verger se retrouve dans les îles mythiques. Dans le lai de *Guingamor*, le héros qui a voyagé dans l'Autre monde est soumis à un interdit. La fée qui l'avait sous son pouvoir l'avait

¹⁵ C. Guyonvarc'h parle de "l'éternité du *sid*" (mot irlandais désignant l'Autre Monde, le siège des dieux): *Les Druides*, p. 295-296.

¹⁶ J. Delumeau, *Une histoire du Paradis*, Paris, Fayard, 1992.

¹⁷ Chrétien de Troyes, *Oeuvres complètes* (édition et traduction sous la direction de D. Poirion), Paris, Gallimard, 1994, p. 140-141 (*Erec et Enide*, v. 5742-5750).

bien prévenu: il ne devait ni boire ni manger à son retour dans le monde des hommes (v. 565-570), mais Guingamor, pris d'une faim intense, oublie cet avertissement. Il trouve un pommier sauvage chargé de grosses pommes. Il s'en approche, en prend trois et les mange. Mal lui en prend car à peine en a-t-il goûté qu'il devient vieux et décrépité¹⁸ (v. 635-645).

Le rôle que tient la pomme dans cette histoire invite à suivre la réapparition de ce fruit dans de nombreux contes et mythes celtiques. Dans la *Mort le roi Artu* (§ 62-64)¹⁹, on lit l'épisode d'un fruit empoisonné²⁰. Un chevalier nommé Avarlan voue une haine mortelle à Gauvain. Il empoisonne un fruit grâce auquel il espère faire mourir le neveu d'Arthur. Mais par un concours de circonstances, le fruit empoisonné est avalé par un autre chevalier nommé Gaheris de Karaheu. Ce chevalier meurt à la place de Gauvain.

La *Vie de Merlin* de Geoffrey de Monmouth²¹ raconte également l'histoire de Maeldin qui a absorbé des fruits empoisonnés déposés intentionnellement sur une herbe fraîche afin qu'il succombe à la folie. C'est une femme dont il était amoureux et qu'il avait délaissée qui lui a tendu ce piège mortel. Même si les textes ne précisent pas toujours la nature de ces fruits, il n'est pas très difficile d'en deviner la nature. Dans la *Mort Artu*, le nom de l'empoisonneur des fruits (Avarlan) incite évidemment à établir un rapprochement entre ce nom et celui d'Avalon qui signifie la pommeraie. Ces fruits de l'Autre

¹⁸ *Lais féériques des XIIe et XIIIe siècles*, traduction d'A. Micha, Paris, Flammarion, 1992, v. 565-645. Edition originale du texte: P. M. O'Hara Tobin, *Les lais anonymes des XIIe et XIIIe siècles*, Genève, Droz, 1976.

¹⁹ *La Mort le roi Artu*, éd. J. Frappier, Paris, Genève, Droz-Minard, 1964, § 62-64.

²⁰ Sur cet épisode: F. Bérrier, "Empoisonnement et accident de chasse dans La Mort le roi Artu", *Travaux de Linguistique et de Littérature*, 17-2, 1979, p. 7-22.

²¹ Voir la récente traduction française sous le titre: *Le devin maudit. Merlin, Lailoken Suibhne* (ouvrage dirigé par Ph. Walter), Grenoble, Ellug, 1999, vers 1390 et suivants de la *Vie de Merlin*. On notera la quasi-similitude des noms de Maeldin (personnage de la *Vie de Merlin*) et Maelduin (dans le récit de navigation).

Monde, par le seul fait qu'ils sont consommés dans le monde humain, deviennent nocifs. C'est probablement la raison pour laquelle Maelduin le navigateur ne risque rien en les consommant sur place.

L'île, royaume des ogres

Les îles mythiques sont le domaine de créatures ogresques. Tous les repères ordinaires du monde réel (en particulier les dimensions) changent dans cet univers extraordinaire. L'altérité fondamentale²² de l'île mythique apparaît dans un jeu de disproportions et de démesures touchant les créatures apparemment les plus ordinaires²³. Au chapitre 2, les navigateurs rencontrent un grand essaim de fourmis. Chacune a la taille d'un poulain. Elles se dirigent vers la barque de Maelduin car elles veulent dévorer à la fois le navire et les hommes qui s'y trouvent. Cette assimilation des fourmis à des poulains prépare l'arrivée de chevaux terrifiants qui se trouvent sur d'autres îles. Au chapitre 4 est évoquée une bête semblable à un cheval qui a les pattes d'un chien avec des sabots durs et tranchants. A la vue des navigateurs, le cheval est pris d'un grand appétit et souhaite dévorer les navigateurs avec leur vaisseau. Maelduin et ses hommes s'enfuient; aussitôt le cheval fouille le sol avec ses sabots tranchants et leur lance des pierres. Au chapitre suivant, Maelduin et ses hommes aperçoivent d'énormes empreintes de sabots de cheval sur le sol: "aussi large qu'une voile de navire était l'empreinte du sabot de chaque cheval". Ils aperçoivent également de grands débris d'un festin de chair humaine. Les voyageurs s'enfuient non sans avoir assisté de loin à une course de chevaux montés par des démons tenant sur eux des

²² Sur cette notion d'altérité dans l'étude du merveilleux médiéval: F. Dubost, *L'autre, l'ailleurs, l'autrefois. Aspects fantastiques de la littérature médiévale (XIIe et XIIIe s.)*, Paris, Champion, 1991.

²³ C. Kappler, *Monstres, démons et merveilles à la fin du Moyen Age*, Paris, Payot, 1980.

propos inquiétants. Les chevaux ogresques réapparaissent dans le chapitre 9 où les voyageurs assistent à des combats de grands animaux semblables à des chevaux: "chacun d'eux prenait un morceau du flanc d'un autre et emportait la chair avec la peau, de sorte que des torrents de sang pourpre jaillissaient de leurs flancs et que la terre en était remplie".

D'autres créatures ont un comportement tellement bizarre que les navigateurs préfèrent les observer de loin. Il en est ainsi de l'animal étrange du chapitre 8. Il s'agit d'un animal indifférencié habitant sur une île enceinte de pierres. La bête fait le tour de l'île, grimpe à son sommet puis se dresse le corps tout droit, la tête en bas, les pieds en l'air. Tantôt elle tourne dans sa peau; et, lorsque sa peau reste immobile, sa chair et ses os se mettent à tourner; tantôt sa peau tourne tandis que ses os et sa chair restent fixes. Quand elle voit fuir les navigateurs, la bête se met à leur jeter des pierres et l'une d'elles transperce le bouclier de Maelduin. Cet animal incarne bien l'inquiétante étrangeté des îles de l'Autre Monde, peuplées de créatures inconnues et menaçantes, dont les pouvoirs insoupçonnés peuvent se retourner contre les humains.

Les îles sont également le domaine des géants ou de créatures plus ou moins pacifiques qui terrifient parfois les voyageurs. Au chapitre 21, on rencontre les forgerons terribles qui surveillent l'arrivée des navigateurs. Ils considèrent les navigateurs comme "de petits garçons dans une petite barque" ce qui peut faire penser que ces forgerons sont eux-mêmes géants. Ils attendent avec impatience que Maelduin et ses compagnons se trouvent à leur portée pour pouvoir s'emparer d'eux mais, pressentant le danger, les navigateurs s'éloignent. Le forgeron lance alors sur eux une énorme masse de fer brûlant de sorte que toute la mer entre en ébullition. Le meunier querelleur et hideux du chapitre 14 n'est guère plus encourageant. Ce personnage, probable héritier du dieu celtique à la roue, préfigure

la réputation sulfureuse qui s'attachera longtemps   cette figure en particulier dans le folklore occidental²⁴.

D'autres créatures paraissent plus pacifiques. Malgré leur apparence humaine, elles présentent toutes les caractéristiques de l'homme sauvage tel que le connaissent l'art et la littérature du Moyen Age²⁵. Elles répondent d'une certaine manière au portrait de cet homme "diff rent" qu'a analysé Lucian Boia²⁶. Il faut examiner dans cette perspective trois créatures qui dérivent sans doute originellement d'une seule et même figure mythique. Au chapitre 19, les navigateurs rencontrent un homme qui n'a pour tout vêtement que sa chevelure. Il s'agit d'un p lerin naufragé qui vit tel un Robinson dans cette  le déserte. Au chapitre 30 sur une  le couverte d'ifs et de chênes (arbres druidiques par excellence²⁷), se trouve un vieux prêtre vêtu de sa seule chevelure. Au chapitre 33 enfin, nouvelle rencontre avec un homme recouvert seulement de sa blanche chevelure. Ce personnage raconte son histoire   Maelduin. Il avoue ses méfaits passés (il a jadis vol  beaucoup d'objets précieux: plats, coupes, vases, etc.) et après avoir connu le péril des flots entouré d'une troupe de démons, il se retrouve   pr sent confiné sur cette  le déserte. Ce personnage   l'histoire si chargée n'est pourtant pas un être humain ordinaire. Il est la version édulcorée d'une ancienne divinité païenne. On peut risquer un nom: il s'agit très probablement de cette figure que le Moyen Age nomme Hellequin et qui est justement défini comme un *voleur* d'objets précieux et d' mes (un célèbre texte d'Orderic Vital montre l'in vraisemblable arsenal d'ustensiles divers que ce personnage

²⁴ *Les Lettres de mon moulin* d'A. Daudet en témoignent admirablement.

²⁵ R. Bernheimer, *Wild men in the Middle Ages*, Cambridge, Harvard University Press, 1952.

²⁶ L. Boia, *Entre l'ange et la bête: le mythe de l'homme diff rent de l'Antiquité   nos jours*, Paris, Plon, 1995.

²⁷ *Les Druides*, p. 147-160.

emporte avec lui dans les airs en compagnie de ses associés, des gens de sa *mesnie*)²⁸. On remarque en outre que ce personnage hirsute est très bien renseigné: il apporte à Maelduin la solution de son problème. Si le texte christianisé met cette science divinatoire à l'actif de son caractère de repent, il est clair qu'il ne possède ce don que parce qu'il est antérieurement affecté de traits hermétiques (on note qu'Hermès est aussi le dieu du commerce et du *vol*). En outre, ce personnage bénéficie de la sollicitude particulière d'une loutre qui lui apporte régulièrement un saumon, nourriture sacerdotale par excellence. Sa résidence sur cette île confirme son ancien caractère druidique et divin.

L'île magique

Les îles de l'autre monde voient surtout se manifester des phénomènes à caractère magique²⁹. Au chapitre 12, un curieux changement de couleur se produit sur une île séparée en deux par une palissade de cuivre. D'un côté de cette palissade se trouve un troupeau de moutons blancs et de l'autre côté un troupeau de moutons noirs. Un homme de grande taille sépare les moutons. Lorsqu'il jette un mouton blanc par dessus la palissade du côté du troupeau noir, le mouton devient noir. Quand il jette un mouton noir de l'autre côté, il devient blanc. Au chapitre 13, deux compagnons de Maelduin, Diuran le Poète et Germain partent visiter un île montagneuse. Ils rencontrent une rivière. Germain trempe dans sa rivière le bout de sa lance qui est aussitôt détruit comme si le feu l'eût brûlé. Au chapitre 20, les voyageurs arrivent dans une île entourée d'un mur d'or dont la base

²⁸ Sur ce personnage: C. Lecouteux, *Chasses fantastiques et cohortes de la nuit au Moyen Age*, Paris, Imago, 1999, p. 91-105. Voir aussi notre article: "L'ogre Hellequin", *Iris*, 18, 1999.

²⁹ Sur les aspects magiques du monde druidique: C. Guyonvarc'h, *Magie, médecine et divination chez les Celtes*, Paris, Payot, 1997. Plus sommaire, du même auteur: *Les Druides et le druidisme*, Rennes, Ouest-France, 1995.

est blanche comme du duvet. Ils y rencontrent un homme qui a pour vêtements les cheveux de son propre corps. Lorsqu'on lui demande comment il s'alimente, il répond: "Il y a une source dans cette ȃle. Le vendredi et le mercredi elle donne du petit lait ou de l'eau; mais les dimanches et aux fêtes des martyrs, elle verse du bon lait. Aux fêtes des apȃtres, de la Vierge, de saint Jean-Baptiste et autres solennités, elle donne de la bière et du vin. A none (3 heures de l'après-midi), le Seigneur envoie à chaque homme la moitié d'un pain, une portion de poisson; et tous boivent leur compte de la liqueur fournie par la fontaine de l'ȃle."

Abondance et variété, l'ȃle est un véritable pays de Cocagne. Elle peut répondre à tous les désirs. Cet anti-monde libéré des contraintes du travail et de la nature représente l'utopie à l'état pur. Même si l'évocation de cet eldorado, pays où coule le lait et le miel, épouse à merveille les habitudes de l'Eglise, elle garde les traits de l'antique paradis paȃen où des charmes magiques semblent agir en permanence.

L'ȃle exerce sur ses visiteurs des pouvoirs occultes qui tiennent de l'envoȃtement. Au chapitre 15 sur l'ȃle des pleureurs noirs, des hommes ne cessent de gémir, jour et nuit, depuis des temps immémoriaux. L'un des deux frères de Maelduin est envoyé sur place et il est saisi à son tour par cette maladie du gémissement. L'envoȃtement magique qui règne sur l'ȃle est bien décrit par Maelduin qui ordonne à certains de ses hommes de ramener par la force son malheureux frère: "Ne regardez ni à terre ni en l'air, ramenez vos vêtements sur votre nez et sur votre bouche, ne respirez pas l'air de la terre et ne fixez vos yeux que sur vos compagnons". En agissant de la sorte, ils parviennent à braver la malédiction magique. Le chapitre 31 fait écho à cette ȃle des pleureurs noirs, c'est l'ȃle des rieurs. Toute une foule y joue et y rit sans arrêt. Un autre frère de Maelduin est envoyé sur place et il est saisi à son tour par ce rire irrépessible. Il restera subjugué à tout jamais par cette puissance occulte car ses compagnons l'abandonneront à son sort. On a dans ces deux ȃles deux expressions de la magie druidique qui se définit par

une puissance de liage³⁰. L'être ensorcelé par cette magie est comme paralysé dans ses propres initiatives. Il ne peut que subir l'effet d'une puissance véritablement divine qui l'a totalement anéanti comme être humain.

La mythologie celtique des îles merveilleuses se confond avec la mythologie de la féerie. Les fées sont en effet les maîtresses toutes puissantes des îles lointaines³¹ et ce sont elles qui exercent le pouvoir en usant de toutes les formes de l'envoûtement et de la métamorphose. C'est le cas dans l'île d'Avalon selon la *Vie de Merlin* de Geoffrey de Monmouth: "Là-bas, selon une bienveillante loi, neuf soeurs rendent la justice à ceux qui viennent vers elles depuis nos régions. L'aînée de ces neuf soeurs se montre particulièrement savante dans l'art de guérir et elle se distingue de ses soeurs en les surpassant par la beauté. Elle a pour nom Morgane et a étudié l'utilité de toutes les plantes médicinales pour soigner les corps affaiblis. Elle connaît aussi l'art de se métamorphoser et celui de fendre l'air de ses ailes sans cesse renouvelées comme Dédale." (v. 916-923).

Ce pouvoir féminin s'exerce aussi dans l'île de Sein³² où, selon Pomponius Mela, règnent des prêtresses et druidesses au nombre de neuf qui se sont promis de rester vierges. Comme Morgane et ses soeurs, elles sont capables de prédire l'avenir et de prendre des formes animales en se métamorphosant. Elles peuvent aussi calmer les vents

³⁰ Sur ce dieu lieu, voir M. Eliade, *Images et symboles: essais sur le symbolisme magico-religieux*, Paris, Gallimard, 1952 (réédition: 1979). L'aspect celtique de ce dieu a été étudié par F. Le Roux, "Le dieu celtique aux liens", *Ogam*, 12, 1960, p. 209-234. De cette divinité d'origine préchrétienne, c'est toute la sorcellerie qui est issue. Sur la sorcellerie au Moyen Age: R. L. Wagner, *Sorcier et magicien*, Paris, Droz, 1939.

³¹ E. Faral, "L'île d'Avalon et la fée Morgane", *Mélanges Jeanroy*, Paris, 1928, p. 243-253.

³² S. Reinach, "Les vierges de Séna", *Cultes, mythes et religions*, t. 1, Paris, Leroux, 1905, p. 195-203.

et les tempêtes. On retrouve ces druidesses dans la *Navigation de Maelduin* sous la forme de l'hôtesse hospitalière qui habite dans un palais gardé par un pont de cristal. Elle sert aux navigateurs un fromage où chacun, comme s'il avait goûté au graal, a l'impression d'avoir absorbé ce qu'il préférerait le plus au monde.

Entre toutes ces îles, il n'y a apparemment aucun principe de continuité. Chacune est enfermée sur elle-même, chacune possède ses propres règles de vie. Chacune est unique dans sa manière de contribuer à la quête initiatique des personnages, ainsi dans l'île du saumon. Ce poisson possède un très riche symbolisme chez les Celtes. Il est toujours lié à la sagesse et à l'acquisition de la connaissance. Un mythe explique ce don: le saumon a mangé les noisettes des neuf noisetiers de la sagesse; il est alors en mesure de transmettre cette sagesse aux hommes. Le saumon fait partie des êtres primordiaux. Il a assisté à la plupart des événements de l'humanité. Dans l'île du saumon, on retrouve l'un des thèmes favoris de la littérature celtique. Il s'agit de la visite initiatique dans l'Autre Monde: "Après avoir navigué une semaine entière, ayant faim et soif, ils aperçurent une île grande, élevée et une maison sur le rivage de la mer. Une porte de la maison donnait sur la plaine dans l'intérieur de l'île, et l'autre porte sur la mer; et cette porte était fermée par une pierre. Cette pierre avait un trou à travers lequel les vagues de la mer poussaient le saumon au milieu de la maison. Ils entrèrent dans cette maison et n'y trouvèrent personne. Ils virent ensuite un lit dressé pour le propriétaire de la maison et des lits pour trois personnes de la maison, de quoi manger pour trois personnes devant chaque lit, et une coupe de verre devant chaque pot. ils prirent pour leur repas ces mets et cette bière, et rendirent grâce à Dieu tout puissant qui les avait sauvés de la famine."

La conclusion chrétienne de l'épisode (Dieu pourvoit à la subsistance de ses protégés) ne doit pas faire oublier le caractère éminemment merveilleux de cette île. On se trouve bien dans une

demeure de l'autre monde qui ressemble fort à la maison du Roi Pêcheur (dans le *Conte du Graal* de Chrétien de Troyes) où règnent la magie et le merveilleux. D'ailleurs, une référence commune au monde de la mer : saumon dans le récit irlandais, roi pêcheur de saumons (?) dans le *Conte du Graal*, invite à retenir cet épisode comme caractéristique des récits celtiques de quête: l'île où doit s'opérer l'initiation (autour d'un repas) est à la fois un espace ouvert et interdit. C'est en ce sens qu'elle est une limite et un seuil. Elle possède tantôt un caractère inviolable, car elle est la demeure de certaines divinités (ou personnages féériques), tantôt un caractère profane qui la rend accessible aux humains qui pourront profiter de ses bienfaits.

Dans la tradition celtique, toute île appartient à l'espace du sacré. Les témoignages de l'imaginaire (ceux des textes littéraires en particulier) confirment sur ce point quelques données historiques transmises par les géographes antiques. On sait par exemple que sur l'île de Sein régnaient neuf vierges aux pouvoirs magiques. Sur l'île de Man se trouvaient des prêtresses investies des mêmes pouvoirs. Sur l'île de Mona, refuge de druides et de druidesses, on tenait encore des écoles de magie en plein Moyen Age alors que les îles au nord du monde sont celles où l'on va s'initier au druidisme³³. Sans doute y avait-on observé, très anciennement, le phénomène du soleil perpétuel et donc une certaine forme d'abolition du temps. Plutarque³⁴ décrit une île appelée Ogygie où le temps n'existe pas et où le soleil ne se cache qu'une heure pendant trente jours. C'est le moment choisi par les prêtres pour pratiquer leur culte dans cette île où réside un dieu que Plutarque assimile à Saturne (Kronos):

“Ils restent là quatre-vingt-dix jours, traités avec honneur et sollicitude, estimés et appelés personnages sacrés; après quoi les vents les remportent. Personne d'autre n'habite l'île de Kronos, hormis eux-

³³ F. Le Roux, “Les Iles au Nord du monde”, dans: *Hommage à Albert Grenier*, t. 2, Bruxelles, Latomus, 1962, p. 381-412.

³⁴ Plutarque, *De facie in orbe Lunae*, chap. 26.

mêmes et ceux qui y ont été envoyés avant eux. Il leur est permis de s'en aller de là lorsqu'ils ont célébré pendant treize ans le culte du Dieu, cependant la plupart préfèrent rester: les uns parce qu'ils se sont habitués, les autres, parce que sans peine et sans travail, tout leur est fourni en abondance, soit parce qu'ils s'occupent des sacrifices et des cérémonies du culte, soit parce qu'ils s'occupent de lettres et de philosophie."³⁵

Au témoignage purement géographique s'ajoute toutefois dans l'évocation de cette île apparemment réelle des éléments d'ordre mythique comme la présence de démons qui possèdent un don de prophétie: "Ce n'est pas en effet uniquement en songe, ou par des visions symboliques, que beaucoup de ces insulaires voient des démons et conversent avec eux, c'est face à face. En ce qui concerne Saturne lui-même, il demeure dans une grotte profonde, où il dort sur un rocher brillant comme de l'or (...) Les démons dont nous avons parlé entourent Saturne et lui prodiguent leurs soins (...) Possédant eux-mêmes le don de prophétie, ils font un grand nombre de prédictions et, sur les événements les plus importants, font des révélations précieuses dont ils assurent qu'elles sont les songes de Saturne."

On peut donc conclure sur cet aspect essentiel de l'imaginaire des îles dans la civilisation celtique. L'île possède tous les attributs du monde druidique. Elle est fondamentalement d'essence druidique et sacerdotale, c'est-à-dire qu'elle relève du domaine divin. C'est la raison pour laquelle tous les textes celtiques qui évoquent des îles présentent les traits de l'ancienne mythologie des Celtes ainsi que des épisodes essentiels de la geste des dieux celtiques. Ils témoignent à leur manière de l'archaïsme d'une tradition qui est à la source vivante de l'imaginaire médiéval.

³⁵ *Les Druides*, p. 310.

UTOPOGRAFIA INSULEI ÎN IMAGINARUL COLECTIV ROMÂNESC

ANDREI OI^aTEANU

Spațiul mioritic vs. spațiul maritim

Românul nu a fost niciodată un bun navigator. Nici Dunărea, nici Marea Neagră nu i-au trezit apetitul pentru peregrinări acvatice. Nu voi exagera susținând faptul că în spațiul românesc nu a existat o oarecare tradiție de navigație. Dar, pentru o țară cu ieșire la mare și traversată de un fluviu și de alte râuri mari, cred că această tradiție a fost mai degrabă săracă.

Despre unele forme rudimentare de navigație pe Dunăre, aflăm de la biografia împăratului macedonean Alexandru cel Mare. Pentru a-i domoli pe războinicii geți, Alexandru Macedon – tânărul împărat, în vârstă de doar 21 de ani – a făcut în anul 335 î.e.n. o expediție la Istru, “cel mai mare fluviu al Europei” (Quintus Curtius Rufus, *Viața și faptele lui Alexandru cel Mare*). El a sosit cu o întreagă armată la Dunăre (în apropiere de vărsarea Oltului), unde era așteptat de flota sa, foarte bine pusă la punct: “corăbii de război sosite de la Byzantion prin Pontul Euxin și pe fluviu [Istru]” (Arrian, *Anabasis*, I, 3, 3). Dar, din cauza insulei Syrmos de pe Dunăre, “apa fluviului curgea năvalnică și amenințatoare, fiind ghidată în acel punct” (*Anabasis*, I, 3, 4). Neputând realiza un pod de vase, Alexandru cel Mare și-a transbordat o bună parte din armată pe malul nordic al Istrului, utilizând unele mijloace de navigație ale localnicilor. Pe de o parte, el “puse să se umple cu paie burdufuri din pielea corturilor sub care se adăposteau ai săi” (același mijloc de transbordare îl va folosi împăratul macedonean peste câțiva ani, în timpul expediției sale în

Asia, la trecerea peste râul Oxos; cf. Arrian, *Anabasis*, III, 29, 4). Pe de altă parte, Alexandru Macedon “adună din regiune cât putu mai multe luntre [*monoxile*] dintr-un singur trunchi de copac (câci acestea se aflau din belșug, deoarece locuitorii de pe malurile Istrului le folosesc pentru pescuit în Istru sau când merg unii la alpii pe fluviu, iar mulți fac cu ele piraterie). După ce adună foarte multe din acestea, trecu pe ele [Dunărea] cât mai mulți soldați.” (*Anabasis*, I, 3, 5-6).

Să remarcăm faptul că metoda de traversare a fluviului încercată de Alexandru cel Mare era clasică în epocă. În anul 513 î.e.n., de exemplu, în timpul campaniei împotriva scitilor, regele persan Darius “străbătu pământul Traciei” în fruntea unei armate terestre, până la Dunăre, “la cotul fluviului, unde se răsfiră gurile Istrului” (undeva între orașele Galati și Tulcea de azi). Acolo era așteptat de o imensă flotă condusă de ionieni vasali. Cele “oase sute de corăbii” plecaseră din Byzantion, traversaseră marea și urcaseră pe Dunăre până la locul de întâlnire. S-a realizat un pod de vase, de-a latul fluviului, peste care a trecut întreaga oțire persană (Herodot, *Istorie*, IV, 89).

La începutul secolului I e.n., poetul Ovidiu – fiind exilat la Tomis și cunoscând bine obiceiurile “barbarilor” dintre Pontul Euxin și Istru – îi descrie pe geți călărind, dar niciodată, ca pe coloniștii greci, navigând. Pentru autohtoni, “uscatul are înfățișarea unei a doua mări” (*Ponticele*, III, 1). Chiar și atunci când poetul latin îi descrie transportând mărfuri și călătorind pe Istru, geții și sarmații nu se află pe corăbii, ci tot pe cai sau în căruțe, mergând pe luciul înghețat al fluviului: “Vezi cu ochii tăi cum băranul mână carul încărcat prin mijlocul apelor [înghețate ale] Dunării” (*Ponticele*, IV, 7). Cu alte cuvinte, fluviul înghețat nu era folosit doar pentru traversare de pe un mal pe celălalt, ci și ca un drum curat și neted (“a Istrului lucioasă și măturată cale”):

*Pe unde mai deunăzi plutea corăbierul
S'alunecă piciorul săltînd fără sfială;
ai-a calului copită izbește cu răsunet
În lespezi făurite de colosale valuri;*

*a i boii fără frică p'această nouă punte
Sub care stau închise prăpăstii desfundate
Alene trag căruța sarmatului nomad [...]
Atuncia dar, când Pontul 0i Dunărea spumîndă,
De iarnă 'mbrăți°ate, prind pelișă de ghiașă,
P'a Istrului lucioasă 0i măturată cale
Călări pe cai sălbatici vrăjma°ii vin încoace [...]*

(*Tristele*, III, 10; "Iarna la Tomis" în
traducerea lui B.P. Hasdeu)

Pentru comparație, este suficient să ne gîndim ce flote extraordinare aveau în epocă grecii 0i romanii. 0i este simptomatic faptul că geșii nu au învățat de la coloniștii greci arta de a construi corăbii 0i nici nu au preluat de la aceștia gustul de a naviga. De 0i au coabitat pe coasta Mării Negre multe secole cu grecii (0i ulterior cu romanii), geșii 0i sarmașii au rămas popoare eminamente de călăreși:

*Coasta aceasta [pontică], măcar că 'ntre geși 0i 'ntre greci
e 'mpărșită,
Însă de geșii rebeli pare că ține mai mult.
Vezi într-un număr mai mare pe geși 0i sarmași, ce călare
Vin 0i se duc tot foind prin a ora°ului străzi*

(Ovidiu, *Tristele*, V, 7).

După plecarea grecilor 0i a romanilor, timp de un mileniu, spațiul carpato-danubiano-pontic a fost invadat, în valuri succesive, de triburi asiatice de călăreși nomazi. Cu atît mai puțin aceștia au dezvoltat aici meșteșugul de a construi corăbii 0i gustul pentru expediții navale. Ulterior, în Țările Române, navigatorii, armatorii, pescarii 0i negustorii pe mare 0i pe Dunăre au fost mai ales străinii (genovezii, grecii, turcii, armenii, austriecii, rușii, lipovenii etc.). Navigația pe râurile interioare (Nistru, Prut, Siret, Olt etc.) a ridicat probleme 0i mai multe 0i mai

dificile. De regulă, românii nu prea au folosit aceste căi acvatice pentru transporturi comerciale, iar când au făcut-o, au utilizat mijloace rudimentare de navigație: *pluta de bușteni* (caz în care mijlocul de transport era chiar marfa transportată) sau străvechea *luntre monoxilă* (cinul), ambele folosite pînă în secolul XX (1).

Abia tîrziu, la sfîrșitul secolului al XVIII-lea, Înalta Poartă a acordat Țării Românești privilegiul de “a face și a avea bolozane, oșaci, caice și de toate vasele pe apa Dunării”. Era vorba de un “privilegiu ce din vremile bătrîne l-ar fi fost pierdut Țara aceasta – scria indignat Ienăchișă Văcărescu –, cu toate că hotarele ei sînt matca Dunării”. Semnificativ este faptul că toate denumirile de vase citate mai sus (*bolozane* = “luntre mari”, *oșaci* = “oalupe”, *caice* = “luntre uoare”) nu sînt de origine română, ci turcă. În 1793 a început constituirea unei mici flote românești de comerț pe Dunăre, dar – cum a observat Nicolae Iorga – “nu trebuie să-i exagerăm importanța” (3, p.113). Pe la jumătatea secolului al XIX-lea, cîțiva boieri români (Barbu Țirbei, Vîlara) au început să construiască primele “vase naționale de transport”, capabile să facă legătura între porturile Brăila și Galați, pe de o parte, și Constantinopole, Genova și Marsilia, pe de altă parte. Este drept că Brăila și Galați erau porturi înfloritoare în epocă. În ele acostau anual sute de vase, venite de pe mare sau de sus de pe Dunăre, dar aproape toate erau străine. În anul 1840, de exemplu, în portul Galați au fost înregistrate în total 916 vase grecești, turcești, italiene, rusești, austriece etc., și doar 13 românești (adică 1,4% din total). În același an, la Brăila au acostat 654 vase străine și doar 7 românești (adică 1,1%) (3, p.146-154).

Nu am făcut în zadar acest succint excurs privind istoria navigației românești. Concluzia mea nu depășește nivelul bunului simț. În condițiile de dezvoltare precară a navigației, nu este de mirare faptul

¹ Tache Papahagi, *Images d'ethnographie Roumaine*, 1934, vol.III, p.168-171.

² George Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, Fundația Regală pentru Literatură și Artă, București, 1941; capitolul “Miturile”.

că mitologia română nu este bogată în simboluri acvatice (iar unele dintre ele sînt împrumutate din alte tradiții) și nici în eroi mitici răstăcitori pe mare, precum Ulise în mitologia greacă sau Bran în cea celtică. Mai mult decît atît, sistemul religios geto-dac se sprijinea pe două entități divine, una uraniană, a văzduhului ceresc (Gebeleizis) și cealaltă htoniană (Zalmoxis). Nu este atestat un mare zeu acvatic, iar locul consacrat nu este insula, ci muntele (cu peșteră). Aceleași direcții simbolice pot fi decelate și în mitologia populară. Dacă vom lua cele patru mituri fundamentale românești, comentate de George Călinescu (2) – adică *Traian și Dochia*, *Miorișă*, *Meșterul Manole* și *Sburătorul* –, vom observa faptul că ele vehiculează, de asemenea, o simbolistică htoniană și aeriană, și nu acvatică. Se pare că, între spațiul mioritic și cel maritim, românul l-a preferat mai întotdeauna pe cel dinfii. Dacă acceptăm termenii lui Lucian Blaga, trebuie să constatăm – o dată cu el – “solidaritatea sufletului românesc cu spațiul mioritic”, și nu cu cel maritim; cu toate că și acest din urmă peisaj este un “spațiu-matrice, indefinit ondulat” (4, p.197). Între dealuri și valuri, băranul român le-a ales pe primele. De aceea, marile simboluri și miteme acvatice (insula, corabia, potopul, peregrinarea eroului pe mare etc.) nu sînt punctul tare al imaginarului colectiv românesc. Cu atît mai importante și semnificative sînt ele atunci cînd totuși apar.

Așa cum se va vedea, majoritatea legendelor acvatice și a imaginilor insulei din mitologia română sînt împrumutate din alte mitologii. Dar motivele mitice preluate nu au fost calchiate, ci adaptate (prin eliminări, adăugiri, schimbări de semnificații) conform mentalului mitic autohton. Numai prin această operație de integrare în spiritul culturii tradiționale proprii se poate evita fenomenul de “respingere a greșii”. De aceea, de cele mai multe ori, un motiv mitic

³ Nicolae Iorga, *Istoria comerțului românesc*, vol. 2 (*Epoca mai nouă*), București, 1925.

⁴ Lucian Blaga, *Trilogia cunoașterii*, București, 1944; în *Opere*, vol.9, Editura Minerva, București, 1985.

evident “importat” a devenit definitoriu și pentru mentalitatea mitică românească, nu numai pentru cea care l-a generat și “exportat”. “Originalitatea unui popor – scria Lucian Blaga în 1944 – nu se manifestă numai în creațiile ce-i aparțin exclusiv, ci și în modul cum asimilează motivele de largă circulație. Fenomenul asimilării devine din cale afară de interesant și concludent mai ales când temele sau motivele asimilate s-au prezentat spiritului etnic cu prestigiul intangibilității, cu aureola magică a lucrului tabu, supus în prealabil unui regim special de protecție.” (4, p.254).

De la Arca lui Noe la Mînăstirea lui Manole

Evident, una dintre situațiile la care face aluzie Blaga este adoptarea prin adaptare a legendelor biblice. Dacă o astfel de legendă – beneficiind de “prestigiul intangibilității” și de “aureola magică a lucrului tabu” – a fost totuși modificată, înseamnă, pe de o parte, că forța care a produs modificarea a fost foarte mare și, pe de altă parte, că modificarea însăși este extrem de semnificativă. Un bun exemplu în acest sens este modul cum a fost asimilată legenda biblică a potopului de către imaginarul colectiv românesc.

Arca lui Noe este un micro-cosmos care are menirea să re-genereze macro-cosmosul. Pe *Oceanul primordial* (Haosul acvatic) plutește arca, purtînd în pînătece singurele perechi de ființe rămase în viață (germenii noii creații), ca un *ou cosmogonic* sau, mai exact, ca un *ou biogonic*. Din punct de vedere mito-simbolic, arca este departe de a fi o simplă ambarcațiune de transport. Ea este un depozit de date genetice, o *biotecă*. Arca e un receptacol ermetic care conservă germenii lumii și care trebuie să supraviețuiască sfîrșitului acesteia, pentru a face posibil un nou început (în mitul babilonian al potopului, arca este numită “Păstrătoarea vieții”). Menirea arcei nu este aceea de a *transporta în spațiu*, ci de a *transporta în timp*, de a conserva deci, de a feri de distrugere, de a păstra închisă tainica sămînță pentru a permite noua germinație cosmică. *Arca arcanum arcet*.



Arca lui Noe, ca o casă plutitoare (xilogravură, Biblia Sacra Germanica, Nuremberg, 1483)

Potopul – *apa stihială* care distruge vechea lume, dar ȳi *apa primordială* din care se naște una nouă – este un “răgaz” necesar între o formă ȳi alta de manifestare a *Creat-ului* (în ebraică *Noah* = “odihnă, refacere”). În miturile potopului, arca – insulă plutitoare pe *Oceanul primordial* – acostează pe cel mai înalt munte (*Axa ȳi Centrul Lumii*), de unde *Cosmosul* va fi repopulat. Desigur, repopularea este doar o formă (parțială) a re-creării *Cosmosului*, dar, din perspectivă mito-simbolică, cele două forme de regenerare sînt perfect analogabile.

Această analogie explică ȳi justifică un fenomen de suprapunere a celor două teme mitice într-o legendă românească a potopului. Trimis în căutarea pămîntului uscat, corbul se întoarce la arcă fără rezultat (motiv biblic, cu origini în mitologia sumeriană). În legenda populară românească, după eșecul corbului, Noe nu trimite – ca în Biblie – porumbelul, ci broasca. Parcursul acesteia nu mai este însă

orizontal, în căutarea marginii apei, a malului, a “vechiului pământ” (ca în cazul corbului și al porumbelului), ci vertical, în căutarea fundului apei, a “noului pământ”: “Broasca s-a lăsat în josul apei trei zile, pînă a dat de uscat.” Motivul “plonjonul cosmogonic” continuă cu toate celelalte submotive clasice din legendele cosmogonice românești: broasca aduce de pe fundul apei, “în unghiile de la picioare”, puțin pământ. Noe întinde pământul pe o frunză și face o mică insulă, care e binecuvîntată de Dumnezeu. Dracul încearcă să răstoarne insula primordială, dar aceasta crește și se fac munții, cîmpiile etc. “Palma de pământ pe urmă a crescut și s-a făcut mare și Noe, cu nevasta și cu Dracul, s-au așezat pe ea. Noe pe urmă a sămănat semințe și s-au făcut tot felul de bucate” etc. etc. (5, pp.149-150). Vezi și alte legende similare, propriu-zis cosmogonice, cu același scufundător mitic, broasca (5, p.24; 6, p.971-972; 7, p.143-144; 8, p.79). Interpolarea motivului “a doua zidire a lumii” în arhitectura epică a legendei românești a potopului este doar aparent insolită. Semnificația cosmogonică a legendei diluviului justifică din plin acest fenomen.

*

Dar alta este cea mai interesantă adaptare a legendei biblice a potopului în spațiul românesc. Ea este determinată tot de simbolistica specială a navei diluviene. La un prim nivel simbolic, arca este o casă. Este o construcție destinată locuirii, e drept plutitoare, dar (paradoxal) fără să fie dotată cu sisteme caracteristice navigației (de propulsie, de ghidare, de orientare etc.) sau cu elemente de arhitectură

⁵ Tudor Pamfile, *Povestea lumii de demult, după credințele poporului român*, București, 1913.

⁶ Elena Niculiță-Voronca, *Datinele și credințele poporului român*, Cernăuți, 1903.

⁷ I.-A. Candrea, *larba fiarelor. Studii de folklor*, București, 1928.

⁸ Adrian Fochi, *Datini și eresuri populare de la sfîrșitul secolului al XIX-lea. Răspunsurile la chestionarele lui Nicolae Densușianu*, Editura Minerva, București, 1976.

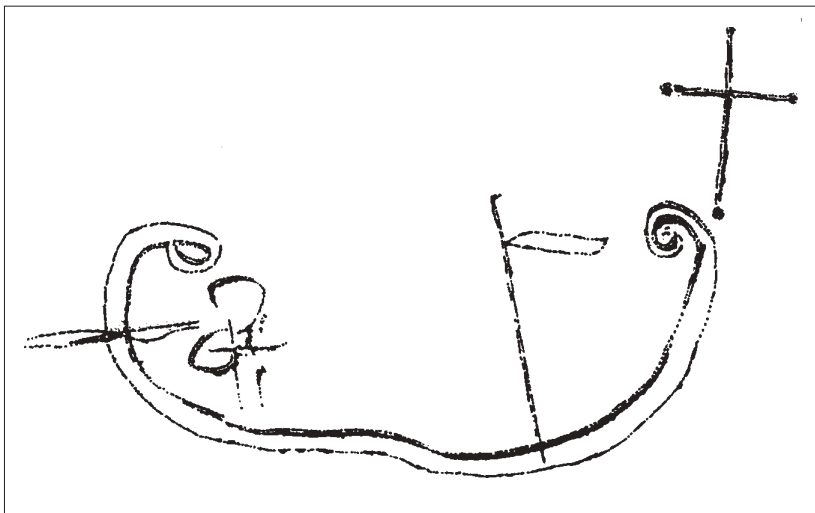
navală (provă, punte, catarg etc.). Pentru Gilbert Durand, ambarcațiunea întruhidează "arhetipul liniotitor al găoacei protectoare, al vasului închis, al *habitaolului*", iar pentru Roland Barthes, "a îndrăgi navele înseamnă în primul rând a îndrăgi o casă *superlativă*; [...] nava, înainte de a fi un mijloc de transport, e un fapt care ține de *habitat*" (9).

La un al doilea palier de interpretare simbolică, arca lui Noe este mai mult decât o casă plutitoare. Ea este "Casa lui Dumnezeu" (făcută la porunca ei după planurile sale); este deci un "templu". Faptul că în mitul babilonian al potopului este indicat templul Apsu (durat de zeul Ea) ca model arhitectonic al arcei ei faptul că în majoritatea legendelor potopului (sumeriană, babiloniană, biblică, greacă etc.) pe locul unde acostează arca eroul ridică un altar sau un templu sînt cîteva argumente în sprijinul acestei echivalări simbolice. Lor li se adaugă analogia etimologică *Naus* (navă) – *Naos* (templu), dar ei analogia alegorică *Arcă* – *Biserică*, *Arca lui Noe* – *Nava lui Cristos*. Ca ei Biserica (sau Mînăstirea), arca este un lăcaș al mîntuirii. Ea este o insulă a salvării în mijlocul valurilor distrugătoare ale Oceanului haotic.

De-a lungul secolelor, în iconografia cretină, arca lui Noe a fost figurată nu numai ca o casă plutitoare, dar ei ca o bazilică cu trei nave (10). Primii care au impus această analogie simbolică au fost Părinții Bisericii. La începutul secolului al III-lea, pentru Tertulian (*De idolatria*), "Ceea ce nu a fost în arcă nu există în biserică" (*Quod in arca non fuit in ecclesia non sit*). Două secole mai tîrziu, Sf. Augustin a glosat ei pe marginea acestei simbolistici, considerînd că arca lui Noe este o prefigurare alegorică a templului cretin, a "Cetății lui Dumnezeu" (*De Civitate Dei*, XV, 26).

⁹ Gilbert Durand, *Structurile antropologice ale imaginarului*, Editura Univers, București, 1977, p.311 ei Roland Barthes, *Mythologies*, Ed. du Seuil, Paris, 1957, p.92.

¹⁰ Luis Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, Tome II, Vol. 1, Paris, 1956, p.109.



Arcă – reprezentare creștină din secolele IX-X (graffito, biserică rupestră de la Basarabi, Dobrogea)

În timpul Renașterii, *Arca lui Noe* a fost asimilată simbolic cu *Templul lui Solomon* din Ierusalim sau cu *Biserica San Pietro* din Roma. În estul continentului, creștinismul ortodox a operat cu același tip de analogii. Iată ce scrie într-un *Molitvelnic*, “izvodit din slovenie pre limba rumîniască” și tipărit în 1689: “Doamne Dumnezeu, atotăpînătoriu! Tu arăta-și *corabia* în chipul *besearecii*, către dreptul și ugodnicul [= supusul] tău Noe” (11).

Dacă arca este un fel de biserică, atunci nu este de mirare faptul că în imaginarul colectiv românesc Noe – devenit, prin aculturație, “un pui de rumîn” (12, p.153) – se va confrunta cu aceleași probleme ca și Meșterul Manole. Ce va construi Noe ziua, se va năruia noaptea.

¹¹ Moses Gaster, *Chrestomație română. Texte tipărite și manuscrise* (sec. XVI-XIX), *dialectale și populare*, Leipzig și București, 1891, vol.1, p.286.

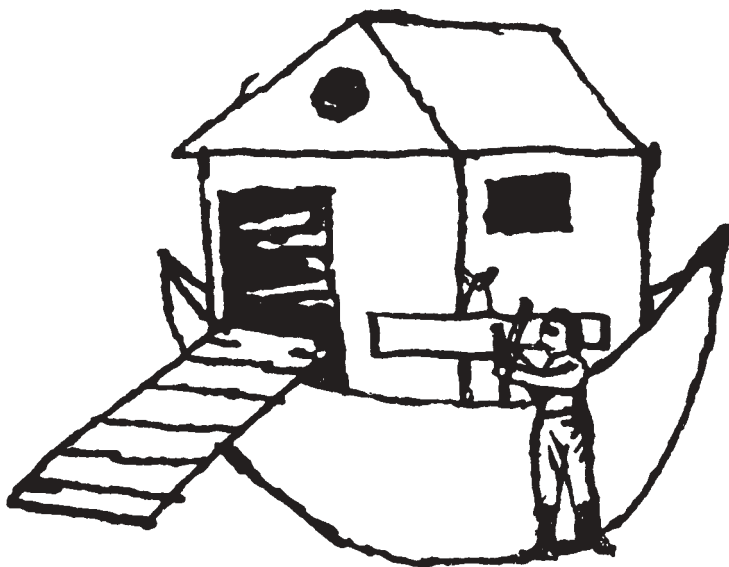
¹² Marcel Olinescu, *Mitologie românească*, București, 1944.



“Nava lui Cristos”, reprezentînd Biserica creștină: “Prin această korabie se închipuie katoliceasca Biserică a lui Hristos” (icoană pe sticlă, Savu Moga, Arpașul de Sus, para Oltului, 1859)

Pentru mentalitatea arhaică și tradițională românească, o construcție nu poate fi durată oricum și oriunde, mai ales una cu conotații simbolice atât de complexe cum este arca. Principiul Haosului se opune oricărei creații, fie a Cosmosului, fie a unui microcosmos, iar eroul demiurg trebuie să-l răpună printr-un act magic. Un astfel de motiv mitic inedit a fost interpolat în variantele populare românești ale legendei biblice. În pădure, Noe construiește arca în secret (impus de Dumnezeu). Nevrînd ca cineva să mai scape în urma potopului, Diavolul dezmembrează arca de fiecare dată cînd este gata. Scîndurile

redevin copaci: “Corabia se desface și lemnele sar în picioare pe la locurile lor, de unde au fost tăiate”. În timp ce-și deplînge soarta, Noe aude o voce (a lui Dumnezeu sau a unui înger), care îl învață să alunge Diavolul bătînd într-o toacă de paltin. “A luat Noe toaca corabiei și a început a toca; și au început a se aduna lemnele, unul cîte unul, și a se așeza fiecare la locul lor, pînă ce s-a făcut corabia întreagă, întocmai cum fusese și mai înainte” (5, p.128-130).



Noe bătînd toaca în fața arcei (frescă, biserica din Bîrsana, Maramureș, 1806)

Variantele populare ale acestei legende au fost culese la sfîrșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului XX. De la 1806, a supraviețuit o atestare iconografică a acestei legende. Este vorba de o frescă a bisericii din Bîrsana (Maramureș), realizată de “zmeritul

zugrav Hodor Toader, din Vișeu de Mijloc”. Noe este reprezentat lovind cu două ciocănele o toacă agățată de un perete al arcei. Textul care însoțește imaginea sună astfel: “Cînd au bătut Noe toaca și s-au făcut korabia” (13). Dar cea mai veche atestare a legendei este cuprinsă în *Codex Bandinus*, redactat în Moldova, la jumătatea secolului al XVII-lea (1646-1648), de către misionarul catolic Marcus Bandinus (14). Nu mai insist acum, pentru că am abordat cu alte prilejuri acest subiect, în toate detaliile sale (15).

Insula Albă a Fericiților

Un alt mit insular s-a constituit, mai mult sau mai puțin, în jurul unui *topos* real: *Insula aerpilor* (aparținând astăzi Ucrainei), aflată în Marea Neagră, în fața gurilor Dunării. Topografia insulei a devenit utopografie. În antichitatea greco-romană, acestui “loc” i s-a conferit simbolistica *Insulelor Fericiților* (gr. *Makaron netos*), a tărîmului unde se duc sufletele eroilor. Tradiția spune că în această *Insulă Albă* (gr. *Leuké*), dedicată zeului Apollo, a fost înmormîntată sub un tumul cenușă a lui Ahile, a lui Patrocle și a altor eroi. Pe insula care se află “la gurile Istrului, în Pontul Euxin”, “se află un templu al lui Ahile și o statuie [a acestuia]” (Pausanias, *Călătorie în Grecia*, III, 19, 11). Ahile, cel cufundat la naștere în apele Styxului, era – să ne aducem aminte – fiul nereidei Thetis, nepot al zeului marin Nereus și strănepot al zeului Oceanus. Ahile din *Insula Leuké* a fost venerat pînă tîrziu, în epoca romană, ca fiind *Pontarhos* (“Domnul Mării Negre”).

¹³ Anca Pop-Bratu, *Pictura murală maramureană*, Editura Meridiane, București, 1982, p.58, p.69, fig. XXII.

¹⁴ V.A. Urechia, *Codex Bandinus*, București, 1895.

¹⁵ Andrei Oișteanu, “La légende roumaine du déluge”, în *International Journal of Rumanian Studies*, vol.4 (1984-1986), Nr.1, Amsterdam, 1986; Idem, *Motive și semnificații mito-simbolice în cultura tradițională românească* (capitolul “Legenda românească a potopului”), Editura Minerva, București, 1989; Idem, *Cosmos vs. Chaos. Myth and Magic in Romanian Traditional Culture* (capitolul “The Romanian Legend of the Flood”), Editura Fundației Culturale Române, București, 1999.

În secolul al II-lea, istoricul grec Arrian din Nicomedia a furnizat cele mai multe detalii privind această tradiție mitologică: “În apropiere de gura Istrului numită Psilum [= brațul Chilia (Achilleea?)], dacă vei naviga cu vîntul dinspre nord în apele deschise ale mării, se află o insulă, pe care unii o numesc *Insula lui Achille* [gr. *Achilleos netos*], alții *Drumul lui Achille* [gr. *Dromos Achilleos*], iar alții, după culoare, *Insula Albă* [gr. *Leuké*]. Această insulă, după cum se vorbește, a scos-o din mare zeița Thetis pentru fiul său Ahile, care locuiește acolo. Aici se află și templul lui Ahile și statuia sa, o lucrare arhaică.” Pe insulă sălăluiesc “o mulțime nenumărată de păsări de mare”, care îngrijesc templul și “curăță vatra templului cu aripile lor”, și multe capre, care sînt sacrificate pe altarul templului lui Ahile de către corăbieri. Mulți pelerini sosesc pe *Insula Albă* pentru a consulta “Oracolul lui Achile” și, după ce aduc sacrificiile cuvenite, “le apare în vis – continuă Arrian – însuși zeul insulei” (*Periplus Ponti Euxini*, 32-33).

Ultimele informații ne aduc aminte de ritualul de *incubatio* practicat (inclusiv în spațiul geto-dac) în sanctuarele lui Asklepios. Bolnavul dormea în templu și – datorită fumigațiilor cu plante psihotrope – zeul invocat îi apărea în vis, indicîndu-i tratamentul de urmat. După *incubatio*, preoții sanctuarului (*asklepiazii*) interpretau visul. Practica are ca model pe cea de la templul apolinic de la Delphi (Asklepios era fiul lui Apollon), unde Pythia și preotesele templului (*pythones*) – în urma intoxicațiilor cu frunze de laur – bolboroseau răspunsuri oraculare “revelate de zeu” și apoi interpretate de preoți (Plutarh, *De Pythiae oraculis*, VI; vezi 16, p.59).

De altfel, legenda spune că *Insula Albă* avea virtuți tămăduitoare, că-i vindeca pe eroii răniți în războaie; cu alte cuvinte, că era “o insulă salutară”, cum se exprimă Nicolae Densușianu (17, p.87). Pausanias relatează tradiția conform căreia Leonym din Crotona “a fost rănit și, fiindcă suferea cumplit din pricina rănii căpătate, s-a dus la Delphi. Pythia l-a trimis în *Insula Leuké* [...]”. Însănătoșindu-se după un timp,

¹⁶ Andrei Oșteanu, *Mythos & Logos. Studii și eseuri de antropologie culturală*, Editura Nemira, București, 1997 (ediția a doua, 1998).

¹⁷ Nicolae Densușianu, *Dacia preistorică*, Editura Meridiane, București, 1986.

s-a întors din *Insula Leuké*, unde spunea că văzuse pe Achile, pe Ajax, pe Patrocle”^o și pe alți eroi. De asemenea, pe insulă fiind, Leonym a primit misiunea de la Elena din Troia – “ce devenise [după moarte] soția lui Achille” – de a-i transmite lui Stesichor din ce cauză orbise^o cum își va putea recăpăta vederea (*Călătorie în Grecia*, III, 19, 11).

Mircea Eliadea a încercat să stabilească un grad de rudenie între *Leuké*^o și alte ostroave edenice din diverse mitologii: *Svetadvîpa* (= “insula albă”) din tradiția indiană^o și *Insula Avallonis* (= “insula albă”) din tradiția celtică, reluată în cea a romanelor cavalerie^oti din ciclul *Graal*-ului (rănit mortal, monarhul legendar Arthur ar fi fost transportat în acest tărâm paradisiac) (24). A. Dieterich a considerat că *Insula Leuké* este “doar o variantă a paradisului terestru al hyperboreenilor”. Pentru Ioan Petru Culianu, Leonym este unul dintre *iatromanþii* greci, asociați ținutului *Hyperboreei*. El este un *hieros iatros*, un ȃman care vizitează “această insulă-grădină a lui Apollon”, “un ținut al beatitudinii postume”, “un paradis solar”, “unde eroii morþi își continuă viața” (18, p.33-41).

^ai Nicolae Densuȃianu a încercat să demonstreze că *Leuké* este *Insula Hyperboreenilor*, o *Insulă a Fericirilor*, consacrată zeului Apollon. Dar principala sa contribuție este teoria, riscantă, conform căreia tradiția antică “despre templul primitiv al lui Apollon din *Insula Leuce (Albă)*” ar fi supraviețuit în unele manifestări folclorice române^oti. O teorie foarte discutabilă, care nu poate fi nici complet acceptată, nici complet respinsă. În colinde se vorbește, într-adevăr, de un “ostrovel din Marea Neagră” (cîteodată “din Marea Albă”), pe care se află o “mînnăstire dalbă” precum “mîndrul Soare”. La biserică se ajunge mergînd pe “cărăruica Raiului”^o și în preajma ei curge un rîu de mir, în care se scaldă însuși “bunul Dumnezeu” etc. Iată, de exemplu, cum sună o colindă din Transilvania, culeasă în a doua jumătate a secolului al XIX-lea: “În ostrovul mării, / Flori dalbe de’li

¹⁸ Ioan Petru Culianu, *Expériences de l’extase*, Payot, Paris, 1984 (ediția românească, la Editura Nemira, București, 1998).

de măr / Scrisu-i tare, lucru-i mare, / Mînăstiri cu nouă altare / Cu ferești spre răsărit, / Cu zăbrele sus la stele...” (17, p.106-108).

Ostrovul rohmanilor

O altă reprezentare a *Insulei Fericișilor* în imaginarul colectiv românesc ar fi *Ostrovul Rohmanilor*. La începutul secolului XX, folcloristul Simeon Florea Marian se întreba “cine au fost *Rocmanii* sau *Blajinii* ... și de la cine au adoptat românii cultul lor?” (19, p.188). Diversele răspunsuri pe care folcloriștii și etnologii români le-au formulat la aceste întrebări arată limpede că, de fapt, în această privință, nu există o opinie general acceptată. Trecînd în revistă toate coordonatele semnificative ale acestui fenomen mito-religios, am ajuns la concluzia – argumentată în studii anterioare – că este vorba de supraviețuirea unui arhaic cult autohton al morșilor și strămoșilor (20).

Degradările, eliminările și suprapunerile de tot felul, care au modificat de-a lungul timpului cultul originar, reprezintă un fenomen complex și eterogen, pe cît de interesant, pe atît de dificil de surprins de cercetător. Iată, în rezumat, forma cea mai răspîndită a legendei *rohmanilor*, așa cum reiese din credințele populare culese la sfîrșitul secolului al XIX-lea în Moldova și Bucovina: *Rohmanii* sau *blajinii* sînt un popor creștin, care trăiește pe un ostrov, la umbra pomilor; ei umblă complet goi, sînt caști, se hrănesc cu poame, se trag din seminția lui Set (fiul lui Adam), sînt oameni virtuoși, evlavioși, blajini, fericiți etc. Sînt călugări pustnici, foarte religioși, sfinți, care postesc mult timp sau chiar tot anul. Trăiesc complet separați de femeile lor, cu care se văd doar o dată pe an, timp de treizeci de zile. Pe fete le cresc femeile, pe băieți – bărbaii, luîndu-i de la mamele lor de îndată ce au început să umble și să mănînce singuri (19, p.171).

¹⁹ Simeon Florea Marian, *Sărbătorile la români*, vol. III, Editura Academiei Române, București, 1901.

²⁰ Andrei Oișteanu, “Rohmans-Brahmans, le voyage d'un motif a travers l'espace et le temps”, în “Ethnologica”, București, 1983, p.138-143; Idem, capitolul *Rohmani-Brahmani. Călătoria unui motiv în spațiu și timp*, în vol. *Mythos & Logos*; vezi 16, p.109-124.



Sosirea lui Alexandru Macedon la “Ostrovul Rohmanilor” (miniatură din Alexandria, scrisă și ilustrată “de păcătosul Năstase Negrule, aice în Iași, la vârstă 1790”)

În această sumă de eresuri se regăsește pînă la identitate (inclusiv coloratura creștină) felul cum sînt descriși *nagomudrii*, de pe *Ostrovul Makaronului*, în *Romanul lui Alexandru cel Mare*, scriere care s-a bucurat de o imensă popularitate în Țările Române, începînd încă din secolul al XVI-lea. Conform *Alexandriei*, *nagomudrii* ar fi o populație pe care Alexandru Macedon a întîlnit-o în timpul campaniei sale în India. Ei sînt descriși ca fiind blajini, umblînd goi, hrănindu-se numai cu poame, rugîndu-se la Dumnezeu, locuind nu departe de Rai, pe *Ostrovul Makaronului* și considerîndu-se urmașii lui Set. Alexandru s-a întreținut cu împăratul lor Evant (Ivant, Ivantie), care

stătea gol pe un tron de aur, sub un pom în care rodeau toate poamele. La plecare, Evant i-a dăruit un clondir cu apă vie din râul care izvora de la picioarele sale. Modelul acestui mitem este probabil cel al zeului Kronos guvernând peste *Makaron netos*, lăcașul paradisiac și utopic al eroilor strămoși din tradiția elenă (Pindar, *Olimpice*, IV, 129 și Hesiod, *Munci și zile*, 167-173). *Nagomudrii* trăiau separați de femei, care sălăluiau pe o altă insulă. Cu ele se vedeau o dată pe an, timp de 30 de zile. Fetele erau crescute de femei, iar băieții – de la vârsta de trei ani – de bărbați (21, p.60). Strabon descrie o relație asemănătoare între amazoane și gargarei, doar că “insulele” în care locuiau cele două triburi erau enclave despărțite de munți (Caucaz), și nu de ape (*Geografia*, XI, 5, 1).

Fașă de motivul insulei ca *loc al castității totale* și cel al insulei ca *loc al desfătărilor sexuale* – două miteme binecunoscute –, în cazul de față avem de a face cu un motiv mitic intermediar. Prin imaginarea celor două insule (cea a bărbaților și cea a femeilor), atitudinile erotice excesive (castitatea și dezmățul sexual) au fost abolite. Substratul acestui *pattern* de viață erotică este acela de a elimina plăcerea din actul sexual și de a-l transforma într-un act strict de procreație. Acest model de izolare și de co-abitare periodică a sexelor a făcut carieră. La sfârșitul secolului al XIII-lea, de exemplu, Marco Polo a pretins și el că a vizitat *Insula Bărbaților* și *Insula Femeilor*: “Toți bărbații trăiesc în Insula Bărbaților – scrie el –; și când vine primăvara trec pînă la unul pe cealaltă insulă [i.e. a femeilor], unde rămîn trei luni pe an [...] Iar copiii pe care îi fac cu nevestele lor, dacă sînt fete rămîn la mama lor; dacă sînt băieți, mama îi hrănește pînă la vârsta de paisprezece ani și apoi îi trimite tatălui lor. Așa sînt obiceiurile pe aceste insule” (22, p.311).

²¹ *Istoria marelui împărat Alexandru Macedon, în vremea cînd era cursul Lumii 5250 de ani*, Editura pentru literatură, București, 1966.

²² *Cartea lui Marco Polo sau Descoperirea Lumii*, text comentat de A. t'Serstevens, Editura Eminescu, București, 1972.

Marco Polo a localizat două insule similare în Oceanul Indian, nu departe de o zonă a Indiei locuită de brahmanii goi (22, p.298). Din Antichitate pînă dincolo de Evul Mediu european, India ȳi insulele din Oceanul Indian – fiind *Terrae incognitae* – erau spaȳiul predilect de localizare a “Lumii de dincolo”, a “Paradisului terestru”, a “Insulei Fericiȳilor” sau, pur ȳi simplu, a unei lumi utopice, populate de animale fantastice sau doar exotice (*Hic sȳnt leones*), de brahmani ȳnȳelepȳi ȳi goi, de oameni monstruoȳi sau de *bons sauvages* (23).

*

Termenul *nagomudri*, din versiunile romȳneȳti ale romanului popular *Alexandria*, este o preluare *ad litteram* a denumirii *nago-moudri* (“gol-ȳnȳlept”) din versiunile sȳrbeȳti. La rȳndul ei, aceasta este un calc dupȳ denumirea *gymno-sophistai* (“gol-ȳnȳlept”), atribuitȳ brahmanilor indieni ȳn versiunile greceȳti: “Brahmani sau ȳnȳelepȳi, nu fiindcȳ ar fi rȳzboinici, ci gymno-sofiȳti, locuind ȳn colibe ȳi peȳteri” (*Pseudo-Callisthenes*, III, 4). Termenul *blajini* – care apare atȳt ȳn traducerile romȳneȳti ale *Alexandriei*, cȳt ȳi ȳn credinȳele referitoare la *rohmani* – a fost preluat, probabil, tot din textele sȳrbeȳti ale romanului popular, unde *blajen* (“fericit”, ȳn limba sȳrbȳ) era folosit ca epitet al *nagomudrilor*.

ȳn fine, cea mai spectaculoasȳ explicaȳie etimologicȳ o are termenul *rohmani* (*rocmani*, *rahmani* etc.). Se pare cȳ brahmanii ȳnȳelepȳi ȳi goi (numiȳi ca atare, *brahmanes gymnosophistai*, ȳn versiunile greco-bizantine ale *Alexandriei*), se aflȳ la originea termenului *rohmani* din credinȳele populare romȳneȳti. Traseul sinuos al acestui fenomen lingvistic este urmȳtorul: ȳn Rusia majoritatea versiunilor slave ale *Alexandriei* au la bazȳ prototipul grecesc (traducerile s-au fȳcut ȳncepȳnd din secolele XI-XII). Corupt din

²³ Vezi Jacques Le Goff, *Pentru un alt Ev Mediu*, Editura Meridiane, Bucureȳti, 1986, vol. II, p.84-110, capitolul “Occidentul medieval ȳi Oceanul Indian: un orizont oniric”.

brahman, apelativul *rahman* a apărut în Rusia kieveană. Credințele legate de *rahmani* au făcut carieră la slavii din nord-est. Probabil că prin folclorul rutenilor și al hușulilor – “vecinii carpatini imediați ai românilor”, cum îi definește B.P. Hasdeu – a pătruns denumirea de *rohmani* în lexicul popular și în folclorul românesc. Această ipoteză este confirmată de faptul că *rohmanii* sunt numiți ca atare numai în nordul spațiului cultural românesc (nordul Transilvaniei, Bucovina, nordul Moldovei și Basarabiei), adică exact în zonele de coabitare a românilor cu rutenii și hușulii.

Subliniez faptul că episodul respectiv din romanul popular *Alexandria* nu constituie originea tradiției referitoare la *rohmani* și *Paștele rohmanilor*, așa cum greșit a considerat Nicolae Cartoian (25, p.286). Tradiția populară a împrumutat doar unele aspecte, care s-au suprapus structurii unui arhaic cult autohton al strămoșilor.

Interesant este faptul că *rohmanii* nu sâlăluiesc pe o insulă propriu-zisă (ci în *Lumea de dincolo*, localizată sub pământ sau la marginea acestuia).²¹ și nici brahmanii înfîlășiți de Alexandru Macedon în India. Motivul mitic *Insula Fericișilor*, avînd ca model *Makaron netos* din tradiția greacă, a intervenit “pe traseu”, în versiunile greco-bizantine ale romanului lui Alexandru cel Mare. Inserția nu a fost dificilă, pentru că atît *rohmanii* din tradiția folclorică românească, cît și *brahmanii* din tradiția antică elenă sînt plasați în locuri paradisiace (gr. *para-deisos*), în *hortus oclusus*, în spații izolate, deci “insulare”.

Înfîlășirea lui Alexandru cu “brahmanii goi și înțelepți” eate un fapt istoric. Ea s-a produs, într-adevăr, în anul 327 î.e.n., pe valea Indusului, în preajma orașului Taxila, așa cum este atestat de istoriografii și biografii antici ai împăratului macedonean: Plutarh (*Viața lui Alexandru*, 64-65), Arrianus (*Expediția lui Alexandru*, VII, 1,2), Strabon (*Geografia*, XV, I, 63-64) ș.a. Așa cum am arătat cu alt prilej, cred că acești *brahmanes gymnosophistai* sînt, de fapt, asceți jainiști din secta *Digambara*, ceea ce în traducere înseamnă “înveșmîntați în văzduh”, adică goi (spre deosebire de cei din secta *Svetambara*, adică “înveșmîntați în alb”) (20, p.117).



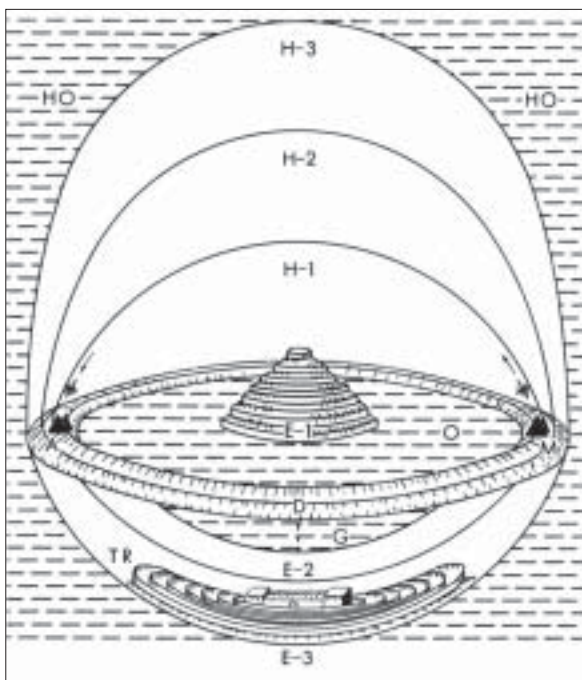
*Alexandru cel Mare vs. Ivantie împărat, pe „Ostrovul Rohmanilor”
(miniatură, Năstase Negrule, Iași, 1790)*

Insula primordială

“Dacă apa, ȃi ȃndeosebi apa oceanică, – observa Mircea Eliade ȃn 1943 – reprezintă ȃn foarte multe tradiȃii haosul primordial de dinainte de creaȃie, *insula* simbolizează *manifestarea*, Creaȃia. [...] Insula implică «stabilire fermă», centrul ȃn jurul căruia s-a creat lumea ȃntregă” (24).

²⁴ Mircea Eliade, *Insula lui Euthanasius*, Fundaȃia Regală pentru Literatură ȃi Artă, Bucureȃti, 1943, p.5-18.

Cu acest statut simbolic insula apare și în legende cosmogonice din mitologia populară românească. Este un fapt extrem de semnificativ pentru că, de regulă, mitul genezei cosmosului este esențial în cadrul unei mitologii, fiind temelia acesteia. Faptul că o colectivitate și imaginează cosmogeneza se regăsește, într-un fel sau altul, în toate celelalte mituri importante ale colectivității respective.



Imaginea lumii la babilonieni. E-1: Pământul; E-2-3: Lumea de jos; O: Oceanul terestru; G: Fundul oceanului; TR: Palatul din lumea de jos, cu ziduri concentrice; H-1-2-3: Cerurile; HO: Oceanul ceresc; M și A: Munți din care răsare și în care apune soarele; D: Îndiguire

Iată cum sună aceste legende, rezumate de Nicolae Cartojan în 1929: “Înainte de creațiunea lumii, era un noian întins de apă peste care se plimba Dumnezeu și Satana. Când Dumnezeu s-a hotărât să facă pământul, a trimis pe Satana «în fundul mării ca să ia de acolo sămânță de pământ și să i-o aducă deasupra apei». [...] Cu pământul rămas sub unghiile Diavolului, Dumnezeu a făcut o turtiță de pământ pe care s-a așezat să așipească. Satana, crezând că Dumnezeu doarme, s-a gândit să-l răstoarne în apă și să-l înece, ca să rămână el stăpîn pe pământ, dar în măsura în care-l rostogolea, pământul creștea și se întindea sub Dumnezeu. În chipul acesta, pământul a crescut atîta încît apa nu mai avea loc unde să încapă [...]” (25, p.54).

Plecînd de la o teorie a lui Oskar Dähnhardt, Nicolae Cartojan a susținut că această legendă conține două motive mitice diferite, care s-au suprapus de-a lungul secolelor. Primul motiv – cel al apelor primordiale, al plonjonului cosmogonic și al insulei primordiale de pământ – este de origine indiană. Al doilea motiv mitic este cel dualist, de sorginte iraniană: “crearea lumii prin două puteri antagoniste – una reprezentînd binele; cealaltă, invidioasă, reprezentînd răul”. Fiind “impropriu iraniilor, care nu cunosc marea”, motivul mitic indian al apelor primordiale “a emigrat în Iran, unde s-a întrepesut cu motivul dualist” (25, p.55-56). Sectele eretice creștine, existente în Asia Mică în primele secole ale erei noastre (gnostici, mandeeni, maniheiști), au dat temei o tentă creștină și au transmis-o bogomililor din spațiul bulgar. Fiind persecutați de împărații Bizanțului în secolele XII-XIV, bogomilii au emigrat spre vest (Serbia, Bosnia, nordul Italiei, sudul Franței) și spre nord (în Țările Române). Așa s-ar explica prezența celor două motive mitice în legendele cosmogonice românești.

Ulterior, într-un faimos studiu din anii '50, Mircea Eliade a contrazis această teorie. El nu a exclus soluția autohtonistă a

²⁵ Nicolae Cartojan, *Căpșile populare în literatura românească*, vol.I, Editura enciclopedică, București, 1974 (prima ediție, la Ed. Casa ăcoalelor, București, 1929).

problemei, și anume ca legenda “să reprezinte resturi de credințe religioase ale substratului traco-scitic”, dar argumentele în favoarea acestei explicații sînt foarte sărace. În schimb, Eliade a părut că înclină către o a treia soluție: influențe aduse de popoarele migratoare din Asia centrală și nordică, unde astfel de legende sînt din plin atestate. “Nu peisajul oceanic a inspirat motivul scufundării cosmogonice – conchide istoricul religiilor –, ci mai degrabă imaginea marilor lacuri din Asia septentrională” (26). Într-o discuție polemică pe această temă, pe care am purtat-o la Universitatea din Groningen în 1984, Ioan Petru Culianu a susținut și el soluția maestrului său: “În cazul cufundării cosmogonice, e mai plauzibil să credem că motivul provine și pe teritoriul românesc din mitologiile turco-tătare. În general, cred că urmele bogomilismului în cultura populară română sînt nule” (16, p.342).

“Insula” locuirii tradiționale

Buricul pămîntului

Din perspectiva mentalității arhaice și tradiționale, edificarea unei case sau întemeierea unei localități sînt reiterări simbolice ale creației lumii. “Orice nouă așezare omenească – susținea Mircea Eliade – este, într-un anumit sens, o reconstrucție a lumii” (27, p.342). Așa cum în miturile cosmogonice – inclusiv în cele românești – creația cosmosului începe din *centrum mundi*, mica *insulă primordială*, tot astfel întemeierea unei noi case sau localități debutează dintr-un *buric al pămîntului* (vatra casei sau a satului), un *topos* consacrat și prestabilit în mod magico-ritual. În diferite legende cosmogonice românești, “centrul” de unde începe și în jurul căruia se întemeiază macrocosmosul, este locul unde arma/unealta zeului demiurg atinge

²⁶ Mircea Eliade, *De la Zalmoxis la Genghis-Han. Studii comparative despre religiile și folclorul Daciei și Europei Orientale*, Editura Științifică și enciclopedică, București, 1980.

²⁷ Mircea Eliade, *Tratat de istorie a religiilor*, Ed. Humanitas, București, 1992.

suprafața apelor primordiale: “Dumnezeu umblînd pe ape, a înfipt toiagul și s-a făcut pămînt” (6, p.15) sau: “[Dumnezeu] și-a aruncat baltagul în apa cea mare. Și ce s-a vezi, din baltag cresc un arbore mare”, pe o insulă primordială, în jurul căreia “Dumnezeu făcu lumea” (28).

Similar se petrec lucrurile în cazul întemeierii unui microcosmos. Satul, casa sau biserica erau edificate pe locul consacrat unde a căzut sîngeata/secura sau unde a fost înfipt parul: “Cînd se întemeia un sat – susțineau păranii români la sfîrșitul secolului al XIX-lea – cel dintîi om bătea un par în pămînt, pe care îl considera ca fundament sau temelie. În jurul parului se construiau case și așă lua ființă un nou sat” (29).

Acest *loc consacrat* nu fixa doar centrul simbolic al așezării (*vatra satului*); el se suprapunea “centrului lumii”. “Satul – scria Lucian Blaga – nu este situat într-o geografie pur materială și în reșeaua determinantelor mecanice ale spațiului, ca orașele; pentru propria sa conștiință, satul este situat în centrul lumii [...]. Satul se integrează într-un destin cosmic” (30). Pentru mentalitatea tradițională, prin acest *topos* central trece *osia lumii (axis mundi)* – axă în jurul căreia se organizează lumea pe verticală, axă care unește, dar și desparte, palierele cosmice: “Satu’ e așă în mijlocul lumii – susțin păranii români, în plin secol XX –; noi așă zicem că aici e *osia pămîntului și a cerului*; toate-n lume au o rînduială și rînduiala asta e” (31, p.91).

Chiar termeni ca *osia pămîntului și a cerului* sau *crugul cerului* sugerează, cum nu se poate mai fericit, devenirea circulară a micro- și macro-cosmosului în jurul punctului său central. În legendele

²⁸ Tony Brill, *Legende populare românești*, București, Ed. Minerva, 1981, p. 90-91; vezi și p. 245-246.

²⁹ Ion Ghinoiu, “Considerații etnografice asupra fenomenului de «întemeiere» a așezărilor”, în *Revista de Etnografie și Folclor*, nr. 2, 1979, p.197-204.

³⁰ Lucian Blaga, *Isvoade*, București, Ed. Minerva, 1972, p.33-47.

³¹ Ernest Bernea, *Cadre ale gândirii populare românești*, București, Ed. Cartea Românească, 1985.

cosmogonice românești, turtița originară de pământ (mica insulă din apele primordiale) este extinsă circular – prin puterea magică a Demiurgului – în toate cele patru direcții ale spațiului haotic. Similar, conform tradiției, mărimea și forma satului se stabileau prin tragerea cu arcul, de la stîlpul așezării, în toate direcțiile. “Tehnici asemănătoare, de pildă aruncarea securii sau a ciomagului dintr-un punct central, se foloseau și pentru determinarea formei și mărimii gospodăriilor și prisăcilor”, iar “hotarele [satelor] se extindeau pînă în punctele unde nu se mai auzea toaca de lemn, special bătută în mijlocul vetrei satului” (29). O dată determinate *centrul* și *raza* satului, se putea stabili – de regulă prin tragerea unei brazde – *perimetrul*, hotarul “circular” al satului: *ocolul*, *ocolnița*, cum apar în vechi documente de hotărnicie, de la slav. *okolu* = “cerc” și *kolo* = “roată”. “Cînd se înființa un sat – declarau țăranii la sfîrșitul secolului al XIX-lea – vatra satului se înconjură cu o brazdă; nimeni n-avea voie să-și pună casa afară din brazdă” (32).

Utopograma satului

Sigur că a instaura modelul morfologic al unei realități complexe și polimorfe (cum este satul tradițional românesc) are dezavantajul de a simplifica și de a uniformiza realitatea modelată, dar are simultan avantajul de a-i recupera o trăsătură esențială, altfel inefabilă. Încercările de a propune/impune un *model topografic* al satului tradițional s-au dovedit a fi utopice, topografia unei localități fiind o funcție de prea multe variabile naturale și culturale. Îmi pot totuși asuma riscul de a restaura (nu de a instaura) o imagine a *satului-idee* (cum l-a numit Lucian Blaga), un *model utopografic* al satului arhaic și tradițional. Cu alte cuvinte, nu caut imaginea ideală a satului propriu-zis, ci pe cea a modului în care era el receptat prin prisma mentalității mitice a celor care îl locuiau: un și de *insule concentrice*.

³² Adrian Fochi, *Datini și erezuri populare de la sfîrșitul sec. al XIX-lea*, București, Ed. Minerva, 1976, p. 137.

Pentru locuitorul satului arhaic, punctul central al existenței era *vatra casei*, un centru consacrat și stabilit într-un mod magico-ritual, îndeobște cunoscut. În jurul acestui “punctiform” spațiu central, este organizat un al doilea spațiu cultural, cel mai intim: insula domestică, locuința propriu-zisă (nu o casă, ci *acasă*). Solidaritatea simbolică dintre *vatră* și *casă* a generat o solidaritate semantică: termeni ca *hogeag*, *câmin*, *fum* o.a. desemnează atât *vatra* (*cuptorul*), cât și *casa*.

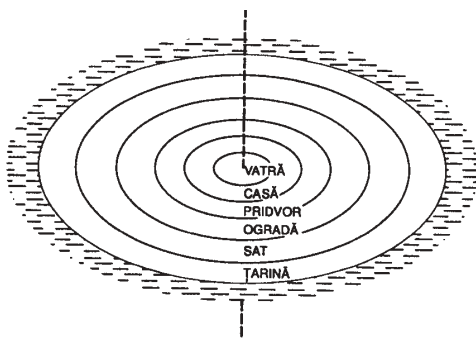
“Găoacea” locuinței este spartă de câteva elemente de construcție (ușă, fereastră, horn), care permit comunicarea cu exteriorul, dar care – pentru mentalitatea tradițională – constituie “breșe” pe unde pot pătrunde duhurile malefice. De aceea, aceste “spărturi” fac obiectul unor practici speciale și specifice de protecție magică.

În jurul casei este amenajat *pridvorul* – un spațiu intermediar, care nu e nici în curte, nici în casă, fiind în același timp și în una și în cealaltă. Denumirea acestui “loc” este totuși semnificativă, lămurind în parte ambiguitatea lui spațială. *Pridvorul* (de la slav. *pered dvor* = “înainte de curte”) este un spațiu de *dinaintea curții*, și nu de *dinaintea casei*, fapt care ne indică direcția centrifugă din care este receptat spațiul respectiv. Cu alte cuvinte, punctul în care se situează subiectul care denumesc *pridvorul* este înăuntrul locuinței, în “centrul” (*vatra*) casei.

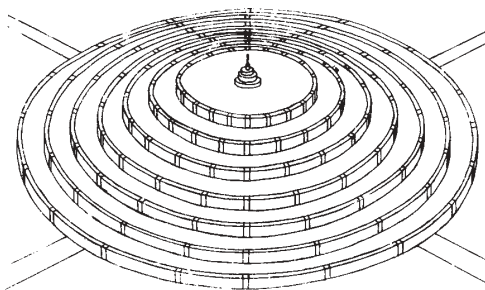
Vatra, *casa* și *pridvorul* sînt înconjugate de *ogradă* (grădină, ocol), împrejmuită, la rîndul ei, de un hotar material – gardul (*hortus oclusus*).

Următorul spațiu – o insulă (pseudo)concentrică cu cea a ogrăzii și a casei – este *satul propriu-zis*, compus din totalitatea gospodăriilor, caselor, vetrelor (un arhaic indicator demografic era numărul de “fumuri”, deci de vetre, din care era constituit satul), la care se adaugă construcțiile și amenajările de folosință comună: biserica, cimitirul, moara, fîntînile, ulițele etc.

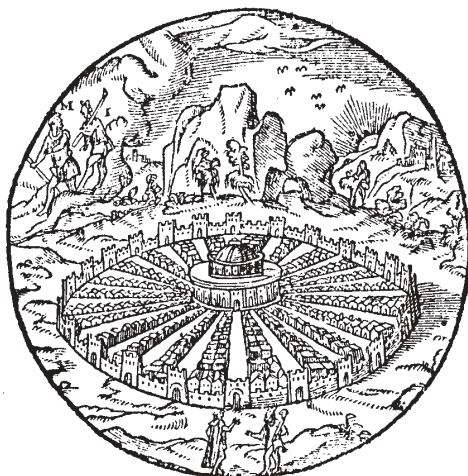
INSULA. Despre izolare și limite în spațiul imaginar



Utopograma satului tradițional



*Tommaso Campanella, Civitas solis, 1602
(reconstituire după text)*



“Cetatea ideală” (Anton Francesco Doni, I Mondi, 1552)

Ultimul hotar, ideal circular și concentric, delimitează *moșia satului* (șarina) de spațiul natural rămas în exterior. La modul ideal, satul arhaic apare ca un *spațiu cultural*, avansînd progresiv, în cercuri concentrice, dintr-un punct “central” de iradiere, în dauna *spațiului natural*. Pe această “insulă” locuită, înconjurată de “apele” naturii sălbatice, se poate intui o ierarhizare a spațiilor concentrice eterogene, în funcție de depărtarea/apropierea lor de centru. Structura “mandalică” a acestei (*u*)*topograme* a satului tradițional românesc nu trebuie să ne surprindă. “În arhitectură – observa o colaboratoare a lui G.C. Jung – mandala joacă un rol important, dar care adesea trece neobservat. Mandala formează planul atît al construcțiilor laice, cît și al celor sacre în aproape toate civilizațiile. Ea e prezentă în planurile orașelor clasice, medievale și chiar moderne.” (33).

Cosmos versus Haos

Ceea ce pare a fi mai important este stabilirea deosebirii calitative între felul cum este receptat spațiul dinăuntrul hotarelor satului și cel din afară. Spațiul *intra muros* este centrat și mărginit (hotărît), cultivat și cultural, locuit și ordonat, într-un cuvînt este un *spațiu cosmizat* (în sensul pitagoreic al conceptului *Kosmos* = “univers bine orînduit”). Pentru mentalitatea tradițională, spațiul *extra muros* se definește – ca și Haosul față de Cosmos – prin negarea atributelor spațiului antinomic: el este ne-centrat și ne-mărginit (ne-hotărît), ne-cultivat (*locus in-cultus*) și ne-cultural, ne-locuit și ne-ordonat, într-un cuvînt este un *spațiu ne-cosmizat, haotic*. “Ceea ce caracterizează societățile tradiționale – scria Mircea Eliade – este opoziția subînțeleasă dintre teritoriul pe care îl locuiesc și spațiul necunoscut și nedeterminat care îl înconjoară: primul este «Lumea» (mai precis: «lumea noastră»), Cosmosul; restul, nu mai e un Cosmos, ci un fel de «altă lume», un spațiu străin, haotic, populat de larve, de demoni, de «străini»” (34).

³³ Aniela Jaffé, *Symbolism in the visual arts*, în volumul editat de Carl Gustav Jung, *Man and his Symbols*, Aldus Books, London, 1979, p.242.

³⁴ Mircea Eliade, *Le Sacré et le Profane*, Paris, Gallimard, 1983, p. 28.

La limită, deci, și numai în sensul unei astfel de abordări, polaritatea *Natură-Cultură* se înrudește cu polaritatea fundamentală *Haos-Cosmos*. Privit astfel, satul pare a fi o *insulă cosmizată* într-un noian de *ape haotice*, un teritoriu smuls naturii sălbatice și supus normelor sociale, culturale și economice. Pentru imaginarul colectiv, spațiul din afara hotarelor satului este o “lume de dincolo” unde sălăluiesc nu numai fiarele sălbatice, dar și balaarii și ielele, demonii bolilor și duhurile rele, o lume ne-hotărâtă (la propriu și la figurat), ne-sigură, ne-cunoscută, străină, ostilă chiar, o lume a tuturor virtualităților și latențelor (35). Această credință este sesizabilă în chiar declarațiile băranilor români de acum doar câteva decenii: “În hotar merge omul liniștit, merge ca pe locu lui; n-are de ce se teme. Hotarul e așa ca o îngrădire ce cuprinde satu-ntreg. Hotaru nost e satu nost”; în schimb “cine a trecut hotaru nu mai e la el acasă. Dincolo e altceva și nu știi ce; poate-i o lume bună, poate nu. Eu știu că de trec [hotarul] nu mă mai simt bine; am așa o teamă” (31, p.42).

Magia hotarului

Glosînd pe marginea atributelor magice și simbolice ale hotarelor și zidurilor orașelor, Mircea Eliade conchidea: “mult înainte ca să fie construcții militare, ele [= zidurile orașelor] constituiau un mijloc de apărare magică, pentru că ele delimitau, în mijlocul unui spațiu «haotic», populat de demoni și fantome, un spațiu închis, un teritoriu care fusese organizat, cosmizat, cu alte cuvinte, prevăzut cu un «centru»” (27, p.340).

Marele prestigiu atribuit hotarului în cadrul locuirii tradiționale este evident: hotarul care delimitează localitatea, devine localitatea însăși (“hotaru nost, e satu nost”). Perimetrul insulei devine insula însăși. Un demers de arheologie lingvistică este în măsură să dezgroepe relicve care evidențiază această mentalitate arhaică. Mulți

³⁵ Pentru sensurile filozofice ale conceptului “hotar”, vezi Gabriel Liiceanu, “Despre hotar și hotărîre”, în “Viața Românească”, nr. 2, 1990, p. 15-19.

dintre termenii care desemnează localitatea au ca rădăcină sau sînt înrudiți cu termeni care desemnează hotarul: vezi relația dintre alb. *fsat*, rom. *sat* (vechi rom. *fsat*, de pildă în *Psaltirea Scheiană*, 1515) și lat. *fossatum* = “oanș, brazdă înconjurătoare”; dintre sl. *grad*, rus. *gorod* (ora^o) și vechi sl. *gradu* = “zid, îngrăditură”, rus. *ograditi* = “a îngrădi” (de unde și rom. *gard*, *grădină* etc.); dintre celt. *dunum* (ora^o), engl. *town* (ora^o) și germ. *zaun* = “gard”; dintre lat. *urbs*, *urbis* (ora^o) și *urbo*, *are* = “a trasa brazda de împrejmuire”, pe de o parte și *orbis* = “cerc”, pe de altă parte.

Ceremonia întemeierii ora^oului Roma este cunoscută din relațiile istoriografilor și mitografilor antici. Plutarh notează faptul că Romulus ar fi fost inițiat în “misterul” întemeierii unei localități de către dascăli etrusci, după vechi “datini și scrieri sfinte” ale acestora. Romulus a săpat într-o groapă (*fossa*), pe care a numit-o “lumea” (*mundus*), peste care a edificat un altar (*ara*) (Ovidiu, *Fastele*, IV, 821-825). “Apoi, în jurul lui ca centru, în formă de cerc, s-au tras marginile cetății” cu plugul, ridicîndu-l de la pămînt și întrerupînd brazda în locurile prevăzute pentru edificarea porților ora^oului (Plutarh, *Romulus*, XI). Episodul asasinării lui Remus – care a trecut în batjocură peste brazda circulară a viitorului ora^o – are rostul de a sublinia sacrilegiul produs de Remus și, nu mai puțin, caracterul strict magic al hotarului. Pentru că, sîrind “peste un loc interzis și consacrat”, “sfînt și inviolabil” – scrie Plutarh – Remus a vrut să-l transforme într-un “loc profan” (*Quaestiones Romanae*, 27). Eroul eponim Romulus și-a dublat crima rituală cu un blestem magic: “așa să piară de aici înainte oricine va sări peste zidurile ridicate de mine” (Titus Livius, *De la fundarea Romei*, I, 7).

Din perspectiva din care am abordat problema locuirii tradiționale, ar fi obligatorie reconstituirea arhaicelor valențe (nu atît economico-sociale, cît mitico-rituale) atribuite hotarelor, menite să concilieze cele două tipuri de spații calitativ diferite; dar să le și delimiteze, protejînd “spațiul cultural” de eventualele manifestări

malefice provenite din “spațiul natural”. Nu este cazul aici să trec în revistă riturile, practicile magice și cutumele juridice care atestă valențele magico-rituale atribuite hotarului de mentalitatea rurală. Voi puncta doar câteva dintre ele, care transformă spațiul *intra muros* într-o *insulă* protejată magic:

I. Rituri și gesturi magice practicate la traversarea unui hotar, la trecerea printr-o poartă/ușă, peste un prag, într-un cuvânt, dintr-un spațiu într-altul calitativ diferit. La începutul secolului, antropologul Arnold van Gennep le includea în marea categorie a “riturilor de trecere”, împărțindu-le în trei subcategorii distincte: “rituri de separare” de spațiul părăsit, “rituri de trecere” dintr-un spațiu într-altul și “rituri de încorporare” în noul spațiu (36). Iată câteva supraviețuiri relictuale: descoperirea capului și descălțarea la intrarea într-o casă sau templu sau spațiu consacrat (“Descalță-te de sandalele tale, fiindcă locul pe care stai tu, în fața mea, este pământ sfânt!” – *Leșirea*, III, 5), trecerea miresei peste prag, călcarea cu piciorul drept într-un spațiu nou, primirea cu pâine și sare, facerea semnului crucii la trecerea peste hotar, spargerea unei oale de lut pe prag la scoaterea unui defunct din casă, credințe legate de “ieșirea cu plin/cu sec”, interdicția de a te întoarce din drum: “Dacă plec la drum – crede băranul român –, nu mă întorc [că nu e bine]. Da’ și dacă nu mă întorc și de-am gândit, tot nu e bine” (37); sau interdicția de a privi în urmă: cazul lui Orfeu, dar și al nevestei lui Lot: “Femeia lui Lot s-a uitat îndărăt și s-a prefăcut în stîlp de sare” (*Facerea*, XIX, 26).

II. Practici și cutume juridice: înfrățirea la hotare, baterea copiilor la hotare, jurământul la hotare (cu brazdă de hotar pe cap), judecata la hotare, pedepsirea sau omorîrea la hotare etc. “Hotarul, în conștiința juridică a băranului român – scrie Romulus Vulcănescu –, reprezintă o instituție de drept cutumiar, fără de care nu puteau fi concepute și

³⁶ Arnold van Gennep, *The Rites of Passage*, London, 1977, p. 15-25.

³⁷ Ernest Bernea, *Cadre ale gândirii populare românești*, Ed. Cartea Românească, București, 1985, p.58.

explicate multe din aspectele arhaice ale legii ȕării sau obiceiului pămîntului" (38).

III. Practici magico-medicale: "vînzarea" copilului bolnav prin fereastră, culegerea plantelor cu virtuȕi magico-medicinale "de la hotare" sau din afara acestora (din "pădurea surdă"), folosirea în practicile rituale tămăduitoare a pămîntului, a apei sau a pietrelor aduse "de la hotare", ameninȕarea demonilor bolii cu virtuȕile magice ale hotarului ("Cu hotar te hotărăsc,/ De la [cutare] te gonesc") ȕi alungarea acestora în afara hotarelor satului, în "pustietăȕi": "unde popa nu toacă, / unde fata nu joacă, / unde în răsruce / nu e sîlȕ să urce", "unde Dumnezeu nu se pomenește, / acolo diavolul locuiește".

IV. *Obiecte ȕi gesturi apotropaice la hotare*: înfigerea uneltelor/ armelor în *pragul casei* pentru îndepărtarea furtunilor ȕi grindinei, practica evreiască de a monta pe canatul uȕii *Mezuza* (crezul mozaic caligrafiat pe pergament), ungerea de către vechii evrei a canatului uȕii cu sîngele mielului pascal (*Ieȕirea*, XII, 7), stingerea de către creștini a lumînării de Paȕti de pragul de sus al uȕii, punerea la uȕi a potcoavelor găsite, frecarea cu usturoi a cadrului uȕilor ȕi ferestrelor pentru protecȕia împotriva strigoilor în noaptea Sfîntului Andrei, interdicȕia de a călca pe prag, punerea capetelor de animale (de cal) deasupra uȕii (porȕii) sau în parii gardului pentru îndepărtarea duhurilor rele, expunerea "cămăȕii ciumei" la hotarul satului pentru alungarea demonului bolii, ridicarea la hotare sau răsrucri a "coloanelor cerului", crucilor, troiȕelor etc. (39).

V. Ceremonii ȕi rituri circumambulatorii. Valenȕele magice ale diverselor tipuri de hotare nu sînt considerate a fi imuabile. Periodic sau în timp de criză, atributele hotarelor trebuie regenerate: se înconjură casa sau ograda pentru a o feri de grindină, trăsnete, foc

³⁸ Romulus Vulcănescu, *Etnologie juridică*, Ed. Academiei, Bucureȕti, 1970, p.193.

³⁹ Pentru mitologia ȕi ritologia pragului vezi Sir James George Frazer, *Folclorul în Vechiul Testament*, trad. Harry Kuller, Ed. Scripta, Bucureȕti, 1995, cap. VI, *Păzitorii pragului*, p.187-196.



Ritual circumambulatoriu: se înconjură biserica de trei ori, bățându-se în toacă (Mănăstirea Horezu, 1990)

etc., se înconjură satul, în stare de nuditate rituală, sau se retrasează brazda hotarului pentru a apăra localitatea de demonii vreunei molime, de secetă, de cotropitori etc. (o astfel de ceremonie anticiumă este atestată într-un sat din Moldova, la 1646; cf. 40), se înconjură biserica, bățându-se în toacă. Un frumos și semnificativ ritual de circumambulațiune este cel care se bazează pe valențele apotropaice și purificatoare ale actului narativ. O credință populară, culeasă la 1900, sună astfel: “Cu o poveste bine spusă și frumos încheiată se înconjură casa de trei ori, ca o pavăză, de nu poate nici un rău străbate” (6, p.1204).

Epilog

Aceasta este povestea cu care v-am înconjurat și sper să aibă asupra domniilor voastre aceleași efecte benefice.

⁴⁰ V.A. Urechia, *Codex Bandinus*, București, 1895, p.LVII.

Abstract

1. Traditional Space versus Space of the Sea

Romanians were never good sailors. Neither the Danube nor the Black Sea ever induced an appetite for wandering on waters. It is not by chance therefore that a Romanian mythology is rather poor in symbols of the water or in mythical heroes wandering across the seas like Ulysses or Brain. The great aquatic myths (the island, the ship, and the flood, the sea pilgrimage and so on) were never the strongest feature of the Romanian collective imaginary. Therefore, they are even more important when despite this they are present.

2. From Noah's ark to the Monastery of Master Manole

In Romanian mythology there is a local version of the biblical legend of the flood. The ark-floating island on the primordial ocean finally rests on the highest mountain (*Axis* and *Centrum Mundi*) from where the cosmos is once again inhabited. This rehabilitation is but a partial way of remaking the Cosmos, but, from the mytho-symbolic viewpoint, both ways of regenerating the Earth are similar. In the Romanian folk legend Noah becomes Manole, the master mason, since the ark is destroyed every time it is finished. Noah has to perform a certain magic ritual in order to allow the ark to last. It is a typical example of the Romanian mythical mentality.

3. The White Island of the Contented Ones

In Greek/Roman antiquity, a whole mythology was shaped around the White Island (Gr. *Leuké*) – The Island of Snakes, located in the Black Sea facing the Danube Delta. This space (now disputed between Romania and Ukraine) was seen as a real Island of the Contented Ones (Gr. *Makaron netos*) where the souls of the heroes dwell after their death (Achilles, Ajax, Patrocles, Helen and so on). Some ethnologists claimed that traces of this myth have actually survived in the Romanian folklore.

4. The Island of the Rohmans

The Island of the Rohmans is an alternative Island of the Contented Ones / a heavenly place where the souls of the ancestors dwell. The origin of this myth may have been the theme of the Island of the Brahmins (hence the name), an island actually visited by Alexander The Great in 327 b.Chr. In fact, it seems that Alexander never met the Indian Brahmins, but - or so claimed his biographers – the *gymnosophistai* (“naked wise men”), Jainists of the *Digambara* sect (“draped in air”, “naked ones”).

5. The Primordial Island

In Romanian mythology the world seems to be an island expanding on the surface of the primordial sea. God and Devil are taking part, each in his own way, in the genesis of the Cosmos from Chaos. This is a meaningful fact since the genesis is a central story of a mythology, certainly its foundation. Is this a very old myth surviving miraculously? Was it borrowed? And if so, where from? From the south of the river Danube, place of the Bogomils (a dualist sect) from the 12th to the 14th century, or rather from the Turkish tribes migrating to the Carpathians and the Danube from the fields of central Asia?

6. The Island of Traditional Dwelling

The magic and ritual way of founding and erecting a new village (micro-Cosmos) is quite similar to the way in which the genesis of the Universe (macro-Cosmos) is depicted in Romanian vernacular mythology. The village is a cultural space (*cosmos*) that grows in circles (hearth, house, veranda, household, village, and field) at the expense of the natural (*chaos*). The boundaries of the village (*intra muros*) are charged with mythical powers by means of rituals in order to protect the village from the evil spirits that wander in the chaotic space that surrounds the dwelt “island”. (*extra muros*).

II. Izolare / Transfigurare

TOMBOUCTOU: ORA^aUL – INSULĂ ÎN AFRICA NEAGRĂ

SIMONA CORLAN- IOAN

Africa Neagră, la începutul secolului al XIX-lea, nu mai era pentru europeni *terra incognita* a^a cum fusese America, dar imaginea sa rămînea vagă. Pete albe acopereau harta centrului continentului, iar conturul coastelor era încă incert. Descrierile peisajului african sînt în primul rînd construcții fantasmagorice și mai puțin compoziții pornind de la date climaterice, topografice și botanice reale. Ființe fantastice populau continentul și unele dintre ele încă mai semănau cu monștrii despre care povestise Herodot sau cu cei ce țineau companie diavolilor în gravurile medievale. Africa rămăsese printre puținele spații încă neexplorate, de izolarea ei fiind în bună măsură responsabil imaginarul. De-a lungul veacurilor, în mentalul colectiv european, deșertul Sahara, care părea a secționa continentul, a fost reprezentat ca o barieră de neînvins. Cînd primele expediții venind dinspre Europa au reușit să-l traverseze, Africa sud-sahariană a continuat a fi imaginată ca inaccesibilă, de această dată datorită climei considerată de nesuportat pentru omul alb, pădurilor virgine populate de animale feroce și nu în ultimul rînd datorită canibalilor pe care numai acest spațiu rămas neexplorat îi mai putea ascunde. Imaginarul a stimulat însă și dorința de explorare. Aventurieri, oameni de știință, ofițeri și comercianți aflați în slujba guvernelor lumii au “forțat” granițele continentului convinși fiind că vor găsi aici și insule de bogăție și de civilizație. Frumoasă de departe, oribilă de aproape, Africa îl sperie pe omul alb. Monstruozitatea și frumusețea paradisiacă

sînt cele două atribute în funcție de care se va construi în mentalul colectiv reprezentarea acestei lumi înainte de a fi cunoscută. Pe tot parcursul secolului al XIX-lea descoperirea treptată a continentului negru a fost însoțită de aceste două tipuri de reprezentări ce se regăsesc încă în Antichitate. Cei ce povestesc despre călătoriile în spațiul misterios al Africii Negre încearcă să convingă lumea europeană că merită să se angajeze cu toate forțele în cucerirea acestui spațiu, dar și că această “expediție” nu va să fie deloc uoară.

Harta, aproape albă a Africii Negre, a stimulat imaginația europenilor care o vor desena cu deșerturi și oaze de verdeață, cu lanțuri muntoase încărcate de zăpezi eterne, cu păduri imposibil de explorat, cu ape ce își schimbă cursurile în funcție de informațiile transmise de cîte un negustor arab întîlnit dincolo de Sahara, cu orașe strălucind de bogăție sau țări unde domnește deplina armonie politică și socială. Legenda continentului bogat a fost amplificată spre mijlocul secolului al XVIII-lea de către administratorii coloniali și negustorii de sclavi ce doreau să atragă atenția Europei asupra beneficiilor care ar rezulta din cucerirea sau doar din integrarea Africii sud-sahariene în structurile economice. Ea este însă mult mai veche datînd cîndva după cucerirea Americii cînd lumii europene îi plăcea să creadă că și necunoscuta Africă ascunde cel puțin tot atît de mult aur cît se zvonea că ar fi umplut visteriile spaniole și portugheze din Lumea Nouă. Mirajul aurului îi atrage pe europeni chiar și după ce vor deveni stăpînii continentului african. La începutul secolului XX mai pleacă spre Africa expediții ai căror membrii sperau să se îmbogățească descoperind prețiosul metal undeva într-o zonă încă puțin explorată.

Unul din locurile din Africa imaginate ca un alt El-Dorado sau ca întrupare a lumii perfecte, un Paradis terestru dintotdeauna căutat, era *Tombouctou*- orașul visat cu atîta intensitate în Europa încît a fost recreat. Și în acest caz izolarea a stîrnit imaginația. Pînă în 1828 nici un european nu va reuși să pătrundă în Tombouctou și să ofere informații detaliate despre cetatea sudaneză. Cei ce porniseră să-l

caute “otiau” că asupra lui domnește interdicția religioasă apărută de stăpînii tuaregi imaginați ca unul dintre cele mai sîngeroase popoare ale deșertului , că era centrul cultural al întregii Africi, cu universități și biblioteci încă din secolul al XII-lea și că ar fi avut o istorie îndepărtată , fapt ce putea părea cel puțin bizar avînd în vedere că orașul se afla într-un spațiu unanim considerat ca neavînd istorie. ai mai “otiau” că Tombouctou era cel mai important centru comercial, loc de întîlnire al negustorilor din cele două Africi separate de deșert unde singurul etalon de schimb era aurul și că ar fi avut o arhitectură perfectă, moschei și palate cum nu existau nicăieri pe continent. Imaginarul este în acest caz fabulație presupunînd o realitate, dacă nu totdeauna paralelă, atunci cel puțin deconectată de la real. Nici atunci cînd francezii devin stăpînii orașului, iar scoaterea din izolare pare a-l face să nu mai aibă secrete, imaginile construite cu mult timp înainte, cînd Tombouctou nici nu era fixat cu precizie pe hartă, se dovedesc a fi mult mai puternice făcînd imposibilă ieșirea din legendă.

Pînă la călătoria lui Mungo Park (1805), Tombouctou își schimbă locul pe hărțile Africii urmărind fantasmеle autorilor sau informațiile mediate. Reprezentările orașului s-au construit în strînsă legătură cu cele ale fluviului despre care se presupunea că se afla undeva în apropiere. Pe harta desenată de P.Forlani în 1562 Tombouctou este figurat în partea de vest, foarte aproape de zona de coastă, într-un spațiu cuprins între un deșert (*Gogdem Deserto*) și fluviul Niger. Îl găsim ocupînd aceiași poziție și în 1570 pe harta lui Mercator . La mijlocul secolului al XVII-lea P.Duval îl așază tot în apropierea coastelor vestice reprezentîndu-l nu ca o simplă cetate, ci ca un mare regat. Guillaume de l'Isle, la 1707, îi “acordă” și el titlul de regat, dar îl deplasează puțin spre interiorul continentului (*15 grade latitudine septentrională*) și îl reprezintă ca pe o “însulă” izolată la nord, vest și est, de deșert. În partea sudică *Regatul Tombouctou* este scîldat de apele unui fluviu, care de această dată este identificat cu Senegalul.

Tot pe malurile Senegalului îi fixează locul și Michel Ardanson, pe harta desenată în urma celei de a patra călătorii în Africa întreprinsă între 1749 și 1754.

Pe alte hărți Tombouctou își găsește locul pe malurile Nilului. Confuzia îi aparține lui Ibn Battuta¹ și datează din secolul al XIV-lea fiind perpetuată de geografi arabi și europeni până către 1800. Apezearea în apropierea Nilului sporește misterul locului imaginat ca un mare regat sau ca un oraș prestigios și bogat denumit *Timbuktu*, *Timbuctoo*, *Tombut* sau *Tombouctou*. Izvoarele și cursul Nilului reprezentau una dintre necunoscutele pe care geografii arabi și europeni încercaseră să le dezlege. De unde venea Nilul? Din Paradis, fără îndoială, răspunseseră arabii. Sau și mai precis din munții *Qmr* sau *Qamar* sau *munții Lunii* cum îi numise Ptolemeu, un lanț muntos imaginat ca fiind acoperit de zăpezi eterne și ascunzând bogății fabuloase. Datorită lui Leon Africanul europenii află că un braț al Nilului s-ar numi Niger și că apele sale ar scălda Tombouctou:

“Au milieu de la Terre des Noirs passe le fleuve Niger, qui commence dans un désert appelé Seu, d’où il sort d’un grand lac. D’après ce qu’affirment nos géographes, le Niger est une branche du Nil qui se perd sous la terre et en ressort pour former ce lac. Certains disent que ce fleuve prend naissance à l’occident dans des montagnes et coule vers l’Orient pour se convertir en un lac².”

Încă din Antichitate “domeniul” Nilului fusese reprezentat ca întinzându-se de la vest către est explicându-se astfel și asocierea ceva mai târzie cu Nigerul. În primii ani ai secolului trecut, confuzia Nil/ Niger încă mai persistă³. În 1819 apărea la Londra relatarea călătoriei

¹ “Tonbouctou, ville qui se trouve a quatre milles de distance du fleuve Nil “, *Textes et Documents relatif a l’histoire de l’Afrique. Extraits tires des Voyages d’Ibn Battuta*, nr.9, Dakar, 1966, p.430

² Jean-Léon l’Africain, *Description de l’Afrique*, Librairie d’Amerique et d’Orient Adrien Maisonneuve, Paris, 1980, p.5

locotenent-colonelului Fitz-Clarence⁴ în care sînt înserate ^oi informații obținute de la Talub-Ben-Jelow, un negustor arab ce însoțea în pelerinajul către Mecca pe cei doi fii ai împăratului din Maroc. Negustorul fusese la Tombouctou- ora^oul centru al comerțului african- ^oi îl asigură pe europeanul avid de informații că el se află în apropierea unui fluviu ce curge către est ^oi se numește *Nil*⁵. Revista franceză *Journal des Voyages* publică o serie de articole pe această temă⁶. Ele sînt fie fragmente din jurnale de călătorie în care se transmit informații provenind de la negustori arabi pe care europenii -călători în Africa- i-ar fi înțîlnit, fie articole cu pretenții ^otiințifice elaborate pe baza mai multor date.

Lumea ^otiințifică ^oi politică europeană părea să accepte această identificare, problema ce urma a fi rezolvată era direcția în care curgea acest fluviu. Pe hărțile din secolele XVI, XVII ^oi XVIII *Nigerul / Nilul / Senegalul* era figurat îndreptîndu-se către vest ^oi izvorînd fie de undeva dintr-un lanț muntos, fie dintr-un lac. Cînd Mungo Park povestește că Nigerul curge către est, iar în cursul său final se îndreaptă către sud ^oi se unește cu Zairul sau cu Congo surpriza a fost atît de mare încît multă vreme afirmația călătorului în slujba Angliei a fost negată.

³ Pentru amanunte: André Miquel, *La géographie humaine du monde musulman jusqu'au milieu du XIe siècle. Géographie arabe et représentation du monde: la terre et l'étranger*, Mouton Paris –La Haye, 1975, pp.135-140.

⁴ "Journey through India and Egypt. Relation d'un voyage fait par terre en 1817 et 1818 depuis le quartier général du marquis d'Hastings dans l'Inde, a travers l'Egypte, jusqu'en Angleterre etc. par le lieutenant-colonel Fitz-Clarence, Londres 1819", în *Journal des Voyages*, septembre 1819.

⁵ " Quant au Niger, Talub assure que ce fleuve coule vers l'est, ou, pour emprunter son expression, vers la Mecque. Il l'a toujours apelé Nil", Idem, p. 225.

⁶ Aduc spre exemplificare doua articole: "Sur la possibilite que le Niger et le Nil soient un seul et même fleuve", *Journal des Voyages*, juillet, 1820, trad. din Quarterly Review ^oi "Nouveaux documents sur le Nord de l'Afrique interieure et sur le cours du Niger; changemes qu'ils semblent necessiter dans les cartes de cette partie du monde", *Journal des Voyages*, janvier, 1821.

Societățile de geografie, în primii ani ai secolului al XIX-lea, își fac un obiectiv din explorarea cât mai grabnică a cursului fluviului. Interesele economice și politice ale Angliei și Franței în Africa occidentală nu trebuie ignorate într-o încercare de înțelegere a pasiunii cu care lumea științifică pornea în elucidarea acestui mister.

Așezat în apropierea unui fluviu, care ar fi putut fi Senegalul, Nigerul sau Nilul, Tombouctou apare reprezentat în Europa primilor ani ai secolului al XIX-lea ca izolat de deert într-o Africă la rîndul ei inaccesibilă, un loc unde era aproape cu neputință de ajuns și tocmai de aceea misterios, putînd ascunde o lume perfectă, poate chiar Paradisul căutat dintotdeauna. Informații despre frumusețea și bogăția acestei cetăți ajung în Europa și prin intermediul negustorilor arabi și stimulează imaginația să creeze. Vechile cronicarabe *Tarikh-Es-Soudan* și *Tarikh –El-Fettach* sînt cunoscute tîrziu în spațiul european. Prima ediție a cronicii *Tarikh-Es-Soudan* apare în 1898-1900, la cîțiva ani după ce Franța cucerise Tombouctou, iar cronica *Tarikh-El-Fettach* este publicată într-o primă ediție în 1913-1914. Informațiile despre Tombouctou cuprinse în aceste cronicar pătrund în spațiul european indirect, prin intermediul poveștilor negustorilor arabi repovestite de călătorii europeni, care le auziseră în timp ce însoțeau caravane de-a lungul Africii. Sînt și călători europeni mai norocoși, spre exemplu Heinrich Barth, care a văzut cronica lui *Tarikh-Es-Soudan*, dar indus în eroare de locuitorii din Tombouctou notează în jurnalul său că este vorba despre cronica celebrului autor tombouctian Ahmed-Baba. Cele două cronicar vor deveni surse prețioase pentru călătorii stăpîniți de curiozitate, care pătrund în ora după instituirea stăpînirii franceze și pentru istoricii secolului al XX-lea, în căutarea unei noi identități pentru întregul continent african.

Cronica *Tarikh El-Fettach* redactată în secolul al XVI-lea prezintă Tombouctou ca fiind unic între orașele din Africa Neagră, din Mali și pînă în Maghreb, prin soliditatea instituțiilor, prin libertățile politice,

puritatea moravurilor, securitatea persoanelor și a bunurilor, clemența și compasiunea pentru cei săraci și pentru străini⁷. Tombouctou ar fi ascuns în perioada în care s-a aflat sub stăpînirea regatului Songai (secolul al XV-lea) minunății și splendori despre care nimeni nu a reușit să povestească cu exactitate⁸. Orașul ar fi fost renumit în Africa și prin școlile sale, în număr de 150 sau 180 (conform informațiilor lui Mohammed ben Ahmed) unde tinerii învățau să citească din Coran⁹. În cronică *Tarikh-Es-Soudan*¹⁰, scrisă în secolul al XVII-lea, este mult accentuată reprezentarea orașului ca centrul cultural unde se întâlneau savanți din toată lumea musulmană¹¹.

Imaginea orașului Tombouctou *important centru de cultură în Africa, cu mari universități unde predau savanți din toată lumea musulmană* este o creație a secolului al XIX-lea avînd drept bază informațiile sosite pe filieră arabă. Călătorii europeni intră în oraș conștienți că vor descoperi universități și biblioteci constituite și funcționînd după modelul european. Pentru că realitatea nu corespunde imaginii pre-existente, Heinrich Barth¹², călătorul german în slujba Angliei, care vizitează orașul la 1854 și apoi Oskar Lenz¹³, treizeci de ani mai tîrziu, crează o altă reprezentare: Tombouctou avusese, în perioada sa de glorie trecută, mari universități, dar nu

⁷ *Tarikh El-Fettach ou Chronique du chercheur pour servir a l'histoire des villes, des armées et des principaux personnages du Tekroun par Mahomoud Kati ben El-Hadj El-Mataouakkel Kati et l'un de ses petits-fils*, trad.francaise O. Houdas et M. Delafosse, Librairie Adrien Maisonneuve, Paris, 1981, p.313

⁸ Idem., p.316.

⁹ Idem., p.315.

¹⁰ *Tarikh-Es-Soudan par Abderrahman Ben Abdallah Ben'Imran Ben'Amir Es-Sa'Di*, trad. en française par O. Houdas, Librairie Adrien Maisonneuve, Paris, 1981

¹¹ În două capitole (IX și X) din cronică sînt prezentate biografiile savanților din Tombouctou.

¹² H.Barth, *Voyage et découvertes dans l'Afrique septentrionale et centrale*, A. Bohne, Paris-Bruxelles, 1866.

¹³ O. Lenz, *Tombouctou. Voyage au Maroc, au Sahara et au Soudan*, Hachette, Paris, 1886

mai rămăseseră decât °colile care funcționau în moschei, copii palide ale fostelor focare de cultură. Primul european care vizitează Tombouctou, francezul R.A.Caillie (1828)¹⁴, nu vorbește despre bogatele biblioteci și despre marile universități, dar subliniază că **toți** locuitorii din Tombouctou sînt capabili să citească din Coran în timp ce în restul Africii a citi este un privilegiu. Felix Dubois, care intră în oraș după cucerirea franceză, îi asigură cititorii că Tombouctou avusese o universitate care funcționa în cadrul moscheii *Sankore* și a cărei faimă depășise spațiul sud-saharian. Nivelul de pregătire al celor care predau aici era foarte ridicat și de multe ori savanșii din lumea arabă nu făceau față exigențelor:

“Tombouctou ne fut pas seulement le plus grand centre intellectuel du Soudan, c’est –à-dire des nègres. Ce fut aussi un des grands centres scientifiques de l’Islam entier. Son Université a été la soeur des universités du Caire, de Fez et de Damasc...Les savants n’étaient pas toujours assez capables pour professer a Sankoré. Un célèbre jurisconsulte du Hedjaz étant arrive dans ce but a Tombouctou trouva la ville pleine de savants soudaniens. Ayant remarqué qu’ils lui étaient supérieur en Droit il se rendit a Fez où il pouvait a enseigner.”

În compunerea reprezentării orașului Tombouctou ca centru intelectual vor intra noi imagini după proclamarea independenței țărilor din Africa. Un exemplu concludent este studiul lui Cissoko Sékené, *Intelligentzia de Tombouctou au XV-XVI siècle*¹⁵. Istoricul african construiește imaginea unui Tombouctou centrul intelectual și religios al întregii Africi în secolele XV-XVI, unde se întâlneau savanși și studenți de pe întregul continent. Sursele principale pe care se bazează în argumentație sînt tot cronicile arabe considerate

¹⁴ R.A.Caillie, *Voyage a Tombouctou*, Découvert, Paris, 1982, tom.II, p.225

¹⁵ Cissoko Sékené, “Intelligentzia de Tombouctou au XV-XVI siècle” în *Presence Africaine*, nr.72, 1969.

documente impecabile și drept urmare nesupuse unei analize critice. Scopul amplificării acestei imagini este acela de a construi o identitate pentru întreaga Africă, identitate care să aibă drept bază și unitatea culturală. În acest context fragmentarea politică apare ca o realitate impusă de europeni în perioada colonială și astfel artificială.

Imaginea orașului Tombouctou, *important centru economic și comercial, unde singurul etalon de schimb ar fi fost aurul* este și ea o creație anterioară descoperirii orașului. Creatorii ei sunt negustorii arabi, călătorii europeni și administratorii coloniali. Ibn Battuta nota în cronică că importanța orașului Tombouctou ca loc de întâlnire al caravanelor ce făceau comerț în zonele scăldate de apele Nilului sporește treptat începând din secolul al XIII-lea¹⁶. Cronică *Tarikh-Es-Soudan* prezintă un oraș -centrul comercial al întregii Africi (*les caravanes affluent à Tombouctou de tous les points de l'horizon, de l'est, de l'ouest, du sud et du nord*¹⁷). Leon Africanul aduce drept dovadă pentru statutul orașului Tombouctou de mare centru comercial multitudinea și diversitatea magazinelor (unde se comercializau chiar și stoffe aduse din Europa), bogăția locuitorilor și "moneda" de schimb -bucăți de aur pur¹⁸. La începutul secolului al XIX-lea este accentuată imaginea orașului unde abundă aurul. Cei ce contribuie la recompunerea reprezentării sunt negustorii arabi și administratorii coloniali. *Journal des Voyages* publică în 1820, în traducere din *Literary Gazette*, relatarea unei călătorii la Tombouctou făcută către 1787 de El-Hage-Abd-Shabeeny. Orașul este locuit -susține el- de negustori bogați din toate țăările Africii Negre a căror sursă de îmbogățire este comerțul cu pudră de aur și cel cu sclavi. Veșmintele purtate pe străzile orașului de femeile obișnuite reflectă bogăția neobișnuită, costul lor ridicându-se de obicei la 1000 de dolari.

¹⁶ J. M. Cuoq, *Recueil des sources arabes concernant l'Afrique occidentale du VII au XVI siècle*, CNRS, Paris, 1975, p.430

¹⁷ *Tarikh-Es-Soudan*, Op.Cit., p.23.

¹⁸ Léon l'Africain, Op.Cit., pp.467, 469.

Administratorii coloniali “rescriu” poveștile arabilor punând și mai mare accent pe imaginea orașului bogat în aur. Golbery trimite guvernului francez un proiect de extindere a stăpînirii economice asupra întregii Africi pornind din Senegal în care Tombouctou ar fi avut un rol cheie. Speranțele de îmbogățire erau legate de găsirea minelor de aur, care trebuie să fi fost undeva în apropierea orașului¹⁹.

Date despre rolul orașului în viața comercială a Africii sau despre bogăția în aur găsim puține în jurnalele de călătorie ale celor trei europeni care vizitează Tombouctou în anii premergători instaurării stăpînirii franceze. Ei intră în contact cu o altă realitate decît își imaginaseră despre care preferă să nu ofere prea multe informații pentru că știu că dincolo de curiozitatea etnografică societățile de geografie și guvernele în slujba cărora se aflau aveau și obiective economice. R. A. Caillié se limitează la a face precizarea că locul comerțului cu aur a fost luat de cel cu sare, iar ritmul schimburilor este mult inferior celui din Jenné²⁰. H. Barth spulberă orice iluzie despre potențialul productiv al orașului și este sceptic în ceea ce privește un viitor economic benefic pentru Europa în cazul în care Tombouctou ar deveni un partener comercial sau o piață de desfacere. Argumentele aduse sînt: distanța, deșertul greu de trecut, clima și amestecul de rase. Și imaginea orașului centru comercial este distrusă: *les rues de Tombouctou sont, pour la plupart, peu vivantes et ne trahissent pas l'activité d'un grand centre commercial* ²¹.

Imaginarul și are însă propriile legi făcînd să trăiască legenda în toate dimensiunile ei fără a se lăsa incomodată de realitate. În 1880 Lheureux prezenta în romanul său un Tombouctou mare centru comercial, loc de întîlnire pentru caravanele din toată Africa. În anii în care Franța începuse campania de cucerire a orașului, presa

¹⁹ W. B. Cohen, *Français et Africains. Les Noirs dans le regard des Blancs 1530-1880*, Gallimard, Paris, 1980, pp.235-238

²⁰ R. A. Caillié, Op.Cit. pp. 214, 218-219

²¹ H. Barth, Op.Cit., pp.39-40

recompune reprezentarea; imaginile nu mai sînt însă aceleași. Tombouctou apare ca un oraș distrus de stăpînirea tuaregilor, dar neatins de microbul industrializării, care prin poziția sa geografică, într-un climat de liniște politică, poate să renască economic. Despre aurul folosit ca etalon de schimb nimeni nu mai amintește. Imaginea orașului decăzut din punct de vedere economic este transmisă Europei ca un manifest de salvare. După ce Tombouctou intră în stăpînirea Franței imaginile orașului important centru economic și comercial situat pe vechiul drum al aurului revin în reprezentare. În 1895 Charles Schefer publica în limba franceză relatarea călătoriei pe coastele occidentale ale Africii întreprinsă între 1455-1457 de Alvisse de Ca'Da Mosto. Prin această mărturie de călătorie erau aduse informații în plus despre locul pe care îl deținuse Tombouctou în comerțul cu aur în secolul al XV-lea. Informațiile serveau drept argumente pentru justificarea costisitoarei campanii militare dusă de Franța pentru cucerirea orașului și în același timp ar fi trebuit să întrețină convingerea că problemele economice ale metropolei au șanse să se rezolve prin această cucerire.

Imaginea orașului care ascunde *splendide palate și moschei* este și ea o creație a izolării. Prezența unui palat în Tombouctou era una din certitudinile lumii europene. Dicționarele și lucrările științifice apărute la sfîrșitul secolului al XVIII-lea descriu un palat magnific, sursa de informație fiind descrierea făcută de Leon Africanul. În *Descrierea Africii* nu există o prezentare detaliată a arhitecturii palatului, ci doar o precizare – este vorba despre un mare palat :

“Au milieu de la ville se trouve un temple construit en pierres maçonnées avec un mortier de chaux par un architecte de la Bétique, natif de la ville d’Al Mana et aussi un grand palais construit par le même maître ou loge le roi.”²²

²² Léon l’Africain, Op.Cit., p.467.

Nici cronicile arabe nu sînt mai generoase în detalii. Tarikh El-Fettach precizează doar că palatul se găsește amplasat la extremitatea proprietății unui negustor numit El-Hadj- Ag-Ordium²³, iar Tarikh Es-Soudan atribuie construcția palatului lui Kankan-Mousa.

Călătorii care pretind că au ajuns în Tombouctou datorită capriciilor sorții afirmă că au “văzut” palatul și chiar au “locuit” în el. Robert Adams²⁴ (1817). susține că palatul ar avea forma unui pătrat și că este impresionant ca mărime, numai parterul numărînd opt sau zece camere, iar bogățiile pe care le ascunde sînt inimaginabile.²⁵ El-Hage-Abd-Shabeeny, arabul care povestea că vizitase Tombouctou împreună cu tatăl său, în 1787, pe cînd ar fi avut paisprezece ani, descrie palatul regal ca fiind un alt oraș în interiorul cetății:

“Le palais est situé dans le quartier oriental de la ville; il est d’une étendue considérable et a une enceinte avec un porte. Dans l’intérieur de l’enceinte sont plusieurs édifices dont quelque-uns sont habités par les officiers de l’état. Le roi siège souvent à la porte pour rendre justice ou s’entretenir avec ses affidés. Dans cette enceinte est un petit jardin garni de fleurs pour son agrément et de légumes pour sa table. On y voit une fontaine dont l’eau est mise en mouvement par une roue.”²⁶

Este aproape imposibil de identificat cu precizie care sînt originile acestei reprezentări. Călătorul El-Hage-Abd-Shabeeny putea cunoaște cronicile arabe și nemulțumit de lipsa detaliilor și-a lăsat imaginația liberă să creeze. Atît el cît și Robert Adams ar fi putut vizita un alt oraș din Africa pe care l-au confundat cu Tombouctou sau identificarea poate fi produsul imaginației celor ce au redactat

²³ Tarikh El-Fettach, Op.Cit., pp.278-279.

²⁴ *Nouveau voyage dans l’intérieur de l’Afrique fait en 1810, 1811, 1812, 1813, 1814 ou Relation de Robert Adams*, L. G. Michaud, Paris, 1817, p.51

²⁵ Tarikh-Es-Soudan. Op.Cit., p.14

²⁶ “Relation d’un voyage de Feez à Tombouctou fait en ou vers l’an 1787 par El-Hage-Abd-Shabeeny”, in *Journal des voyages*, octombrie 1820, p.87.

jurnalele și explicată prin “foamea” de informații despre cetatea izolată de lume.

Călătorii care au vizitat orașul pe parcursul secolului al XIX-lea nu descriu palatul. R.A.Caillié descrie locuința suveranului negru din Tombouctou ca fiind o simplă casă. H.Barth, posesorul multor informații despre orașul vechi, este convins de existența unui palat care ar fi fost distrus de stăpânirea tuaregilor. Urmele lui trebuie să fi existat undeva la marginea cetății, dar nu mai are timpul necesar să le descopere. Succesorul său în explorarea cetății, germanul Lenz, nu a văzut nici el ruinele palatului, dar este convins că simbolul puterii și civilizației nu ar fi putut lipsi din Tombouctou. Astfel, a acorda deplin credit lui Barth și se părea a fi singura soluție onestă.

Existența edificiilor sacre în orașul Tombouctou a fost invocată în lumea europeană ca cea mai sigură dovadă a unei civilizații strălucite. Și descrierile moscheilor din cetate au ajuns în lumea europeană tot prin filieră arabă. Cronica Tarikh-El-Fettach consemnează existența a două moschei: mocheia Khalid și o alta construită în timpul stăpânirii regelui din Mali la nord de rezidența sa²⁷. Și cronica Tarikh-Es- Soudan amintește tot de două moschei: marea moscheie din Tombouctou al cărei minaret a fost ridicat de sultanul Kaukan-Mousa și moscheia Sakoré, la porțile orașului, cu rol și de punct de observație.²⁸ Informațiile care pătrund în Europa sînt însă contradictorii; Robert Adams și El-Hage-Abd-Shabeeny își informează cititorii că Tombouctou nu are nici temple, nici biserici și nici moschei. O asemenea imagine nu avea însă șanse să devină credibilă. Nu numai că moscheile au continuat să fie “desenate” pe planul imaginar al orașului, dar cînd primul european pătrunde în Tombouctou este convins că “vede” oapte moschei, deși se “limitează” la a descrie numai două. Barth îi asigură pe cei avizi de informație că cetatea sudaneză are trei moschei. Cînd Lenz vizitează orașul nu

²⁷ Tarikh El-Fettach, Op.Cit., pp.278, 335

²⁸ Tarikh Es- Soudan, Op.Cit., pp. 16, 37.

mai găsește decât una singură, dar scrupulos nu poate să infirme celelalte două descrieri, așa că oferă o explicație pentru dispariție: distructiva stăpânire a tuaregilor. În Europa avea să persiste imaginea orașului în care se află trei edificii sacre. În 1923, Georges-Marie Haardt și Louis Audouin Dudreuil prezintă în paginile jurnalului călătoriei lor în automobil dincolo de Sahara și cele trei moschei din Tombouctou: *Djamé Sankoré*, *Sidi Yaya* și *Djigidiber*. Probabil că nu le-au văzut, dar “otiau “cu siguranță că ele au existat pentru că acordă deplină credibilitate cercetărilor întreprinse de colonelul Mangeot, comandantul regiunii Tombouctou.²⁹

Îndepărtata istorie a cetății Tombouctou îi fascinează pe europenii veacului al XIX-lea. și în acest caz informațiile succinte lasă liberă imaginația să lucreze. *Journal des voyages* publică în numărul 36 din 1827 un fragment dintr-o scrisoare semnată de consulul general al Franței la Tripoli- Rousseau- și citită în ședința Societății de Geografie din Paris. Articolul se intitulează: “Origine de Tombouctou d’après les auteurs Arabes. Details sur les tribus qui habitent cette ville et ses environs” și cuprinde o legendă a întemeierii cetății preluată din scrierile savantului tombouctian Ahmed Baba:

“Une femme de la horde de Touariks nommée Buktou était établie sur les bords du Nil des Nègres dans une cabane ombragée par un arbre touffu; elle possédait quelques brebis et aimait à exercer l’hospitalité envers les voyageurs de sa nation qui passaient par là . Son habitation ne tarda pas à devenir un asile sacré, un lieu de repos et de délices pour les tribus circonvoisines qui l’appelaient Tin-Buktou, c’est-à-dire propriété de Buktou.”

H.Barth, călătorul german în slujba Angliei, rezumă informațiile despre fundarea cetății pe care le-a aflat în timpul șederii în oraș.

²⁹ G. M. Haardt, L. Audouin-Dubreuil, *Le raid citroen. La première traversée du Sahara en Automobile de Touggourt a Tombouctou par l’Atlantide*, Paris, 1923

Citează tot cronica lui Ahmed Baba identificînd-o cu cea a lui Tarikh Es-Soudan.³⁰ Fondatori sînt recunoscûi a fi tuaregii, iar secolul întemeierii, secolul al XII-lea. Nimic din legenda care ar fi fost consemnată în cronica lui Ahmed Baba nu se regăseşte în aceste pagini, deşi ea apare în datele esenţiale şi în cronica Tarikh-Es-Soudan.³¹ Barth oferă chiar o altă explicaţie pentru numele oraşului:

“Tombouctou literment “corps” ou “cavité” qui s’appliquait aux excavations existant dans les digues de sables de la contrée. Les Imoscharh changèrent ce nom en Toumbutkou qui devient par le temps Toumboutkou ou comme les Arabes l’ecrivent et le prononcent presque généralement aujourd’hui Timbouktou.”³²

V.Verneuil propune publicului european o altă legendă fondatoare. Întemeierea cetăţii s-ar datora prinşului Bélelle, fiul puternicului suveran Mammouth şi ar fi legată de povestea de dragoste dintre prinş şi frumoasa Djazella răpită de un nobil războinic bambara pentru a deveni soţia suveranului Haramtal şi regină în Segu. Bélelle învinge pe regele din Segu şi îi aduce iubita acasă, iar în cinstea victoriei fondează oraşul Tombouctou, care va deveni, completează autorul, un oraş puternic şi înfloritor, loc de întîlnire pentru toate caravanele.³³ Verneuil ar fi auzit povestea, în timpul călătoriei sale în Senegal, de la Manar cel mai mare poet din Africa centrală.³⁴ Deşi

³⁰ H. Barth, Op.Cit., p.8

³¹ “Au début c’est là que se rencontraient les voyageurs venus par terre et par eau. Ils en avaient fait un entrepot pour leurs ustensiles et leurs grains. Bientôt cet endroit devient le carrefour des voyageurs qui passaient à l’aller et au retour. Ils confiaient la garde de leurs objets à une esclave appelée Tombouctou mot qui dans la langue du pays signifie “la vieille” et c’est d’elle que ce lieu béni a pris son nom”, Tarikh –Es-Soudan, Op.Cit., p.36

³² H. Barth, OpCit, p.6

³³ V. Verneuil, *Mes aventures au Sénégal. Souvenir de voyage*, Imprimerie cooperative, Paris, 1858, pp. 252-255

³⁴ Idem, p.248

legenda este mereu alta, ceea ce persistă este încercarea de fixare a originilor cetății într-un trecut foarte îndepărtat.

Fondarea cetății în secolul al XII-lea de către tuaregi, existența unei perioade de maximă înflorire în secolele XV-XVI, intrarea într-o perioadă de decădere de la sfârșitul secolului al XVIII-lea sînt prezentate astăzi în istoriografia africană drept date incontestabile și folosite ca argumente pentru a susține că întregul continent african are o istorie cel puțin la fel de veche și de glorioasă ca cea europeană. Încadrabilă perfect într-o asemenea tentativă este lucrarea lui Cissoko Sékené, *Tombouctou et l'empire Songhay*³⁵ unde primul capitol se vrea o analiză asupra legendei fundării în varianta propusă în cronicile Tarikh- Es- Soudan și Ahmed Baba și în jurnalul călătoriei lui Heinrich Barth și în același timp o demonstrație a vechimii civilizației urbane africane.

Tot din izolare s-a născut în Europa începutului de secol XIX și o altă imagine, total diferită, care nu va face carieră: Tombouctou orașul canibalilor. Ea a fost lansată prin revista *Journal des voyages* și se înscrie într-o reprezentare mai largă a Africii Negre ca pămîntul monștrilor și antropofagilor. În numărul 24 din 1824 revista publica povestea călătoriei unui cetățean american Jonathan Washington Muggs , fiul unei slave din Tombouctou . J.W.Muggs ar fi ajuns în urma unui naufragiu pe coastele Africii unde toți membrii echipajului au fost făcuți prizonieri de triburile sălbatice *Mandigues*, cei sănătoși au fost vînduți ca sclavi, iar cei bolnavi au constituit felul principal la mesele organizate pentru cinstirea idolului spiritual *Mumbo-Jumbo*. Marinarul american ar fi fost crușat pentru că vorbea “limba africanilor” învățată de la mama sa. Noii stăpîni au crezut povestea “tombouctianului” făcut prizonier încă din copilărie, care își schimbase culoarea pielii în anii petrecuți în Statele Unite și i-au acordat permisiunea de a se reîntoarce în orașul natal. În descrierea

³⁵ Cissoko Sékené, *Tombouctou et l'empire Songhay (Epanouissement du Soudan Nigérien aux XVe-XVIe siècle)*, Dakar, Abidjan, 1975

făcută ora^oului de cetă^șeanul Georgiei se regă^sesc ^oi imaginile care îl consacraseră^ă, dar toate alterate prin practicarea canibalismului, obicei ce cuprinsese întreaga Africă ^oi căruia Tombouctou nu i se putuse sustrage. Palatul domină majestuos întregul ora^o, dar accesul la el se face printre două piramide de cranii ^oi o mulțime de soldați înarmați cu arcuri cu săgeți otrăvite. Regele este monstruos; de talie foarte mică, cu trăsăturile diforme ^oi ochii injectați î^oi prime^ote supu^oii ^oi musafirii a^oezat pe un tron de cranii ^oi ținând în mână o piele de crocodil în loc de sceptru. Locuitorilor din Tombouctou le plac stofele ^oi parfumurile fine ^oi chiar au obiceiul de a scrie poezii. Insu^oi Muggs ar fi început să traducă un poem în care se poveste^ote cum se prepară diferite feluri de mîncare din carnea prizonierilor de război.

Reprezentările ora^oului Tombouctou în parte contradictorii, amestec de imagini fantastice ^oi reale sînt încă dificil de supus unei analize sistematice. Situat într-un spațiu inaccesibil ora^oul “există” multă vreme în afara existenței, iar realitatea lui rămîne una eminamente mentală. Tombouctou imaginar nu se construie^ote respectînd regulile utopiei . Ora^oul utopic implică cu necesitate o dimensiune absolută, transcendentă ^oi, într-o anumită măsură “trans-umană”, ideală, o instaurare a unei culturi ^oi/sau ideologii superioare în realitate. Tombouctou imaginat are caracteristicile proprii ora^oelor nemăîntîlnite definite ca locuri ale excelenței, nu ale perfecțiunii, dimensiunea morală nefiind în mod necesar adiacentă. Diversele imagini prin care a fost reprezentată în timp cetatea sudaneză sînt mărturie a mecanismelor prin care o realitate devine ficțiune ^oi o ficțiune realitate în condițiile izolării.

Résumé

Les “villes non rencontrées” anticipent l’élan colonial ou en découlent; elles constituent une méthode efficace de stimuler l’imagination des explorateurs- aventuriers, des commerçants, des scientifiques au service des gouvernements ou des sociétés de géographie, des officiers des troupes coloniales. Tombouctou est une telle ville. Au début du XIXe siècle, les Européens ne l’avaient pas encore visitée. Son isolement a des multiples causes. Située au-delà du Sahara, désert considéré comme infranchissable, dans l’Afrique Noire représentée dans le mental collectif européen ou comme le Paradis sur la Terre, ou comme incarnation terrestre de l’Enfer, Tombouctou était sous le contrôle des Touaregs, tenus pour le plus sanglant des peuples du désert; la ville était donc interdite à la curiosité des Européens. L’imagination a cependant complété l’ignorance. Les attributs associés à la représentation de la ville constituent une histoire éloignée dans un espace unanimement jugé comme sans histoire; centre culturel de l’Afrique, Tombouctou aurait eu des universités et des bibliothèques au XIIe siècles déjà, son architecture aurait été parfaite, son activité commerciale aurait réuni les “deux Afriques” séparées par le désert (l’or y aurait été le seul moyen de change). Même lorsque les Français sont devenus maîtres de la ville, lorsque celle-ci est donc sortie de l’isolement et semblait dévoiler tous ses secrets, les images formées *a priori* se superposaient aux images issues de l’expérience directe et empêchaient la destruction de la légende.

IBN TUFAYL, IBN AL-'ARABI, IBN 'ABBAD – INSULA CA TOPOS AL REGĂSIRII DE SINE

SILVIU LUPA^aCU

... O imagine acvatică-retorică exprimă, în *Qur'an*, infinitul *thesaurusului* lingvistic prin care Dumnezeu Cel Viu Se comunică în lume, în ^oi dincolo de cuvinte scrise ^oi ființe-lucruri create: *qul law kana al-bahru midadan al-kalimati rabbi... kalimatu rabbi* (S. XVIII / *Pe^otera*, 109), fragment pe care Arberry (împreună cu Ali ^oi Pickthall) îl traduce prin „Dacă marea ar fi cerneală pentru cuvintele Dumnezeului meu, marea s-ar isprăvi mai înainte de a lua sfîrșit cuvintele Dumnezeului meu, de^oi Noi am veghea ca să-i aducem mereu spre reumplere ceea ce îi este asemenea.” Ediția Regelui Fahd optează pentru o lecțiune u^oor diferită: „Dacă oceanul ar fi cerneală (cu care să se scrie mai departe) cuvintele Dumnezeului meu, mai curînd se va epuiza oceanul decît să se epuizeze cuvintele Dumnezeului meu, chiar de ar fi să adăugăm peste el un alt ocean, asemenea lui, care să fie de ajutor.” Comentariul scoate în evidență corespondența implicită dintre continuitatea textului sacru ^oi „scrierea” divină care cro^oetează ve^otmîntul bogat, răpitor de frumos, al universului creat. La fel ca ^oi cuvintele ^oi semnele lui Allah, îndurările ^oi grașiile Sale sînt răspîndite în întreaga creație, fără ca vasului de argilă al limbajului omenesc să-i fie hărăzit să le cuprindă în totalitate, cu oricît de multă deznădejde, inteligență sau puritate s-ar căsca marginile sale...

Într-o altă încadrare referențială, parabola „mării de cerneală” poate fi interpretată drept cosmizare prin scris, prin Cuvînt, a haosului

acvatic primordial – alchimie retorică-spirituală prin care *kalamu-llah* se concretizează cu generozitate în lume, în lumi... Cuvântul lui Dumnezeu impregnează toate grădinile viului, consumă *okeanos* de cerneală după *okeanos* de cerneală pentru a desena arabescurile pământului, cerului și pe cele ale spațiului plurivoc dintre ele... sau pentru a rosti astfel infinitul nerostirii Sale, insinuat în urme de strălucire care Îl rememorează spre a-L ascunde (cf. Arberry, *The Koran Interpreted*; Ali, *Al-Qur'an*; Pickthall, *The Glorious Qur'an*; King Fahd Standard Version, *The Holy Qur'an*)...

Destinul „erotic” al lui Hayy Ibn Yaqzan – teosoful insular-primitiv, povestit de Abu Bakr Ibn Tufayl (cca. 1100, Cadiz – 1185, Marrakesh), de sine născător în mistere ale înaltului... Mai rafinat, mai intens, desigur, decât cel al Divinului Marchiz, de vreme ce actul extatic al primirii în intimitatea Ființei-Care-există-cu-necesitate coincide cu desăvârșirea sinelui pe căile labirintice ale „alchimiei fericirii” sau *kimiya'e saadat*, care, în concordanță cu Al-Ghazzali, rezidă, din nou, în întoarcerea „augustiniană” a ființelor din interval dinspre lume spre Dumnezeu, prin intermediul unui progres gnostic cvadruplu: cunoașterea sinelui, cunoașterea lui Dumnezeu, cunoașterea acestei lumi, aș cum este ea *în realitate*, cunoașterea lumii ce va să vină, a împărăției cerurilor, aș cum este ea *în realitate* (cf. Al-Ghazzali, *The Alchemy of Happiness*, Field, pp. 13-16).

Din perspectiva unei reîntemeieri traumatice-armonioase a ființei, generată de o transmutare spirituală de o asemenea magnitudine, *învăpărea* nu poate fi altceva decât singurătate insulară a gnosticului în lume, pe care el și El se străduiesc să o ridice la rangul de mîntuire individuală... Insula este o imagine exiguă a cerului infinit, o hieroglifă uranică... Un om singur în sens sacramental, absentat în absență, „oprit” (*waqif*) dinaintea lui Dumnezeu, este oglinda desăvîrșită a Dumnezeului Unic, Singur...

Pentru Ibn Tufayl, convertirea experienței inefabile a intimității cu Dumnezeu în cuvinte, în text, vizează două țeluri sau destinații

posibile. Pe de o parte, revelarea prin scris a ceea ce *văd* căutătorii care trec în mod efectiv hotarele „pării de lapte” și miere” a intimității Prezenței divine. În acest caz, este vorba despre „ceva ce nu poate fi pus într-o carte”, în spiritul unei teosofii apofatice moderate. Ori de câte ori cineva încearcă să încredinșeze cuvintelor o astfel de viziune, pe pagina scrisă *esența adevărului contemplat* este impurificată, maculată, devine un fragment de mesaj divin corupt de înșelăgerea omenească. Pe de altă parte, există un bine discursiv de rang secund, o introducere intelectualizată la necomunicabilul experienței autentice. Acest preludiu al intimității „poate fi pus în cuvinte” și așezat în cărți”, dar, avertizează Ibn Tufayl, cărțile de acest fel sînt „mai rare decît sulful roșu”. În acest sens, poziția sa coincide cu impasul gnostic versificat de Waqqashi din Toledo (m. 1195), contemporanul său:

Cum este cu puțință ca viața să fie atît de mărunță?

Nu avem decît două opțiuni – și asta e tot!

Una este adevăr de neatins.

Cealaltă, de-artă și nevrednică de a fi dobîndită.

Pe urmele acestui reductibil „nici, nici”, Lenn Evan Goodman construiește hermeneutic exigența sau imperativul de a recunoaște „enormă dificultate cu care se confruntă încercarea unei ființe finite de a formula un enunț metafizic *cu sens*” (cf. Ibn Tufayl, *Hayy Ibn Yaqzan*, Goodman, pp. 98-99, 179-180). Într-o manieră similară comentează și ‘Abdurrahman Badawi raportul dintre filosofie și religie în opera lui Abu Sulayman Al-Sijistani Al-Mantiqi (sec. X), cel despre care se spune că a întrupat, pentru Abu Hayyan Al-Tawhidi, magisteriul desăvîrit, așa cum va fi fost acesta transmis, anterior, de către Socrate lui Platon: „Religia este un lucru, iar filosofia este un alt lucru. Deoarece religia se întemeiază pe revelație, în timp ce filosofia se întemeiază pe rațiune. Revelația afirmă cu deplină siguranță, pe cînd rațiunea nu poate să afirme nimic cu certitudine. Oamenii se împartălesc cu măsuri diferite din rațiune, drept pentru care opiniile lor, în filosofie, se deosebesc între ele. Revelația, deși presupune mai

multe trepte, este continuă și unitară. Întemeietorul religiei este trimis printre oameni, în timp ce filosoful face parte dintre cei către care întemeietorul religiei este trimis. Cel dintâi poartă darul revelației, cel de al doilea îi dedică viața căutării raționale.” (cf. Al-Tawhidi, *Al-Imta'*, II, pp. 6 sqq., 18; Badawi, *Quelques figures et thèmes de la philosophie islamique*, pp. 95, 104-111)

Departa de a fi o aserpiune întâmplătoare, aporia celor două ȋtiinȋe se situează în „centrul fiinȋei” căutătorului, circumscris de zestrea incomensurabilă a tradiȋiei Sufi, iar contradicȋia dintre Al-Ghazzali și Ibn Tufayl – Waqqashi este doar aparentă. Cunoașterea „adevărului de neatins” este cu puținȋă, dar ea rămȋne privilegiul *oamenilor realitȋii*, al *celor vii*, care au redevenit, prin strădaniile alchimiei fericirii, chip și asemănare ale lui *Al-Haqq*, ale lui *Al-Hayy*, Cel Adevărat sau Cel Viu, în Care sfîrșește orice pelerinaj îndreptat spre culegerea „rozei” teandrice, menită să sigileze, să oculteze, pentru privirile iscoditoare, ireale, inexistente, ale răului, ignoranȋei, nedeșăvîșirii, îngemănarea dintre eu și Eu, deoarece numai Eu există cu necesitate. Deși adevărul de neatins rămȋne ceva ce nu poate fi pus în cȃrȋ, cȃrȋle sulfului roșu sînt comunicate în lume, pentru a constitui, aici, jos, singura anticameră textuală a Simurghului.

La sfîrșitul prologului, Ibn Tufayl declară cu modestie, dar, totodată, fără să lase loc pentru îndoială, că „a văzut adevărul”, la început în straiul gîndurilor, al teoriei, înainte de a lua „prima îmbucătură de experienȋă autentică” (cf. *Iezechiel*, 2, 8 – 3, 3: „... și eu am mîncat-o și era în gura mea dulce ca mierea.”), pe care este pregătit să o comunice *prietenilor* săi, legați de temeiurile *prieteniei*. Pe aceștia se oferă să-i călăuzească de-a lungul cărȃrilor pe care a umblat el însuși înaintea lor, de-a curmezișul oceanului pe care el însuși l-a traversat, pentru ca ochii sufletelor să vadă, să experimenteze, la rîndul lor, *realitatea*: „Eforturile voastre vor fi binecuvîntate. Veȋi fi bineplăcuȋi pentru Dumnezeu, iar El va fi bineplăcut pentru voi. Eu însumi voi fi alături de voi, atît timp cît veȋi

avea nevoie de mine, pentru a vă călăuzi spre locul unde doriți să ajungeți pe cel mai scurt, sigur și neobstaculat drum.” (cf. *Hayy Ibn Yaqzan*, Goodman, pp. 102-103)

„și copilul a crescut, hrănit cu laptele mamei-căprioare...”
 Raționamentul viului sau logica realității încep, pentru Hayy Ibn Yaqzan, copilul născut pe o insulă ecuatorială prin generație spontană a luminii solare-celeste, cu înțelegerea deosebirii nete, covârșitoare, dintre o ființă vie și un trup fără viață. *Ființa reală*, care a locuit și a părăsit trupul căprioarei, este una și aceeași cu *ființa reală* care locuiește propriul său trup, este sugerată de incandescența și de mișcarea ascensională a focului și animă rotațiile și revoluțiile strălucitoare ale corpurilor cerești, pe care le-a creat din neant. Un roi de întrebări năzuiesc să atingă misterul *ființei*, dar, asemenea săgeților trase spre o țintă îndepărtată de un arc^o care nu este, încă, îndeajuns de puternic, ele mușcă pârâna înainte de a transcende rangul viului îngust, limitat, tiranizat de mistere și nedeschis spre dansul dervișilor, acea neprețuită coregrafie a spiritului și bucuriei în ale cărei rotiri labirintice adamii primiți în pre-eternitate și misterele revelate și amestecă esențele, culorile, „sulful și mercurul”, pentru a celebra sărbătoarea atotecuprinzătoare a Celui Viu: „Ce este ființa reală? Care este modul ei de a fi? Ce anume a legat-o de trup? Cum a ieșit și unde a plecat? A plecat de bună-voie sau a fost constrânsă să plece?”

Vârsta de douăzeci și unu de ani îl găsește deplin integrat în universul polimorf al insulei – o multitudine de lucruri disparate (pământ, apă, cer, plante, animale), care alcătuiesc o *unitate*, o singură insulă, *lumea*. Principiului unității în multiplicitate i se supun și membrele, organele trupului său: fiecare are o funcție proprie, dar toate sînt *mărturii* și *unelte* ale ființei reale, ale Ființei Reale. *Al-Haqq*, *Al-Hayy*, plămădește vietățile, vine și pleacă, dar rămîne pururi Unul, dincolo de trupurile vii. După ce trece acest prag al meditației, Ibn Yaqzan se simte deodată „străin și singur”, sfiat tragic-erotic de dorul

după împărțirea Celui Viu. Deși Prietenul Absent, Mare Subiect și Mare Interlocutor, Se ascunde în falduri de claritate și obscuritate, el se dăruiește pe sine orbirii, dorinței de a-L cunoaște în mod desăvârșit. Cel Viu este Creator al „organismului” alcătuit din pământ și cer, Ființă pură, existență necesară și ființă a vieții, adevăr-întreg-bunătate, frumusețe-putere-cunoaștere. „El este El.”

Hayy „vorbește” limbajul viului, al transmutării creație-om-Dumnezeu prin *kimiya'e saadat*. El parcurge în mod desăvârșit întreaga traiectorie a pelerinajului autentic, de la materia inanimată („cavitatea” locuită de lumină, în care argila, frământată în sine, se metamorfozează în precipitat antropogen, singularizat prin sigiliul potențialității antropomorfe – „o bulă de gaz, despărțită în două părți printr-o membrană delicată”) la viziunea Ființei *reale*... Imită, trialectic, calea ascensională a viului infinit: pragmatismul animalității (hrană, inocență, afecțiune), mișcarea corpurilor cerești (exactitate și disciplină în rotațiile labirintice, desfășurate după legile imemoriale fixate de Creator, strălucire, puritate), contemplarea Ființei-Care-există-cu-necesitate, a cărei lumină orbitoare, covârșitoare, se reflectă în „prima oglindă”, în a „doua oglindă”, în seria necuprinsă de oglinzi a împărțirii Spiritului, până la cele oazezeci de mii de oglinzi ale sufletelor.

Prima „îmbucătură” de experimentare nemijlocită a *realului* determină estomparea lumii simțurilor, fixarea provizorie în „oaza” viului divin, după cum reîntoarcerea la viața trupului din carne și sînge coincide cu retragerea în Sine a Ființei reale. „Cel ce gustă, este, iar cel ce nu gustă, nu este”, de vreme ce „o experiență nu poate fi cunoscută decât prin experiență, iar unui impotent nu i se poate comunica nimic din ce înseamnă, cu adevărat, orgasmul” (*cf.* Suhrawardi, *Al-Risalah*, Thackston, pp. 58-59). Ibn Tufayl rescrie, în contextul acestei intermitențe, *hadithul* în conformitate cu care principiul terțului exclus se aplică bărbatului care are două soții: atunci când o face fericită pe una dintre ele, cealaltă se întristează. Asemenea

lui, misticul nu se poate îmbăia în același timp în apele a două „femei”: fericirea în viața simpurilor atrage după sine îndepărtarea viului divin, iar beatitudinea existenței teandrice, extazul omului îndumnezeit, generează anihilarea, obnubilarea sau „întristarea” vieții carnale (cf. *Hayy Ibn Yaqzan*, Goodman, pp. 153-154).

Dumnezeu impregnează, prin sistemul vascular al Duhului Său, pământul reavăn al fiecărei vieți (hayawan), lucru reliefat și de tradiția abrahamică pre-musulmană, pre-creștină: *beer lahay roi* sau „izvorul Celui Viu, Care m-a văzut” (cf. *Facerea*, 16, 14); „Dacă Dumnezeu (...) ar lua înapoi la Sine Duhul Său și Suflarea Sa, toate făpturile ar pieri deodată și omul s-ar întoarce în pământ.” (cf. *Iov*, 34, 14-15); *va-yhwh elohiym emet hu-elohiym hayiym u-melek olom*, „iar Domnul este adevăratul Dumnezeu, este Dumnezeu viu și Împărat veșnic” (cf. *Ieremia*, 10, 10).

Un *hadith* celebru menționează cele trei lucruri care „au fost făcute iubite” pentru Profetul qur’anic în lume: „femeile, parfumul și rugăciunea, în care am găsit mângâiere” (cf. Nasa’i, *Sunan*, XXXVI, 1). În *Fusus al-hikam*, Ibn Al-‘Arabi comentează cu mult rafinament acest enunț, pentru a ilustra felul în care „înțelepciunea singularității” locuiește cuvântul profetic al lui Muhammad (cf. *The Bezels of Wisdom*, ed. R.W.J. Austin, pp. 272-284).

Afecțiunea preeminentă pentru femei se datorează, desigur, atracției irepresibile a întregului pentru parte, iar femeia, sechestrată palingenezic de evenimentul edenic al manifestării principiului vieții dincolo de treapta pământii, *adamah*, pe treapta lăuntrică, intimă, a curbiliniarității coastei adamice, este, în mod esențial, o parte a bărbatului. Relația teocratică-adamică dintre *Elohiym hayiym* sau *Al-Hayy* și pământa înduhovnicită este oglindită, continuată, de relația dintre bărbat și femeie, ca iubire a întregului pentru parte care se ipostaziază ca iubire a întregului pentru parte. Adam vine din Realitatea Divină, din *Al-Haqq*, pe calea adevărată a Duhului suflat de Dumnezeu (cf. Qur’an, S. XV, *El-Hijr*, 29). De aceea, mîntuirea

omului peccabil decurge, ȳn ultimă instanȳă, din dorinȳa, din dorul ȳntregului Divin după partea relativ ȳndepărtată ȳn care puterea covȳrȳitoare a Duhului a zămislit „chipul ȳi asemănarea Sa“. Dacă El S-a ȳndrăgostit de el ȳncă de la Facerea lumii, atunci cȳnd El ȳl iubeȳte pe el, El Se iubeȳte pe Sine...

Femeia este o efigie a bărbatului, după cum Adam este o efigie a Creatorului său. Bărbatul tȳnjeȳte după ea, cu puterea neconținută cu care o fiinȳă tȳnjeȳte după ea ȳnsăȳi, ȳn timp ce ea ȳl doreȳte, la rȳndul ei, cu pasiunea cu care orice fiinȳă năzuieȳte să se ȳntoarcă ȳn locul ei de origine, locul căruia ȳi aparȳne printr-o profunzime a iubirii mai profundă decȳt ea ȳnsăȳi...

Ibn Al-‘Arabi foloseȳte un termen valentinian (*sizigie*, din grecescul *suzzugia*, „uniune“ a două elemente care alcătuiesc o pereche, un cuplu) pentru a descrie polarizarea realității viului dumnezeiesc ca Dumnezeu – om ȳi polarizarea viului omenesc ca bărbat – femeie: „De aici decurge afinitatea dintre Dumnezeu ȳi om, iar chipul dumnezeiesc al omului este expresia grandioasă, glorioasă, desăvȳrită, a acestei afinităȳi. Este astfel deoarece o sizigie polarizează Fiinȳa Realității (*Al-Haqq*), după cum femeia, prin venirea ei ȳntru fiinȳă, polarizează natura umană, făcȳnd din ea o sizigie. Prin urmare, avem o trinitate, Dumnezeu-bărbat-femeie, ȳn cadrul căreia bărbatul este mistuit de dorul de Dumnezeu, după cum femeia este mistuită de dorul de bărbat.“ (cf. *Fusus al-hikam*, Austin, p. 274; Kurt Rudolph, *The Nature and History of Gnosticism*, pp. 78-80, 245-247; Anne-Marie Schimmel, *Mystical Dimensions of Islam*, p. 272). Continuitatea viului determinat teocratic, revărsat din Cel Viu, este Unu ȳn Sine, ȳn infinit, este doi, de două ori doi ȳi o dată trei ȳn timp, unde doi, de două ori doi ȳi trei sȳnt ȳntotdeauna Unu... Unu este ori de cȳte ori ori de cȳte ori, spre a se reuni cu Sine ȳn Unu...

Fluxul nestăvilat al viului, aici, jos, ȳngemănează contemplarea activă ȳi contemplarea pasivă a Realității. Atunci cȳnd ȳl contemplă pe Dumnezeu, principiu suprem-activ al viului, ȳn el ȳnsuȳi, bărbatul

își recunoaște pasivitatea imediată ei, în această calitate, experimentează extazul supunerii. Contemplarea Sa în femeie revelează aspectul Său activ în zămislirea femeii din bărbat, bărbatul fiind ființa din care femeia este manifestată, precum ei aspectul Său pasiv, deoarece pasivitatea femeii, față de Creator, este mediată, întemeiază a doua treaptă a pasivității omenești. Umanitatea turnată în tiparul curbiliniu al coastei adamice permite convertirea pasivității bărbatești imediate în aspect activ al Celui Viu, în măsură să genereze pasivitatea mediată, de rang feminin: „Contemplarea Realității în femeie este deplină, desăvârșită, deoarece în felul acesta el contemplă Realitatea atât în mod activ, cât ei în mod pasiv, în timp ce prin contemplarea Realității doar în sine însuși, el nu îl contemplă pe El decât într-un mod pasiv particular.” (cf. *Fusus al-hikam*, Austin, pp. 275-276) De aceea, uniunea sexuală dintre bărbat ei femeie, aneantizarea bărbatului în femeie ei a amândurora în plăcere, în iubire, este o reunificare a creației, un preludiu al nunții ultime, apocaliptice, dintre Creator ei creația Sa reîntregită... Cu atât mai mult cu cât plăcerea adevărată, dorința autentică, iubirea *reală* nu pot fi decât ale Lui...

Aceeași încadrare tradițională situează „parfumul” (*tib*, substantiv masculin) între „femei” ei „rugăciune” (*nisa'*, *al-fatihah*, substantive feminine), după cum Adam ei Muhammad, primul ei ultimul dintre Mesageri, *stau* între Esența divină ei Eva, tezaurul matricial al vieții omenești post-edenice, între *Al-Haqq* ei *Al-Hayy* sau Realitate ei Viață. Parfumul este, totodată, un atribut al purității unirii conjugale ei al mîntuirii din care se vor împărți toți slujitorii lui Dumnezeu în Ziua cea de pe urmă, în timp ce exhalările respingătoare ale trupurilor constituie semnul olfactiv-pestilențial al desfrîului, al damnării: „În ziua aceea, Dumnezeu le va plăti lor cu vîrf măsura cuvenită, iar ei vor ști că Dumnezeu este Adevăr manifestat. Femeile rele, rău-mirositoare, sînt menite bărbatilor răi, iar băbășii răi, femeilor rele, așa cum femeile bune, plăcut-mirositoare, sînt menite băbășilor buni, iar băbășii buni, femeilor bune, de vreme ce ei se lasă călăuziți

doar de rostiri nevinovate.” (cf. *Qur'an*, S. XXIV, *Lumină*, 25-26) Parfumul trupurilor este generat de desăvârșirea suflului, a duhului, de păstrarea imaculată a principiului vieții în vasul din carne și sînge. La fel ca și facerea omului, operă a suflării de *ruah*, de *ruh*, peste pârîna ieșită din apele deasupra cărora a plutit Duhul lui Dumnezeu, rugăciunea este o realitate teandrică, egal împărțită între om și Dumnezeu, o siziege, un loc al întâlnirii liturgice-sufletești dintre Cel viu și primitorii vieții: „Eu am împărțit în mod egal rugăciunea între Mine și servitorul Meu, o jumătate pentru Mine și o jumătate pentru servitorul Meu, care, de asemenea, va avea tot ceea ce Îmi va cere.” (cf. Muslim, *Sahih*, IV, 38) Din această perspectivă, a reunificării dintre el și El în rugăciune, Ibn Al-‘Arabi statuează că experimentarea *viziunii contemplative* coincide cu apogeul orașiei adevărate, cu primirea darului „mîngîierii”. Prin urmare, toți cei care rămîn singuri în rugăciune, fără a-L privi sau auzi pe Dumnezeu, nu se roagă cu adevărat, nu vorbesc *limbajul realității*, în conformitate cu care, atunci cînd sfinții se roagă cu glasul lui Dumnezeu, Dumnezeu se roagă cu glasul omului îndumnezeit (cf. Nwyia, *op. cit.*, pp. 379-407)... Lor le rămîne, însă, harul învecinării, harul unui limbaj de substituție: „Dacă el nu poate să-L vadă, atunci îi este îngăduit să-L venereze ca și cum L-ar vedea, să-și imagineze că El se află în *qiblah* în timpul rostirii cuvintelor. Deoarece lui îi este îngăduit să asculte în cel mai atent mod cu putință ceea ce Dumnezeu ar putea să-i spună ca răspuns pentru rugăciunea sa.” (cf. *Fusus al-hikam*, Austin, pp. 278, 280-281; Hoffman, în Popovic & Veinstein, *Les Voies d'Allah*, pp. 254-257)

A urma calea *vieții adevărate*, care este, întotdeauna, calea Celui viu, înseamnă, în context Sufi, a dăruii întregul tezaur al vieții individuale în „exodul către Dumnezeu”, *harajat ilayhi*. În *Kitab al-diya* sau *Cartea luminozității*, Abu Sa‘id Al-Harraz (m. cca. 286/899) enumeră șase categorii de „înduhovnici” (*ruhaniyun*), de „emigranți” în Dumnezeu: *ahl al-isarat*, cei care Îl caută pe Dumnezeu „prin forța aluziei”, meritul anterior sincerității; cei care sînt devotați

„purității ʿilmiei“ (*‘ilm*); *ahl al-mujahada*, cei care duc, cu generozitate, „războiul spiritual“; *ahl al-hususiya*, „privilegiații lui Dumnezeu“, cei cărora El le dăruiește ceea ce îi face să ajungă „la El prin El“; *ahl al-tajrid*, cei care au pătruns în „absoluta lepădare de sine“, fiind răpiți „lumii“ ʿi „încercărilor timpului“; *ahl istila wa-tamkin*, cei care au devenit „stăpîni ai propriilor lor stări spirituale“, cei pe care Dumnezeu îi absentează în absența „lumii cunoscute“, pentru a-i face prezenți în „lumea necunoscută“, astfel încît, atunci cînd El li se manifestă, ei consimt la propria aneantizare, pentru ca, eliberați provizoriu pe calea secundă a „reîntoarcerii la ei înʿi“, să fie învestiți cu „alegerea divină“ (cf. Nwyia, *op. cit.*, pp. 234-237). ^ai, desigur, există a ʿaptea categorie...

Ibn ʿAbbad din Ronda (1332-1390), fascinant om al *realității*, împărtășește celor care au urechi de auzit două strategii ale înaintării pe cale: cel care este „atras“ sau „absorbit“ (*majdhub*) spre *destinație*, spre El, ʿi „călătorul“ (*salik*). Dincolo de stația lepădării de „vestigiile umanității carnale“, înțelepciunea experimentează firescul convertirii în nebunie, deoarece „în prezența Existenței-în-Sine, aparențele dispar“. Apoftegma „gnosticului“ din Fez are drept suport scriptural S. XVII, *Mirʿaj*, 80-81: „În ce privește noaptea, veghează o parte din ea, ca un exces de zel pentru tine. Este cu puțință ca Domnul tău să te înalțe la o stație de mare laudă. ^ai să spui: Domnul meu, să mă conduci înăuntru cu o dreaptă mergere înainte, să mă conduci în afară cu o dreaptă mergere în afară; să-mi dai autoritate de la Tine, ca să mă ajute. ^ai să spui: Adevărul a venit, iar ceea ce era fals a dispărut fără urmă. Cu siguranță, ceea ce este fals este menit să dispară fără urmă.“ Pe acest prag, *majdhub* ʿi *salik* se întîlnesc, se bucură de un statut egal al învecinării cu Dumnezeu (cf. *Tanbih*, XVI, Renard, pp. 188, 224; Arberry, *The Koran Interpreted*, p. 283). Ambele stiluri de parcurgere a căii spre *Al-Hayy* Îl revelează pe Dumnezeu drept Călăuzitor Unic, fie că El este sau nu este dublat de asistența unui ghid spiritual. Pentru *salik*, El prescrie lungi perioade de renunțare ʿi

meditație, înainte de momentul în care „călătorul“ sau „căutătorul“ Său ajunge să fie condus *în sus*, „de la efectele acțiunilor lui Dumnezeu în lume, la Numele Divine, la contemplarea Atributelor Divine, la Ființa lui Dumnezeu“. Cel „atras“ sau „absorbit“ în Dumnezeu, *majdhub*, parcurge în sens invers aceeași traiectorie, fără efort, cu rapiditatea ființei care locuiește, deja, într-o anticameră a ne-timpului: el „pleacă“ din Esența Divină și „coboară“ spre viul creației, a cărei existență o experimentează ca existență în Dumnezeu, în Cel Viu (cf. Ibn ‘Abbad din Ronda, *Tanbih*, Renard, p. 25).

„Dumnezeu, Cel Prea-Înalt, trezește în oameni un sens al Adevărului Său și îi călăuzește prin el de-a lungul Căii.“ Pentru a trata tema inefabilă a sfințeniei oculte, mărturisitoare privilegiată a Celui Viu, Ibn ‘Abbad din Ronda invocă un *hadith* raportat de Kamil Ibn Ziyad At-Tawil. În conformitate cu acest „lanț“ al Tradiției, ‘Alī îl roagă pe Dumnezeu să nu lase ca pământul să fie lipsit de *cineva* care are în grijă păstrarea *dovezii* Sale în lume, fie că această dovadă este evidentă și binecunoscută, fie că ea este obscură, ascunsă: „Unde se află acești oameni și cât de numeroși sînt ei? Ei sînt pușini ca număr, dar puterea lor este mare. Dumnezeu își păzește dovezile, pînă cînd cei care le contemplă le recunosc și ajung să poarte răsadul lor în inimi. Atunci, El îi îmboldește întru cunoașterea adevărului mistic al credinței, astfel încît ei să urmeze spiritul certitudinii.“ ⁴¹ și chiar dacă numărul acestor oameni se va diminua pînă cînd nu va mai rămîne decît unul, acela singur va reprezenta Comunitatea (cf. *Tanbih*, III, Renard, p. 96)...

Acest enunț păstrează, desigur, în fundal, *Facerea*, 18, 26-33 („De se vor găsi în cetate... drepți, voi crușa pentru ei toată cetatea și tot locul acela.“). Tragedia prea-omenească a împușinării drepților este anulată, în perspectivă apocaliptică, de originea teandrică a „marilor puteri“, care identifică adevărul viului adamic și Adevărul Viului Divin prin alchimia spirituală a trezirii. Deoarece îmbătrînirea timpului aduce după sine tocirea lamelor religioase care poartă *jihadul* launtric,

sufletesc, victoriile liturgice îşi reduc anvergura aparentă, dar reinstaurează vîrsta redemptoare a emigrării la Dumnezeu: „Voi trăiţi într-un timp în care, dacă o persoană îşi neglijează o zecime din datoria sa către Mine, va pieri. Dar va veni un timp în care oricine va împlini o zecime din datoria sa către Mine, se va mîntui. Aducerea la îndeplinire a actelor simple ale închinării, în acea vreme de tulburare, va fi la fel de meritorie ca o venirea voastră către Mine în calitate de emiganţi.“ (cf. *Mishkat al-masabih*, în *Tanbih*, III, Renard, pp. 93, 210) Cu alte cuvinte, excelenţa temporală reprezentată de *Hijrah* se va perpetua pe parcursul regresului timpului liturgic, ocultată în straiul simplu al fiecărei rugăciuni *adevărate*, al fiecărei opere de veneraţie a cărei puritate *reală* este în măsură să întîlnească *realitatea*.

Degradarea agonică a creaţiei de pe urma puterii corozive a răului lumesc acordă statură apostolică, prin translaţie o consubstanţialitate semantică, tuturor luptătorilor din *guerrilla* sacră, care apără în mod statornic idealul dumnezeiesc al *viului*, al *fiinţei*, în cercul infernal al ispitelor, al uitării-corupţiei, în fortăreaţa fragilă, de o veonică, a fiecărui suflet. În acelaşi context profetic se situează o Abba Ischyron, ipotetic inspirator al *hadithului* invocat de Ibn 'Abbad în *Tanbih*. Atunci cînd Părinţii din tebaida egipteană s-au adunat pentru a face preziceri în legătură cu „generaţia cea de pe urmă“ o s-au întrebat „Ce am realizat noi?“, el le-a împărtăşit certitudinea prieteniei cu El: „Noi am împlinit poruncile lui Dumnezeu.“ „Iar aceia care vor veni după noi, ei ce vor realiza?“ „Ei se vor nevoi să aducă la îndeplinire jumătate din lucrările noastre.“ „Dar cu aceia care vor veni după ei, ce se va întîmpla?“ „Oamenii din generaţia aceea nu vor realiza nici un fel de lucrări, iar ispita îi va copleşi. Dar cei care vor fi adevăraţi în zilele acelea, vor fi mai mari o decît noi o decît părinţii noştri.“ (cf. *Apophthegmata Patrum*, Ward, p. 111)

Identitatea sinelui *real* al oricărui Hayy se contopeşte atunci cu Adevărul, cu Realitatea, *Al-Hayy* sau *Al-Haqq*, într-un moment de apogeu halajjian al Fiinţei, inaccesibil oricărei tentative de crucificare,

urzită de instanțele *inexistente* ale neînțelegerii lumești (cf. Abu Bakr Ibn Tufayl, *Hayy Ibn Yaqzan*, Goodman, pp. 93-166).

Un sfânt răpit în extaz, insolitat în fericirea neîmămurită a insulei sale, este *cu adevărat* chip și asemănare ale Dumnezeuului Unic și Viu, Cel Care a plămădit „insula” creației Sale din apele generozității și mizericordiei Duhului Său, pentru a lumina calea ființelor spre Ființă...

Note bibliografice

Al-Qur'an: A Contemporary Translation by Ahmed Ali, Princeton University Press, Princeton, 1990

Apophthegmata Patrum / The Sayings of the Desert Fathers. Trad. Benedicta Ward, Cistercian Publications Inc., Kalamazoo, 1984

Ibn Abbad din Ronda, *Letters on the Sufi Path / Tanbih. Trad.* John Renard, The Classics of Western Spirituality, Paulist Press, New York-Mahwah-Toronto, 1986

Muhy-d-din Ibn Al-'Arabi, *The Bezels of Wisdom / Fusus Al-Hikam. Trad.* R.W.J. Austin, The Classics of Western Spirituality, Paulist Press, New York-Ramsey-Toronto, 1980

Badawi, Abdurrahman, *Quelques figures et thèmes de la philosophie islamique*, Maisonneuve et Larose, Paris, 1979

Muhammad Ibn Isma'il Bukhari, *Sahih*, vol. I-III. Ed. L. Krehl, Leyden, 1862-1868; vol. IV, Ed. T. Juynboll, 1907-1908

Al-Ghazzali, *The Alchemy of Happiness / Kimiya'e Saadat. Trad.* Claud Field, The Octagon Press, Londra, 1983

Maulana 'Abdurrahman Jami, *Nafahat al-uns. Ed.* M. Tauhidipur, Teheran, 1336 / 1957

- Abu Bakr Al-Kalabadhi, *The Doctrine of the Sufis / Kitab al-Ta'arruf li-madhab ahl al-tasawwuf*. Trad. Arthur J. Arberry, Cambridge University Press, Cambridge, 1991
- Muslim Ibn Al-Hajjaj, *Sahih*, vol. I-XVIII, in 6, Cairo, A. H. 1349 / A. D. 1929
- Abu Abd Al-Rahman Nasa'i, *Sunan*, Cairo, A. H. 1384 / A. D. 1964
- Nwyia, Paul, *Exégèse coranique et langage mystique*, Dar El-Machreq, Beirut, 1991
- Popovic, Alexandre / Veinstein, Gilles (coordonatori), *Les Voies d'Allah*, Fayard, Paris, 1996
- Rudolph, Kurt, *Gnosis. The Nature and History of Gnosticism*, Harper San Francisco, San Francisco, 1987
- Schimmel, Annemarie, *Mystical Dimensions of Islam*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1975
- Spies, Otto, *Drei Abhandlungen über Mystizismus von Shihabuddin Suhrawardi Maqtul*, Kohlhammer, Stuttgart, 1935
- Shihab-ud-din Yahia Suhrawardi, *The Mystical and Visionary Treatises / Al-Risalah*. Trad. W. M. Thackston, The Octagon Press, Londra, 1982
- Abu Hayyan Al-Tawhidi, *Al-Imta'*, II, Cairo, 1942
- The Koran Interpreted*. Trad. Arthur J. Arberry, Oxford University Press, Oxford, 1991
- The Glorious Qur'an*. Trad. Muhammad M. Pickthall, Mostazafan Foundation, New York, 1984
- The Holy Qur'an – English Translation of the Meanings and Commentary* (engleză ʾi arabā), King Fahd Holy Qur'an Printing Complex, Riyadh, 1990 (1410 A. H.)
- Ibn Tufayl, *Hayy Ibn Yaqzan*. Trad. Lenn Evan Goodman, Gee Tee Bee Press, Los Angeles, 1991

Abstract

Abu Bakr Ibn Tufayl (1110 Cadiz – 1185 Marrakesh), a former minister and court medical doctor of the Almohad Sultan Abu Ya'qub Yusuf and a Muslim philosopher, was the author of *Hayy Ibn Yaqzan*. The story of Hayy Ibn Yaqzan, the child born spontaneously from the solar light on an equatorial island, is an allegory of the progress of the human soul from the stage of “narrow vitality” of the animal world to that of the “absolute aliveness”, of the divine extasy, of the meeting with God. The book of Ibn Tufayl actually unveils the mysteries of a deep and seductive spiritual alchemy that places teaching and solitude of the thinker in the island-like world as the pinnacle of individual redemption.

The meanings of intuition and education, the development of the human personality, the spiritual growth of the being and the reaching of absolute self-fulfillment are as many questions of the post-Edenic human existence. Ibn Tufayl reaches for answers from the point of view of an unmediated identification of the truth-seeker with the reality of the Living One, the Real One: the unique God, Creator of heaven and earth...

SANATORIUL CA SPAȚIU INSULAR ÎN OPERA LUI THOMAS MANN

^aTEFAN BORBÉLY

Mecanismul imaginar și simbolic al insularizării prin boală se poate vedea cel mai bine la Thomas Mann în capitolul introductiv al romanului *Muntele vrăjit*. Tânăr inginer constructor de nave, descendent al unei înstărite familii din Hamburg, Hans Castorp traversează obstacul spațiului germanic pentru a-i face o vizită la Davos, într-un faimos sanatoriu pentru cei cu boli de plămâni, vărului său Joachim Ziemssen, “prizonier” acolo de mai multă vreme. Traseul psihopomp, elizean e sugerat de către Thomas Mann încă din primele rânduri: “De pe platoul înalt al Germaniei meridionale, treci mai întâi prin diferite ținuturi, urcând și coborînd pînă la țărmul suab al lacului, iar de aici plutești cu vaporul peste valurile săltărețe, *dincolo de prăpăstii socotite odinioară ca fiind genuni fără fund*.”¹ (1:5) În spațiul cantonal elvețian, obstacole neașteptate fragmentează un drum care se dovedise a fi pînă atunci, totuși, liniar: “intervin întârzieri și greutăți” (1:5); apoi pantele încep să urce “pe un drum stîncos, sălbatic și anevoios” (1:6), mica locomotivă a trenului în care călătorește inginerul părăind că biruie cu dificultate un “sui^o abrupt și greu, *care parcă nu mai ia sfîrșit*”. (1:6)

În joacă parcă, așa cum obișnuiește, Thomas Mann inserează în interstițiile descrierii unei călătorii în aparență banale, simboluri

¹ Citatele sînt reproduse după ediția Thomas Mann: *Muntele vrăjit*. Roman. Vol. 1-2-3. Traducere de Petru Manoliu. Prefață de Ion Ianoși. Editura pentru literatură, București, 1969 (col. BPT). Pentru a ușura lectura, vom menționa la sfîrșitul fiecărui citat doar numărul volumului și pagina.

străvechi, care par să anunțe altceva decât o simplă vilegiatură. Roata lumii, pe care o învîrtește micușul tren de munte, declanșează în capitolul introductiv al *Muntelui văjit* marea roată regresivă a timpului, *spațiul curgînd aici în timp* într-un mod firesc, de parcă ele n-ar fi categorii diferite: “Două zile îndepărtează omul, și cu atît mai mult pe un tînăr care încă nu și-a înfipt destul de puternic rădăcinile în viață - meditează egalnic Thomas Mann -, îl înstrăinează de universul său cotidian, de tot ceea ce numea el datorii, interese, griji, speranțe, îl poartă tot mai departe cu fiecare învîrtitură de roată a trăsurii ce-l duce la gară, infinit mai mult decât și-ar fi putut închipui. Spațiul care, rotindu-se și gonind, se interpune între el și locul său de baștină, desfășoară forțe pe care, de obicei, le credem rezervate duratei: din oră în oră acesta determină prefaceri interioare, foarte asemănătoare celor provocate de durată, dar care, într-un anumit chip le întrece.” (1:6)

Datorită acestei ambivalențe, vacanța inginerului de nave Hans Castorp se transformă, într-un moment în care ea părea că nici nu începuse bine, într-o renaștere, într-o regresie spre origini, înstrăinarea de sine fiind mijlocită prin trecerea, obligatorie aproape, prin pînza de apă eterică a rîului uitării: “Tot așa, el - [e vorba de spațiul care se interpune între identitatea burgheză, stabilă a omului și cea dezrădăcinat-călătoare - n.n. ^{at}.B.] - zămislește uitarea, ca și timpul; dar o realizează desprinzînd făptura omenească din cercul contingențelor ei, pentru a o transpune într-o stare de libertate inițială; astfel, cît ai bate din palme, face un vagabond chiar dintr-un pedant și un burtă-verde. Se spune că timpul este o Lethe; însă aerul îndepărtărilor este, și el, un fel de elixir, iar dacă efectul său este mai puțin desăvîrit, în schimb e cu atît mai rapid.” (1:6-7)

Prin regresia în timp provocată de călătorie, omul stabil, egal cu sine, conștient de responsabilitățile care îi apasă umerii, devine un “vagabond”: acesta e, pentru moment, singurul indiciu tipologic al regresiei pe care îl avem. “Vagabondul” aparține, în sintaxa lui Thomas

Mann, existenței ludice, histrionice; urmînd descrierea traseului obstaculat parcurs de către Hans Castorp, înțelegem că “vagabondul” (ca și histrionul de altfel) se află undeva la începutul segmentului de viață al cuiva: el reprezintă o stare, o vîrstă, un fel de a fi, pe care le “uim” în procesul devenirii burgheze, morale, pentru a întîlni apoi, în cursul vieții, în momente dintre cele mai neașteptate, un detaliu, o persoană sau un sentiment care îi le reamintește. Traducînd totul în termeni nietzscheeni, din care, desigur, derivă structura, “vagabondul” histrionic e dionisiacul pe care omul socratic, “împovărat” îl uită, fiind din cînd în cînd întors din drum pentru a-l redobîndi. De aceea - cum sugerează de altfel și textul introductiv al romanului - , nu există deplasări în spațiu fără dizlocări complementare în timp; de altfel, ceea ce se modifică e componența tipologică, freatică a cuiva, a persoanei “compuse” din straturi dionisiace și socratice, din “joc” și “împovărare”.

“Hans Castorp - scrie Thomas Mann - avea să resimtă el însuși aceste fenomene chiar pe pielea lui.”(1:7) El pleacă oarecum îngîndurat la drum, cu intenția pragmatică de a trece rapid peste un ritual impus de către conveniențele de familie: “Nu era dispus să ia prea în serios călătoria aceasta și să se angajeze sufletește. Intenția sa fusese, mai curînd, să se achite cît mai iute de o obligație, pentru că trebuia să se achite, apoi să se întoarcă acasă la fel cum plecase, și să-și reia traiul exact de acolo de unde, pentru scurtă vreme, fusese silit să-l părăsească.” (1:7) Curînd, în chiar compartimentul care îl purta spre piscuri, el își va da seama că prejudecata unei excursii neparticipative e pur și simplu o iluzie, fiindcă “insula” montană de aer rarefiat spre care urcă are alte “legi” decît cele ale Țesului meridional dinspre care sosește: “Patrie și orînduire socială erau noțiuni care nu numai că rămăseseră foarte departe în urma lui, dar, mai ales, rămăseseră cu mulți stînjeni sub el, iar ascensiunea continua mereu, mereu încă.”(1:7)

“Patria” și “orînduirea socială” sînt, în sintaxa lui Thomas Mann, etichete care *separă* oamenii, în loc să-i apropie. Germanul e separat

de elvețian a^oa cum polonezul e separat de francez: între ei sînt granițe, a^oa cum limite ferme se găsesc și la nivelul palierelor sociale, unde comerciantul trebuie să-și țină bine locul, a^oa cum și-l țin servitorul sau princepele. Există, însă, dincolo de aceste etichete, forțe “vagaboande”, histrionice, refractare la ierarhizări sociale artificiale; există preocupări, planuri, stări care se încâpățînează să nu țină seama de convenții, transgresînd vesel, inconștient aproape, bariere sacrosante. Din categoria acestor planuri fac parte boala, muzica, jocul, vrăjitoria, artisticul ca atare; altfel spus, întreaga recuzită săgalnică a existenței histrionice, din care Thomas Mann se împărtășește nu o dată, și în spiritul căreia își scrie cărțile.

Urcînd mereu, cu micul tren care biruie triumfător genunile, pedantul inginer Hans Castorp are, la un moment dat, impresia intrării într-un ținut *de dincolo de viață*: “Hans Castorp își spune că, fără îndoială, lăsase în urmă zona foioaselor și, de asemenea, dacă nu se înalță, pe aceea a păsărilor cîntătoare, iar gîndul acesta al încetării totale a vieții, al despuerii, îl făcu să fie cuprins de un fel de amețelă și o uoară greață, încît vreme de două minute își acoperi ochii cu mîna.” (1:8) Cînd și-o dădu la o parte, văzu figura “marșială”, “sănătoasă” a vărului său Ziemssen, primul lucru pe care Joachim i-l comunică fiind acela că timpul, în categoriile căruia “cei de jos” obișnuiesc să gîndească viața, are aici, sus, alte dimensiuni: “Fără îndoială, trei săptămîni nu înseamnă aproape nimic pentru noi, cei de aici, însă pentru tine, care ai venit în vizită și care nu trebuie să stai cu totul decît trei săptămîni, pentru tine, totuși, reprezintă o bună bucată de vreme.” (1:11) O altă meditație, făcută parcă numai pentru sine, îl determină pe Joachim să sugereze că la sanatoriu *spațiul* s-a resorbit integral în *timp*: “Da, timpul, zise Joachim și, fără să dea atenție indignării sincere a vărului său, clătină capul de mai multe ori, privind drept înainte. Nici nu-și închipui cum dispun aștia de aici de timpul oamenilor. Pentru ei, trei săptămîni sînt cît o zi. [...] Aici îți schimbi concepțiile.” (1:12)

Înainte chiar de a ajunge la poarta sanatoriului, Hans Castorp simte forța insidioasă a acestei schimbări. Reacționând la formulele reductiv-cazone ale vărului său, preocupat să îmbrace descrierea peisajului în detalii topografice precise, specifice militarului mereu pregătit să-și așeze trupele în dispozitiv, el va corecta o exprimare a acestuia, afirmând că zăpada de pe pante nu “ține tot anul”, ci este “veșnică” (1:14); la amănuntul macabru că în toii iernii, locatarii unui alt sanatoriu, mai îndepărtat, se văd obligați, din cauza drumurilor impracticabile, să-și coboare morții pe versanți cu săniuș, el izbucnește ca din senin într-un râs de neoprit. Râsul e, tot în sintaxa lui Thomas Mann, un atribut al segmentului dionisiac, histrionic al existenței. Printr-un schopenhauerianism corectat în sens nietzschean (cu prelungiri demonstrative în *Nașterea tragediei din spiritul muzicii*), râsul aparține forței “poietice”, voinței plămuitoare, originare, arhaică a lumii, care creează forme, dar nu se poate închide la nesfârșit în ele; prin urmare, râsul - ca și histrionismul, de altfel - aparține momentului în care forța plămuitoare, condusă de propria-i putere și energie internă, *distruge* forma pentru a se elibera. Altfel spus: râsul se naște din *moartea* formei: nu întâmplător, râsul lui Hans Castorp e declanșat de prima menționare a cuvântului “*moarte*” în text: “- Cadavrele? Asta-i bună! Haidade! exclamă Hans Castorp. Ei, deodată, simți că-l cuprinde nevoia de a râde, un râs puternic și nestăpânit, ce-i zguduia pieptul, schimonosindu-i fața uscată de vântul rece, cu o grimasă puțin cam dureroasă.” (1:15)

Din nou, trebuie să menționăm că, la fel ca întotdeauna, Thomas Mann se joacă, strecurând în text atribute histrionice, de genul *schimonoselii* sau al *grimasei*. *Muntele vrăjit* e, substanțial, o comedie; scurtul drum care leagă sanatoriul de gară e suficient de lung pentru ca Hans Castorp să simtă întreaga forță a transfigurării în care a pătruns. Menționarea de către Joachim a numelui psihanalistului Krokowski, medicul asistent al sanatoriului, cel care “disecă suflete”, îl face pe inginer să nu mai fie “de loc stăpân pe sine” (1:16): “...disecția sufletelor

Îl dăduse gata, încît acum rîdea atît de tare, că-i curgeau lacrimile de sub mîna cu care, aplecat înainte, își acoperise ochii. Joachim rîse și el din toată inima...” (1:16), stare de veselie nefirească, explozivă, care-l determină să primească placid toate detaliile privind cazarea sa, inclusiv informația că, numai cu o zi mai devreme, în camera grijului dereticată între timp își dăduse obîtescul sfîrșit o americancă. “Vreau să spun - îi precizează Joachim, vîzînd toate acestea - că aici nu există nici timp, nici viață - nu, aici nu există nimic.” (1:23)

*

Îi vom lăsa, acum, pe protagoniștii noștri pradă infinitului morții în care au intrat, și vom încerca să înțelegem ce se întîmplă *înăuntru*. Vom apela, pentru aceasta, nu la cele trei volume ale *Muntelui vrăjit*, ci la o schiță premonitoare a acestora, nuvela *Tristan* (1902). Acțiunea ei se petrece tot la un sanatoriu. Sanatoriul Einfried, condus de către venerabilul doctor Leander, “nu poate fi decît călduros recomandat bolnavilor de plămîni. Dar sanatoriul nu este frecventat numai de tuberculoși, ci aici se mai află tot felul de alți pacienți; bărbați, femei și chiar copii, căci doctorul Leander putea dovedi succese obținute de el și pe alte tărîmuri.”² “

“La începutul lunii ianuarie, marele comerciant Klöterjahn - din firma A.C. Klöterjahn & Comp. - își aduse soția la Einfried” (87) cu suspiciunea unei banale boli de traheită. Gabriela Klöterjahn atrage printr-o frumusețe “nepămînteană”, cum strecoară cu abilitate autorul (p.89); tot potrivit sintaxei predilecte a lui Thomas Mann, femeia este însemnată cu semnul inconfundabil al unei premoniții întunecate:

² Citatele sînt reproduse după ediția Thomas Mann: *Moartea la Veneția*. Nuvele. Traducere de Lazăr Iliescu și Al. Philippide. Prefață de Eugen Schileru. Editura pentru literatură (col. BPT), București, 1965. Transpunerea în românește a nuvelei *Tristan* i se datorează lui Lazăr Iliescu. Primul citat, de care este atașată prezenta notă, este la pag. 86; în rest, vom respecta uzanța trimiterilor bibliografice din nota precedentă, menționînd în paranteză doar numărul paginii.

“Părul ei castaniu-deschis, strâns într-un coc lăsat adânc pe ceafă, era pieptănat lins, și numai în apropierea tâmpiei drepte cădea liber pe frunte o buclă creășă, nu departe de locul unde, peste sprânceana bine desenată, se vedea cum o vinișoară micușă, ciudată, de un albastru palid și bolnăvicios se ramifică pe fruntea limpede, curată și aproape transparentă. Vinișoara aceasta albastră de deasupra ochiului domina îngrijorător întregul oval delicat al feței, și apăsarea mai vizibilă de îndată ce tînăra femeie începea să vorbească sau chiar numai să zîmbească. Atunci obrazul ei căpăta o expresie de încordare, de apăsare chiar, *fapt care dădea loc la temeri nelămurite.*” (89)

Gabriela Klöterjahn nu fusese dintotdeauna bolnavă; starea ei precară s-a declanșat odată cu nașterea copilului rotofei, plesnind de sănătate, “minunat de vioi și de reușit” (91) pe care l-a adus pe lume, oferind firmei Klöterjahn liniștea succesorală atât de mult dorită. Ca toți copiii din opera lui Thomas Mann, și acesta ucide, moare, sau este ucis prematur: “de atunci [din momentul nașterii - n.n. ^{at.B.}], din acele zile îngrozitoare, [mama] nu mai putea prinde puteri, dacă se poate spune că ar fi fost vreodată în putere. De-abia se sculase din lăuzie, cu totul epuizată, cu totul lipsită de vlagă, când, tușind, scuipă puțin sânge, nu mult, o nimica toată...” (91) Grijuliul doctor Hinzpeter, chemat la căpătîiul ei, îi prescrie odihnă multă, dar starea ei refuză să se amelioreze: “...în timp ce copilul, Anton Klöterjahn-junior, o podoabă de *baby*, își cucerea și își menținea cu deosebită energie și lipsă de considerație locul său în viață, tînăra mamă părea că se topește încet și liniștit.” (91)

Toate acestea le află, împreună cu pacienții sanatoriului, un scriitor ciudat, internat la Einfried pentru o boală pe care nimeni nu o putea localiza cu precizie. Detlev Spinell are o fizionomie specifică de histrion, în sintaxa imaginară a lui Thomas Mann: “Inchipuiți-vă un om brunet, de vreo treizeci de ani, de statură impunătoare, cu tâmpie care începuseră să încărunească și a cărei față albă și puțin buhăită n-avea nici urmă de barbă. Nu pentru că ar fi fost bărbierită, căci s-ar

fi cunoscut, ci fiindcă era moale, ȃtearsă și copilăroasă, ici și colo cu cîteva firiȃoare de păr, ca puful. Stranie figură!” (93) Pacienȃii preluaseră, în ce-l priveȃte, porecla de “sugaciul descompus” pe care i-o dăduse “unul dintre domnii căroră le tremurau picioarele, un cinic și un ghiduȃ” (93); e vădit, prin urmare, că Thomas Mann strecoară toate aceste amănunte în text pentru a sugera că Spinell aparȃține registrului dispersiv, “criminal” al copilăriei.

Pacienȃii - și mai ales doctorul Leander - nu prea puneau mare preț pe boala și pe talentele literare ale lui Detlev Spinell; doctorul îi citise cartea, și n-o găsi prea reuȃită. Întrebat fiind, mai mult din politeȃe, de soarta sa de scriitor, Spinell oferă tuturor o explicaȃie nietzscheană a vocaȃiei sale: “Sîntem, eu și cei de o seamă cu mine, făpturi inutile, și, cu excepȃia cîtorva ceasuri fericite, ne tîrîm prin viaȃă cu conȃtiinȃa inutilităȃii noastre. Urîm tot ce e util, ȃtim că utilul e vulgar și urîț și apărăm acest adevăr cum aperi numai adevăruri de care ai absolută nevoie. Și totuși, conȃtiinȃa asta încărcată ne roade atît de mult, că nu mai rămîne în noi nici un petic teafăr.” (99) Recunoaȃtem în această conȃtiinȃă “rozătoare” dionisiacul nietzschean, preluat din modelul schopenhauerian al *voinȃei oarbe*; pentru ca sursa să fie și mai precisă, Spinell sugerează în continuare (e schema clasică a funcȃiei apolinicului în raport cu dionisiacul din *Naȃterea tragediei* a lui Nietzsche) că pentru a putea *suporta* această continuă ofensivă distructivă, ei, scriitorii, își găsesc modalităȃi de *atenuare* a insuportabilului, simulacre prelungite în mărunte ritualuri cotidiene: “...atunci recurgem la mijloace neînsemnate *de alinare*, fără de care n-am putea să rezistăm.” (99)

Thomas Mann strecoară aici o subtilitate ce vine din Schopenhauer, fiind - dacă ne gîndim bine - înrudită cu faimoasele *hale de gheaȃă* din opera lui Mihai Eminescu. După schema din *Lumea ca voinȃă și reprezentare*, voinȃa plăsmuitoare, oarbă, care creează forme, pentru a le și distruge apoi din chiar clipa creării lor, e *caldă, fierbinte*; singura care i se poate opune - susȃține Schopenhauer, pe urmele lui Kant - e intelectul, capabil de a crea forme *reci*, de a

îngheța pulsatoriul fremătător, fierbinte al vieții și morții în forme spirituale stabile. Nu întâmplător, Detlev Spinell descrie segmentul suportabil al existenței sale în termenii contactului imediat cu *glacialitatea*, fiindcă, din chiar momentul în care soarele se ridică triumfător pe cer, încep - iremediabil, fără putința de a li se sustrage - chinurile vieții sale de om dăruit scrisului, artisticității: “O anumită cumpătare și severitate a felului nostru de trai, de pildă - le spune Spinell celor două doamne neîncrezătoare, stupefiate, în limitele mondene ale bunului simț, de ineditul acestei concepții de viață - e pentru mulți dintre noi o necesitate. Să te scoli de dimineață, îngrozitor de dimineață, să iei o baie rece și să te plimbi prin zăpadă...Asta ne face să fim pentru un ceas, poate, mulțumiți de noi înșine.” (99) Firește că, în termeni de asemenea logici, Spinell nu este în relații prea bune cu soarele: “ - Nu vă place soarele, domnule Spinell?” - îl întreabă Gabriela. - “Cum nu sînt pictor..”. - răspunde enigmatic scriitorul. - “Fără soare, te interiorizezi mai mult.” (113)

Motivele pentru care Spinell fusese internat în sanatoriu sînt destul de neclare; oricum, ceea ce pare sigur, este că boala lui e superficială. Întrebat direct, scriitorul dă o explicație în doi peri, minimalizînd eventualele curenți de fiziologie (“Mi se face puțină electricitate. Fără importanță” - 97), pentru a se opri apoi, stîrnind de asemenea stupeoare, asupra motivației existențiale a prezenței sale în acest loc al tranzitoriului prin definiție, care este sanatoriul: “Am să vă spun totuși, stimată doamnă, de ce sînt aici. Din pricina stilului.” (97) Detalierea răspunsului sugerează, în sens nietzschean, corespondența dinamică dintre dionisiac și apolinic, dintre fondul plămuitor etern și forma conjuncturală, circumstanțială în care el se întrupează. Substanțial - le spune Spinell doamnelor buimăcite de bizareria răspunsurilor sale - el este mereu, oriunde s-ar afla, același: dispersiv, psihopomp, noptatic-crepuscular, melancolic-histrionic, “chinuit” selenar de chemarea unei “boli” nedefinite. Numai că, acest fond nu poate trăi *în afara formei*, ipostazierea “rece”, pedant-burgheză fiind cea mai potrivită dintre toate. De aceea, Spinell hălăduiește dintr-un

loc în altul (ca lupul de stepă al lui Hermann Hesse, atras și el de perfecțiunea pedantă, corectă a formei burgheze), reenergetizându-se periodic prin contactul cu forma perfectă, sobră, geometric-dreptunghiulară, lipsită de vocația distructivă, "lascivă" a fondului: "Da, stimată doamnă! Einfried e absolut în stil *empire*; pe vremuri, a fost un castel, o reședință de vară, cum mi s-a spus. Aripa aceasta e un adaos clădit mai târziu, dar clădirea principală e veche și autentică. Am clipe când nu pot trăi fără stil *empire*, când am nevoie neapărată de acest stil ca să mă pot simți cât mai bine. E uor de înțeles că te simți mai bine printre mobile moi și comode, aproape lascive, decât printre mese, fotolii și draperii drepte și liniare... Această luminozitate, această masivitate, simplitatea aceasta rece și aspră, această severitate reținută îmi împrumută parcă ținută și demnitate, stimată doamnă, și simt cum, cu timpul, ea mă purifică, mă înnoiește și, fără discuție, mă înalță din punct de vedere moral." (98)

"...om bizar, bizar și original" (102), cum îl definește Gabriela Klöterjahn, Detlev Spinell va descoperi uor, chiar și fără a pune prea multe întrebări indiscrete, meșteșugite, că în viața pacientei de la Einfried s-a produs, mai de mult, o fractură existențială. Mama Gabrielei a murit când aceasta era mai mică: tatăl, care se numea Eckhof, s-a datat negustoriei, din dorința de a-și întreține fiica și de a continua lunga tradiție a familiei, însă preocupările sale erau mai degrabă artistice: " - Aadar, tatăl Dumneavoastră e negustor? - întreabă [Spinell] oovăind puțin. - Da. Dar afară de asta și în primul rând - răspunde entuziastă Gabriela - el e mai cu seamă artist. - Ah! Ah! Cel fel de artist? - Cîntă la vioară...Asta nu înseamnă însă nimic. Totul e cum cîntă! Unele sunete ale viorii lui nu puteam niciodată să le aud fără să simt, ca în nici un alt prilej, cum lacrimi ciudat de fierbinți îmi umezesc ochii." (105)

Cu numai cîteva clipe în urmă, Spinell stabilise că Gabriela Eckhof era din Bremen, oraș crepuscular și muzical, în care fusese și el o dată. Pasajul trimite - Thomas Mann se joacă și aici, cum o face de altfel în întreaga sa operă - spre simbolismul diabolic selenar, prezent

și în prima parte a *Faustului* goethean; de altfel, Gabriela sesizează imediat ubicuitatea partenerului ei de discuție, mirându-se de itineranța sa neobosită, ciudată pentru un om “chinuit”, blocat într-un sanatoriu: “ - Da - spune gânditor Spinell - , am fost acolo o dată... Doar câteva ceasuri scurte, într-o seară. Imi amintesc de o uliță veche, strîmtă, cu case ȗuguiate, deasupra cărora luneca o lună strîmbă și stranie. Apoi am fost și într-o pivniță, în care mirosea a vin și a mușegai. Asta e o amintire de neuitat...” (104) Spinell elogiază Bremen din cauza spiritului artistic dispersiv al maeștrilor cîntăreți, al căror faimă o întrecuse de mult pe aceea a orașului; de fapt, chiar și numai privind-o pe Gabriela, scriitorul își dă seama că ea nu poate aparține integral, organic identității sociale sub care figurează în cataloagele sanatoriului. “ - Pe tata - se grăbește pacienta să clarifice lucrurile - îl chema Eckhof.” (104) Pentru Spinell, Eckhof e mai plauzibil decît Klöterjahn, dar nu fiindcă cel de al doilea nume ar fi dezonorant (deși ulterior îl va decreta “vulgar”), ci fiindcă cel dintîi aparține, prin tradiție și substanță, artisticității: “ - Vedeți? Eckhof e cu totul altceva. Eckhof a fost și numele unui mare actor al nostru. Eckhof merge.” (104)

Sugestia lui Spinell este că în trecerea de la Eckhof la Klöterjahn, în viața Gabrielei s-a produs o ruptură. Eckhof - numele purtat de tatăl negustor pasionat de vioară - aparține crepuscularului, dispersivului provocat de artisticitate, pe cînd Klöterjahn - identității burgheze de împrumut, incompatibilă cu substanța autentică a femeii. Structura de aici e identică cu aceea din *Casa Buddenbrook*, în care forma burgheză evoluează cu necesitate, prin alchimii existențiale și genealogice ciudate, spre identitatea crepusculară, dispersivă a artisticității. Acolo, în roman, forma, adînc încrustată în timp, e reprezentată de firma familiei Buddenbrook, supusă unei logici a masculinității și a numărului, fiecare moștenitor al Casei avînd datoria reproductibilității burgheze, și anume pe aceea de a duce prosperitatea firmei mai departe, de a o perpetua în timp. Dispersivul apare odată cu Thomas Buddenbrook, pasionat de lectura lui

Schopenhauer, și marcat familial de căsătoria cu Gerda, fiindă nepragmatică, pasionată de muzică. Din acest mariaj nepotrivit apare bolnăviciosul copil Hanno, dezinteresat și el de grîne, dar superior motivat de pasiunea pentru arta "inutilă" a mamei sale. Legea copilului thanatic din opera lui Thomas Mann funcționează și aici ireproșabil: Hanno va puncta, prin constituția sa dispersivă, feminină, sfîrșitul iremediabil al firmei, prăbușirea Casei Buddenbrook. În *Tristan*, Spinell sesizează și el că Gabriela reprezintă ultimul popas al unei genealogii obosite: " - Spuneți, scumpă doamnă - îmi ademenește scriitorul interlocutoarea -, familia dumneavoastră e veche? Desigur că în casa îngușată și cenușie au trăit, au murit și s-au stins din viață mai multe generații." (105) La confirmarea Gabrielei, Spinell oferă o explicație "firească" pentru interesul său (vecin cu scormonitoria indiscreție), dar deocamdată destul de sibilinică pentru cei din sanatoriu: "...nu e rar - spune el - ca un neam de oameni cu tradiții practice și aride să se transfigureze încă o dată prin artă, spre sfîrșitul zilelor sale." (105)

Thomas Mann strecoară, aici, o subtilă nuanță de repetiție, care trimite, din nou, spre schema de ansamblu de sorginte nietzscheană. După logica *Nașterii tragediei*, energia dionisiacă, plăsmuitoare a universului se particularizează, fără excepție, în forme de natură artistică, universul fiind, prin definiția acestei logici, epifania estetică a dionisiacului. Dar forma "evoluează" (prin cunoscuta inserție a socraticului decadent și degenerescent) *îndepărtîndu-se* de efervescența jucăușă, copilăresc-plăsmuitoare a începuturilor; în această accepțiune, apolinicul reprezintă atît forma de manifestare onirică a dionisiacului, cît și *amînarea* reîntoarcerii spre punctul de origine, întîrzierea reîntîlnirii cu efervescența dionisiacă a substanței dintîi. De aceea - sugerează Spinell - " nu e rar ca un neam de oameni cu tradiții practice și aride să se transfigureze *încă o dată* prin artă, spre sfîrșitul zilelor sale", închizînd astfel un cerc, revenind la o identitate "transfigurată", dionisiac-plăsmuitoare de mult uitată. Dacă privim schema în logica ei derivată din Schopenhauer și din Nietzsche (ea fiind reluată de nenumărate ori de către Thomas Mann), punctul

final al universului e “eterna reîntoarcere” în preformal, fiindcă energia care plăsmuiește universul este atât de puternică, atât de copleșitoare, încât nu poate avea, în sine, formă. Ea doar *împrumută* forme, ipostaze concrete de manifestare, ea doar *ține* către forme, se particularizează efemer și tranzitoriu în ele, dar din chiar clipa în care le articulează, ea purcede să le și distrugă, menirea substanței plăsmuitoare preformale fiind aceea de a reveni întotdeauna la neîncorsetarea “jucăușă” pe care *limita* rigidă a formei nu o îngăduie. Așa se explică unele analogii literare ale acestei structuri, așa cum apar ele în opera lui Thomas Mann: rolul thanatic recurent al copilului (aflat, prin vîrstă și nedezvoltare ludică, foarte aproape de sursa energiei plăsmuitoare și/sau destructive), raportul dintre sănătate și boală (omniprezentă la Thomas Mann), sănătatea aparținînd aici formei, pe cînd boala procesului ei dispersiv, deci dionisiacului. Nu în ultimul rînd, așa se explică rolul psihopomp al artistului din opera lui Thomas Mann, rostul acestuia fiind acela de a *întoarce* forma din drumul ei “amăgitor”, scoțînd-o din parțialitate, din limită, pentru a o restitui ilimitatului în care se întîlnesc, cu aceeași putere de absorbție, viața și moartea energiei dionisiace plăsmuitoare.

În *Tristan*, rolul mediatorului dionisiac îl joacă scriitorul Detlev Spinell, un “copil” în felul său, dacă ținem seama de porecla, deja menționată, pe care o poartă, aceea de “sugaci descompus”. Continuînd conversația cu Gabriela Klöterjahn-Eckhof, Spinell află că mariajul dintre tînăra femeie și înstăritul comerciant Klöterjahn s-a perfectat cam pe nepusă-masă, la nici două zile după ce acesta îi vizitase tatăl pentru un contract de afaceri (“A doua zi a fost poftit la masă, și după trei zile mi-a cerut mîna. - Adevărat? Cum, atât de repede au mers lucrurile?” - 106), că tatăl fetei a manifestat inițial unele reticențe (“...voia mai degrabă să mă păstreze lîngă el...” - 107), dar că toată ciudățenia perfectării intempestive a căsătoriei s-a datorat, de fapt, dorinței explicit formulate, insistenței încăpățînate a viitoarei mirese. Thomas Mann se joacă aici din nou, înscriind în relatarea tinerei femei semnul thanatic de pe fruntea Gabrielei, din dorința

evidentă de a sugera că cele două erau, de fapt, oarecum paradoxal, înrudite: “ Dar eu *voiam*, zise doamna Klöterjahn zîmbind, și vini^ooara albăstrie, cu înfăși^oarea ei chinuită și bolnăvicioasă, puse iar stăpînire pe obrazu-i atît de drăgăla^o.” (107)

Căsătoria cu negustorul Klöterjahn i-a adus Gabrielei o serie de renunțări voluntare în economia vieții, și în primul rînd îndepărtarea de muzica pe care o cultiva în casa tatălui ei. Tînăra fată cînta, de cînd se ^otia, la pian, fiind de asemenea conștientă de faptul că muzica are asupra ei un efect malefic, că “îi face rău” (115). Rămasă singură cu Spinell în salonul de conversație al sanatoriului (ceilași pacienși plecaseră, entuziași, într-o scurtă escapadă colectivă cu sania), scriitorul își convinge interlocutoarea să se apropie din nou de pian. Fascinată, luptînd între pasiunea pentru instrument și conștiința că degetele plimbate pe clape îi vor agrava boala, Gabriela rezistă la început, pentru a ceda pînă la urmă, experimentînd, din nou, “nunta” răvășitoare a zilei cu noaptea (identitatea psihopompă, hermetică a lui Spinell fiind vizibilă în fervoarea nelimitată, autodestructivă a dionisiacului): “O, bucurie nemărginită, pururi nesăturată a contopirii cu veșnicul <tărîm de dincolo> al lucrurilor! Eliberare din chinurile erorii și din cătușele spațiului și timpului! Contopirea a tot ce înseamnă *tu* și *eu*, *al tău* și *al meu*, într-o sublimă voluptate. ^ai dacă lumina perfidă a zilei poate încă să-i despartă, minciuna ei trufașă nu mai e în stare să înșele pe cei care acum, de cînd băutura fermecată le-a sfinșit privirea, pot vedea și în întuneric. Cel care, iubind, deslușește întunericul morșii și taina lui dulce nu are, în mijlocul închipuirii vane, date de lumină, decît un singur dor: dorul după noaptea ce sfîntă și eternă și adevărată, după noaptea care contopește totul...” (118)

După acest concert cu certe conotații erotice sublimite spiritual, starea de sănătate a Gabrielei Klöterjahn se va înrăutăți brusc și iremediabil. Chemat de acasă telegrafic, spre profunzsa nemulțumire mercantilă, negustorul Klöterjahn îi va veghea insensibil sfîrșitul, primind în cele din urmă, spre marea sa indignare, o scrisoare

acuzatoare din partea lui Spinell, scriitorul reproșându-i imixtiunea brutală mai veche în destinul artistic crepuscular al pacientei: "În realitate - îi va scrie acesta - , dumneavoastră i-ați îndreptat voința plină de visuri pe căi rătăcite. Ați scos-o din grădina ei năpădită de buruieni și ați adus-o în mijlocul vieții și urâteniei. I-ați dat numele dumneavoastră vulgar, făcându-v-o soție, gospodină și mamă. Ați înjosit timida și obosita floare a morții, care nu înflorește decât în sublimă inutilitate, punând-o în slujba trivialului și a acelui idol brutal, timp și obiect, numit Natură. Și în conștiința dumneavoastră nimic nu se clintește, nimic nu vă lasă să bănuieți ce mizerabilă este această faptă." (128)

Ceea ce uită Spinell în indignarea sa, este că Gabriela a ținut morți să se căsătorească cu Klöterjahn, trecând obstinat atît peste nefirescul naturii lor diferite, incompatibile, cît și peste reticențele voalate ale tatălui ei pasionat de muzică. Prin urmare, interpretarea lui Detlev Spinell - potrivit căreia "floarea" dionisiacă, atinsă de petala crepusculară a morții, a fost "răpită", purtată abuziv pe căi "rătăcite" - trebuie puțin nuanțată, pentru a o pune de acord cu voința de căsătorie, explicit manifestată cu puțin timp în urmă, a pacientei muribunde. Cheia soluției se află în citatul reprodus mai sus, în care Thomas Mann precizează că redobînditul glas malefic al pianului reprezintă pentru Gabriela Eckhof în primul rînd o "eliberare din chinurile *erorii*" (118). Restul - nunta zilei cu noaptea, logodna tărîmului de aici cu cel de dincolo - vin abia pe urmă. În ce constă, deci, *eroarea* înfăptuită de către Gabriela, fiindă altfel pură, eterică, angelică? Recitind nuvela, înțelesul ei se oferă de la sine, fiindcă *eroarea* pacientei de la Einfried rămîne - să nu uităm - o funcție a *voinței* sale. Dimensiunea ambelor este - în descendență nietzscheană - metafizică: conștientă de iminența sfîrșitului ei, predestinat genetic și tipologic de propensiunile artistice, dispersive ale tatălui, Gabriela joacă nesăbuit-cutezător la marea ruletă a vieții, încercînd să *înțele* mersul ei iminent spre moarte prin asumarea deliberată a unei identități burgheze, aparent indestructibil legate de timp, de formă,

de materialitate. Plecând de lângă tatăl ei, renunțând la pian, la frumosul întrupat în muzică și artă, viitoarea pacientă a parafat în sine acest pact salvator secret, dar totul nu s-a dovedit a fi altceva decât iluzie sau amânare culpabilă, până în clipa în care - urmînd traseul metafizic al revenirii spre sine a energiei plâsmuitoare universale - în viața ei nu va izbucni din nou artisticul, sub forma ucigașă a unui copil și a unui scriitor.

Abstract

The essay focuses on two of Thomas Mann's major works: the famous novel *The Magic Mountain*, and the short story which anticipates its unique universe: *Tristan*. The essay analyses death and 'other world' symbols occurring in the introductory chapter of the *Magic Mountain*, pointing out that in Thomas Mann's work insularity brings together death, illness, childhood and laughter. The engineer Hans Castorp's regression during his trip to the mountains to visit his brother-in-law Joachim Ziemssen brings him into contact not only with a peculiarly shaped 'outer world' (the sanatorium), but also with a territory of Dionysian energies, unleashed by a strange societal behaviour which contradicts, through its oddities, the engineer's well-outlined bourgeois identity and paradigm of social values. To better understand the hidden significance of this regression, the hermeneutics of the essay goes into the depths of *Tristan* (1902), evoking Thomas Mann's Schopenhauerian and Nietzschean heritage. *Tristan* proves to be an early summary of Thomas Mann's later artistic thinking, as we can encounter it in *The Magic Mountain* or *Doctor Faustus*. In *Tristan*, the writer Detlev Spinell, a strange artist, belonging to the realm of the Schopenhauerian primeval frenzy of the universal and 'blind' creative energy, releases the repressed artisticity of one of his

sanatorium colleagues, the piano player Gabriella Eckhof-Klöterjahn, reversing her option for a quiet bourgeois biography, and bringing her back to art and to the general realm art belongs to: frantic destructive energy, that is: death. *Tristan* clearly summarises all the minute details of Thomas Mann's Nietzschean morphology: life (i.e. bourgeois 'form') vs. death (art, unleashed life energy and laughter), the link being made through three major components of the scheme: the isle-like territory of illness (the sanatorium); the artist, who detects and unleashes the cosmic frenzy of his counterparts; and the child, whose presence in Thomas Mann's work is always related to death. Thus, not surprisingly, the writer Detlev Spinell is treated as a 'childish' figure by the sick people gathered in the sanatorium, Gabriella Eckhof's illness being also triggered off by the birth of her healthy son. The motif echoes similar topics found in Thomas Mann's *Death in Venice*, *Buddenbrooks* or *Doctor Faustus*.

NO TRESSPASSING!

(Locuirea ca arhipelag)

AUGUSTIN IOAN

Ce înseamnă deci construire? În germana veche cuvîntul buan, care a devenit bauen (a construi) înseamnă “a locui”. O urmă abia vizibilă s-a păstrat încă în cuvîntul Nachbar (vecin). Vecinul este Nachbar sau Nachbarbauer, acela care locuiește în apropiere.

Martin Heidegger, “Construire, locuire, gîndire”

În cele ce urmează, pornind de la indiciile furnizate de Heidegger în “Originea operei de artă”¹ și în “Construire, locuire, gîndire”¹, voi încerca să argumentez că legătura dintre cei doi termeni este mai profundă decît etimologia și, eliberînd dipolul *loc-vecinătate* de slaba întemeiere lingvistică, să îl fundez încă o dată pe terenul mai stabil al *locuirii ca reciprocă investire între delimitare și învecinare*.

Ideile centrale ale acestui text sînt:

- 1) Vecinătatea presupune alăturarea – fără suprapunere – de locuri stabil(izat)e prin gesturi ale zidirii (centrare, organizare, limitare); atare locuri sînt cele care îngăduie îndividuarea, ascunderea, ocrotirea, tocmai aceste trăsături fiind cele care îngăduie apoi învecinarea.
- 2) Existența spațiului public este condiționată de existența, integritatea și stabilitatea spațiului privat. Sînt conștient că o asemenea opinie, atunci cînd, în vremuri post-structuraliste, sînt negate orice dihotomii, dar mai cu seamă cea public versus

¹ Ambele texte sînt regrupate în *Originea operei de artă*, Humanitas 1995, pp.37-197

privat, sună “retrograd”, devreme ce nu doar acceptă – este drept, ca limite în sens matematic, adică propriu zis intangibile – existența celor doi termeni, dar mai implică și existența relației antagonice dintre ei (deși, cum arăt altundeva, cele două tipuri de spațiu-eveniment sînt de o ființă), precum și una de tip cauză-efect. Cu alte cuvinte, trebuie să ai spațiul-insulă al propriei tale locuri, pentru a putea fi mai apoi un bun vecin și, mai apoi, un bun cetățean; invers: nu te poți învecina cu cel al căruia teritoriu locuit se suprapune peste al tău. Inexistența teritoriului-insulă al locuirii, sau invadarea sistematică a integrității, adică a intimității acestuia produc pe cale de consecință distorsiuni în relația public privat: nici spațiul privat nu mai este prezent decît ca deziderat, nici cel public nu mai apare decît în ipostaze caricaturale. Se înțelege că există și un corolar al celor spuse pînă acum, anume că *locuirea colectivă este, din perspectiva argumentului heideggerian, un non-loc* pe care îl voi critica în consecință.

Apoi voi încerca să sugerez că insula nu este doar un topos al înșingurării, ci și, în formula orașului și a spațiului public, unul al locuirii “întreolaltă”. Absența locurilor publice și gesturile violente la adresa conlocuirii dau seama despre neînțelegerea unei alte familii de cuvinte semnificative, cea care leagă cetatea de civism și civilizație.

Împotriva locuirii colective

Să sintetizăm de la bun început, în cadrele topologiei heideggeriene din studiile mai sus amintite (și folosind în subsidiar “traducerea” în limbaj arhitectural dată de Christian Norberg Schulz în cărți dintre care amintesc aici doar *Genius Loci* și *Habiter*, dar și interpretări care ne sînt acum la îndemînă în traducere românească, precum cele ale lui Pöggeller și Haar o descriere a spațiului în cadrele căruia locuirea – i.e. firea în lume a muritorilor – este îngăduită.

Originea arhitecturii - aceea de la care, ca și în cazul operei de artă, obiectul de arhitectură începe și din care își extrage esența - este în sit. *Arhitectura are așadar, pentru Heidegger, caracter anteic*: ea absoarbe esența sa din solul în care este așezată, ca și din contextul fizic, istoric, cultural: “Prin urmare, spațiile își capătă esența din locuri și nu din așaa-numitul spațiu” (1995, 185). Nu este vorba despre un sol oarecare, ci despre *pământ natal* (în sensul de sit care începe, naște arhitectura, de matrice) sau *loc*. *Raum* este definit de Heidegger drept “ceva rînduit, cedat, eliberat și anume în vederea unei limite” (ibidem).

Ceea ce se află înlăuntrul limitei, și anume cît mai aproape de Centru (Eliade, Norberg-Schulz) este diferit în rang față de ceea ce rămîne afară (*extra muros*). Așa explică fenomenologi de felul lui Eliade importanța fixării Centrului casei/cetății. Centrul coincide cu *omphalos*/centrul lumii, iar pîrului astfel bătut fixează oarpele subpămîntean. Centrul este de asemenea punctul de pătrundere în lume a osiei sale (*axis mundi*) și/sau a arborelui vieții - axă verticală pe care Norberg Schulz o apreciază ca fiind axa calitativă a spațiului, pentru că, precizează Eliade, ea pune casa în legătură cu celelalte niveluri cosmice, care altfel i-ar fi inaccesibile.

În ceea ce îi privește pe arhitecții impregnați de fenomenologie, ei se arată sensibili la natura amplasamentului. Frampton vorbește cu căldură în capitolul 5 al textului său dedicat regionalismului critic despre cei care, precum Botta, proiectează și “construiesc situl”, pregătindu-l pentru nuntirea cu casa. În sit se află acele atribute care vor trebui transferate casei și care vor da consistență esenței acesteia.

Frampton dezvoltă astfel tema cultivării (*bauen, colere*) prezentată anterior de Heidegger în “Construire, locuire, gîndire”, explicînd că a nivela o topografie neregulată este “un gest tehnocratic care aspiră la condiția unei absolute absențe a locului, în vreme ce terasarea aceluiași sit spre a primi forma în trepte a unei clădiri este un angajament în sensul actului de a “cultiva” situl” (1982, 26). Situl

astfel nivelat recade într-o condiție inferioară, fără atributele unei matrici generatoare de obiecte de artă arhitecturală, în vreme ce un sit “proiectat” și “construit” devine - în potență - loc, pământ natal, Raum - i.e. originea posibilă a unui asemenea obiect aletheic.

Limita dă seama în primul rând despre sacru. Limitarea spațiului îngăduie ca arhitectura să fie locul (de)limitat care face posibilă hierofania. De asemenea, un astfel de spațiu, tocmai prin prezența zeului, reîntoarce în solul care l-a iscat acest atribut de a fi sacru:

“Templul închide în sine figura zeului și în această ascundere el o face să emane, prin sala coloanelor, în spațiul sacru. Datorită templului, zeul este prezent (*anwest*) în templu. Această prezență a zeului este, în sine însăși, desfășurarea și delimitarea spațiului ca fiind unul sacru.” (Heidegger: 1995, 65)

Ne aflăm aadar înaintea unui proces dual: situl-”lumini” (limitat, aadar cedat și eliberat) face posibilă arhitectura care, prin tocmai limitarea sa îngăduie prezenta zeului; această prezență, la rândul său, se proiectează înapoi pe sol, dăruind îndoite ceea ce a primit la origini: “Înălțându-se, templul deschide o lume și în același timp, el o repune pe pământ, care, în felul acesta, se revelează ca sol natal” (66). Din textele lui Heidegger putem infera câteva propoziții esențiale pentru destinul arhitecturii. Zidirea este de două feluri: cea care edifică construcții (i.e. ustensile zidite) și cea care îngrijește creșterea, face posibilă locuirea (i.e. “chipul în care muritorii sînt pe pământ”; 179) și vădirea zeilor. Rezultă că *atributul esențial al arhitecturii este sacralitatea* sa. Casa eliadescă era situată la intersecția nivelurilor cosmice, puse în comunicare prin intermediul axei verticale (calitative) a spațiului, trecînd prin centrul ei.

Heidegger nu acceptă însă nici o zonă “gri” între ustensile și operă de artă, ceea ce face problematică înțelegerea rostului arhitecturii, altul decît cel aletheic. Totuși, arhitectura are o componentă practică - funcțiunea sa - adică o doză de “ustensil”. Casele, chiar templele, oricît de vădită ar fi natura lor ocrotitoare, se sprijină în acest demers

și pe funcțiune. Arhitectura, spre deosebire de celelalte arte, este deopotrivă și folositoare; modernismul sustine că ea este în primul rând utilă.

Dilema a fost observată chiar de unii filosofi în descendență heideggeriană. Gadamer, chiar dacă nu este el însuși fenomenolog, susține un punct de vedere care nuanțează dihotomia heideggeriană, anume că un edificiu reu^oit este “o soluție fericită (...) el își îndeplinește perfect scopul², iar construcția sa a adăugat ceva nou dimensiunilor spațiale ale orașului sau ale peisajului” (în Leach: 1997, 134); de altfel, Gadamer nu ezită să fie chiar mai explicit în această problemă: “O clădire nu este niciodată în primul rând o operă de artă. Scopul său, prin care clădirea aparține contextului vieții, nu poate fi separat de sine fără a pierde ceva din realitatea sa” (134); nu altceva afirmă Baconsky când definește locuirea ca fiind “domesticirea unui peisaj în care utilul și agreabilul s-au combinat după proporția cea mai justă” (1996, 47).

Cu alte cuvinte, obiectul de arhitectură este un adăpost - într-o măsură mai mare sau mai mică. Fără a fi inspirat de fenomenologie, ci de structuralismul semiotic, Venturi făcea o observație care servește totuși ca argument și aici: “Arhitectura este un adăpost decorat cu simboluri”. Disocierea între adăpost și decorație, pe care ulterior Venturi a radicalizat-o până la a desprinde “semnificația” clădirii și a o prezenta separat de aceasta, pe *billboards*, nu este cu puțință însă pentru fenomenologi. Arhitectura îngrijește creșterea prin chiar faptul că este a^oa, iar nu doar adăpost.

Există diferențe esențiale, de asemenea, între spațiile sacre: dacă templul grec servește exemplul heideggerian, pentru că el nu exclude adăpostul pentru oameni, centrându-se exclusiv pe vădirea zeilor, căroră le ascunde statuile, în schimb biserica creștină și cu precădere aceea “sofianică”, ortodoxă, servește deopotrivă drept “Casă a

² “(...) scop care este acela de a servi” (în Leach, 1997, 134).

Numelui Domnului”, dar ȳi ca adăpost pentru cei veniȳi să se roage ȳnlăuntrul ei.

Pămȳntul este originea operei de artă ȳn genere ȳi a celei arhitecturale mai cu seamă. De ce fac această privilegiere? Pentru că, ȳn ceea ce o priveȳte, tripla³ ipostază sub care pămȳntul se pro-pune ȳn opera arhitecturală – aceea de pămȳnt natal, de “stofă” a operei ȳi de amplasament – leagă cu o valenȳă ȳn plus cei doi termeni. Primul sens nu interesează economia textului de faȳă. Al doilea sens capătă, ȳn cazul arhitecturii, un ȳnȳeles propriu: pămȳntul este cu adevărat suportul material al operei de arhitectură ȳi, poate, ar merita un studiu aparte necesitatea, din perspectivă fenomenologică, de a construi cu materiale naturale. ȳn fine, originea operei este ȳn amplasamentul său, cel care face posibilă locuirea. aȳ cum este acest pămȳnt, acest loc (natal)? El este o punere ȳn deschis a pămȳntului, un luminiȳ: *Raum*, adică un spaȳiu limitat, rostuit, ȳi, prin tetradă, aȳezat ȳn centru, la răsȳntia dintre pămȳnt ȳi cer (adică pe axa verticală, calitativă a spaȳiului) pe care centrul casei/axa lumii o face vizibilă. Centrul fixează acest sit, stabilizȳndu-l; geometria ȳl salvează din haos, ȳn sensul pe care Heidegger ȳl atribuie acestui gest, anume “a elibera ceva ȳntru esenȳa proprie” (181), iar limitele reprezintă o despărȳire tare de restul spaȳiului, de la care locul nostru ȳncepe să se densifice spre sine.

Am descris o insulă.

³ Michel Haar vorbeȳte ȳn cartea sa (*Cȳntul pămȳntului – Heidegger ȳi temeiurile istoriei fiinȳei*, Cluj: Biblioteca Apostrof, 1998) doar despre două ipostaze ale pămȳntului din cele patru pe care le descrie Heidegger ca fiind valabile ȳn cazul operei de artă (132).

Ea, ca și corpul, începe de la sine, din centru, este rînduită și limitată. Într-un astfel de loc este posibilă așezarea casei pe care, ca origine, luminișul o și naște; el este *Wohnstätte*, loc al locuirii (Heidegger, 177). Locuirea, din a cărei familie de cuvinte în germana veche fac parte: bucuria, prietenia, libertatea, liniștea împăcată, ocrotirea de jur împrejur, cea de o ființă cu cultivarea latină (colere, cultura). În același pasaj (179-80) în care descrie atribuțiile locuirii și în care vorbește despre ocrotire ca “trăsătura fundamentală a locuirii”, Heidegger vorbește despre “rămînerea înaintea divinelor” și despre unitatea originară a tetradei. Această rămînere este unică: nu este posibil așadar ca mai multe locuiri să se petreacă deodată pe un același sit. Insula este unică și nu poate fi împărțită. Dar, mai ales, trebuie spus că, întemeiată în amplasamentul-origine, casa nu poate supraviețui fără acesta. Nu există locuințe aeriene și, cu aceeași răsufare, trebuie avertizat împotriva absurdității ontice a locuirii colective.

Nu trebuie să ne mire înșelepciunea celor din Chandigarh care, luînd în posesie blocurile lui Le Corbusier, le-au tratat ca și cînd fiecare din ele ar fi o casă în sine: făcînd focul în living adică, dar fără ca fumul să se poată duce, ca jertfă, la zei. Superpozarea locuințelor pe același amplasament le interzice acestora vizibilitatea în fața zeilor și nutrirea din solul care ar fi trebuit să le nască. Iată de ce nu poate exista arhitectură *ou-topos*. Nu poate exista arhitectură standardizată/ tipizată, devreme ce nu există situri identice decît după ce a trecut deja tăvălugul unificator al modernității. Copil drag al avangardei, locuința colectivă, a cărei formă malignă a fost *dom-komuna* constructivistă, nu avea cum să supraviețuiască: citindu-l pe Heidegger, avem și argumentele filosofice ale acestui eșec care, din nefericire, a apucat deja să distrugă o proporție însemnată de locuri și, prin această deșertizare, să interzică și șansa ulterioară a acestora de a mai naște opere de arhitectură. Față cu locuirea colectivă nu există, o spun cu toată responsabilitatea, nu există o altă cale de a te

opune desfigurării pe care o presupune decît dispariția ei fizică și re-înființarea locurilor, chiar dacă există o doză evidentă de artificialitate în acest proces: geniul locului, odată alungat, nu mai poate fi convins să revină.

Insule publice: orașul, templul, agora

Interpretînd ceea ce aveau de spus presocraticii în materie de spațiu, vom putea observa că propunerile fenomenologiei nu doar că nu sînt cu desăvîrșire noi, dar, mai mult, că ele se revendică – adeseori explicit – din această “proto-filosofie” de dinainte de Platon. Unii cercetători, precum Jean Pierre Vernant, au comentat modul în care filosofii presocratici vedeau lumea, spațiul ei, pentru a face paralele fertile cu imaginea lumii așă cum se regăsea ea aplicată în modelele urbane și ale arhitecturii de obiect chiar. Iată, de pildă, în volumul *Mit și gîndire în Grecia antică*⁴, întreg capitolul “Organizarea spațiului” descrie implicațiile pe care modul mito-filosofic și religios de a privi natura și atributele spațiului le avea asupra organizării polis-ului grecesc, asupra organizării spațiului interior al locuinței și cel exterior, public, al cetății. Despre ce este vorba?

Vernant face o analogie între revoluția cosmologică propusă de Anaximandru și apariția noțiunii de *agora*, de spațiu public aflat în centrul său, al cetății. Este pentru întîia dată în lumea greacă – și faptul are consecințe dincolo de simpla “geografie” pe care o implica de fapt textul anaximandrian – că pămîntul este fie o sferă, fie este văzut ca avînd (cel puțin o) suprafață rotundă (un cilindru plat, sau o sferă) care plutește în spațiu într-un soi de “punct Lagrange” – într-un centru al lumii, unde toate forțele divergente ale *kosmos*-ului se anulează reciproc, au așadar o resultantă de intensitate nulă. Pămîntul acesta rotund plutește fără nici un sprijin exterior; mai mult, el este deopotrivă neutru și, de aceea, central - și viceversa.

⁴ București: Meridiane, 1995

Așa se face că un asemenea model spațial ducea cu ușurință, prin analogie, la apariția unui tip special de spațiu în oraș – adică în imaginea construită a lumii – cel aflat în centru, acolo unde toate forțele care se înfruntă în cadrul orașului sînt în stare neutrală (au rezultanta zero) și care, de aceea, este un spațiu public: *agora*, piața publică. *Apeiron*, principiul – nesfîrșit, indeterminat - își găsește un echivalent în *agora*, în acest spațiu central care, ca și pămîntul, “nu mai este individual, ci comun și, în acest sens, omolog cu totalitatea” (Vernant, 1995, 282). Fiecare alt loc de pe pămînt – respectiv din oraș – este “în mod necesar limitat și individual” (ibidem). Centrul are însă un cu totul alt registru, cel al totalității și, în același timp, al neutralității. Aici este locul situat *en meso*, în centru și aici sînt depuse problemele comunității spre a fi discutate liber, fără presiuni. Aici se iau decizii, se negociază, se fac schimburi. Este arhetipul spațiului public și pare evident că centralitatea acestuia dă seama despre un anumit tip de societate, cea democratică; dimpotrivă, prezența centrală a acropolei – a spațiului dedicat ritualurilor sacre și prezenței zeilor în templele lor – dovedește o dez-centrare a spațiului civic, așa cum o regăsim la Platon, admirator de tiranii. În centru este un spațiu grevat de ritualuri ale excluderii, accesibil selectiv doar inițiaților, aleșilor pe felurite criterii, iar nu un spațiu public.

Spațiul ambiguu

Dar ceea ce este interesant este că, dimpotrivă, spațiul public, situat în centru, conține în centrul său un loc al zeului. În centrul acestui spațiu public analog pămîntului se află vatra publică, focul veșnic pe care îl întreține întreaga comunitate, întrucît “funcția sa este tocmai aceea de a reprezenta toate vetrele fără a se identifica cu nici una” (ibidem). Vom observa deci temeiurile unei prezențe a zeului-în-spațiul-civic, o simbioză între spațiul public și afirmarea prezenței sacre. Cu alte cuvinte, spațiul public nu este opusul celui sacru, ci este domeniul unei sacralități împărtășite de comunitate, iar nu al uneia exclusiviste.

Prezența unei vetre – tutelate de Hestia, emblemă a spațiului casei, zeiță a femeii în căsnicie – în chiar centrul celui mai public loc al cetății poate să ne apară în acest context paradoxală. Structura intimității casnice, așezate sub patronajul cuplului Hestia-Hermes – este prezentată de Vernant ca fiind una stranie, întrucât tulbură caracterul definitiv al dihotomiilor masculin-feminin sau public-privat sub care sîntem prea uor tentați să așezăm spațiul edificat, în special cel al locuinței. Aadar, în centrul spațiului public este celebrată zeița intimității, în vreme ce în locuință este prezent, chiar dacă ex-centric⁵, spațiul public, sub forma camerei de oaspeți.

Aa se face că, deși femeia, cu toate atributele cultural acceptate, este cea care veghează ca altarul Hestiei să nu se stingă, această femeie este totuși o străină în raport cu vatra, care celebrează strămoșii bărbatului. Ea este, trebuie să fie o străină, adusă înlăuntru și căreia i se încredințează administrarea spațiului interior, delegîndu-i-se în proces și vegherea vetrei. Dimpotrivă, bărbatul, care este cel ce construiește și administrează și folosește spațiul exterior, public, este cel care veghează la o altă vatră a Hestiei, cea publică. Spațiul public, aflat în centrul orașului, are în chiar centrul său o zonă de intimitate feminină (o vatră), în vreme ce spațiul de intimitate maximă, al locuinței, este inițial în administrarea unei străine de acel spațiu, al unui venit de afară.

Iată de ce modul în care Vernant interpretează aplicațiile urbane ale modului în care Anaximandru înțelege spațiul și cosmosul apare ca fiind extrem de relevant chiar și pentru înțelegeri ulterioare ale noțiunilor de spațiu privat vs spațiu public, interior vs exterior și, mai ales, dă măsura ambiguității unor spații pe care o întreagă tradiție, cea a gândirii pozitivistice, raționaliste, ne învățase a le privi în chip simplist: este vorba de habitat.

⁵ Poziția camerei de oaspeți nu este întotdeauna evident marginală, adică situată în imediata proximitate a intrării; la casele-turn yemenite, aceste camere sînt, dimpotrivă, situate la ultimul nivel, adică în punctul cel mai îndepărtat față de intrare.

Khora: insula-substrat

Despre ființă, Parmenide credea că este ca “o sferă bine rotunjită”, lucru care însă nu implică o limitare în sens fizic a acesteia, devreme ce existența unei limite implică și faptul că, dincolo de aceasta, ar fi fost posibil ca ființa să nu fie, ceea ce era aberant pentru filosof.

Cu toate acestea, mult mai interesant pentru economia textului de față este cazul platonician, deoarece introduce noțiunea de spațiu-matrice, de spațiu ideal în care sînt situate modelele. Acest spațiu născător și totodată păstrător este numit de Platon *khora*. Platon descrie spațiul astfel: “Există un al treilea lucru, spațiul, care este vesnic și nu poate fi nimic și care oferă sălaș tuturor lucrurilor generate” (*Timaios* 51 e-52b).

Din nenumăratele comentarii asupra naturii spațiului la Platon reținem doar două: cel al lui K.R.Popper din *Societatea deschisă și dușmanii ei*⁶ și cel al filosofului clujan Virgil Ciomoș “Aporetica lui khora”, din revista *Echinox* (1-2/1997). Motivul pentru care acest concept platonian de spațiu este urmărit prin filiera cercetărilor lui Popper este acela că, în dialogurile *Republica*, *Omul politic* și *Legile*, Platon oferă acestuia temeuri pentru o judecată a spațiului organizat din perspectiva sa de spațiu al politicului la scară societală. Or, modul de manifestare în interiorul cetății este chiar spațiul urban, din organizarea căruia rezultă cu necesitate și atributele fiecărui loc din cetate în raport cu utilizatorii săi.

⁶ vol 1, București: Humanitas, 1993, note la capitolul 3, pp. 238-41. Aici se face o analiză atentă a consecințelor pe care le are acest concept de spațiu asupra filosofiei lui Platon și, mai ales, se fac conexiuni cu alți filosofi. Khora și apeiron-ul lui Anaximandru par a se găsi, de pildă, într-o relație de similitudine, după cum se pot găsi analogii și cu nemărginitul pitagoreicilor. Ce trebuie accentuat însă este atributul matern, i.e. feminin, al khorei. Spațiul platonician este nu doar nelimitat, ci și substanțiat: o dată ce Ideile sînt întipărite (de către Demiurg) în spațiul-matrice, acesta, spune Popper, “gestează” și “naște” lumea sensibilă, supusă devenirii.

Astfel, în raport cu centrul cetății, stabilit de fondator ca acropolă, cetățenii vor primi terenuri de pe suprafața circulară dimprejurul acestui centru împărțită conform celor douăsprezece triburi care o vor locui. Regula esențială era aceea descrisă de Vernant (1995, 309-10), conform căreia fiecare din cele 5040 de loturi era împărțit în două: “una în apropierea orașului, cealaltă în zonele periferice, către granițe (...) astfel fiecare cămin va fi legat de un lot de pământ care, în media celor două componente ale sale, se va găsi la aceeași distanță față de centru, ca toate celelalte” (Platon, *Legile*, 746b). O afirmare puternică a centrului care însă, spre deosebire de epoca cliseniană, în care acest centru era definit de *agora*, devine în concepția platonicească un spațiu al zeilor: acropola. Schimbarea este radicală, întrucât centrul nu mai este un spațiu uman, accesibil, neutru, ci unul sacru, trans-uman, inaccesibil decât preoților și inițiaților, un spațiu nu al negocierilor și schimbului, ci al ceremonialului sever controlat și al comunicării prin revelație selectivă. Sacrul este disociat de profan (Platon, *Legile*, 745b). În sfârșit, așa cum observă Vernant, cetatea este o *imago mundi* perfectă, în care zeii sînt în posesia spațiului și îl controlează.

În descendența interesului lui Popper, merită studiată devenirea spațiului platonicească și prin prisma unui alt studiu, cel al lui Adi Ophir⁷. Acesta extrage din *Republica* întreaga desfășurare a orașului ideal în viziunea lui Platon și, din modul de organizare a societății, face să decurgă consecințele pentru urbanismul cetății. Zona paznicilor este prima separare în raport cu restul orașului. În interiorul acestei zone a castei conducătoare nu există diferențieri spațiale și nici spații private. Pe de altă parte însă, nu trebuie să existe spații intime, dar nici genurile nu sînt separate spațial: “nici o femeie nu trebuie să stea singură cu vreun bărbat” (458c-d). Copiii trebuie separați de părinți și crescuți într-o altă zonă a cetății, o “creșă”.

⁷ Adi Ophir, *Plato's Invisible Cities – Discourse and Power in the Republic*, Routledge, London, 1991.

Spațiul străjerilor este, potrivit lui Platon, unul complet deschis, traversabil indiferent de gen și este “complet comun”. Ophir semnalează contradicția care există între un spațiu complet deschis și accesibil, pe de o parte, și un control strâns și total, pe de altă parte. Cum poate fi eficient un control care nu se exercită asupra spațiului (asupra celui comun, cel puțin)? Iată o întrebare care rămâne deschisă la Platon care însă precizează că de la ora^o, de la împărțirea unui spațiu comun derivă tot ceea ce indivizii sînt și au, “inclusiv cele mai intime amintiri și dureri” (*Republica*, 463a).

Violarea insulei publice

Părăsind *Republica* lui Platon, să ne îndreptăm către noul centru civic bucureștean. Ajunși acolo, observăm că întreg spațiul din jurul pretinsului Edificiu Public al României este înconjurat de un gard hidos, despărțind încă o dată, de data asta nu doar simbolic sau ca scară, clădirea propriu zisă de orașul în care a fost amplasată. Spațiul public, insula de civitate în centrul căreia problemele cetății ar fi trebuit depuse, spre a primi o rezolvare, a fost răpit și transformat într-un spațiu “privat” de factură rurală, al celui suficient de puternic spre a și-l apropria violent. Insula publică - rațiunea de a fi a centrului civic - este violată și dispare.

Povestea continuă și după 1989. Noii “proprietari” nu doar că nu văd nici un motiv de a transforma în public spațiul perimetral al “casei poporului”, dar, dimpotrivă, acționează în direcția perpetuării acestui rapt. Fostul președinte al Camerei Deputaților a amenințat cu veto-ul său orice soluție a concursului București 2000 care ar fi afectat Casa “lui”; mai gravă este însă atitudinea unora precum deputatul Ion Rașiu, care, nebăgînd de seamă contradicția ca o astfel de clădire să aibă drept “curte” proprie, exact ca la țară, propune construirea unui teren de golf al Parlamentului exact acolo, răstimp în care orice decizie rațională privind viitorul zonei este tergiversată indefinit.

^ai atunci, cînd insitupia care reprezintă la nivelul cel mai înalt – ar trebui să o facă – interesul public ignoră ideea de spațiu public, de ce nu ar proceda la rapturi similare ^oi alte instituții “publice”? La ce bun să ne mirăm de persoanele juridice private care construiesc pe spațiul public, al cărui caracter încă nu a fost legiferat, cînd Po^ota Română a luat în posesie, din terenul destinat inițial a deveni centrul cartierului Drumul Taberei, o porțiune sensibilă ^oi, prin construcția unui gard metalic de lagăr, a transformat-o în curtea proprie a OP 66?

Bucure^otii sînt un ora^o fără piețe, în sensul de spații publice, ale dezbaterii, ale negocierii, ale schimbului, a^oa cum le-a definit CNS în *Habiter*. Această observație tristă, pe care a mai făcut-o adeseori ^oi prof.dr.arh.Alexandru Sandu, trebuie de îndată însoțită de o alta, pe care observația empirică o impune ca pe o evidență ^oi studiul Danei Harhoiu a semnalat-o ca pe o caracteristică a ora^oului: omniprezența maidanului.

^ai ce este cu acele piețe civice, imitații ale forului roman – dar fără templu – construite de regimul comunist în paralel cu ofensiva reinventării județelor ^oi, mai ales, a “municipiilor”? Sînt acesta spații publice în sensul enunțat adineauri, sînt insule ale mijlocirii împreună-locuirii? În primul rînd, trebuie observat caracterul lor “utopic”, în sensul în care ele sînt construite a) spre a înlocui centrele istorice^ote constituite ale respectivelor “municipii” (Ploie^oti, Pite^oti); sau b) ex-centric în raport cu acestea (Satu Mare, Tulcea, Sibiu, Bucure^oti).

În al doilea rînd, aceste “centre civice”, care se inspiră nu atît de la modelul roman, ci de la acela fascist italian de anii treizeci (Brescia este un exemplu elocvent în această privință), nu sînt situate *en meso*, ci sînt de fapt subordonate sediului puterii, avînd ca punct de fugă balconul/tribună destinat aparițiilor la “marile adunări populare” a lui Ceau^oescu, în felul în care propunerea lui Terragni pentru Palatul Fasciilor era, în plan, o oglindă convergentă, în al cărei focar se afla tribuna liderului. Este ilustrativ în acest sens rolul impozant al tribunei de la Satu-Mare (a regretatului Nicolae Porumbescu), care este deta^oată de restul clădirii ^oi plute^ote deasupra “pieței”.

În al treilea rând, derivat din afirmația anterioară, reiese caracterul de piață de defilare sau de adunări de masse, nu de reuniune a egalilor, rol pe care îl are agora, forul. Într-o schimbare dramatică, care o ilustrează pe aceea petrecută în natura puterii, edificiile politice sau administrative ale acestui secol – după experiența Palatului de Iarnă – scot în stradă nivelul *piano nobile*, spațiul public al egalilor, transformându-l într-o piață subordonată unde liderul se arată mulțimii într-un mediu complet controlat. Vom observa astfel că spațiile publice descrise mai sus nu și-au îndeplinit rolul de foruri decât o singură dată – în 1989 – când, într-adevăr, ele au fost foruri de decizie publică și colectivă. Judecând după goliciunea lor de dinainte și, mai ales, de după revoluție, se poate concluziona eșecul lor total: izolate de rutele preferate de promenadă și comerciale, ele au rămas semne ale unei puteri părăsite de solidaritatea comunităților în singurătatea piețelor civice.

Întrebarea care decurge cu necesitate din cele spuse până acum este dacă, observând deficitul de spații publice, ratarea celor existente și luarea lor “în posesie” de cetățeni și chiar de instituții care, publice fiind teoretic, ar trebui să prezerve acest caracter cel puțin pentru spațiul dimprejurul lor, trebuie să insistăm pe inventarea de spații publice în orașele românești?

Pentru început, ar trebui spus că există surrogate pe care le luăm prea puțin în considerare mai cu seamă noi, arhitecții, fascinați de asocierea milenară dintre ideea de spațiu public și forma urbană de piață istoricește constituită. Mediile, mai cu seamă spațiile virtuale de discuții de pe Internet, suplinesc un procent în creștere din aceste absențe, sau, ca în cazul televiziunii, camuflează sau suprimă necesitatea spațiului public (a se vedea notațiile asupra acestui subiect – în descendența unei perspective semiotice însă – din rubrica omonimă a lui Bogdan Ghiu din *Dilema*/ 26 februarie 1999).

Apoi, trebuie să închei scurtele mele notații despre spațiile-insulă ale locuirii întreolaltă cu remarca – desprinsă dintr-un comentariu mai larg a arhitectului și filosofului arhitecturii post-structuraliste care

este Rem Koolhaas – potrivit căreia ideea de spațiu public⁸, mai ales, obsesia privind necesitatea prezenței sale în oraș sînt două dintre marotele arhitecților care, încet, încet, încetează să mai aibe importanța din teoriile urbanistice ale deceniilor trecute⁸. Desigur, situația⁹ este complet diferită în cazul specific al României, unde deprinderea abilității de dialog comunitar trebuie să fie dublată de apariția expresiei acestor spații civice – de la transparența și fortificarea atributelor publice ale instituțiilor la piețele și de la televiziune și media⁹ la *chat-rooms* pe Internet. Dar concluzia pe care o sugerez este aceea că orice discuție despre spațiu public trebuie să se desfășoare numai după ce există în comunitate o masă critică de spațiu privat, de locuințe unifamiliale de felul cartierelor construite după criteriul “breslei” pînă după război. Spațiul public depinde de existența spațiului în *întregime* privat, în care se întemeiază ființa și din ocrotirea căruia, ca să parafrazez o spusă heideggeriană, omul, locuind, poate înfrunta și alte tipuri de spații. Locuirea este un arhipelag de insule individuale, care acceptă să fie ulterior abstractizate într-o “insulă” publică. Nici încălcarea primelor nu este de natură să înființeze spațiul public, nici desfigurarea celei din urmă nu readuce în stare privată spațiul furat publicului. Din nefericire, aceasta este situația de azi în România și, repet, din cercul vicios creat de politicile “modernizării” acromegalice nu se mai poate ieși decît descoperind din nou și reîntemeind – cu dinamita, căci soluții parțiale nu mai există - locuirea-ca-insulă.

⁸ De altfel, nici “piețele civice” nu sînt o idee complet nouă a regimului comunist român; anii cincizeci și șaiszeci sînt plini de asemenea experimente “civice” în occident, mai cu seamă în orașele germane și chiar în SUA. Am comentat pe larg aceste “tendințe elefantine” (William J.R.Curtis) în studiul dedicat problemei și inclus în *New Europe College Yearbook 1995-96*, București: Humanitas, 1999.

⁹ Trebuie aici remarcat efortul – mai degrabă izolat – al revistei *Dilema*, care a dedicat, în mai puțin de un an, două numere locuirii colective: “La bloc” și “Scara de bloc”.

Abstract

Following on the steps of Heidegger from “Building, Dwelling, Thinking”, the paper will argue that there is a deeper connection (than their alleged, celebrated origin in German language) between the words “building” and “dwelling” and, while freeing the dichotomy from its weak linguistic foundation, will re-inscribe it within the more stable field of meaning that binds together the words “limits” and “neighbouring”.

There are therefore three focal arguments in my text, which run as follows:

- 1) Being a (good) neighbour presupposes that one owns stable (i.e. built) private places of dwelling adjacent to one another, but not upon each other. Being allowed to dwell in intimacy, in hiding, being protected are the prerequisites infringing of allowing one to be one's neighbour. One cannot be a neighbour to those who are trespassing, invading your most intimate space, that of your private dwelling.
- 2) There is no public space if the private places are not secured beforehand. There is no real dichotomy between public and private spaces; only the presence and “concentration” of gazing, of being in the presence of otherness – a difference in degree, not in rank – separates the two kinds of living places.

ÎNSPĂRIERE ^a I INSULARITATE

FIGURI ANALOGICE ALE INDIVIDUĂRIEI

VIRGIL CIOMO^a

Dacă ar fi să respectăm întrutotul rigorile recepte ale noii etici academice, atunci, pentru a fi *philosophically correct*, ar trebui să începem cu promisiunea autorului de a nu face din statutul său de “continental majoritar”, un prealabil hermeneutic menit să discrimineze cumva pe posibillii săi lectori - “insulari minoritari”. O gândire “democrată” - destul de “slabă” (în sensul lui Vattimo) pentru a nu deveni ea însăși “opresoare”, precum metafizica -, ar trebui să fie mai degrabă anti-continentală ^oi, dacă ținem să fim ^oi *politically correct*, anti-colonială. ^ai totu^oi, în ciuda noilor uzanțe ale deontologiei academice ^oi fără a abandona cu totul rigorile unei etici colocviale, ne-am putea întreba dacă nu cumva un asemenea război “anti-colonial” ascunde, în fapt, o formă - abia disimulată - de colonialism pe dos, propriu unei părți solilocviale... Căci, există oare, la rigoare, un criteriu calitativ pertinent - fie el simplu topologic - pentru a deosebi în mod corect ^oi invariabil între majoritate ^oi minoritate? Nu este oare minoritatea doar o majoritate mai mică ^oi, invers, majoritatea, o minoritate mai mare? Dintr-un atare punct “slab” de vedere sau, dacă preferați, dintr-un atare punct de vedere “slabă”, insulele înseși nu sînt altceva decît niște continente mai mici ^oi, invers, continentele, niște insule mai mari. Concluzie care, la limită, relativizează în mod considerabil, uneori pînă la confuzie, diferența dintre majoritate ^oi minoritate sau, dacă vreți, pe aceea dintre continente ^oi insule. În cele din urmă, gîndirea “slabă” se vîde^ote a fi una suficient de... “tare” (^oi, deci, de “continentală”) pentru a nu fi

doar “slabă” (și, ca atare, “insulară”). După cum, la rîndul ei, postmodernitatea (insulară) nu este decît efectul multiplicării unei tectonici specifice modernității (“continentale”) - care începe, între altele, cu separația puterilor în stat -, iar postmodernității înșii (proletari “insulari”), efectul multiplicării unei arhitectonici specifice intelectualului modern (mic burghez “continental”) - care sfîrșește, între altele, cu separația valorilor în cultură.

Dacă majoritatea are o alură mai degrabă “continentală”, de ce n-ar avea și insularitatea una? Căci, în limitele determinate ale unei insule, vom putea întotdeauna defini o altă majoritate decît cea continentală. Totul depinde de cine anume decide asupra “oportunității” coincidenței dintre o “insularitate” - fie ea aleatoriu aleasă - și “majoritatea” care îi este proprie. O “majoritate” care, într-o conjunctură favorabilă, ar putea-o bascula, în mod subit, într-o zonă de interes... “continental”. Din păcate însă, problemele sînt (de regulă) în altă parte, fie aceasta din urmă “continentală” sau “insulară”. Într-adevăr, a dispărut oare colonialismul “insular” odată cu retragerea “continentalilor”? Lungile războaie postcoloniale și, prin urmare, “inter-insulare” - mai ales cele inter-africane (care, între altele, au condus la un Imperiu Central African!), veritabile replici peste timp ale belicoaselor mișcări browniene (europene) de tip medieval - demonstrează, din nefericire, tocmai contrariul. Violența “continentală” a majorităților asupra minorităților “insulari” are drept replică violența “insulară” a minorităților asupra majorităților “continentali”, rătăciți pe insulă. Sîrbii sînt violenți în Yugoslavia, albanezii, în Kosovo. Morala pare atît de simplă încît frizează aproape cinismul: nici o minoritate nu este destul de mică, și deci de insulară, pentru a fi la adăpostul unei posibile opresiuni... continentale. Sau, parafrazînd: fiecare insulișă - oricît de minusculă ar fi - își găsește în cele din urmă “insula” ei. Fiindcă, nu-i așa, “elanul” utopic al ostroavelor are mereu o anvergură... continentală.

În consecință, este, credem, evident că nu atît insularitatea “în sine” este aceea care ne fascinează cu adevărat - de vreme ce aparența

ei relativă se vâde^ote a fi una mai mult sau mai puțin “terestră” - cît, dimpotrivă, tocmai ceea ce ne desparte, practic, de ea, configurînd-o. Conturul insulei este, în mod simultan, ^oi acela al mării fiindcă orice figură se constituie ca un fel de inter-fa^șă între ceea ce este interior ^oi ceea ce este exterior. Evocarea insulei coincide astfel cu invocarea “mării” care se cascadează, asemeni abisului, pînă la ea. Ceea ce înseamnă că orice insularitate bine conturată - ca suprafa^șă terestră - există în îmbră^șiarea cu totul nedeterminată a unui abis marin. Sau, într-o formulare filosofică (de inspira^șie platoniciană), în jurul oricărei existen^șe (consistente) se cascadează un abis (inconsistent) de non-existen^șă. (Poate că grecii au ajuns la problema Fiin^șei acategoriale - situată cumva “dincolo” de orice fiin^șare determinată - tocmai pentru că ei au asumat acest abis nedeterminat al mării. Ceea ce, într-un alt fel, s-a întîmplat ^oi în cazul experimentării abisale - adică, din nou, marine - a Lumii Noi ^oi, ca atare, a modernității.) Stranietatea ținuturilor insulare trans-pare abia prin ^oi mai ales în (inter)-mediul nu mai puțin îndepărtatelor ape litorale. Pînă într-atît încît misterul apelor înse^oi, dimpreună cu cortegiul lor fantastic de uragane ^oi mon^otrii, de moarte ^oi deznădejde, suferă un transfer, convertindu-se în chiar misterul insulelor pe care le scaldă. Dar dacă, în cazul con-tinentului terestru, “insularitatea” este con-ținută în modul unei aparent ferme identități tautologice - frontierele terestre sînt, la rîndul lor, terestre -, în acela al con-tinentului acvatic, propriu unei insularități autentice, con-ținătorul disipează sau, mai bine zis, diluează orice aparentă fermitate. Prin contrast, con-tinentul acvatic reprezintă tocmai alteritatea con-ținutului său terestru (insular), el este un neant, un vid terestru adică, pe care corăbiile - insule de pămînt călătore - încearcă să-l transgreseze. E un alt fel de a spune că insula nu se opune continentului terestru ci celui acvatic, că identitatea ei se define^ote tocmai prin diferen^șă, una de ordinul calității (de astă dată!).

Alteritatea acvatică a frontierei insulare pune însă în eviden^șă tocmai stranietatea utopică a limitei. Peratologia marginală a insulei coincide, paradoxal, cu însă^oi centralitatea liminară a mării. Fiindcă

marea este chiar limita dintre pământuri, o limită continentală devenită (abia astfel)... aparentă. (Frontiera continentală nu are nici o dimensiune.) Mai mult chiar, prin dilatarea limitei ca frontieră marină, neantul însuși devine, la rîndu-i, aparent. Din invizibil cum era (în cazul atopic sau, totuna, utopic al frontierei terestre), neantul apare astfel vizibil, ca adînc nesfîrșit de ape. În fond, orice insularitate elementară - fie ea terestră - nu face decît să tematizeze o frontieră situată cumva "dincolo" de elemente, în ciuda faptului că ea însăși poate lua aparența analogică a unuia dintre ele (apa, bunăoară). Prin urmare și din nou, fascinația insulei nu este legată atît de elementul terestru - fie el insular și, ca atare, exotic - ci, dimpotrivă, de un neant - acela lacustru -, nu mai puțin sau, mai bine zis, cu adevărat "exotic". Misterul prin care frontiera dintre pământuri devine aparentă ca mare - o mare perpetuu medi-terană - rezidă, deci, în aceea că abisul de ape oferă un "trup" anume - unul, ce-i drept, unduios și în°elător - frontierei terestre, cea care, fără dimensiune fiind, ar rămîne, altfel, cu totul ocultată. Marea este analogonul privilegiat al neantului inter-mediar, un neant aparent care desparte sau, dacă vrei, unește pământurile, un chip fără de chip - precum trebuie să fie acela al frontierei -, un adînc ce înghite, asemeni chitului, orice ființă determinată.

Ar trebui ca, pentru noi, cei tere°tri (mult prea tere°tri, poate), chitul să fie ne-locul generic al celui care locuiește frontiera sau, totuna, neantul. A fi înghițit de chit revine la a fi înghițit de frontieră. (Frontiera nu are o extensiune, dar are totuși o profunzime.) De aceea, pentru că marea are trans-parența chipului fără de chip, ea poate să "atrage" pe Cel cu adevărat fără chip. Apa devine, astfel, un suport și, în consecință, un analogon elementar al Duhului. În clipa în care Duhul Hristosului trece frontiera neantului - inaugurînd astfel Pa°tele -, iar trupul său insular este înghițit pentru trei zile de chitul morții începe, ca din senin, să plouă din abundență. Puțin înainte, însetat fiind, Iisus ceruse să bea... În preajma lui, asistau deja la acest Pa°te - adică la trecere - o altfel de mamă și un altfel de fiu, înnecași în

lacrimi. A^oa cum moartea des-figurează chipul insular al Hristosului (care trece), tot a^oa ^oi lacrimile ^oterg trăsăturile insulare ale celor ce-l pe-trec. Dar ^oi invers, abia Duhul poate “atrage” pământul din adâncurile infernale ale apelor primordiale, resurecție a primei insularități într-adevăr cosmice ^oi, în acest fel, prototip al tuturor individuațiilor viitoare. Ridicarea la supra-față coincide, nu doar etimologic, cu o veritabilă *epi-phaneia*. Prin urmare, faptul că orice individualitate diferențiată este învăluită de un Duh abisal poate fi ilustrat ^oi prin aceea că individualitatea “terestră” este mereu înconjurată de o matrice acvatică ne-diferențiată sau, pentru a analogă, de propriul ei lichid “amniotic”.

Arta navigației autentice pe această Medi-terană *sui generis* nu are drept scop simpla traversare “pe deasupra” - “terestră”, în fond - a apei - ^oi ca atare a frontierei -, spre un tărîm la fel de ferm, în aparența lui, ca acela inițial. Ca ^oi în cazul exodului lui Iona în adâncurile chitului (abis liminar al vieții, unul care frizează moartea în chiar calitatea ei de frontieră) sau ca în acela al exodului lui Moise în adâncurile mării (condiție *sine qua non* a dobîndirii tărîmului promis), o asemenea artă presupune asumarea - prin ^oi mai ales în chiar adîncul mării - a propriei noastre aneantizări ^oi, implicit, a abisului frontierei fără de chip, condiție, la rîndu-i, nu mai puțin necesară a găsirii “celuilalt” tărîm. Abia într-un asemenea moment insula s-ar elibera definitiv de aparența ei “continentală”. Asumarea liberă a frontierei acvatice ar putea produce nu numai o mutație semio-logică ci ^oi una fizio-logică. Pentru că “a călca” ferm pe puntea terestră a corabiei devine, în mod subit, “a călca” ferm pe... ape. Sau, cum i s-a întîmplat lui Ilie, “a arunca” peste ape mantaua - analogon al frontierei propriului trup - coincide cu “a arunca” - în Duh - o punte peste acela^oi abis al apelor. Fiindcă numai Duhul - Cel fără de chip - plutește cu adevărat peste neantul apelor. De aceea, atunci cînd Ilie î^oi aruncă din nou mantaua - ^oi, ca atare, puntea-frontieră - asupra lui Elizeu, el face ca Duhul însuși să coboare asupra-i. Insularitatea se transformă la limită în arhipelag, iar marea,

la rîndul ei, într-un analogon al Duhului comuniunii. Avem de-a face aici cu o cauzalitate analogică, una cu totul aparte. Frontiera transcendentă este întotdeauna atrasă și, în consecință, invocată, de și prin frontiera imanentă. Dar, încă o dată, pentru a putea fi analogă, trebuie ca, înainte de toate, să asumăm cu sinceritate “statutul” impropriu, fără de chip - atipic și atopic - al celui care locuiește frontiera.

Revelația acvatică și, mai ales, abisală a originii frontierei insulare răstoarnă cu totul sensul inițial al itinerariului hermeneutic. Într-adevăr, contrar presupuzițiilor inițiale, călătoria noastră nu mai poate neapărat apropierea unei insule exotice, pre-existente și, deci, deja aparente în largul orizontului marin. Și, în genere, ea nici nu mai are un sens orizontal. Pentru că, înainte chiar de a o putea aborda printr-o mișcare orizontală, insula a și parcurs una verticală - din adîncurile apelor la suprafața lor -, mișcare ce coincide, practic, cu propria sa “naștere”. Aparența presupune apariția, iar insularitatea, insularizarea. În acest fel, individualizarea orizontală a insulei - simbol dintotdeauna al unicității - se vede că a fi doar un efect al individualității sale verticale. Ambiția de a reveni, dinspre Răsărit, în același loc de unde ai plecat, inițial, spre... Apus, lasă loc smereniei de a asuma un Apus al profunzimilor, pentru a bascula apoi într-un Răsărit al înălțimilor. Abia în acest fel, Apusul, adică *occidens* va redobîndi semnificația sa veritabilă (inițială), aceea de “ucidere a Zeului”. Ceea ce, din punct de vedere topologic, revine la o “crucificare” a insulei, la o deconstrucție a caracterului ei “pur” terestru. În acest caz însă și la rîndul lui, Răsăritul nu mai poate fi un orizont anume. El devine Zenitul însuși. Exotismul extensiunilor face loc aceluia al intensiunilor. Va trebui, de aici încolo, să căutăm (ceea ce vrea să mai spună aici: să ne inițiem într-) un alt fel de exotism decît acela (strict) al Răsăritului geografic, el însuși occidentalizat între timp. Pentru că și în cele din urmă, cu adevărat exotică este doar Originea, adică Răsăritul invizibil al oricărei insularități vizibile. În fapt, insula are un loc pentru că, în prealabil, ceva - și anume, o naștere - a avut deja... loc. Înainte chiar

de “a avea” un spațiu, insula este, mai întâi, în-spațiată. Pentru că, la rîndul său ȳi indiferent de dimensiunile sale “orizontale”, spațiuul ȳnsuȳi este, ȳn prealabil, ȳn-spațiat.

ȳn acest nou context tematic, insula nu mai relevă de un pămȳnt al originii ci de originea unui pămȳnt. Sau, cum s-a mai spus, sensul călătoriei către insulă nu mai are aparenȳa unei simple miȳcări orizontale, tautologice ȳn fond - de la ceva existent, la ceva de asemenea existent - pentru că orice miȳcare ce “are un loc” este efectul unei actualizări ce “are loc”. Adevărata călătorie are, dimpotrivă, esenȳa unei miȳcări verticale, heterologice: de la ceva non-existent - posibilul - la ceva existent - actualul. Ceea ce revine tocmai la o actualizare a Originii. Va trebui, aȳadar, să deosebim ȳntre acel *trans* din *trans-portul* “orizantal” ȳi, respectiv, acel *port* din *trans-portul* “vertical”. Fiindcă orice miȳcare este, ȳn cele din urmă, o trecere de la potenȳă la act ȳi, ca atare, o actualizare, o dez-văluire a invizibilului ca vizibil. Cinetica are ca efect... estetica. ȳncă o dată, abia miȳcarea face ca ceva anume să apară manifest, ca *phainomenon*. Esteticul nu priveȳte “ceva” frumos deja existent, ci tocmai naȳterea ȳi, deci, adevărarea, dezvăluirea existentului ca fiind frumuseȳea ȳnsăȳi. ȳi dacă, la rîndul ei, frumuseȳea va să mȳntuiască lumea nu este pentru că lumea ar fi cumva deja “frumoasă” - muzeu ȳncremenit al relicvelor insulare - ci pentru că lumea insulară relevă de frumuseȳea *Originii* sale. Frumosul coincide cu manifestul, iar trans-portul nu are altă funcȳiune decȳt aceea de a face vizibil - prin dis-locare: *trans* - un *port*, ȳi anume, ȳn dublul său sens de punct *terminus* al călătoriei noastre, dar ȳi de epifanie, adică de vestmȳnt al acesteia sau, ȳncă, de manta *sui generis*. Portul pe care ȳl ȳmbrăcăm - fie el chiar trupul nostru - ca, de altfel, ȳi acela ȳn care ancorăm depinde, paradoxal, de ceea ce facem. De aici mai urmează că esenȳa noastră substanȳială depinde de aparenȳa miȳcărilor noastre trupeȳti. Estetica depinde de... cinetică. Apele ȳn care ne scăldăm determină individualitatea noastră insulară.

A determina, a^oadar, insula revine la a delimita frontiera ei liminară, iar, prin analogie, a o locui în mod autentic revine la a-și a^oeza temelia pe nimicul frontierei. Corabia devine, în acest fel, simbolul itinerant al locuințelor lacustre, un cort - invocat deja de tradiție - sus-ținut, paradoxal, tocmai de... adîncul apelor. Insularii autentici n-au, evident, nimic de-a face cu muncile cîmpului. Păranul este, dimpotrivă și etimologic vorbind, un continental și, în consecință, un sedentar prin excelență. Insulari sînt, mai degrabă, corăbierii, negustorii ori vameși - eroi predestinați frontierei (și Pa^otelui ei), adică elementului lichid sau, parafrazînd în contextul deja ales, lichidităților - fie acestea din urmă pecuniare -, într-un cuvînt, neantului fără de calități. Lichiditățile sînt, în fond, expresia aparentă a ceea ce, deși prezentat oarecum "în sine", este lipsit de orice aparență determinată. Banul - a cărui străveche tehnologie debutează, să nu uităm, cu topirea aparenței "insulare" a metalelor - este un fel de marfă lichidă, frontalieră a tuturor mărfurilor insulare. Tocmai de aceea, el nu mai poate fi o marfă oarecare și cu atît mai puțin una "insulară". În mod paradoxal, tăria monedei este cu atît mai mare cu cît ea curge mai repede. Călătoria pe marea cea nesfîrșită este menită, în fond, să ne învețe cîte ceva despre limitele insesizabile ale uscatului. Să determinăm, a^oadar, în final, cum anume poate fi "locuită" limita pe pămînt. Sau, altfel spus, cum se profilează reflexele mării și, în mod implicit, ale insulei pe continent. Există, oare, o liminaritate... terestră? Vom relua aici cîteva considerații, dezvoltate pe larg în altă parte, referitoare la un analogon al insularității continentale cu deosebire privilegiat de filosofii utopiei - începînd, oarecum inevitabil, cu Platon -, considerații dedicate, cum se poate ghici, cetății ideale.

Ilustru descendent al unei stirpe cu o autentică vocație insulară - să nu uităm că, pentru sedentarii egipteni, grecii au fost dintotdeauna un "popor al mării" -, Platon a încercat să realizeze ambițiosul său proiect de utopie politică - deloc întîmplător - în Sicilia, adică pe o insulă (una, ce-i drept, mai mare). Nici nu se putea altfel dacă ne

gîndim că Grecia continentală, ale cărei frontiere nu puteau avea, prin forța împrejurărilor, aparența descurajantă a abisului, era mereu expusă unor expediții interesate mai degrabă de cele “terestre”. Cetatea lui Platon trebuia, deci, ocrotită de Poseidon, misteriosul zeu al inter-mediatorului lacustru ^oi, prin urmare, al oricărei odisei. Ea era un pămînt ideal, preservat de ape, adică de contrariul său. Gîndul - atît de revoluționar pentru acea vreme - al unei analogii între dificila problemă a inter-mediatorului - menit să facă legătura dintre Ideile transcendente ^oi lucrurile imanente (obsesie perpetuă, fatală aproape, pentru platonismului clasic) - ^oi, respectiv, aceea a receptacolului - destinat, la rîndu-i, să cuprindă, în abisala lui îmbrățișare, lumea întreagă - avea să fie formulată destul de tîrziu, mai precis, în *Timeu*. Straniul concept ce polarizează ^oi, în același timp, structurează demersul acestui singular dialog platonician este *khora*, ultimul receptacol al lumii ^oi, în consecință, frontiera ei invizibilă, un conșinător situat cumva la limita dintre sensibil ^oi inteligibil - dacă nu cumva chiar “dincolo” de ea - ^oi, de aceea, limită ea însăși. Destinată inițial, aș cum aminteam, să soluționeze aporiile noii cosmogonii, alta decît cea receptă, *khora* se vadește a fi, în cele din urmă, matricea născătoare a lumii. Dar orice matrice - precum pîntecele femeii, de pildă - nu face decît să învăluie insularitatea individuației cu vîlul protector al apelor originare. De aceea, ruperea apelor coincide, din nou, cu venirea Duhului în lume. ^ai pentru că - în ciuda insularității sale - lumea este, practic, nedeterminată - datorită infinității posibilităților sale de determinare -, *khora* nu este atît maica lucrurilor cît doica lor, adică o mamă într-un fel... “in-finită”, una care își asumă maternitatea abisală - cea presupusă de caracterul nediscreționar al destinației lichidului lacteu - ^oi, implicit, o filiație nu mai puțin abisală, situată dincolo de orice “insularitate” determinată.

Or, dacă ar fi să facem o aplicație în cazul cetății ideale, *khora* este tocmai frontiera, ^oanșul de apărare uneori, umplut adesea ^oi deloc

întâmplător cu apă. Cei care sînt puși să răspundă de ei, în consecință, să locuiască pe frontieră - pe abisul acvatic al nimicului, de pildă - sînt paznicii. Este un alt fel de a spune că oamenii locului - adică ai insulei care este cetatea - sînt apărători de oamenii ne-locului - ai frontierei de ape, bunăoară -, pentru că frontiera nu este un *topos* ci doar limita acestuia. Iar, la limită, limita însăși nu are nici o dimensiune. Paradoxal, paznicii apără tocmai nimicul, de unde mai urmează că, în genere, doar nimicul ne poate cu adevărat proteja. De aceea, pentru că nu fac în nici un fel parte din insula-cetate ei, mai ales, pentru că se îndeletnicesc cu nimicul (care este frontiera), paznicii nu pot avea parte de ceva sau, dacă vreți, ei au parte de... nimic. Departe de a fi, însă, singurii privilegiați ai abisului liminar, cei care păzesc cetatea-insulă de pericolul din afară își au pandantul în... filosofi - cei care o păzesc de pericolul din lăuntru. Dar dacă, în cazul dintîi, neantul frontierei era abia vizibil (prin insignifianta lui dimensiune, fie ea acvatică), în cel de-al doilea - acela al *topos*-ului propriu ei, ca atare, abisal al filosofului - el se dilată, luînd aparența ei chiar dimensiunile agorei. Iată, așadar, cum anume insula poate interioriza - nu doar ca simplu reflex - marea cea mare, iată cum abisul nediferențiat al apelor, lasă loc de manifestare oricăror diferențe "insulare". Ca ei în cazul mării, nimeni nu locuiește, într-adevăr, în agora. Dar fără agora - adică fără acest loc eliberat - nici un locuitor nu-și mai găsește locul. Insula topică face (ne-)loc unei insule atopice. E ei motivul pentru care ne-locul abisal al agorei - marcat adesea prin fîntîni, vizibil acum pentru mulțime sau, totuna, pentru marea de oameni - este singurul *topos* în care provocarea chitului - inedită matrice a consumării disputelor din *polis* - este asumată, în sfîrșit, ca libertate. O nouă formă de călătorie devine, de aici înainte, posibilă - navigația în apele interioare. Natura originară a insulei - analogon al originii însăși - se confundă astfel cu aceea a *arhi*-pelagului. Fără această mare medi-terană, nici un marinar nu s-ar mai aventura în larg. Însușirea insulei coincide, în cele din urmă, cu asumarea propriei sale mări, interioare.

Acest lucru este, însă, valabil și pentru insularii înșiși, cetățeni liberi ai agorei. Căci dacă marea este interiorizată de insulă prin agora, ea este interiorizată și de trup, prin inimă, o agora cu totul specială, născută dintr-un alt fel de abis - acela al mării interioare a singelui. În această perspectivă analogică, spațiul nostru privat se vede^ote a fi, la rîndu-i, reflexul interior al aceluiași unic și nediferențiat abis primordial de ape. Inima devine astfel organul mării noastre interioare, organ al abisului, vidat de orice interioritate proprie, organică. Fiindcă - în calitatea ei generică de pompă - inima funcționează tocmai datorită vidului, adică datorită neantului. Ea este, pentru a spune astfel, organul... frontierei. Iar, dacă marea interioară a trupului își regăsește centralitatea liminară în agora inimii sale, atunci urmează că nici un spațiu public n-ar fi cu puțință fără co-existența unui spațiu privat, nu mai puțin liminar. Pentru că, într-adevăr și invers, agora noastră publică - cea ades stropită cu sînge - este doar reflexul exterior al unei agore private. Nu există, cu alte cuvinte, un for public autentic fără unul privat, la fel de autentic. Și nu există nici o societate civilă fără personalități accentuate. Tocmai de aceea, caracterul public al lucrărilor nu se confundă cu acela "lucrativ" al publicității. Are nevoie de prea plinul unei exhibiții publice doar acela care este lipsit de prea golul inhibiției private. Adevărata "publicitate", dacă - în genere - termenul mai poate fi aici folosit, se naște abia în urma unei prealabile vidări interioare. În fapt, acela își merită locul în *agora* care și-a găsit deja locul în inima sa. Fiindcă, înainte chiar de a învăța să locuim în cetate, trebuie să ne deprindem a locui în noi înșine.

Résumé

L'essor philosophique de la phénoménologie a déterminé un changement de perspective dans l'approche théorique du problème de l'espace. Il coïncide avec l'abandon de la vision cartésienne et

puis kantienne d'une extension infinie, en produisant une vraie mutation dans la topologie moderne, dont le principal point de repère fût depuis toujours un espace "défini" comme ...présence infinie. La thématique de l'espace cederait ainsi la place au nouveau thème de l'espacement, de même que la temporalisation remplace le temps. L'accent des recherches dans ce domaine va quitter, pratiquement, l'obsession de l'actualité du topos, en se fixant, cette fois, sur ses possibilités. Or, ce changement de paradigme - annoncé paradoxalement par le même Descartes - va articuler l'actualisation de l'espace avec son incarnation, en assurant aussi le "passage" de la cinétique à l'esthétique. De ce point de vue "cardinal" qui entend spéculer le sens ambigu – cinétique et esthétique à la fois du trans-port – l'insularité ne concerne pas seulement l'institution et pourtant, l'origine de l'espace, mais aussi - simultanément et particulièrement – sa figuration.

III. Spăniul utopic

LUDOVIC AL XIV-LEA ^aI INSULA FERMECATĂ

DOLORES TOMA

În 1664 cînd dă prima reprezentație aulică la Versailles, Ludovic al XIV-lea inițiază de fapt un nou tip. Existaseră pînă atunci intrările triumfale în orașe, caruselele adică întrecerile de tip sportiv și militar, baletele dansate de curteni și spectacolele. Deși cu rădăcini în toate acestea, *Plăcerile insulei fermecate*, din 1664, aduc mai multă noutate decît s-a spus: nu numai că eclipsează divertismentele “urbane și colective”¹ de pînă atunci, în favoarea celor de curte, dar aduc o altă topografie, reală și imaginară, a reprezentației. În plan real, spațiul era acela al grădinilor de la Versailles, în configurația variată a căroră s-au desfășurat *Plăcerile*. Vrem însă să demonstrăm că spațiul acesta real era modelat de o topografie ce ținea de imaginarul artistic și politic, topografie ce comporta anumite elemente, printre care insula, cu anumite semnificații, pe care vom încerca să le interpretăm.

Plăcerile insulei fermecate au constat dintr-o succesiune de divertismente ce au avut loc între 7 și 14 mai 1664. Primele trei zile au constituit o secvență unitară, ca tematică și spațialitate, în raport cu care următoarele zile par numai o prelungire. De la caruselul din prima zi și pînă la baletul și focurile de artificii din cea de a treia, tema aleasă este din *Orlando furioso* a lui Ariosto, mai precis episodul în care “bravul” Orlando/Roland, în franceză, și “bunii” săi cavaleri sînt făcuți prizonieri “prin vrăjile duble ale frumuseții, deși artificială,

¹ Marie-Christine Moine, *Les fêtes à la cour du Roi Soleil*, Paris, Ed. Fernand Lanore, 1984, p. 51.

și ale ȋtiinței farmazoanei Alcina, iar apoi eliberați, după vreme îndelungată pierdută în desfătări”, după cum scria Félibien, cunoscut arhitect și istoriograf din epocă.

Aici apare insula, pe care sînt făcuți prizonieri vajnicii bărbați. Concret, chiar apare una, față în față cu palatul și la distanță, pe le Rond d'eau, bazinul rotund care constituia punctul terminus al aleii regale, la vremea aceea, căci marele canal nu fusese încă săpat: acolo, la *opozitul* palatului real al regelui, a fost înălțat palatul artificial al farmazoanei, simplu decor, frumos dar efemer, din carton și pînză.

Înainte de a vedea ce s-a întîmplat cu el, să facem o paranteză pentru a aminti că, departe de a fi o noutate, insula vrăjită constituise un adevărat topos al imaginarului artistic baroc, din prima jumătate a secolului. Era atribuită mai totdeauna, după cum arată Jean Rousset, zeiței Circe, care îi vrăjește pe bărbați, îi face captivi și are puterea să îi transforme în animale, sau suratelor ei, «Alcina, Medeea, Calipso, Armida, Urganda», precum și altor nimfe sau sirene². Insula avea ca variante grădina, peștera, muntele, pădurea, stîncă etc. Oricare ar fi fost însă aceasta, ea credem că desemna invariabil ceea ce Michel Foucault numea o heterotopie, adică un spațiu real dar diferit de toate cele reale, cuprins în reșeaua lor compactă și totodată în afara ei, izolat ca o ruptură în continuumul ei, precum grădina, teatrul, muzeul sau cimitirul³. Am putea-o numi o enclavă: aflat în ea, ești totodată acolo și altundeva, în real și în ireal.

Este interesant că hetero-spațiile amintite erau în marea lor majoritate domenii feminine. Numai în astfel de locuri puterea masculină, adevărată și legitimă, putea fi invinsă de una feminină, denotată ca primejdioasă, deși plăcută, iluzorie, deși eficace, efemeră, deși absolută. Să nu mai vorbim de conotații, toate din sfera

² Jean Rousset, *La Littérature de l'âge baroque en France*, Paris, José Corti, 1954, cap. 1.

³ Michel Foucault, *Dits et écrits, 1954 – 1988*, Paris, Gallimard, 1994, vol. IV, p. 755 și urm.

demonicului și animalicului: pe insule, în grădini sau în castelele magicienelor colcăiau monștrii, diavolii și lighioanele, în haos și sălbăcie. Eroii civilizatori trebuiau să cadă robi în această lume, înainte de a se elibera pe ei și de a o face să piară pe ea. Cum pierrea? Tocmai în această privință apar, după părerea noastră, deosebiri interesante.

În reprezentațiile din prima parte a secolului insula vrăjită sau variantele ei fie pier ca un miraj, fie se metamorfozează sub ochii spectatorilor în alte spații, fie sînt populate de cei ce-și revin la normal: «pădurea Alcinei dispare și un castel vrăjit îi ia locul în fața cavalerilor împietriți. Cînd aceștia se însufleșesc și-și regăsesc prima înfățișare, castelul se scufundă»⁴. Heterotopia este în final anulată, așa cum anulată este și puterea farmazoanei Circe, făcută prizonieră sau alungată. Vraja este ruptă de cele mai multe ori prin intervenția unei forțe virile superioare, atribuită lui Jupiter, Mercur sau Hercule. Dar poate fi ruptă și de către un nor care «coborînd din cer și învăluind tot muntele a risipit farmecele»⁵, pentru că accentul nu cade pe aspectele de înfruntare și luptă, ci, precum mereu în baroc, pe acelea de miraculos și spectacol.

Nu tot așa vor sta lucrurile și în 1664. Insula nu mai este (numai) un decor scenic, ea va fi construită în spațiul real, la opozitul palatului regal. E materializată prin niște stînci și un castel înălțat deasupra lor, constituind numai un fundal foarte îndepărtat, pînă în ultima zi, cînd se ajunge «acolo». Cel mai interesant este însă că Ludovic al XIV-lea însuși, costumat magnific, juca, încă din prima zi, rolul «bravului Roger». Dar dacă era văzut, după cum scria Félibien, ca «prizonier al farmecelor», aceasta nu se întîmpla decît în plan imaginar și în virtutea inerției toposului. În desfășurarea concretă a serbării el nu apare nici o clipă ca prizonier pe insulă. În primele două zile acțiunile au loc în altă parte, iar în cea de a treia lucrurile se petrec după cum vom povesti în continuare.

⁴ Jean Rousset, *op. cit.*

⁵ *Idem.*

Recuzita insulei rămîne în bună măsură aceeași. Monștri, demoni, uriași, pitici, mauri, cavaleri oarecare. Cavalerul august însă, deși îl înfățișa pe Roger, rămîne la distanță, de cealaltă parte a apei. Insula va veni la el, ca să spunem așa: Alcine și două dintre nimfele ei, călare pe cîte un monstru marin, din carton vopsit, vin pînă la el și recită «omagii», apoi se întorc pe insulă. Tot «la locul lui» va primi Roger și inelul vrăjit care rupe vraja. Dacă eaisodul captivității și robiei voluptuoase este escamotat, acela al eliberării este etalat și monarhul joacă rolul principal. La un semn al său castelul Alcinei se crapă în două cu o bubuitură de tunet, apoi este ars de flăcările enormului foc de artificii care încheie serbarea. Nu negăm continuarea spectaculosului baroc, dar insistăm asupra faptului că nu mai era vorba de o dispariție oarecare a insulei ci de o distrugere violentă, cu atît mai marcată cu cît afecta un loc real în topografia parcului. Insula pare a nu fi fost înființată decît pentru a fi desființată, întru beneficiul afirmării homeotopiei și a stăpînirii (re)cucerite asupra sieși și asupra celorlalți. Odată ce heterotopia și puterea feminină instalată în această margine a Versailles-ului sînt anihilate, spațiul redevine unitar, iar puterea regelui își recapătă locul și unicitatea. Se recentrează mai bine. Dată fiind interferența ficțiunii cu realitatea, prin Roger – Louis XIV, este evident că mesajul primeia o consolida pe cea de a doua.

Un an mai tîrziu, apare la Versailles un echivalent al insulei Alcinei care aduce în prim plan valența brutal negată anterior: este vorba de grota zeiței Thetys, construită din pietre multicolore, cristale de stîncă și scoici diverse; înăuntru, apă care «înoia de peste tot», tritoni, sirene și dragoni, o orgă hidraulică, păsărele ce păreau naturale și ciripeau, făcute din cochilii. Un grup statuar înfățișa un Apollo coborîtor în mare cu carul și caii săi, pentru a-și găsi odihna. Descriind locul, La Fontaine arată că simbolistica era explicită:

*Quand le Soleil est las, et qu'il a fait sa tîche,
Il descend vers Thétys, et prend quelque relique:
C'est ainsi que Louis s'en va se délasser...*

Paralela Soare-Ludovic era mai concretă decît s-ar putea crede: în camera regelui era pictat pe plafon un Alpollo urcător pe cer cu carul său. Aadar, imersiunea în elementul feminin din grotă era 0i aceea a regelui. Nu este o interpretare ci o imagine concretă de vreme ce aflăm că la data aceea ferestrele camerei regale dădeau înspre grotă lui Thetys, traseul ascensional 0i descendent al astrului/regelui fiind astfel limpede marcat. De0i într-o recentă istorie a Versailles-ului Philippe Beaussant⁶ pune bine în evidență traseul acesta comun, el nu remarcă valențele topografice 0i imagine ale grotei: ca 0i insula, ea constituia acela0i spațiu feminin neintegrat în palatul regal, situat la opozitul acestuia (al camerei regelui), la opusul ei simbolic: spațiu nocturn vs diurn, pentru odihnă vs trudă virilă, plăcere vs putere, abandon de sine 0i abdicare vs afirmare a stăpînirii de sine 0i a autorității asupra celorlalți. Noi am spune că funcționa ca un exutoriu destinat să localizeze căderile regale, să îngrădească în perimetrul acela fluxurile debilitante, captîndu-le 0i eliminîndu-le.

Între 1665 – 1674 grotă marină servește ca loc pentru spectacole⁷, divertismente⁸ 0i bufete somptuoase, cu piramide de fructe sau dulcețuri. Vor fi, ca să spunem a0a, zece ani de plăceri gustate pe insulă. Imaginarul primejdiei reprezentate de ea nu dispare, căci se păstrează conotația de apus al soarelui 0i coborîre, dar este mult atenuat. Prevalează ideea de atracție 0i desfătare, de frumusețe 0i odihnă fericită.

În 1674 are loc un alt divertisment celebru, prezentat clar ca odihnă 0i desfătare a războinicului ce tocmai cucerise Franche-Comté. A durat două luni 0i a cuprins mai multe spectacole (teatru, concert, operă), plimbări cu gondole 0i festinuri. Grotă lui Thetys a fost cuprinsă în traseul serbărilor 0i în fața ei va fi reprezentat

⁶ Philippe Beaussant avec la collaboration de Patricia Bouchenot-Déchin, *Les Plaisirs de Versailles*, Paris, Fayard, 1996, p. 65.

⁷ Marie-Christine Moine, *op. cit.*, p. 83.

⁸ Philippe Beaussant, *op. cit.*, p. 375.

Le malade imaginaire a lui Molière și baletul-pastorală *Fêtes de l'Amour et de Bacchus*. Deși traseul a fost foarte cuprinzător și a inclus numeroase locuri din palat și din grădini, a mai fost creat unul, pentru noi acum previzibil: un mare palat al lui Thetys, de 11 metri lungime și 4 înălțime, din lemn, carton și pânză, astfel luminat încât să pară tot din rubine, smaralde și topaze⁹. Unde amplasat? Tot previzibil, fașă în fașă cu palatul regal și în punctul cel mai îndepărtat de acesta, la capătul marelui canal săpat între timp (are 1650 metri lungime).

Istoricii nu au remarcat omologia lui cu insula Alcinei, topografică și funcțională. Pe marele canal gondolele îi vor purta pe curteni de mai multe ori în cursul celor două luni, dar la Palatul lui Thetys, punct terminus, nu se ajunge decât în ultima zi. Focuri de artificii au mai fost și în alte zile, dar numai în ultima apar mai mult de 20000 de lumini și 4000 de focuri de artificii, într-o vâpaie finală ce simbolizează încă o dată distrugerea heterotopiei și sfârșitul desfătărilor. Victoria luminii asupra tentației nocturne, a lui Apollo asupra dorinței de abandon și abdicare. Un amănunt pe care istoricii îl amintesc numai din conștientizare este că anumite artificii, de tip «erpiori zburători», erau «destinate să se scufunde în apă, iar apoi să iasă de acolo arzând în continuare»¹⁰. Contemporanii erau cu siguranță mai perspicace în decelarea simbolului acestei victorii concrete a focului asupra apei...

O gravură îl arată pe rege și suita sa, în ultima zi a divertismentului din 1674, fașă în fașă cu palatul/insulă, la mare distanță, pe punctul de a se îndrepta către el cu o întregă flotilă. În cale îi vor mai apărea monștri marini și nereide – vestigii ale toposului –, însă ei nu mai sînt suporii altei puteri și altei lumi, ci aceia ai regelui. Îi vor face plecăciuni, precum niște curteni:

⁹ *Idem*, p. 52 și urm.

¹⁰ Marie-Christine Moine, *op. cit.*, p. 199.

«Toutes sortes de Poissons semblaient s'être rangés au bord de l'eau pour voir passer sur leur Élément, comme en triomphe, le plus grand roi du monde.» (Félibien)

Elementul lor a devenit elementul lui. Înaintarea pe apă este un mar^o triumfal, într-un ținut demult cucerit, ^oi nu împlător, după cum observă Beaussant, «această sărbătoare se etalează mai mult decât precedentele în spațiu»¹¹. Dar faptul se cere interpretat. Potrivit di tinciilor făcute anterior, am sublinia că nu mai este vorba, ca în 1664, de anihilarea unei heterotopii, ci numai de afirmarea stăpînirii asupra unei homeotopii, a unui spațiu deja omogen ^oi unitar.

«Magia», după cum afirma Félibien, este acum a Regelui; el «farmecă» ochii ^oi spiritul cu «minuni» ^oi «frumuseți». Alcina/Thetys nici nu mai apare. Palatul ei e gol. Apare numai Apollo căci, alt detaliu ce a părut nesemnificativ, focul de arificii tras în acea noapte pe marele canal pornea dintr-o construcție care îl înfățișa pe Apollo pe carul său. Un car cu siguranță urcător.

Palatul lui Thetys, mai puțin spectaculos distrus decât cel al Alcinei, fiindcă nici nu mai era nevoie de o asemenea desfășurare de forțe, va fi depozitat lângă o magazie de decoruri de lângă Trianon. După cum se precizează doi ani mai târziu într-un memoriu al organizatorilor unei noi iluminări¹², palatul, neacoperit de vreo «prelată», va fi «sfîșiat» de vînt ^oi «putrezit» de ploi...

Cîțiva ani mai târziu, în 1682, Serbările în grădini vor fi abandonate în favoarea celor numite «de apartamente» sau de interior. În 1684 este desființată grota lui Thetys. Tot în 1684 se renunță la un element desemnat în planul grădinilor drept «Insula Regală», o mică fîșie de teren înconjurată de ape¹³. Dar disparițiile acestea sînt mai mult simbolice. Lumea Alcinei fusese de mult cucerită...

¹¹ Philippe Beaussant, *op. cit.*, p. 51.

¹² Marie-Christine Moine, *op. cit.*, p.187.

¹³ Louis XIV, *Manière de montrer les jardins de Versailles*, Paris, Ed. de la Réunion des Musées Nationaux, 1982, p. 67, commentaires de Simone Hoog.

Am fi absolutizat abandonarea insulei de către Ludovic al XIV-lea, dacă am fi luat un termen de comparație numai în amonte, în imaginarul baroc, nu și în aval. Pe ultimul ne-am gândit să-l căutăm la Fénelon, în *Aventurile lui Telemah*, pentru că existau a priori șanse să găsim acolo un întreg imaginar al insulei și pentru că Fénelon a avut o legătură ideologică cu regele-soare. Se știe că acesta l-a numit în 1689 preceptor al ducelui de Bourgogne, nepotul său, destinat tronului, însă în ianuarie 1699 l-a revocat definitiv din funcție, iar în aprilie, la apariția *Aventurilor*, s-a considerat atacat direct. Tratarea toposului insulei vrăjite dezvăluie oare și ea divergențe?

Era firesc ca într-o carte pe a cărei copertă scria la apariție că este o continuare a *Odiseei* insula să fie un spațiu geografic mult întâlnit. Dar această frecvență nu era productivă în planul imaginarului, sau oricum nu atât cât va fi la Fénelon: în *Odiseea* insula nu comportă descrieri sau aprecieri explicite. Apărea mai degrabă ca spațiu neutru, iar uneori implicit benefic, pentru că de acolo se lua apă și hrană. George Murnu o poate traduce constant prin substantivul masculin ostrov, ceea ce nu ar fi fost posibil pentru traducerea lui Fénelon, fără o gravă încălcare a simbolismului.

În primele șase capitole, Telemah nu călătorește ci povestește călătoriile anterioare. Se afla pe insula zeiței Calypso, unde fusese aruncat de furtună. În mod semnificativ, aventurile sale încep cu această *experiență a insulei*, care îl va modela profund. Toposul se păstrează: «grotă», «scoici», «frumusețe», «primăvară veșnică», fericire; insula nu mai este fermecată, dar este fermecătoare. Motivul captivității re apare dar, mai perspicace decât mulți, Mentor bănuiește că ea ar fi tainic dorită de toți cei ce își ascund lor înșiși această tentație și o deghizează în fatalitate nefericită. Dezvoltând sugestia, ne-am putea întreba dacă motivul literar al naufragiului și captivității nu ascunde de fapt inavuabila dorință de insulă.

«De ce nu am rămâne pe insulă?» întreabă cu naivitate, «*deseori*», Telemah, care iubește cu pasiune o nimfă și se bucură când corabia

«salvatoare» piere în flăcări. Înțeleptul Mentor trebuie să-l arunce în mare de pe o stîncă ^oi să se arunce împreună cu el, pe principiul, de mai multe ori formulat sub o formă sau alta, că pieirea în valuri e preferabilă «dulcilor mîngîieri ale zeiței care reține pe insula sa»¹⁴.

Chiar ^oi elemente ce par să țină de descrierea neutră a traseului îi inculcă în surdina cititorului o nouă atitudine față de insulă ^oi tot ce reprezintă ea. Cum s-ar putea altfel, obiectiv, ca apropierea corăbiei de ea să nu fie niciodată descrisă, în timp ce îndepărtarea revine obsesiv: insula este lăsată în urmă, devine indistinctă, se pierde în zare¹⁵. Focalizarea se face prin ochii celui ce «se smulge» ^oi privește cu «*un regard éloigné*», cum spun astăzi antropologii, de la o distanță topografică ^oi sentimentală în același timp. Telemah «nu mai avu alt gînd decît să se depărteze de insula fatală... Pe măsură ce distanța creștea, simțea cum îi reînvie curajul...»¹⁶ Ulterior, cînd într-una deloc fatală va simți nu «o dragoste pătimătoare», după cum precizează, ci una înțeleaptă, cu vocație maritală, se va îndepărta totuși pentru o vreme, ca să-și dovedească sieși ^oi celorlalți că *poate* să se îndepărteze: precedentă «experiență funestă mă învăța să nu am încredere în mine însumi... zeei îmi sînt martori că eu sînt gata să plec»¹⁷.

Prima din cele două mari deosebiri față de reprezentările anterioare constă în soluția prescrisă: fuga, îndepărtarea, părăsirea. În timp ce distrugerea era pur simbolică, îndepărtarea e descrisă ca o soluție practică ^oi realistă. Mentor pare să ghicească complicitatea intimă cu insula a celui ce o aruncă imaginar în aer, dar încearcă apoi să o regăsească. Stăpînirea de sine nu mai este spectaculos ^oi festivist pusă uneori în scenă, ci trudnic ^oi efectiv exercitată în viața de zi cu zi. Mai puțin agresiv afirmată, mai modestă, ea se arată, pe de altă parte, mai reală ^oi mai eficace.

¹⁴ Fénélon, *Les Aventures de Télémaque*, Paris, Garnier Flammarion, 1968, cartea a opta, p. 221.

¹⁵ *Idem*, cartea a treia, p. 182, cartea a optsprezecea, p. 487.

¹⁶ *Idem*, cartea a cincea, p. 188.

¹⁷ *Idem*, cartea a optsprezecea, pp. 467 – 8.

A doua mare deosebire este cȳ anterior valorizarea era cu totul alta. Distrugerea venea dupȳ desfȳtare. Eliberarea din captivitate nu nega complacerea ȳn abdicare. F  nelon ȳnsȳ nu are cuvinte destul de numeroase ȳi de tȳioase pentru a demistifica insula plȳcutȳ ȳi a o transforma ȳn repulsivȳ. Contestȳ explicit ȳi prea insistent toposul «insulei fericite unde plȳcerile...»¹⁸: «insulȳ ciumatȳ», «insulȳ execrabilȳ», «fatalȳ,» «pȳmȳnt blestemat ȳi plin de cruzime». Diatriba ȳl condamnȳ tot atȳt de explicit pe regele care se abandoneazȳ voluptȳȳilor, captiv complice cu temnicera, ȳi nu e de mirare cȳ Ludovic al XIV-lea s-a simȳit personal vizat.

Nu mai apare la F  nelon *un usage des plaisirs*, cum ȳl va numai Foucault, ci o reprimare totalȳ a lor. Nici o abandonare permisȳ ȳn grota lui Thetys, ci numai muncȳ ȳi disciplinȳ. Soluȳia simplȳ spre a evita cȳderile ȳi slȳbiciunile tainic dorite este fuga de pe insulȳ, sȳnȳtoasȳ, dacȳ nu glorioasȳ, eficientȳ, dacȳ nu eroicȳ. Oricum, eroismul este suspectat ca paradȳ, ȳn spatele cȳreia se ascund subjugȳri de zi cu zi.

Dar mai apare o soluȳie ȳn aceastȳ carte, deȳi nu ȳn mod sistematic; este mai dificilȳ, presupune maturizare ȳi trudȳ. Va fi promisȳ unui mare viitor ȳn imaginarul burghez, ȳi nu ȳntȳmplȳtor, dupȳ ȳncheierea periplului educativ, Telemah urmeazȳ sȳ o aplice atunci cȳnd va ajunge pe o altȳ insulȳ, Itaca. Aceasta nu va mai fi abandonatȳ, ci supusȳ ȳi disciplinatȳ. Heterotopia nu va mai fi rezolvatȳ prin eliminare ci prin integrare colonizatoare.

Exemplul care apare ȳn carte este acela al «insulei pe care e clȳdit oraȳul Tyr». Locuitorii sȳnt «iscusiȳi, rȳbdȳtori, muncitori, curaȳi, sobri ȳi gospodari»; ei «subjugȳ» marea ȳi natura, cȳci, cu regele ȳn frunte, alungȳ «deliciile care mole esc», consacrȳndu-se «muncii ȳi chiverniselii»¹⁹. Reu ita lor e elogiatȳ ditirambic.

¹⁸ *Idem*, cartea a patra, p. 125.

¹⁹ *Idem*, cartea a treia, pp. 110 – 111.

Mi totu^oi, după numai două pagini, cititorul află că ora^oul măreș a redevenit insulă «blestemată ^oi plină de cruzime». Evident, din cauza unei femei, adevărată «sirenă», care a cucerit inima regelui: «frumoasă ca o zeiță, ea avea laolaltă toate farmecele trupului ^oi minșii». Autorul nu se gînde^ote să le treacă sub tăcere sau să le escamoteze, pentru că, în logica sa, ele nu sînt decît circumstanșe agravante ale cazului. Îi servesc pentru a-l scuza pe el, acuzînd-o pe ea, ^oi pentru a argumenta lecșia asupra vigilenșei niciodată slăbite. Poate că totu^oi fuga era mai bună?

Résumé

L'île enchantée constituait dans les représentations baroques ce que Michel Foucault aurait appelé une *hétérotopie*; un espace *autre*, délectable mais dangereux, où se manifestait un pouvoir autre, féminin et subversif, miraculeusement vaincu à la fin.

Les *Plaisirs de l'Isle enchantée*, de 1674, de même que *le Divertissement* de 1674, reprennent le topos, mais y introduisent un changement important: l'accent sera mis sur la destruction spectaculaire de l'île d'Alcine ou du Palais de Thétys, construits somptueusement afin d'être brûlés à la fin, pour symboliser l'anéantissement de l'hétérotopie subversive par le pouvoir royal.

Repris à la fin du XVIIe siècle par Fénelon, le topos sera mis au service d'une nouvelle idéologie qui, à travers "l'île exécration", abandonnée ou colonisée, valorisera la discipline, le travail et le sérieux bourgeois.

L'UTOPIE HERMÉTIQUE DE L'ÎLE MERVEILLEUSE DANS LES TEXTES ALCHIMIQUES DE LA FIN DE LA RENAISSANCE

RADU DRĂGAN

Le rêve hermétique de la cité idéale

R. J. van Pelt (1988) a attiré l'attention sur une reconstruction idéale du temple de Jerusalem dans la vision d'Ezechiel, due à l'architecte J. B. Villalpando (*In Ezechielem Explanationes*, Rome, 1594-1605). Van Pelt conclut qu'il s'agit d'un des exemples les plus « hermétiques » de l'architecture des XVI^e et XVII^e siècles. L'hermétisme aurait ainsi joué un rôle non négligeable dans l'apparition de l'architecture utopique à la Renaissance. Le temple de Villalpando serait, comme la pierre philosophale, une représentation de la conjonction de la matière et de l'esprit dans le monde terrestre. L'architecte aurait imaginé un puissant instrument de transformation permettant de réaliser le rêve hermétique de rénovation du monde. Cette utopie architecturale aurait influencé l'architecture des monastères, des hôpitaux et des villes nouvelles (*ibid.* : 401, 406, 420).

Mais Villalpando ne fait qu'appliquer un schéma connu, il n'invente rien¹. Dans des textes et des illustrations alchimiques dont certaines sont bien antérieures, les structures architectoniques les plus

¹ Saint Jérôme et Grégoire le Grand interprétaient déjà le temple d'Ezechiel comme l'image d'une ville ; parmi les contemporains de Villalpando, Andreae collabore avec Matthias Hafenreffer au *Templum Ezechielis* (1613). Voir Edighoffer, 1987, I : 405.

diverses ont été choisies pour illustrer le rêve hermétique. Une des premières expressions de ce rêve hermétique serait Adocentyn, la ville mythique édiflée par Hermès dans l'est de l'Egypte : carrée, ayant en son milieu un château avec une porte sur chaque côté, chacune surmontée d'un signe du zodiaque. Au milieu du château est un arbre miraculeux et en son sommet est dressée une tour portant un phare dont les couleurs changent chaque jour². Cette description apparaît dans Picatrix texte arabe du XII^e siècle paraît avoir subi l'influence des milieux gnostiques alexandrins, car il est une transposition de l'image du Jérusalem céleste, mise au compte d'Hermès, ancêtre mythique de l'alchimie, ce qui ne pouvait pas ne pas impressionner les hermétistes de la Renaissance, férus des antiquités égyptiennes. Il semble avoir encore influencé Maier qui, dans *Cantilenae intellectuales de Phoenice redivivo* (1622), affirme que le Phénix va mourir à Thèbes, ville consacrée au soleil, comme Adocentyn. Maier publie même, dans *Viatorium* (1618) une gravure de cette Thèbes imaginaire, preuve que des alchimistes s'intéressaient fortement aux planimétries des cités idéales. D'ailleurs, dans des nombreuses gravures, l'image d'une cité apparaît souvent (sens en être cependant le sujet central), et Bernard Husson conjecture qu'elle représente « le stade cristallin et final du grand œuvre » (Stolcius, 1975 : 339). Philalethes (1655 : 2) va jusqu'à attribuer à Avicenne l'opinion que l'*Apocalypse de Jean* soit une allégorie alchimique, preuve que, au XVII^e siècle, sous l'influence du symbolisme spatial de l'alchimie, la vision de la Jérusalem céleste était intégrée à la série d'utopies urbanistiques commencée avec celle d'Adocentyn. Une gravure contenue dans *Iconum Biblicarum* publié par Mérian à Strasbourg (1630, III : 159) représente la Jérusalem céleste en tant que Grande Pierre (Fabricius, 1976 : 189, il. 366)³.

² F. Yates (1996 : 77) donne une traduction de ce texte.

³ Un ouvrage moderne (Jean de Clairefontaine, *Apocalypse : une révélation alchimique*, Paris, 1985) s'emploie à interpréter le texte comme une allégorie ayant un sens alchimique précis et fait de Jean de Patmos un alchimiste.

A la Renaissance, la première cit  idéale réalisée n'est pas Palmanova, que Bonaiuto Lorini a fait construire dans le Friuli vénitien (ses premiers dessins ne datent que de la dernière décennie du XVI  siècle), mais l'Uranienborg, construite en 1576 par Tycho Brahe sur l' le de Hveen. Il s'agit d'une maison entourée d'une enceinte carrée et orientée suivant les directions cardinales, construite suivant un schéma géométrique qui était une transposition dans l'espace   trois dimensions de la théorie alchimique de la matière. Tycho a publié les plans de sa maison dans *Astronomiae Instauratae Mechanica* (1598), ouvrage qui est devenu vite célèbre, car il contenait aussi les dessins des fameux instruments astronomiques de Tycho. Ce texte a été utilisé par Maier, qui tire de Tycho sa conception cosmologique, et par Andreae, l'auteur de *Christianopolis* (1619), la plus importante utopie hermétique de la cité idéale, qui cite Tycho dans la description de son « Amphith tre des mathématiques » du collège de Christianopolis.

Les utopistes ont rarement l'ambition de voir leur cit  construite. Quelques fois, comme Andreae et Maier, ils mentionnent sans ambiguïté qu'il s'agit d'un rêve. La cité est le plus souvent placée sur une  le dont personne ne connaît la position exacte, et où l'on arrive par hasard, le plus souvent suite   un naufrage. Un trait caractéristique de la cité idéale est sa centralité : vers son milieu, occupé souvent par un symbole du pouvoir (le palais du roi, un temple, une citadelle ou une tour) ou bien par une place vide, convergent toutes les rues de la ville. Jean Delumeau (1995, II : 300) a souligné le manque de caractère pratique de ce schéma, dont la seule raison était de transposer   l'échelle de la société la représentation du cosmos gnostique. L' poque de gloire de l'utopie italienne commence en 1548 avec Anton Francesco Doni, qui traduit l'*Utopie* de Morus et influencera Campanella, et avec la *Città felice* de Patrizi (1551-1553) ; elle s'éteindra avec la contre-R forme⁴.

⁴ Dans *Mondo savio et pazzo*, Doni affirme que la cité parfaite doit avoir la forme d'un cercle parfait   la manière d'une étoile. Voir Firpo, in Campanella, 1972 : 3 n. 6 ; Fiorato, 1992, passim.

Dans son traité, Filarete décrit le plan de Sforzinda (1464), qui peut être considérée la première cité idéale : carrée, ayant au milieu le palais du prince, entouré d'une place vers laquelle convergent toutes les rues de la ville. Ce schéma sera repris par d'autres auteurs de la Renaissance, dont les plans offrent cependant des nombreuses variations : de la cité parfaitement circulaire de Doni aux formes plus compliquées annonciatrices des fortifications de type Vauban qui fleuriront le siècle suivant, dont la géométrie est de plus en plus motivée par les soucis de défense. Face à ces schémas de plus en plus complexes et de plus en plus proches des besoins d'une ville réelle, le plan de Filarete garde une sorte de « pureté originelle » : dans un manuscrit de la Bibliothèque Nationale de Florence, l'on peut voir les deux carrés superposés inscrits dans un cercle, ayant au milieu le tracé très sommaire des bâtiments principaux.

Or, ce dessin est très semblable au schéma cosmologique du pseudo-Lulle, tel qu'on pouvait encore le voir dans son *Testament* édité par Manget en 1702. Ce schéma était la représentation classique de la transformation des quatre éléments (l'air, le feu, l'eau et la terre) les uns dans les autres, représentés sous la forme d'une étoile à sept branches entrelacées (signifiant aussi les sept jours de la Création). Il dérivait de la *Physique* d'Aristote, texte qui n'avait nullement un sens hermétique, mais c'est dans ce sens qu'il avait été lu et interprété par Lulle et ses successeurs. L'étoile à huit branches de Filarete semble directement inspirée de la roue des éléments d'Aristote, avec ses quatre angles principaux des quatre éléments formant un carré, les autres quatre angles marquant l'interaction deux à deux des éléments. Au centre du schéma lullien se trouvait le *hylé*, l'élément primordial d'où tous procèdent ; c'est le « centre de pouvoir » du cosmos tout entier qui deviendra, dans les schémas des cités idéales, le palais du prince, le temple ou encore la place vide, le lieu de marché, de fêtes et de rassemblement des citoyens. Il n'y aucun rapport entre ces plans et les besoins d'une ville réelle ; le bonheur de ses éventuels habitants

était censé venir de l'exacte analogie avec le schéma du cosmos hermétique, et ce n'est que la pensée hermétique qui pouvait expliquer la floraison de cet urbanisme utopique, dont la disparition coïncide aussi avec le déclin de celle-ci⁵.

En effet, l'alchimie en tant que *Renovatio* offrait un support idéologique aux utopies architecturales tentant de s'affranchir du rôle de simple copie du monde céleste pour devenir le support d'un nouvel ordre social qui devait forcément passer par l'organisation de l'espace. Delumeau (1995, II : 220) a souligné à raison les rapports entre Arnould de Villanova et les joachimites ; l'on sait que le vrai Lulle était parti convertir les arabes, Campanella était à la tête d'un mouvement politique et social et le manifeste des Rose-Croix avait aussi une forte coloration politique (même si l'hypothèse de Yates sur le « complot rosicrucien » semble l'avoir beaucoup exagérée).

⁵ L'influence du néoplatonisme ambiant sur la morphologie des cités idéales est encore sous-estimé. Dans une étude de 1960, H. de la Croix (« Military Architecture and the Radial City Plan in the XVIth century Italy », *The Art Bulletin* XLII/1960 : 281 n. 74, cf. Klein, 1963 : 224) a soutenu que le plan polygonal et radial a été l'invention des artistes et ce n'est qu'après 1540 qu'il a été monopolisé par les ingénieurs. (il faut cependant souligner qu'à l'époque, la plupart des auteurs de schémas utopiques étaient les deux à la fois). Curieusement, ce type de plan « utopique » s'est avéré très bien adapté pour les fortifications militaires. Or, la plupart des artistes de la Renaissance s'intéressaient beaucoup à l'ésotérisme. Dans une récente étude, Furlan (1988 : 223) souligne l'intérêt d'Alberti pour l'ésotérisme (il fait dans *Momus* une allusion à *Kore Kosmou*), mais il aurait cependant rejeté tant l'ésotérisme en général que l'alchimie et les sciences occultes. Cependant, Mucchielli (1960 : 177, 189, 237-241) a bien vu dans la cité idéale une « image de la Totalité », « un moyen de salut » et une volonté de « spiritualisation de la matière et de matérialisation de l'esprit ». Mais il ne semble pas voir l'analogie évidente avec la théorie alchimique de la matière, quoiqu'il cite la *Concorde du monde* de Postel parmi les utopies millénaristes et range Andreae parmi les « enthousiastes » d'un nouvel ordre social (Mucchielli ne doute point de l'existence des Rose-Croix).

Les deux utopies alchimiques de J. V. Andreae

Ce trajet de la parabole alchimique à l'utopie millénariste est parfaitement illustré par les ouvrages de Johann Valentin Andreae, pasteur luthérien qui a partagé, dans sa jeunesse d'étudiant à Tübingen, des conceptions ésotériques avec ses amis (dont un, Johannes Arndt, sera l'un des théologiens allemands les plus connus de son temps) et a été probablement impliqué dans l'affaire des manifestes rosicruciens de 1614, qui a passionné les milieux culturels et politiques de l'époque. Il est à peu près certain qu'Andreae, peut-être à côté de ses amis Besold et von Wense, est l'auteur de ces textes anonymes parlant d'une communauté fictive d'initiés censés assurer la rénovation du monde et l'instauration d'un règne de paix et de bonheur fondé sur les préceptes de la philosophie hermétique. Andreae n'a jamais reconnu la paternité des manifestes rosicruciens ; en revanche, il a signé deux autres textes parlant aussi, mais d'une manière plus voilée, de la communauté mystérieuse des Rose-Croix. *Les Noces chimiques de Christian Rosencreutz* (1616) est un roman baroque décrivant, sous l'habit de la parabole alchimique, le processus de transformation spirituelle de l'homme, suivant un trajet initiatique qui dure sept jours. Cet ouvrage de jeunesse (Andreae avait seulement dix-neuf ans quand il a rédigé ce texte) sera suivi de *Christianopolis* (1619), utopie politique et sociale mettant en scène une communauté chrétienne (qui est en réalité celle des frères Rose-Croix) vivant sur une île s'appelant Kapharsalama, dans laquelle Frances Yates (1985 : 177) voit la destination finale de Ch. Rosencreutz, le héros des *Noces* : cette île serait découverte par Ch. Rosencreutz au cours de son dernier voyage. Ce serait forcer le sens du texte, qu'Andreae semble avoir voulu laisser consciemment inachevé et, pour ainsi dire, ouvert. A la fin, il indique que quelques pages manquent du manuscrit de Ch. Rosencreutz ; c'était une figure de style souvent utilisée à l'époque pour rendre plus captivante et plus mystérieuse la fin d'un récit, et pour marquer le détachement de

l'auteur de son personnage. Il y a cependant de certains points communs entre ces ouvrages publiés à seulement trois années d'intervalle, quoique la date de la rédaction des *Noces* serait plus ancienne. Il s'agit surtout de la topographie de ces lieux imaginaires⁶.

Plusieurs textes alchimiques célèbres ont influencé le jeune Andreae : mentionnons ici la *Monade hieroglyphique* de Dee (1564), le *Splendor Solis* (1598), la description de l'île de Hveen et du domaine appelé Uranienborg, du grand astronome Tycho Brahe⁷ et l'*Amphithéâtre de l'éternelle sagesse* de Khunrath (1609). Il faut sans doute ajouter le fameux *Songe verd* de Bernard Trévisan, la plus célèbre utopie clairement alchimique. Dans ce dernier texte, l'auteur est transporté, dans un rêve, par le « Génie des Sages », à travers les airs, sur une île qui se trouve sur une mer de sang. Il est conduit dans une ville brillant de tous les couleurs, dont les maisons, faites de cristal pur, sont continuellement éclairées par le soleil. Toutes les maisons sont identiques, avec un seul étage et trois appartements chacune. Chaque appartement a plusieurs chambres et cabinets, revêtus d'étoffes aux couleurs correspondant aux étapes de l'Œuvre (noir, blanc, rouge). Le quatrième appartement, invisible, a des meubles tissées par les rayons du soleil et est revêtu de pourpre. Sur cette île, les vierges sont mariées à des vieillards ; ils sont enfermés ensemble dans un appartement, d'où ils sortent après neuf mois en tant que hermaphrodites. Sur l'île se trouve un palais avec les statues des quatre personnages divins (les quatre éléments) et un temple avec l'image de la divinité suprême, que l'auteur ne peut pas voir (Trévisan, 1976 : 115ss). L'allégorie de

⁶ A la différence de Campanella, Andreae ne prétend pas que son île ait jamais existé : le voyage se fait sur une « mare academicum » et le vaisseau s'appelle « Fantaisie », ce qui rappelle « l'océan de livres » de Maier, figure de style récurrente de la littérature hermétique.

⁷ Il s'agit d'un chapitre de *Astronomiae Instauratae Mechanica* (1598), qui n'est pas un texte alchimique proprement dit ; mais Tycho, qui était aussi un alchimiste, s'était visiblement inspiré de la doctrine alchimique. Toute la conception d'Uranienborg trahit l'influence de cette philosophie de la nature.

l'Œuvre en tant que ville merveilleuse, interprétation alchimique de l'*Apocalypse* de Jean et de la *Cité de Dieu* du saint Augustin, trouve ici une de ses premières expressions. Mais la ville merveilleuse ne se trouve plus dans le ciel, mais sur une île, à la portée du voyageur courageux ; l'on peut y voir l'influence des récits des voyages merveilleux qui, à commencer avec le voyage de saint Brendan, avaient fleuri dans le Haut Moyen Age dans l'Occident latin.

L'épisode typiquement alchimique du mariage de la vierge avec le vieillard a pu inspirer un passage considéré licencieux des *Noces* : au cours du quatrième jour, la Vierge⁸ promet à Ch. Rosencreutz de le rajeunir en couchant avec lui la nuit suivante. Andreae tourne ensuite en farce, dans l'épisode du tirage au sort des compagnons de lit des Vierges, ce qui était une parabole alchimique connue. Il reproduit à deux reprises (dans le sceau de la lettre l'invitant aux noces et sur un des côtés du chaudron carré se trouvant au quatrième étage de la tour d'Olympe) le symbole graphique de la *Monade* de Dee. Mais, quoiqu'il admirât visiblement Tycho, il n'utilise nullement, comme celui-ci, la géométrie de Dee pour étayer les schémas de son utopie « architecturale ». Le symbole graphique reste un signe mystérieux mélangé parmi d'autres signes d'un alphabet cryptographique qui n'est, visiblement, qu'un amusement pour le jeune Andreae, lecteur assidu de l'abbé Trithème. En revanche, il place dans le château un « mécanisme d'horlogerie » réglé d'après le mouvement des planètes, rappelant la célèbre sphère armillaire de Tycho. Dans la suite de ce passage, Andreae décrit un curieux globe terrestre de grande dimension (l'on pouvait entrer à l'intérieur et contempler le « ciel intérieur »), ce qui rappelle à la fois Tycho (qui en possédait un, dont il était très fier) et le temple central de la *Cité du soleil*, où Campanella avait placé, sur l'autel, deux mappemondes de grande taille, représentant l'un le ciel et l'autre la terre.

⁸ Dont le nom (*Alchemia*), donné par Andreae comme une énigme cryptographique, a été déchiffré par Leibnitz.

En ce qui concerne l'influence de Khunrath, elle a été sans doute beaucoup exagérée. Andreae a, vis-à-vis de lui, une position ambiguë. Il utilise certaines syntagmes tirées de l'*Amphithéâtre* (les « escarboucles brillantes », les « Fils de la Doctrine », etc.). Il paraît écrit certains épisodes de son récit en ayant sous les yeux les gravures de Khunrath (le labyrinthe de sortie de la tour en est une ; une autre est l'autel se trouvant dans le laboratoire, rappelant la fameuse gravure de l'alchimiste priant dans son laboratoire-oratoire). Mais dans *Mythologia christiana*, Andreae se moque de Khunrath et l'on sait qu'il avait une position tout aussi ambiguë vis-à-vis de l'alchimie elle-même : après avoir copieusement utilisé ses symboles dans les *Noces*, dans la même *Mythologia christiana* il se déclare contre cette pratique (Montgomery, 1973 : 248). Il a été certainement influencé par d'autres gravures alchimiques : sa tour à sept étages au sommet de laquelle s'accomplit la résurrection du Roi et de la Reine rappelle une gravure célèbre de l'*Alchymia* de Libavius⁹.

Le scénario est construit sur le principe du jeu des miroirs : les premiers trois jours des noces ont lieu dans le château des vierges et les trois dernières dans la tour d'Olympe. Pour arriver au château, Ch. Rosencreutz et ses compagnons sont tirés à l'aide d'une corde par la « vieille Dame », en haut d'une tour obscure. Dans la tour d'Olympe, ils montent d'un étage à l'autre à l'aide d'ailes, de cordes

⁹ On a pu noter d'autres influences encore ; ainsi, Gilquin note que l'épisode des vaisseaux portant les symboles des cinq polyèdres réguliers serait influencé par la conception cosmologique de Kepler, qui était un de ses correspondants (Gilquin, in Andreae, 1998 : 137, n. 27). Cette référence aux corps parfaits platoniciens semble être hors contexte. Il s'agit plutôt des symboles des métaux alchimiques, ainsi que l'a fait remarquer Gorceix (1970). Mais il est plus plausible que le jeune Andreae pensait à *Timée* ; il avait peut-être aussi sous les yeux le traité de Luca Pacioli contenant les illustrations de Léonardo. Quoiqu'il en soit, les symboles des polyèdres platoniciens flottant au-dessus des vaisseaux indiquent clairement que, tout comme dans *Le Songe verd*, le voyage a lieu dans le ciel gnostique.

et d'échelles données par la Vierge, toujours par un trou du plafond, ce qui a été interprété comme une métaphore des voies (sèche et humide, brève et longue) empruntées par les alchimistes (*ibid.* : 141 n. 4). La topographie du château est assez floue. Il abrite des fontaines, des mines et des chambres en demi-cercle (*ibid.* : 50). En haut d'un escalier à 365 marches se trouve un « laboratoire » contenant un autel avec un livre de velours noir éclairé par une chandelle à lumière perpétuelle et trois trônes disposés en cercle sous un portail, sur lesquels sont assis trois paires d'époux royaux (*ibid.* : 60). Au cours d'une cérémonie compliquée, ils seront décapités et mis dans des cercueils. Dans les souterrains du château se trouve le tombeau de Vénus, ayant au milieu un chaudron de cuivre, dans lequel un ange tient dans ses bras un arbre inconnu¹⁰. Le château devient ainsi une allégorie du monde gnostique. Il est entouré d'un jardin surmonté d'un pavillon portant le Phénix, où les personnages royaux seront enterrés.

La tour d'Olympe se trouve sur une île carrée au milieu de la mer ; pour y arriver, les voyageurs montent au bord de sept bateaux, portant chacun le signe d'un des cinq polyèdres réguliers, du soleil et de la lune. La tour est une réplique du château, mais sa description est plus précise : il s'agit de sept tours rondes communiquant entre

¹⁰ *Ibid.* : 68-69. L'arbre crée par Dieu au début de la création et qui tient le monde dans ses branches est une idée appartenant à la littérature gnostique populaire. Elle venait du monde byzantin, où elle était connue déjà au XIII^e siècle, et a été répandue dans l'Occident latin grâce aux livres apocryphes du type « questions-réponses ». Dans un texte de ce type, le *Dialogue latin de Solomon et Saturnus*, publié à Londres en 1848, l'on pouvait lire : « Quid sustinet caelum?/ -Terra. / Quid sustinet terram?/ -Aqua./ Quid sustinet aquam?/ -Petra./ Quid sustinet petram?/ -Quatuor animalia./ -Quae sunt illa quatuor animalia?/ -Lucas, Marcus, Matheus, Johannes./ -Quid sustinet illa quatuor animalia?/ -Ignis/ Quid sustinet ignem?/ - Abissus./ Quid sustinet abissum?/ - Arbor, quae ab initio est. Ipse est Dominus Jesus Christus ». Voir Gaster (1887 : 29-30).

elles, dont une, plus grande, est placée au milieu. Les tours ont sept étages et sont placées dans une enceinte carrée au milieu d'un jardin, clos par une autre enceinte dont les côtés ont 260 pieds de long (*ibid.* : 73). On peut reconnaître le thème de la citadelle assiégée (Andreae précise d'ailleurs que sa tour est une citadelle préparée à la défense et que des soldats y sont logés, *ibid.* : 85) ; mais l'image de la tour multiple évoque les images des fours munis d'appareils de distillation, tels qu'ils apparaissent dans certaines gravures alchimiques. Dans une gravure d'Ulstadius (*Coelum philosophorum*, Lyon, 1557) on peut voir un fourneau dans une pièce carrée, surmonté d'un bain-marie dans lequel se trouvent six alambics disposés en cercle ; le plus souvent, une tour (carrée ou circulaire) est entourée de quatre tours plus petites, le tout ayant l'aspect d'une citadelle fortifiée, dont l'image la plus célèbre est sans doute celle de la page de titre du traité de Lamsprinc¹¹. Dans la majorité des cas, chaque « tour » correspond à une opération alchimique spécifique (calcination, fusion, sublimation, etc.), mais les sept tours d'Andreae, ainsi que les sept marches de Khunrath et de Libavius, ont plutôt une signification mystique et biblique : les sept jours de la Création du monde. On s'efforçait ainsi, dans la logique de la philosophie hermétique, de faire correspondre la pratique opératoire et la réalité suprasensible signifiée par les nombres et les symboles.

La tour d'Olympe n'est pas autre chose qu'un athanor composé de sept salles superposées, qui sont tout autant de « laboratoires ». Les actants du drame entrent dans le premier laboratoire situé à la base de la tour, où ils doivent piller des herbes et des pierres précieuses. Ch. Rosencreutz monte des grandes marches en pierre menant en haut du mur et pense à l'Astronomie et à une prochaine

¹¹ L'on trouve des images de ce type dans les *Quatre Livres des secrets de médecine et de philosophie* de Liebaud (Paris, 1579) et dans un *Traité sans titre* du XVI^e siècle, dont les reproductions sont fournies par van Lennep (1985 : 19, 22, 90).

conjonction de planètes, ce qui laisse croire qu'Andreae a imaginé sa tour sur le modèle de la grande maison d'Uranienborg. La suite du texte décrit la montée des personnages dans les étages de la tour, où sont accomplies les divers étapes de la résurrection des personnages royaux : les cadavres sont dissouts, les substances qui résultent de cette dissolution sont placées dans une sphère et celle-ci est réchauffée par le soleil dans une salle dont les murs sont recouverts de miroirs. Ensuite, la sphère est refroidie et coupée en deux. On y trouve un œuf qui est placé dans un chaudron dans la salle suivante ; de là sort un oiseau, qui est nourri du sang des personnages royaux sacrifiés et ses plumes prennent successivement les couleurs de l'Œuvre. Ensuite, l'oiseau est sacrifié et deux homoncles, fabriqués par un vieillard dans la dernière salle de la tour, sont nourris de son sang et prennent vie (en effet, leurs âmes descendent du ciel par le trou de la coupole de la salle) ; ils se révèlent être le Roi et la Reine qui ont été ainsi ressuscités.

Dans son *Elucidarius Major* publié en 1617, le premier commentaire sur les *Noces*, Radtichs von Brotoffer affirmait déjà que les sept jours du périple de Ch. Rosencreutz représentent les étapes du Grand Œuvre (Sablé, 1996). Cette idée a été reprise par la majorité des commentateurs, dont les interprétations sont assez nuancées, allant de la signification purement alchimique à l'allégorie chrétienne et anti-rosicrucienne, qui est la position de Montgomery (quant aux interprétations des rosicruciens contemporains, elles sont bien connues ; on n'a pas à les analyser ici). Mais Andreae n'a jamais prétendu avoir pratiqué l'alchimie ; dans *Christianopolis* (§ 44), il affirme l'avoir seulement étudié et avoir tenté de l'expliquer avec bienveillance. La suite des événements décrits dans les *Noces* ne respecte nullement le symbolisme alchimique traditionnel de la fabrication de la Pierre. Il est vrai que décrire, même de manière allégorique, la suite des phénomènes liés aux transformations de la matière dans l'athanor n'est jamais entré dans les vues des alchimistes.

Les illustrations des livres de gravures représentent très souvent le même phénomène, sous l'habit d'une allégorie différente. Ni Lambsprinck, ni l'auteur des livres publiés sous le nom de Basile Valentin, ni Maier, ni Stolcius, ni aucun auteur alchimique de l'époque qui nous intéresse ne prétend rendre compte de l'ordre de succession de ces transformations, et Andreae ne fait pas exception.

Ce qui fait la différence des *Noces* est le goût très poussé de son auteur pour la mise en scène dramatique du scénario alchimique. A vrai dire, Andreae ne fait que reprendre la *Visio Arislei*, contenue dans la *Turba philosophorum*. Dans cette allégorie, des « philosophes » étaient enfermés avec les deux époux consanguins dans le fourneau. Mais ce qui, dans la *Tourbe*, était le sujet de quelques lignes devient, sous la plume d'Andreae, tout un roman baroque. Il imagine même une pièce de théâtre (une variation sur le motif *Othello*, sujet qui se prêtait parfaitement à une interprétation alchimique) ajoutée dans le château avant la scène de la décapitation. La suite des épisodes n'est qu'une dramatisation des scènes statiques des gravures, telles que l'on pouvait les voir dans les livres d'emblèmes, très répandus à cette époque. Mais, chez Andreae, les symboles perdent leur spécificité proprement alchimique, se déploient dans ce roman ressemble qui à une pièce de théâtre¹². Suivant une règle bien connue, le texte est composé d'un prologue (le songe durant lequel l'ange annonce les noces), le drame proprement dit composé à son tour de trois épisodes (l'épisode du château, le voyage vers la tour et l'ascension de ses sept étages) et d'un épilogue (le retour au château et la punition de Ch. Rosencreutz).

Le scénario alchimique avait depuis longtemps un caractère dramatique, car on l'a toujours imaginé comme un rite d'initiation, qui transférait sur la matière les anciens scénarios d'initiation dans

¹² La nature théâtrale de l'allégorie alchimique a d'ailleurs été soulignée par Antonin Arthaud puis par Didier Kahn. Voir *Chrisopoeia* t. II, 1, 1988.

les mystères. Mais c'est avec les *Noces* d'Andreae que les actants deviennent des *dramatis personae* à part entière. Le drame alchimique n'est plus confié au seul espace étroit du fourneau et du laboratoire, il ne se passe plus seulement dans l'imagination de l'alchimiste. Il sort sur la « scène du monde », se joue désormais en plein jour. Ainsi, non seulement les éléments du décor (fontaines entourées de jardins, portails et arches à signification alchimique¹³, « laboratoires » plus ou moins alchimiques) passeront de l'inventaire de l'alchimie symbolique dans la vie réelle, mais des structures urbanistiques plus complexes deviendront aptes à former un cadre de vie pour la communauté toute entière.

Christianopolis et les autres utopies de la Renaissance

Christianopolis est un exemple éloquent de ce glissement du rêve alchimique vers l'utopie sociale et politique¹⁴. L'ouvrage d'Andreae est d'autant plus intéressant qu'il constitue la seule utopie urbanistique appartenant à un auteur qui avait écrit un autre texte (les *Noces*) dont le symbolisme spatial est clairement inspiré de l'alchimie spéculative. La plupart des chercheurs ont beaucoup insisté sur l'influence de la *Cité du Soleil* de Campanella, séduits peut-être par une série de rapprochements indubitables : Campanella a confié son manuscrit à

¹³ Le portail du cimetière des Innocents attribué à Flamel et celui de la maison de Massimiliano Palombara, ainsi que les décors des demeures « alchimiques » décrits par le mystérieux Fulcanelli représentent de tels cas ; toutefois, l'intérêt des structures spatiales « alchimiques » ne réside pas uniquement dans ces éléments de décor épigraphique, mais dans leur capacité de se constituer en cadre de vie de la communauté, tout en gardant un sens symbolique hérité de l'alchimie spéculative.

¹⁴ Il serait cependant difficile de souscrire à la thèse de Yates (1985 : 90-91) que les *Noces* seraient une utopie politique inspirée par l'aventure bohémienne du duc de Wurtemberg, et que le château serait celui de Heidelberg, car rien ne la justifie.

Tobias Adami, qui faisait partie du cercle de Tübingen. Celui-ci l'a apporté en Allemagne vers 1613, où il l'a traduit et édité en 1623¹⁵. Sous l'emprise des idées du Calabrais, le cercle s'est même donné pour nom *Civitas Solis*, ce qui serait une preuve irréfutable de son influence¹⁶.

Cependant, du moins en ce qui concerne leur structure spatiale, tout sépare ces deux cités idéales. Celle de Campanella forme une sorte de ziggourat circulaire à sept étages, ayant en son centre le temple du soleil. Elle a quatre portes, orientées vers les quatre points cardinaux. Comme leur auteur, les « solariens » de Campanella sont férus d'astrologie : les sept cercles concentriques formant la ville portent les noms des sept planètes, ainsi que les sept lampes qui brûlent dans le temple ; sur la coupole de celui-ci sont représentées les étoiles et leur influence, etc. Andreae, quant à lui, même s'il donne une place à l'astrologie dans l'amphithéâtre de l'astronomie, ne paraît pas convaincu de son rôle : à ses yeux, l'astrologie n'est qu'un moyen de découvrir un nouveau ciel, celui de Christ.

Mais il est vrai que le temple central de la *Cité du Soleil* rassemble à celui de *Christianopolis* (Andreae a pris soin de dessiner lui-même et de faire imprimer sur la page de garde de son ouvrage le plan axonométrique de sa ville). Il s'agit d'une structure circulaire, couverte d'une coupole surmontée à son tour d'un lanterneau, dont les

¹⁵ Adami n'était pas le premier à en avoir pris connaissance ; le texte avait été déjà confié à Caspar Schoppe en 1607, qui l'a fait connaître en Italie et en Allemagne. Voir Firpo, *in* Campanella, 1972, introd.

¹⁶ Voir Held (1916 : 17-18) ; Arnold (1990 : 81 n. 146) mentionne l'importante étude de Kienast de 1926 (*J. V. Andreae und die vier echten Rosenkreuzerschriften*) qui pensait avoir établi l'influence de Campanella ; Edighoffer (1987, II : 718 n. 73) donne la bibliographie des recherches sur la paternité de Campanella sur les idées social-politiques de *Christianopolis*. Sur la *Societas Christiana* d'Andreae et Wense, voir Montgomery (1973, I : 216-217).

proportions ne respectent pas celles qui sont données dans le texte (sa circonférence est de 316 pieds et la hauteur de 70 pieds). Sur la gravure est représentée une tour qui, par ses proportions, serait semblable à un athanor, si ce n'était la croix placée en son sommet. Il est probable que sa propre description de la tour d'Olympe lui ait servi de modèle ; le temple est destiné aux représentations théâtrales et à la musique. Campanella, qui semble s'être inspiré du Temple de la Dive Bouteille de Rabelais (sept lampes portant le nom des sept planètes y brûlent sans cesse, etc.)¹⁷, y place en outre « un livre écrit en lettres d'or qui contient des choses très importantes » ce qui, étant donnée une allusion à la religion de ses solariens¹⁸, laisse croire qu'il pensait à la *Tabula Smaragdina*.

Par deux fois, Andreae fait lui aussi allusion au principe fondamental de la philosophie hermétique, tel qu'il était proclamé dans le texte attribué à Hermès : « Tu pourrais croire qu'ici le ciel a épousé la terre et vit avec elle dans une paix pérenne »¹⁹. Il répète la même chose en parlant du Laboratoire : « Le ciel est ici marié à la terre, et même les divins mystères dont la terre est imprégnée sont retrouvés ; on se voue à maîtriser le feu, employer l'air, estimer l'eau, éprouver la terre » (*ibid.* : 204), ce qui démontre qu'il était conscient de la portée de cette expression hermétique. Il dit cependant clairement, dans la suite du texte, qu'il n'est pas convaincu du bien-fondé de la théorie alchimique ; et, parmi ceux exclus de la cité, sont

¹⁷ Sur les sources (nombreuses) de Campanella, voir : Firpo (Campanella, 1972 : XXXVIIIss) ; l'idée d'une cité du monde gouvernée par le dieu suprême serait d'origine orientale et existait chez les stoïciens. Voir Bidez, 1932 : 251-269.

¹⁸ « Ils font dépendre tout de deux principes : le soleil qui est le père et la lune qui est la mère. L'air est un ciel impur, le feu vient du soleil et la mer est la sueur de la terre coulant à la chaleur du soleil et unissant l'air et la terre, comme le sang unit le corps et l'esprit de l'homme » (*ibid.* : 54)

¹⁹ « Credas hic coelum terrae nupsisse, et perenni pace cohabitare », écrit-il en parlant de l'île de Kapharsalama (Andreae, 1998 : 173, trad. Gilquin).

les « souffleurs qui souillent la Chimie et les imposteurs qui se font passer pour les frères de la Rose-Croix »²⁰.

Mais, à part l'importance accordée à l'éducation des jeunes, la comparaison entre les deux cités utopiques s'arrête là. Campanella a été influencé par les utopies architecturales d'Alberti, de Doni et surtout par celle de Filarete, qui proposaient tous des structures radial-concentriques, trait distinctif de l'utopie italienne de la Renaissance. Christianopolis est une ville carrée qui doit beaucoup à Dürer et surtout à Heinrich Schickhardt, dont le neveu était l'ami d'Andreae. Schickhardt avait construit en 1599 pour le duc Frédéric de Wurtemberg la ville de Freudenstadt, dont le plan carré avait en son centre le palais ducal. Sa position a été imposée par le duc, qui n'a pas accepté la proposition de Schickhardt de le placer à un des angles de l'enceinte, en laissant au milieu une place vide. Les deux variantes du plan de Freudenstadt ont été reconstituées par Münter²¹. Si l'on peut faire crédit à la théorie de Yates (1985) sur le « complot rosicrucien » visant à instaurer en Bohême un royaume « ésotérique »

²⁰ « Ciniflonibus qui chymiam macularent ; impostoribus, qui se rosae crucis fratres mentirentur » ; ce qui ne veut pas dire (ce que la plupart de commentateurs ont cru comprendre) qu'Andreae rejetait désormais les idées rosicruciennes. Il pourfend seulement les faux rosicruciens, et je pense qu'il se réfère à ceux qui, comme Maier et Fludd, s'immiscent indûment dans des choses qu'ils ne comprennent pas. Il déplore, dans la préface de *Christianopolis*, le scandale qui suivit la publication de la *Fama*, dont il veut minimiser l'importance, en affirmant (ce qu'il dira aussi dans *Vita*, 10, concernant les *Noces*) qu'il s'agissait d'une plaisanterie. Mais dans l'opinion des théologiens il s'agit d'une chose sérieuse (« Huius rei, post illa theologorum seria, mea opinione ludibrium »). On peut interpréter dans le même sens les ironies de son ami Besold à l'adresse des rosicruciens (voir Lerner, 1995 : 35). Le « savant magicien » était, en quelque sorte, la création des amis du cercle de Tübingen ; ils n'entendaient pas la partager avec d'autres, moins avertis.

²¹ M. Münter, *Idealstädte. Ihre Geschichte von 15-17 Jahrhundert*, 1957, Berlin, cf. Arbore, 1978 : 130 ; Edighoffer, 1987, I : 413-414.

ayant à sa tête le duc Frédéric, il serait vraisemblable que ce type de plan soit une expression des visées hermétiques de son promoteur.

Freudenstadt est en réalité une variante de la ville idéale imaginée par Dürer, qui l'a fait publier en 1527²². Il a dessiné aussi le plan d'une forteresse circulaire avec cinq enceintes, d'un diamètre de mille pieds, ayant un bastion rond en son centre, d'un diamètre de 240 pieds et haut de 70 pieds, où vivent les Sages, les artisans et les domestiques. Dans une note, Dürer précise que le plan peut être aussi carré²³. Ses villes idéales sont systématiquement orientées vers les points cardinaux; au milieu se trouve un palais, parfois une fontaine (Dürer avait une obsession pour les fontaines ; on en trouve beaucoup parmi ses dessins). Son intérêt pour l'hermétisme n'est plus à souligner. Tout comme le plan de Filarete, sa ville est probablement influencée par le schéma lullien des quatre éléments, mais il revient à la forme plus simple du carré parfait, qui était celle de la Jérusalem céleste de l'*Apocalypse de Jean*.

Kapharsalama est une île triangulaire d'un périmètre de 30.000 pas, forme qui répond à la structure du pouvoir (un triumvirat composé du théologien, du juge et du savant). La ville elle-même est un carré dont chaque côté mesure 700 pas ; elle est orientée vers les directions cardinales. Au milieu de chaque côté il y a une porte ; l'auteur entre par celle de l'Est²⁴. Quatre rangées de bâtiments composent la ville : la première rangée est formée par les magasins, puis viennent deux rangées de logements à trois niveaux et le collège, qui est aussi le

²² *Etliche underricht zu befestigung der Stett, Schloss und Flecken*, Nürnberg, 1527. Une traduction française a été réalisée par A Ratheau (*Instructions sur les fortifications des villes, bourgs et châteaux*, Paris, 1870). Au début de l'édition latine de 1535 est insérée la description du Palais du Soleil tirée des *Métamorphoses* d'Ovide, et à la fin celle de Babylone, tirée de Quinte-Curce.

²³ Voir W. L. Strauss, *The Complete Drawings of A. Dürer*, New York, Abaris Books, t. 4/1978 : 2361-2362.

²⁴ Ce qui paraît avoir un rapport avec la théorie alchimique : l'Œuvre commence à l'Est.

siège du gouvernement. Le collège est un bâtiment carré dont chaque côté a 270 pas et renferme en son milieu la place centrale (un carré de 190 pas), délimitée par un péristyle avec 72 colonnes. Au milieu de la place s'élève le temple circulaire à deux étages ; en outre, la gravure indique quatre fontaines placées dans les angles de la place.

Andreae décrit le collège avec luxe de détails : il a quatre étages et une tour à chaque angle, comme tous les autres bâtiments. Le premier niveau est occupé par douze salles : la bibliothèque, l'arsenal, la salle des annales, l'imprimerie, le trésor public, le laboratoire alchimique, la pharmacie, la salle d'anatomie où l'on pratique la dissection (occasion pour Andreae de souligner la conception hermétique de ses christianopolitains : l'homme est la copie et l'abrégé du monde), l'amphithéâtre de la nature (destiné à l'étude de la physique et de la biologie, mais qui rappelle plutôt un cabinet de curiosités), la peinture (salle destinée aussi à l'architecture et au génie civil), les instruments mathématiques (il s'agit de la salle abritant les instruments de Tycho Brahé) et l'amphithéâtre des mathématiques (destiné à l'astronomie). Le deuxième niveau est occupé par huit auditoriums. Leur destination correspond dans ses grandes lignes à la division des arts libéraux héritée de la tradition scolastique (le *trivium* et le *quadrivium*) ; Andreae y rajoute des auditoriums pour l'étude de la physique, de l'éthique et de la théologie. Enfin, les deux derniers étages sont occupés par les logements des étudiants. Tout le bâtiment est entouré d'un jardin clos qui est en effet un herbarium.

Dans ses grands lignes, cette description paraît inspirée de celle d'Uranienborg. Celui-ci était aussi une sorte d'université et un abrégé du monde où l'on étudiait l'astronomie et l'alchimie. Tycho préparait aussi des remèdes à base de plantes ; ainsi qu'Andreae, il logeait ses étudiants à l'étage supérieur de la maison. Andreae agrandit et systématise en quelque sorte ce type de bâtiment, mais à la différence d'un lieu d'enseignement traditionnel, son collège est aussi le siège du pouvoir. Si on relit attentivement les *Noces*, on peut observer que ce bâtiment est aussi une réplique du château (Andreae appelle même

une fois le collège « château », ce qui démontre qu'il pensait bien à sa allégorie alchimique). Comme le collège, le château des *Noces* abritait une bibliothèque, un laboratoire alchimique, un cabinet de curiosités et des instruments d'astronomie. Il était aussi entouré d'un jardin dont la signification alchimique était ici évidente (rappelons que Planiscampy fera lui aussi une description très détaillée du laboratoire alchimique entouré d'un jardin). Le temple se trouvant au milieu de la cour du collège rappelle la tour d'Olympe ; mais il n'a plus que deux étages, au lieu de sept, et ressemble très peu à un lieu de culte : il est destiné aux représentations théâtrales et musicales, l'étage étant occupé par le *prytaneum* (l'assemblée des magistrats).

La structure circulaire et hiérarchique de Christianopolis reprend la structuration verticale de la tour d'Olympe. Comme dans les *Noces*, on monte, avançant vers le centre (à chaque rangée de bâtiments correspond un escalier à cinq marches) ; il s'agit toujours d'une ascension qui a un sens spirituel. Mais la Rédemption symbolisée par l'allégorie alchimique des *Noces* a été remplacée ici par le Savoir. Certes, ce savoir est empreint de théologie chrétienne, et Andreae ne l'entend pas dans le sens qu'il a aujourd'hui. Sa perplexité face à la position d'un Khunrath est visible : celui-ci entendait faire de l'alchimie le *summum* de la théologie - ce qui est aussi, dans un certain sens, dans les *Noces*, le but d'Andreae. Mais il voit bien la vanité et le danger de l'entreprise ; pour lui, cet appel au symbolisme alchimique reste, il le dit clairement, un jeu, un *ludibrium*. Ce glissement de sens de l'allégorie alchimique est significatif : l'on ne croit plus *vraiment* qu'elle puisse être autre chose qu'un jeu, savant et mystérieux, mais seulement un jeu.

Andreae a été beaucoup plus influencé par Dürer et Schickhardt que par l'*Utopie* de Morus, qui constitue cependant la seule référence littéraire contenue dans la préface de son ouvrage. Il y a peu de rapports entre l'*Utopie* de Morus et *Christianopolis*. Cependant, quelques détails ont visiblement influencé Andreae : Amaurote est une ville carrée divisée en quatre quartiers, dont les maisons, à trois

étages chacune, sont disposées en rangées continues et sont séparés par des rues larges de 20 pieds (Andreae propose, lui, une ville carrée donc les rues ont la largeur de 20 pas). Derrière chaque rangée se trouve un vaste jardin (More, 1987 : 143-144). More admire l'astronomie mais rejette l'astrologie. Dans ses temples, très vaguement décrits, ne se trouve aucune image des dieux (*ibid.* : 224-225). Il ne semble pas avoir accordé un sens hermétique à cette structure urbaine ; cependant, dans un passage assez énigmatique, il affirme que les habitants de son « île de nulle part » célèbrent le soleil et la lune, la plupart étant les adorateurs d'un dieu unique qu'ils appellent Mythra²⁵, ce que laisse penser que le chancelier avait lu le *Poimandres*, ou au moins certains textes gnostiques, car cette conception de la divinité est une caractéristique du gnosticisme de l'Antiquité tardive. Mais Andreae semble avoir été séduit surtout par le collectivisme très poussé des Utopiens : les maisons leur sont attribuées par tirage à sort tous les dix ans (More s'est visiblement inspiré ici d'un certain type de propriété terrienne assez courante au Moyen Âge) ; ils méprisent les vêtements riches et n'en possèdent qu'un seul, dépourvu de tout ornement. Ils prennent même leurs repas en commun, sur le modèle des communautés monastiques, ce qu'Andreae n'acceptera pas, car dans son modèle de société la famille reste importante.

Dans *New Atlantis* (1627), une autre utopie célèbre datant de la même époque, Francis Bacon imagine aussi une communauté de savants vivant sur une île dont personne ne connaît l'existence. Elle est ronde, d'une circonférence de 5600 miles ; le pays s'appelle Bensalem (Bacon, 1995 : 92, 102). On trouve dans la *Nouvelle Atlantide* nombre de *topoi* de la littérature hermétique du début du XVII^e siècle : l'île est un lieu secret et isolé, inconnu de la plupart des mortels. Rester cachés et inaperçus est une propriété des êtres divins,

²⁵ « Répandu dans notre univers à la manière non d'un corps, mais d'une puissance » (*ibid.* : 213).

qui tient de l'angélisme plutôt que de la magie, affirme Bacon (*ibid.* : 93, 97-98). Pour illustrer la conversion au christianisme des habitants de Bensalem, il imagine une mise en scène grandiose calquée sur la Révélation de Moïse : un pilier de lumière apparaît sur la mer à côté de l'île et, en disparaissant, il laisse apparaître une arche dans laquelle se trouve un livre en parchemin contenant l'Ancien et le Nouveau Testament (*ibid.* : 95). D'autres passages semblent directement inspirés de la littérature alchimique : dans l'île se trouvent des grottes souterraines servant à la coagulation, la réfrigération et la conservation des corps. Dans ces grottes on produit des métaux artificiels, on soigne certaines maladies et on prolonge la vie (ces propriétés étaient des attributs habituels de la Pierre). La métaphore alchimique est encore plus transparente quand, quelques paragraphes plus loin, Bacon parle des fontaines artificielles d'où coule une eau imprégnée de vitriol, soufre, acier, cuivre et autres minéraux. Il y avait même une « eau du Paradis » qui prolonge la vie (*ibid.* : 121). Situées sur les hautes montagnes, des tours servant à l'observation astronomique forment l'exact pendant des mines souterraines.

Il est difficile de ne pas voir dans cette description la même obsession pour l'astronomie supérieure et inférieure qui animait Brahe ; en effet, Bacon transpose lui aussi, cette fois à l'échelle géographique, le *topos* architectonique de l'Uranienborg. Parmi les merveilles de l'île il y a les fourneaux alchimiques (Bacon n'utilise cependant pas le terme « alchimie » dans son ouvrage) : leur chaleur imite celle du soleil et des corps célestes ; on utilise aussi « la chaleur de la bouse, de l'estomac et du ventre des animaux », qui produise des effets étonnants, poncif connu de la littérature alchimique (*ibid.* : 121). Il y a aussi ce passage bizarre inséré à la fin de l'ouvrage, sorte de desiderata ou de liste des merveilles accomplies à Bensalem, que Bacon appelle, utilisant une expression paracelsienne rendue célèbre par Van Helmont, « *magnalia naturae* », et qui n'est autre qu'une énumération des propriétés attribuées à la Pierre, du même type que celle que Mylius insérerait lui aussi dans sa *Philosophia reformata* (1622).

Ainsi, comme Andreae, mais sans le dire explicitement, ce que Bacon décrit est la communauté des possesseurs des secrets de la Pierre. La question de l'influence réciproque entre les deux auteurs d'utopies est épineuse, et ne peut pas être tranchée sur la seule base de la primauté des publications de l'un ou de l'autre. *Christianopolis* a été publié huit ans avant le *The New Atlantis*, qui ne paraît qu'en 1627, après la mort de son auteur. Mais il est plausible que Bacon, qui avait commencé à écrire son texte vers 1623 et l'a fait traduire aussitôt en latin, pour le faire connaître à un public plus large, a été vexé et mécontent de voir certaines de ses idées les plus chères reprises par Andreae²⁶. En effet, Bacon avait écrit, dès 1594, *Gesta Grayorum*, un divertissement à l'intention de la reine Elisabeth. On y trouve l'idée d'une réforme du savoir au service du gouvernement : dans un palais digne de la pierre philosophale devaient être réunis une bibliothèque, un jardin contenant tous les plantes et les animaux, un cabinet pour les productions techniques et un autre pour les instruments, les moulins et les fourneaux (*ibid.* : 14). L'idée du collège contenant une bibliothèque et un « inginary » (conservatoire des engins et instruments) va se préciser dans un memorandum écrit en 1608 (*ibid.* : 16).

Pour autant, traiter Andreae de « maraudeur » ayant repris et détourné les idées des œuvres antérieures de Bacon est au moins injuste²⁷. Il est difficile de voir dans la communauté savante du chancelier anglais une préfiguration des organismes modernes de recherche scientifique. Le « collège » de Bacon était une association des « invisibles », communauté hermétique des possesseurs d'un savoir caché. Ce n'est que par la désacralisation de ce savoir magique et son travestissement en « rationalisme » que le rapprochement a pu se

²⁶ Sur la vanité du chancelier, une lettre de Huygens est édifiante ; voir Bacon (1995 : 175).

²⁷ L'expression, fêchusement malencontreuse, appartient à Michèle Le Dœuff (Bacon, 1995 : 30).

faire avec la science des décennies qui ont suivi. Mais, malgré sa réputation de savant rationaliste, cela ne semble pas avoir été, au moins en ce qui concerne la *Nouvelle Atlantide*, l'intention de Bacon. Dans les premières années du XVII^e siècle (avant même que le scandale entourant les manifestes rosicruciens les fasse connaître à l'opinion comme des personnages peu fréquentables, mais qui fascinaient des gens comme Fludd et Maier, et même un rationaliste comme Descartes, car ils incarnaient un certain espoir de rénovation sociale et politique), l'idée d'une association des savants travaillant dans un endroit isolé et suivant les préceptes de la philosophie hermétique avait déjà vu le jour : c'était la communauté mise en œuvre par Tycho à Uranienborg, dans l'île qui lui avait été donnée comme propriété à vie par le roi de Danemark. L'idée de *Renovatio* par le savoir (hermétique) s'est ensuite politisée, comme le démontre la célébrité des manifestes rosicruciens, mais elle n'était pas, dès le début, une idée politique ; ce n'était que le fruit d'une spéculation savante autour de l'idée maîtresse de l'hermétisme, à savoir que le « Tout » existe et peut être connu par celui qui sait lire le Livre de la Nature. Le savoir occulte et la libre pensée étaient intimement mêlés ; il serait simpliste d'affirmer que ce rapport est celui qui existerait entre l'obscurantisme du passé et le rationalisme de l'avenir. L'un et l'autre sont en égale mesure des mythes ou, comme Gilbert Durand s'est plu à les nommer, des « régimes différents de l'imaginaire ».

En ce sens, la distance entre ceux que l'on considère aujourd'hui comme des précurseurs de la science moderne, comme Tycho et Bacon, et les hermétistes effrénés de la taille d'un Dee, d'un Fludd et d'un Maier, la différence est plutôt une question de degré. L'on peut aussi observer que le mythe du « savant magicien » est né avec les « invisibles » d'Andreae et de Bacon, et que l'émoi suscité par les frères de la Rose-Croix entre 1614, l'année de la publication de la *Fama* et 1623, celle de la parution des tracts annonçant leur arrivée à Paris, ne fait que préfigurer une idée que l'on avait cru moderne, celle du savant qui a une réponse à tout et qui est ainsi au-dessus de

tous, par son savoir. Le mythe du savoir absolu était d'origine gnostique, ce que le XVII^e siècle savait très bien. Les membres du collège des « invisibles » n'étaient pas des gens d'ici : ils habitaient dans un « ailleurs », qui est souvent une île inconnue, Bensalem ou Kapharsalama²⁸ ; autrefois ils disposaient d'une capacité de transgresser le temps et l'espace, comme dans la *Fama*. Le « savoir total » est par nature hermétique ; l'hermétisme n'est pas « réactionnaire » et n'est pas opposable au rationalisme (ce que semblent croire certains commentateurs modernes de la *Nouvelle Atlantide*, dont le zèle de démontrer son prétendu rationalisme cache mal un certain embarras)²⁹. Tous deux forment encore, au début de ce XVII^e siècle, les deux facettes du même savoir.

Tout comme l'*Utopie* de Morus et la *Cité du Soleil*, la cité idéale d'Andreae est une « république chrétienne ». Mais l'*Utopie* peut difficilement être qualifiée d'« hermétique » ; *Civitas Solis* est une utopie hermétique, sans être pour autant alchimique ; la *Nouvelle Atlantide* trahit une certaine influence des idées hermétiques, mais elle reste surtout une utopie politique et sociale. A la différence de celles-ci, ainsi que du *Songe verd*, qui n'était qu'une fable alchimique, Christianopolis est une structure urbaine hermétique qui garde les réminiscences de l'imagerie alchimique des *Noces*. Pendant les années qui séparent leur élaboration, la pensée d'Andreae avait

²⁸ La résonance commune de ces noms imaginaires peut surprendre. Si Bacon avait voulu affirmer à tout prix sa priorité sur Andreae, il aurait choisi un nom bien différent. Mais il se peut que les gens du XVII^e siècle aient sur « l'originalité » une idée bien différente de la nôtre. En effet, ainsi que Le Dœuff le fait observer, Salem ou Bensalem est un autre nom pour Jérusalem. Il était très à la mode à la Renaissance, et plusieurs villes fondées à cette époque portent ce nom rappelant celui de la ville la plus vénérée des chrétiens (*ibid.* : 139, n. 17).

²⁹ Voir, par exemple, Le Dœuff, *in* Bacon, 1995 : 45. Aussi, est il piquant de voir comment, pour les rosicruciens modernes, suivant sans doute certaines remarques de Yates, Bacon est un hermétiste et le vrai auteur de la *Fama* et du *Confessio*.

visiblement mûri ; la frénésie du symbolisme alchimique des *Noces* fait place au projet social proposant une vision censée répondre aux aspirations d'une époque qui avait elle aussi changé. Le style littéraire est, lui aussi, plus aride, il manque souvent de souffle, au point que l'on se demande si l'auteur est bien le même. Andreae n'est plus l'étudiant de Tübingen, influencé par ses amis et par des idées qu'il a désormais du mal à admettre qu'elles aient été jadis les siennes. Il est un respectable théologien luthérien et entend remplir pleinement sa mission ; l'hommage qu'il rend, dans la préface de *Christianopolis*, à ses amis Arndt et von Wense est digne et posé, mais rien ne laisse plus transparaître la foi hermétique de jadis. On sent bien l'embarras de l'homme d'Eglise face aux égarements hermétiques de son passé, qu'il ne voudrait cependant renier, mais garder en souvenir: c'était un "jeu", dit-il, somme pour faire amende honorable, ce qu'il prend soin de souligner dans ses mémoires, à l'intention de la postérité. Cependant, il y a des idées, pourrait on dire des obsessions hermétiques, qui ont survécu dans *Christianopolis* ; le symbolisme hermétique n'est plus à l'ordre du jour, mais il s'est métamorphosé sous les habits de l'utopie sociale et continuera de nourrir les rêves des utopistes jusqu'à celles, dangereuses et meurtrières, qui ont ensanglanté notre siècle, preuve, s'il en faut, de sa force parfois destructrice.

Après *Christianopolis*, il n'y aura plus d'utopie hermétique. Ce symbolisme avait achevé sa mission : sous les prétextes rationalistes de leurs auteurs, dans les plans des villes idéales de la Renaissance se cache l'apport trop souvent négligé de la philosophie hermétique. La ville idéale avait le même rôle que l'athanor, qui servait à la production de la Pierre : sa structure spatiale devait être l'outil de la rénovation de l'homme. L'apparition des utopies architecturales à l'époque qui voit fleurir les théories hermétiques sur le renouveau du monde et de l'homme n'est pas fortuite. La cité idéale ne peut pas être comprise hors de ce contexte idéologique qui visait la restauration

d'un mode de vie paradisiaque et ce, par le moyen de structures spatiales adéquates reproduisant l'image du monde d'avant la chute.

A quelques exceptions près, ces utopies architecturales n'ont jamais été réalisées ; mais ce n'était pas important. Elles avaient leur porté fruit : dans les plans de telle ou telle ville, de telle ou telle place, de tel ou tel palais, bâtiment civil ou administratif des siècles suivants, les traces de cette philosophie seront désormais clairement visibles. C'est un fait que, si l'utopie a pu s'inmiscer ainsi dans la réalité, c'est grâce au symbolisme spatial de l'alchimie. Notre compréhension de l'espace, tel que nous l'expérimentons encore aujourd'hui, doit beaucoup à la philosophie hermétique de la Renaissance. Il ne nous appartient pas de juger si elle était ou non « vraie » ; il suffit de dire que, par ses conséquences, elle a été tout à fait *importante*.

L'alchimiste voyageur

Outre son influence déterminante sur la constitution de la Royal Society de Londres, l'utopie d'Andreae a eu d'autres conséquences inattendues. Les colons qui s'embarquèrent en 1620 sur le Mayflower à destination de l'Amérique étaient moins des aventuriers, que des pèlerins convaincus que le Vieux Continent, ravagé par la guerre de Trente Ans, n'avait plus aucun avenir. Ils partaient vers le Nouveau Monde animés par la foi qu'il représentait le nouveau Paradis terrestre

³⁰ De l'abondante bibliographie consacrée à ce sujet, signalons les ouvrages plus anciens de Mucchielli (1960 : 238-240), Eliade (1971 : 183ss) et Wunenburger (1979 : 102-104). Dans une récente étude, Vanloo (1996 : 20-21) souligne le rôle des communautés religieuses issues du protestantisme dans cet exode où le Rosicrucianisme paraît avoir été fortement impliqué : J. Kelpius aurait présidé à la constitution d'une communauté théosophique, voir rosicrucienne ; William Penn dessine le plan de Pennsylvanie suivant des préceptes prétendument rationalistes, mais issus de la même littérature utopique et hermétique. Ainsi que le plan de Washington plus tard, la ville de la Pennsylvanie a des rues rectilignes en échiquier, pourvues de numéros et non de noms.

où pourrait s'accomplir la rénovation de l'homme suivant les préceptes utopiques de la philosophie hermétique³⁰.

Christianopolis a exercé une fascination certaine sur Samuel Hartlib, qui voulait fonder en 1628 une communauté utopique en Virginie, qu'il appelle Antilia. Hartlib était en contact avec des correspondants qui lui suggéraient divers autres emplacements pour cette communauté qu'il imaginait sur le modèle d'une société secrète (Armytage, 1956 : 251). Hartlib comptait parmi ses amis des savants de Cambridge comme Robert Boyle, qui était un proche de Newton, ainsi que Thomas Vaughan (alias Eugenius Philalethes), qui fera la préface de l'édition anglaise de la *Fama* et de la *Cofessio*, publiée en 1652 (*ibid.*). Il était aussi un admirateur de Bacon, et quand il invita Comenius à le rejoindre en Angleterre, celui-ci crut qu'il s'agissait de réaliser la Nouvelle Atlantide (Bacon, 1995 : 7-8). En 1641, dans un pamphlet (*A Description of the Famous Kingdom of Macaria*), Antilia devient Macaria, que Hartlib ne désespérait pas de fonder, et un de ses nombreux correspondants voulait la placer dans les Bermudes. En 1659, il écrit à Boyle que les habitants de Macaria sauront fabriquer la Pierre Philosophale³¹.

Un autre exemple est encore plus significatif. John Dee, qui n'était pas un alchimiste, mais prétendit avoir réalisé des transmutations en compagnie de son ami Edward Kelly, et dont la célèbre *Monas hieroglyphica* est fondée sur un symbolisme graphique tiré de l'alchimie, était aussi un érudit et un savant, un des personnages les plus fascinants de son temps. À part Kelly, il était l'ami de Brahe, de Mercator et d'Ortelius. Il s'intéressait aux voyages et aux découvertes géographiques et on le considérait un spécialiste pour les questions

³¹ « It will certainly yield both the universal medicine and the tincture ; if it should failed, I am assured from others, that Macaria is a real possessor of both these great blessings » (*ibid.* : 253). D'autres correspondants de Hartlib qui voulaient chacun établir des communautés utopiques sur le modèle de *Christianopolis* sont répertoriés par Armytage dans son étude.

orientales. Quand Richard Chancellor, qui cherchait une voie vers le Cathay par le Nord-Est, part dans son voyage, il vient demander conseil à Dee. Celui-ci s'intéresse aussi (et y investit de l'argent) à la recherche d'un passage vers l'Orient par le Nord-Ouest (French, 1972 : 177). On suppose qu'il a été mêlé à d'autres exploits encore : il aurait financé le voyage de Francis Drake autour du monde (1577), ainsi que le projet de Humphrey Gilbert d'explorer les territoires situés au-delà du 50^e parallèle. Humphrey garantit à Dee la propriété de ses éventuelles découvertes, ce qui, s'il avait réalisé son projet, aurait fait de ce dernier le propriétaire du Canada (*ibid.*). En 1583, Dee, Adrian Gilbert et John Davis projettent de fonder une compagnie pour coloniser, exploiter et convertir l'Amérique, que Dee appelait Atlantis³². Ses deux comparses étaient mêlés à ses expériences de magie, et Dee demandait aux anges (toujours par l'intermédiaire de Kelly) de l'aider à convertir les indigènes. French suppose que l'intérêt de Dee pour la découverte d'un nouveau passage vers l'est venait, d'une part, de sa conviction (qu'il partageait avec les hermétistes de son temps) que l'Orient était le dépositaire de la tradition occulte (il croit, comme Postel, que la conquête de l'Orient apporterait la "Concordia mundi et" l'établissement d'une religion universelle) et d'autre part, de sa croyance, empreinte de millénarisme, dans un futur empire anglais universel (*ibid.* : 180).

De nombreux traits communs rapprochent cet imaginaire géographique des utopies de la cité idéale. Celle-ci reste, à l'image d'Adocentyn, la ville d'Hermès établie à l'est de l'Égypte, dans un territoire en marge, aux confins du monde connu. Pour la bâtir, il faut quitter ce monde corrompu, voyager loin et s'exposer aux grands dangers de ce voyage. Parce qu'elle veut refonder le Paradis terrestre,

³² *Ibid.* : 179 n. 4. French cite *The Voyages and Colonising Enterprises of Sir Humphrey Gilbert*, Londres, D. B. Quinn éd., 1938-1939, I : 96-99, II : 483-489. Il est possible que ce nom, tiré du *Timée*, ait inspiré le titre de l'utopie de Bacon.

l'utopie ne peut que retrouver l'emplacement originaire de celui-ci, ou un autre, autant que possible semblable à lui. Bien évidemment, la quête du Paradis n'était pas le seul apanage des utopistes du XVII^e siècle. Ainsi que le saint Brendan de l'un des contes médiévaux plus connus, Colomb voulait découvrir non un chemin plus court vers l'Asie, mais le Paradis terrestre ; il a cru l'avoir vraiment trouvé, en débarquant dans les Caraïbes³³. Il voulait aller vers l'Orient sur le chemin de l'Occident, ce qui le fait se placer, d'après Delumeau (1995 : 228), dans la droite lignée d'Arnould de Villanova et de la tradition millénariste du « roi des derniers jours ».

Campanella se place dans la même tradition quand il imagine, dans la *Prima et la secunda resurrezione (Theologicon liber XXVII-XXVII)*, un scénario dans lequel l'Eglise romaine émigre dans le Nouveau Monde en passant par le Pérou, se dirige vers le Japon et suit les côtes de l'Asie jusqu'à la Mer Rouge, pour s'établir finalement à Jérusalem (*ibid.* : 183-184). Or, ce trajet du voyage qui commence à l'Orient pour finir à l'Occident, mais dont le but est toujours l'Orient, était celui de l'œuvre alchimique, dans son sens cosmologique. La doctrine spatiale de l'alchimie de la Renaissance cachait ainsi une indélébile trace millénariste, qui attendait seulement que le voyage puisse s'effectuer réellement, pour mener à terme son but ultime : l'emprise sur *tout* l'espace du monde³⁴. Le mythe du voyage

³³ Sur la quête du Paradis dans l'imaginaire occidental, voir Delumeau (1992). Son emplacement le plus habituel est l'Orient mythique, conformément à la Genèse. Mais Postel le place au Pôle Nord, et Andreae s'est probablement inspiré de lui quand il donne les coordonnées fantaisistes de sa Christianopolis : dans la zone de l'Antarctique, à 10 degrés du Pôle, 20 degrés de la ligne des Equinoxes.

³⁴ Il est significatif que l'on peut retrouver, dans ce que outre Atlantique est appelé « the spirit of frontier » les traces de ce millénarisme spatial dont le trait le plus caractéristique est le mythe de l'avancée ininterrompue vers l'Est. Sur le lien avec les Iles merveilleuses de l'imaginaire médiéval, voir aussi Christinger (1971 : 256-257).

alchimique fait partie ȃntȃgrante de la *Naturphilosophie* qui commence ȃ se dȃvelopper ȃ cette ȃpoque (ce que l'on l'appelait alors la *Pansophie*) et a jouȃ un rȃle non nȃgligeable dans l'instauration de ce modȃle spatial qui est toujours en vigueur - celui de l'espace illimitȃ oȗ l'on peut avancer ȃ l'infini.

Certes, surtout ȃ cette ȃpoque baroque, les textes alchimiques sont polysȃmiques et invitent ȃ plusieurs lectures ȃ la fois. Le sens eschatologique de la transmutation vue comme une ȃuvre de rȃdemption du monde entier est ȃvident dans le commentaire consacrȃ par Linthaut au poȃme de Christofle de Gamon :

“L'ȃuvre ainsi souvent recuite, deviendrait infiniment puissant en vertu medicinale. Ce que nostre Poȃte veut dire, comparant la vertu transmutatoire d'une fort petite quantitȃ de ce Trezor ȃ l'immense grandeur de la Mer. Certes, si l'Ocean estoit vif Argent, il pourroit par continuelle projection estre transmuȃ en Or & en Argent. Mais laissons ces montagnes d'Atlas, & ces souhaits de Midas [...]” (Linthaut, 1610 : 146).

Les propos du mystȃrieux visiteur de van Helmont allaient dans le mȃme sens : l'or philosophique dispose de cette qualitȃ essentielle de se substituer ȃ l'espace, en vertu de sa nature transcendante. L'or « devient » espace et retrouve ainsi un des traits les plus importants du Dieu des scolastiques. On comprend donc l'importance de la mȃtaphore du voyage : rȃaliser la transmutation, c'est maȃtriser l'espace, en le parcourant. Ce voyage est toujours un voyage sur la mer, le voyageur est surtout un marin ȃ la proue de son vaisseau ; cette identitȃ sȃmantique entre vaisseau et vase philosophique devait sembler, aux yeux des alchimistes, hautement significative. Mais, dans un sens plus proprement alchimique, il s'agissait de souligner l'identitȃ entre l'Ocȃan et la *prima materia* ou le mercure (le dissolvant). Sa fluiditȃ est le signe de la matiȃre dans son ȃtat primordial : non corrompue, continue et homogȃne, ne laissant aucun place au vide.

A cela se sont ajoutȃes les innombrables connotations sȃmantiques liȃes ȃ la notion de danger et ȃ d'avancȃe dans l'inconnu. A cette

époque où la découverte de nouveaux territoires était encore en cours, l'alchimie retrouve ainsi le sens initiatique du pèlerinage mystique et de la navigation sur la mer. Les récits de voyage sont, à l'époque, très nombreux et font la délectation des lecteurs. Certains décrivent des voyages réels, mais de nombreux autres restent imaginaires, et même les premiers sont truffés de détails invraisemblables qui n'existaient que dans l'imagination de leurs auteurs. On ne séparait pas encore la réalité et la fiction, ce qui encourageait les auteurs (comme Shakespeare dans *La Tempête*) de faire du voyage sur mer le prétexte des fictions littéraires les plus diverses.

La littérature alchimique du voyage doit être placée dans ce contexte. Il est sans doute significatif que les de Bry éditaient, à part les textes alchimiques qui leur ont assuré la célébrité, des ouvrages consacrés à la découverte du Nouveau Monde. Didier Kahn suggère que l'épisode du pèlerinage du pseudo-Flamel à Compostelle est tiré d'un ouvrage de Basile Valentin (*Le char triomphal de l'Antimoine*, ch. XXIV), tandis que Claude Gagnon propose comme source la célèbre *Histoire du voyage des princes fortunés* de Béroalde de Verville (1610)³⁵. C'est peut-être aller trop loin, car le pèlerinage à Compostelle devait jouir d'un grand prestige aux yeux des alchimistes de la Renaissance: il faisait partie des rituels des maîtres maçons du Moyen Âge. Ainsi que les loges spéculatives qui commençaient à se mettre en place, les alchimistes avaient saisi le profit qu'ils pouvaient tirer de ces rituels donnant au travail de la « pierre » un caractère presque sacré.

Un autre aspect de cette polysémie sans fin du voyage alchimique est la récupération du thème mythique de la quête de la Toison d'or, auquel Antoine Faivre (1990) a consacré un ouvrage quasi-exhaustif. Le sens symbolique du voyage de Jason est un des poncifs les plus répandus de l'époque car, ainsi que Faivre le souligne, plusieurs textes alchimiques célèbres portent dans leur titre, sous une forme ou une

³⁵ Voir Flamel (1977, postface de D. Kahn).

autre, la mention de la Toison d'or, sans que le texte proprement dit en fasse une quelconque mention (*ibid.* : 48-49). A la longue liste établie par Faivre, l'on peut ajouter Planiscampy (certes, un auteur loin d'être originel), qui parle lui aussi de la recherche de la Pierre comme de la « navigation iasonique » et de la conquête de la Toison Dorée (Planiscampy, 1633 : 4-5).

Ce qui est intéressant pour notre propos n'est pas l'association (  vrai dire inévitable) entre le mythe grec et l'alchimie, établie déjà par les auteurs byzantins, que la Renaissance n'a fait que reprendre et perpétuer. Le voyage en tant que conquête de l'espace a passionné ces auteurs même s'ils ne l'associaient pas toujours au mythe du bélier   la peau d'or. Maier, féru d'antiquité grecque, en fait mention   plusieurs reprises³⁶. Mais *Symbola Aureae Mensae*, qui contient une référence explicite   la peau dorée comme médecine universelle³⁷, est un texte consacr  entièrement au voyage comme conquête de *tout* l'espace du monde terrestre. Maier imagine un voyage le portant sur les quatre continents qui sont les symboles des quatre éléments. Ainsi que dans *Viatorium* (1618 : 112) où il cite le voyage de Magellan autour du monde, reprenant   son compte le *topos* de l'œuvre comme voyage de l'Orient   l'Occident (« ab occasu ortum versus nave penetravit, atque sic circulum terrae integrum cursu »), il entend donner   ce voyage un sens cosmologique qui est en parfait accord avec l'interprétation, courante chez les hermétistes, de la Pierre en tant que centre du monde et objet de la création divine.

Dans le Discours XXXVIII de l'*Atalanta*, Maier fait de Socrate (l'archétype du sage) le mod le de l'alchimiste voyageur : « Bien que

³⁶ Il s'agit d'*Arcana Arcanissima*, du Discours XLIX de l'*Atalanta* et du *Symbola Aureae Mensae* ; voir Faivre (1990 : 42-45).

³⁷ Ce passage a été traduit intégralement par Faivre (1990 : 121-122). Voir aussi les commentaires de Jung qui, le premier, affirme que la source du thème du voyage dans *Symbola Aureae Mensae* serait le voyage des Argonautes (1968 : 369-370 et 1980, I : 568-262).

né de corps à Athènes, il parcourait librement, par son esprit, le monde entier et tout ce qu'il contient, puisque le sage a pour patrie la terre entière pour qu'il y vive bien ». Et Maier continue, donnant lui-même la clé de sa métaphore : le voyage (sur un océan de livres !) n'est autre chose que la recherche du Rébis :

“Si l'on demande aux philosophes quelle est la patrie de leur Hermaphrodite, ils répondent qu'il est cosmique, qu'il est visible dans tous les coins du monde, là où l'on trouve les éléments ; c'est bien le fils des Sages, lui qui possède avec eux une patrie commune [...] Ils doivent témoigner une persévérance et un zèle non moins grands, ceux-là qui, instruits par la raison et les indications des livres, cherchent seuls la patrie du Rébis [...] ils constituent un Océan immense. Pendant qu'ils errent sur cet océan, les navigateurs éprouvés peuvent connaître la latitude, qui est l'élévation de l'Equateur au-dessus de l'horizon, au moyen d'instruments astronomiques, car l'aiguille aimantée indique le pôle septentrional, mais il leur est impossible de savoir la longitude, c'est-à-dire le nombre de degrés qui les sépare du méridien d'origine situé près des Iles Fortunées. C'est pourquoi ils ignorent où ils se trouvent entre le couchant et le levant.”³⁸

Un autre emblème du même ouvrage, ainsi que le Discours l'accompagnant (le XXXI^e) sont construits autour du thème de la noyade du Roi dans la *mare philosophicum*. C'est une variation sur un thème bien connu (« ayde moy, et je t'ayderai ») mais que Maier place dans un contexte nouveau. Le Roi sur le point de se noyer doit savoir nager (la mer est cette fois-ci la mer Erythrée ou la mer Rouge, car elle contiendrait des pierres magnétiques, ce qui rend dangereuse

³⁸ Maier, 1997 : 284, trad. E. Perrot. Ce texte célèbre constitue le point de départ d'un roman contemporain où se mêlent réflexion philosophique et érudition livresque empreinte de symbolisme alchimique : *L'île du jour d'avant* d'Umberto Eco. Avec moins de talent, mais avec beaucoup de succès, *l'Alchimiste* de Paulo Coelho joue sur le même registre : la quête de la Pierre comme accomplissement de soi est un éternel voyage.

la traversée des navires contenant du fer dans leur charpente). La noyade devient naufrage, et le Roi doit sauver à tout prix son diadème formé de pierres précieuses. Le sens de l'allégorie est évident : il s'agit d'une illustration mythologique de l'ancien précepte « solve et coagula ». Le thème de la navigation maritime s'affranchit de l'imaginaire géographique. Il devient un procédé mnémotechnique qui « spatialise » le processus ayant lieu dans l'athanor et donne forme à la notion de profondeur (la ligne de l'horizon et le fond de l'océan). La métaphore concrétise ainsi la spatialité abstraite d'un phénomène nullement spatial, qu'il s'agisse de la transformation de la matière ou de l'espace abstrait de l'imagination.

Vigenère (1618) utilise le même symbolisme quand il parle de la mer comme du cinquième élément des pythagoriciens, parce qu'elle est salée et détruit toutes les maladies³⁹. Le roi nageant dans l'eau apparaît aussi dans *Splendor Solis* (de Jong, *ibid.* : 225 n. 3), mais c'est toujours Maier qui fera de la mer un de ses sujets préférés. Dans le Discours XXXIV de l'*Atalanta*, prenant appui sur des textes classiques (le *Rosarium philosophorum* et *Rosinus ad Euthiciam*)⁴⁰, il se montre très explicite au sujet de ce symbolisme aquatique. Le « bain du roi » est le fond de l'alambic et la montagne et l'air signifient la partie supérieure du vase (le cucurbite). L'enfant qui naît dans le vase marche sur les eaux (un miracle du Nouveau Testament, comme le remarque de Jong), il est « le maître des eaux et exerce sur eux son empire, tel Neptune ; il est le roi des mers et le possesseur des montagnes [...] il met les montagnes au même niveau que les plaines

³⁹ Voir H. M. E. de Jong (1969 : 225). Mais le *Traité du feu et du sel* a été imprimé une année après l'*Atalante* ; il serait difficile d'affirmer qu'il s'agisse d'un emprunt direct.

⁴⁰ Il y a plusieurs *Rosarium* ; Maier s'est probablement servi du texte contenu dans *De alchimia* (Francfort, 1550). *Rosinus ad Euthiciam* fait partie de *Artis auriferae* (Bâle, 1610, I : 267-298). Jung (1968 : 452) et de Jong (1969 : 361) considèrent que ce nom est une corruption arabe du nom de Zosime de Panopolis. Voir aussi van Lennep (1985 : 190 n. 149).

et ne craint pas les flammes du feu et, ainsi, il se rend librement où il veut, des colonnes d'Hercule aux colonnes de Dionysos, aux confins les plus reculés de l'Inde ». De Jong (*ibid.* : 238-239) remarque que, au-delà du thème de l'eau, apparaît ici celui du mouvement circulaire de l'esprit et de la matière dans le vase alchimique, qui se substitue au monde ; l'on peut reconnaître là un ancien motif gnostique. Cette spatialisation du processus de distillation est spécifique de l'alchimie philosophique : en se servant du modèle de l'espace géographique (qui n'est, en fin de compte, qu'une espèce de carte blanche servant au déroulement du mythe), le processus imaginaire devient, à travers un système complexe de transformations, un phénomène spatial. C'est la métaphore qui le rend possible, car cet espace conceptuel serait autrement indescriptible.

Le *topos* de la navigation sur la mer vers les Iles Fortunées fait partie des leitmotifs de la littérature alchimique de cette période. A part le Trévisan (avec le *Songe verd*), on peut mentionner ici Sendivogius (*Novum Lumen*, 1691) et Béroalde de Verville (*Histoire véritable ou voyage des princes fortunés*, 1610)⁴¹. Andreae l'utilise lui aussi dans les *Noces* : les deux parties symétriques de son récit sont séparées par un voyage sur la mer jusqu'à la tour d'Olympe, sur sept bateaux dont cinq sont disposés en pentagone (Andreae fournit même un schéma de leur position). Ainsi que chez Maier, la navigation vers l'île de la tour d'Olympe est une allégorie de l'Œuvre ; toutefois, le récit d'Andreae n'est pas un roman à clé, mais une fiction littéraire transformant les motifs les plus connus du symbolisme alchimique en métaphores. Au début du siècle suivant, Vauquelin des Yveteaux écrira son *Voyage aux Isles occidentales et orientales* où l'on retrouve le thème des vaisseaux voyageant sur la mer philosophique : mais il ne s'agit plus que de six vaisseaux, voyageant sous les signes du

⁴¹ Chez Béroalde, les sept vaisseaux deviennent sept palais, placés sous les signes des sept planètes ; voir le commentaire de J. F. Marquet (1978 : 157-167-169).

soleil et de la lune, entourant un autre placé au milieu (Amourette, 1978 : 193).

Parcourir l'espace, c'est le maîtriser ; si la Pierre « est » le Tout, et si ce « Tout » est d'abord l'espace, l'équivalence entre voyage et travail alchimique s'impose tout naturellement. Parcourue, l'étendue est expérimentée, vécue, maîtrisée. Elle cesse d'être une abstraction et acquiert, par le biais de la tridimensionalité, une réalité indéniable. « L'espace » devient quelque chose de concret et de bien réel. L'analogie avec le processus de transmutation est frappante : celui-ci représente aussi l'expérimentation du trajet platonicien de l'Idée à la Chose, de l'Ame du monde à l'or alchimique. Comme tout projet millénariste, cette projection de l'utopie dans l'espace réel ne se fait pas sans violence. Le scénario de la création de la Pierre était calqué sur celui de l'initiation : la matière « meurt » et « ressuscite » dans l'athanor ; l'adepte-voyageur doit subir maints dangers avant d'arriver à la Terre promise, et ces épreuves accompagnent, en les imitant, les transformations de la matière.

L'espace de ces transformations est imaginaire. Dans une étude très intéressante, Wunnenburger (1996 : 399) se demande: «La géographie du monde ne commence-t-elle pas dans une géographie psychique, l'espace du dehors ne se trouve-t-il pas déjà pré-déterminé dans un espace du dedans ?». Et il forme le vœu de voir se développer une épistémologie de la géographie sur la base d'une théorie kantienne de la connaissance⁴². Sur cette voie, les alchimistes (et en

⁴² *Ibid.* : 403. Et Wunnenburger continue, en montrant clairement son penchant pour une approche hermétique de la perception spatiale : « La spatialité ne saurait plus être scindée en deux, d'un côté la spatialité matérielle, obéissant à des lois propres dérivées de la substance même des choses, de l'autre une spatialité psychique, libérée des contraintes hylémorphiques. Au contraire, la spatialité se révélerait comme une dimension onto-cosmologique une, comme un attribut primaire d'un *Unus Mundus*, qui s'actualiserait aussi bien dans le psychisme, organisant les images spatiales inconscientes et conscientes, que dans la nature physique, où elle organiserait l'émergence et la perdurance de la matière ».

général les hermétistes de la Renaissance) seraient des précurseurs. Ils construisent un espace « géographique » pouvant répondre à un schéma abstrait : ainsi, l'assimilation des quatre continents aux quatre éléments opérée par Maier. La notion de « continent » même est très aléatoire, et définie par des critères qui, au moins en partie, sont étrangers à la géographie (ainsi, l'Europe n'est pas un continent mais - comme Jung le remarquait quelque part avec humour - une presque île de l'Asie). Mais ils *deviennent* quatre pour les besoins de la doctrine. Le même raisonnement peut s'appliquer aux directions cardinales, et à beaucoup d'autres concepts qui définissent l'espace géographique. En règle générale, celui-ci est le résultat d'une grille de lecture conceptuelle qui, elle, est purement imaginaire. Comme dans le cas des villes et des cités idéales, l'hermétisme paraît avoir joué un rôle de choix dans la constitution de cet espace.

Bibliographie

- AMOURETTE, G., 1978, «*Le Voiage des isles occidentales et orientales* de Jean Vauquelin de Yvetaux (1651-1716)», *XVII^e siècle* t. 120/1978, pp. 185-197.
- ANDREAE, J., V., 1998, *Les Noces chymiques de Rosencroix chrétien, suivi de Christianopolis et Theophilus*, trad., introd. et notes de C. Gilquin, Paris, L'Harmattan.
- ARBORE, G., 1978, *Cetatea ideală*, Bucarest, Meridiane.
- ARMYTAGE, W., H., G., 1956, «The Early Utopists and Science in England», *Annals of Science* t. 12, no. 4/1956, pp. 247-254.
- BACON, F., 1995, *La nouvelle Atlantide* (1627), trad. M. Le Dœuf et M. Llasera, introd., notes, bibliographie et chronologie M. Le Dœuf, Paris, Flammarion.
- BRAHE, T., 1598, *Astronomiæ instauratæ mechanica*, Wandesburg, trad. fr. J. Peyroux, 1978, Librairie A. Blanchard.

- CAMPANELLA, T., 1620, *De sensu rerum et magia*, t. IV, Francfort.
- CAMPANELLA, T., 1964, *Cosmologia (Teologorum liber III)*, testo critico e traduzione a cura di R. Americo, Rome, Centro internazionale di studi umanistici.
- CAMPANELLA, T., 1972, *La cité du Soleil*, éd., introd. et notes L. Firpo, Gencve, Droz.
- CHRISTINGER, R., 1971, *Le voyage dans l'imaginaire*, Paris, Stock.
- DEE, J., 1564, *Monas hieroglyphica*, Anvers (éd. fr. *La Monade Hiéroglyphique*, 1975, trad. Grillot de Givry, Milan, Sebastiani).
- DE JONG, H. M. E., 1969, *Michael Maier's Atalanta Fugiens. Sources of an Alchemical Book of Emblems*, Leiden, E. J. Brill.
- DELUMEAU, J., 1992, 1995, *Mille ans de bonheur. Une histoire du Paradis (I-II)*, Paris, Fayard.
- EDIGHOFER, R., 1987, *Rose-Croix et société idéale selon Johann Valentin Andreae*, Paris, Arma Artis.
- EDIGHOFER, R., 1994, *Les Rose-Croix*, Paris, PUF.
- ELIADE, M., 1971, *La nostalgie des origines*, Paris, Gallimard.
- FAIVRE, A., 1990, *Toison d'Or et Alchimie*, Milan, Archè Edidit.
- FIORATO, A., C. (dir.), 1992, *La cité heureuse. L'utopie italienne de la Renaissance à l'âge baroque*, Paris, Edima, Quai Voltaire.
- FLAMEL, N., 1977, *Le Livre des figures hiéroglyphiques*, Paris (1^{re} éd. 1612). Autre édition: 1993, Paris, Les Belles Lettres, avec une postface de D. Khan.
- FRENCH, P., J., 1972, *John Dee. The World of an Elizabethan Magus*, Londres, Routledge & Kegan Paul.
- GASTER (M.), *Greeko-Slavonic Literature and his Relation to the Folklore of the Europe during the Middle Ages*, London, 1887.
- GORCEIX, B., 1970, *La Bible des Rose-Croix*, Paris, PUF.
- JUNG, C., G., 1968, *Psychology and Alchemy*, Princeton University Press.

- LERNER, M., P., 1995, *Tommaso Campanella en France au XVII^e siècle*, Napoli, Instituto Italiano per gli Studi Filosofici.
- LINTHAUT, H., 1610, *Commentaire sur le trésor des trésors*, Lyon.
- MAIER, M., 1617, *Atalanta fugiens*, Oppenheim, J. T. de Bry, trad. fr. E. Perrot, *Atalante fugitive*, 1997, Paris, Dervy.
- MAIER, M., 1618, *Viatorium*, Oppenheim, éd. Th. de Bry.
- MAIER, M., 1620, *Septimana philosophica*, Francfort, chez Lucas Jennis.
- MAIER, M., 1757, *Cantilenae intellectuales de Phoenice redivivo* (1622), trad. fr. M. L. Lemaserier, Paris, chez Debure l'aîné, rééd. Paris, 1984, avec une préface de S. Matton.
- MARQUET, J., F., 1978, «Béroalde de Verville et le roman alchimique», *XVII^e siècle* t. 120/1978, pp. 157-170.
- MONTGOMERY, J., F., 1973, *Cross and Crucible*, Martinus Nijhoff, The Hague.
- MORE, T., 1987, *L'Utopie* (1516), trad. M. Delcourt, présentation et notes S. Goyard-Fabre, Paris, Flammarion.
- MUCCHIELLI, R., 1960, *Le mythe de la cité idéale*, Paris, PUF.
- PHILALETES, E., 1655, *Euphrates, or the Waters of the East. Being a Short Discourse of that Secret Fountain, whose Waters flows from Fire; and carries in it the Beams of the Sun and Moon*, London, printed for Humphrey Moseley at the Princes Arms in St Paul's Church Yard.
- PLANISCAMPY, D., 1633, *L'ouverture de l'escolle de philosophie transmutatorie métallique*, Paris, chez C. Sevestre (rééd. 1979).
- SABLE, E., 1966, *Dictionnaire des Rose-Croix*, Paris, Dervy.
- SENDVOGIUS, 1691, *Le Cosmopolite ou Nouvelle Lumière Chymique*, Paris (rééd. 1976, introd. et notes de B. Roger, Paris, Retz).

- STOLCIUS, D., 1975, *Viridarium chemicum ou le jardin chymique* (1624), avertissement, introduction, traduction et commentaires de B. Husson, Paris, Librairie de Médecis.
- LA TOURBE DES PHILOSOPHES, 1993 (1572), Paris, Dervy.
- TREVISAN, B., 1976, *Suvre chimique*, G. Trédaniel éd.
- TRISMOSIN, S., 1975, *La Toison d'or (Aureum Vellum)*, Rorschach, 1598), 1^{re} éd. fr. 1612, introd., trad. et commentaires B. Husson, Paris, Retz.
- VAN HELMONT, J., B., 1670, *Suvres*, Paris.
- VAN LENNEP, J., 1985, *Alchimie*, Bruxelles, Crédit communal de Belgique.
- VANLOO, R., 1996, *Les Rose-Croix du Nouveau Monde*, Paris, Claire Vigne editrice.
- VAN PELT, R., J., 1988, «The Utopian Exit of the Hermetic Temple; or, A Curious Transition in the Tradition of the Cosmic Sanctuary», in: Merkel, J., Debus, A., G., éd., *Hermeticism and the Renaissance. Intellectual History and the Occult in the Early Modern Europe*, Washington, Folger Books.
- VIGENERE, B., 1618, *Traicté du feu et du sel*, Paris, rééd. 1976, Paris, Jobert.
- WUNENBURGER, J., J., 1979, *L'utopie ou la crise de l'imaginaire*, Paris, J. P. Delarge.
- WUNENBURGER, J., J., 1996, «Imagination géographique et psycho-géographie», in: J. J. Wunenburger, J. Poirier, éd., *Lire l'espace*, Bruxelles, Ousia, 1996, pp. 399-414.
- YATES, F., 1954, «The art of Ramon Lull. An approach to it through Lull's theory of the Elements», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XVII/1954, pp. 115-173.
- YATES, F., 1985, *La lumière des Rose-Croix*, Paris, Retz.
- YATES, F., 1996, *Giordano Bruno et la Tradition hermétique*, Paris, Editions Dervy.

INSULA DISTOPICĂ

sau

ascensiunea eutopiei către utopie poate fi oprită

MIHAELA IRIMIA

Modul firesc în care englezii Ți, prin extensie, britanicii Ți asumă condiȚia de *insulari* este un lucru la fel de firesc ȚnȚeles de către oricine “are de-a face” cu ei. În glumă Ți se spune că familia “dă o fugă” undeva spre coastă, dacă are două-trei zile la ȚndemȚnă, să se relaxeze. Ți se va mai spune: “Noroc că n-avem prea mult spaȚiu să se miȚcăm. Dacă ne-am aventura prea mult, am putea risca să cădem de pe insulă!” EvidenȚa bunului-simȚ te convinge că au dreptate. Le-ar fi, desigur, imposibil englezilor să conceapă lumea fără marea dincolo de care, cu un mileniu în urmă, coroana franceză trimetea trupe, în vederea aglutinării acestei *insule disparate* la *continentul ordonat*. Marea dincolo de care, cu două milenii în urmă, Cezar dibuia un *spaȚiu incert*, ascuns periculos printre *ceȚuri*, în spatele stȚncilor de calcar de la Dover. Marea dincolo de care, în timpul reginei Victoria, această *margină incomodă a “lumii civilizate”* ajunsese imperiul în care nu apune niciodată soarele. *Insula* ajunsese să ordoneze, insolent, restul lumii, lumea.

La 1867, cȚnd circula cu valoare de formulă identitară expresia “perfidul Albion”, evocȚnd Țncă, inertic, circumspecȚia generalului roman, un gentleman scrobit Ți flegmatic, conservator prin născare Ți Țncă mai conservator prin formare, aȚternea pe hȚrtie un text elegiac intitulat *Dover Beach*. Era o poezie de dragoste, în care reȚinutul domn ȚȚi chema Țndrăgita la geam, să se bucure, cu precauȚie, de aerul nopȚii. GraniȚa naturală dintre “noi” (englezii) Ți “ei” (lumea) Ți

inspira meditația asupra înfruntărilor istoriei – trecute și viitoare. Plaja albită de lumina lunii de la Dover îi dezvelea, *dincolo*, coasta franceză, licărind intermitent, *dincoace*, “stîncile Angliei, (...) necuprinse... în golful liniștit”. Un calm perfid, căci, ascultînd precaut mușenia cuviincioasă a septentrionului, domnul deslușea în rostogolirea seacă a pietricelilor duse de flux și reflux însăși scurgerea istoriei. “*Time and tide will decide*”, se spune în engleză - înlnirea, pentru despărțire, a mării de uscat este responsabilă de depănarea cursului vieții. Domnul asculta nu scurgerea unui timp neutru, măsurat indiferent pe ceasul care, de la Newton, dumica egal și tern eternitatea în unități confortabil precise, ci trecerea ireversibilă a unui timp ce aducea în *insulă* eterna notă a tristeții. Era ticăitul ceasului tragic pe care îl auzise cîndva pe malurile Egeii un alt fiu al *arhipelagului*, un fiu al *mării ridicate la demnitatea de Mare* (nu ὁ ἄλλος, ci ἄλλος-ul său). Grecul se numea Sofocle. Englezul nostru, Matthew Arnold.

Arnold era contemporan cu Tennyson, care, din reședința de la Farringford, din Insula Wight, ridica osanalele Victoriei. Încununat “poet laureat”, lordul se adăpostea de valurile vîltoirii publice în *insula privată* din *minuscule insulă* ce străjuia cu docilitate geografică *imperială insulă britanică*. Această din urmă *insulă-metropolă* era străjuită într-o geografie a puterii de *insulele-colonii*, măcar că pe harta fizică ele arătau a *masive continente*. Albionul lucrase, fără îndoială perfid. Condensat ca centru al puterii - un *alb* înghițind, în mod natural, *toate culorile* -, el diriguia lucid beția cromatică a periferiei subalterne: roșul de coral african, galbenul de ofran asiatic, cafeniul... cafelei caraibene.

Albionul operase o versatilă alchimie identitară chiar și acasă, în *insula-mamă*. Simbolic, poetul laureat trăia, în același timp, în două tipuri de insulă: *insula-margine* și *insula-centru*. Mai întîi, dubla *izolare spațială* - reședința din ostrovul retras - îi oferea o necesară distanță. Apoi, o sistematică *izolarea în trecut* îi asigura confort personal și asigura confort puterii imperiale - sutele de versuri pe tema ciclului arthurian plăsmuiau imaginea reiterată a unei domnii legendare, cu

o rigă eternă tronând peste pacea abstrasă din circumstanțialul imediat. Prin ricoșeu subtil, aceasta era chiar domnia victorioasei Victoria, rescriere a augustei Augusta, a glorioasei Gloriana. De origine celtică, ajuns pe *continentul ferm* de pe *insulele vagabondînd în tihnită derivă* ale poeticii fondatori ai Europei, Arthur însuși era un nume cu tâlc, însemnînd "înalt, impunător, demn de admirație". O regresie în istoria posibilă îl plasa pe Alfred Lord Tennyson într-un punct zero aflat în flagrant conflict cu centrul agitat ce guverna lumea largă.

Într-adevăr, Londra victoriană era punctul zero al lumii reale, "*urbs orbis*", o Romă protestantă harnică, întreprinzătoare, eficientă. Răsturnînd în mod carnavalesc ierarhia moștenită, ea ajunsese, din serva de la masa stăpînitorilor romani, însăși stăpîna servită. După zdrobitoarea victorie asupra celebrei Invincibila Armada, Anglia protestantă se instalase ca necontestată regină a oceanului lumii, re-ordonînd arhipelagul circumjacent, *isularizîndu-l* și *continentalizîndu-se*. Ecouri ulterioare confirmă valoarea de simbol a înfruntării cu Spania catolică. La 1722 burghezul Foe, care își procurase, din frustrantă *izolare socială*, dar cu certe posibilități materiale, titlul nobiliar pe care îl citim în numele Defoe, constata uimirea ambasadorului spaniol de a petrece cu privirea, într-o singură piașă londoneză, echivalentul mărfurilor desfăcute în întraga "*soberba España*"! Anglia pune punctul pe i-ul economic. Pune la punct Spania. Metonimic, modelul protestant dădea lecții acreditatului model catolic. Conflictul Malvinelor - Insulele Falkland, în traducere engleză, căci a numi înseamnă a crea - nu a fost decît o "firească" reiterare, în anii '80 ai secolului nostru, cum primirea cu vociferări și amenințări a prințului Charles în Argentina, în martie 1999, nu figurează la capitolul "întîmplări întîmplătoare".

Dar, dacă pentru romanticul Tennyson Albionul reconfigura, în plin avînt industrial, legendarul regat arthurian, pentru Arnold însuși spațiul fizic, deschis pînă în buza mării, de unde valurile mirosind încă a *continent* aduceau ecourile antice ale bătrînei *ἰεὲϊδὸς Ἰός*, era un capăt de lume uitat de Dumnezeu. Suferea, adică, de *insularitate*.

Era incapabil să conștientizeze lumea, pentru că nu se putea conștientiza. Era *in-continent*. Cândva Marea Credinței încinsese ca un brâu pământului. Din mîndra cingătoare, se plîngea respectabilul victorian, rămăsese prundișul răzlețit. Era un loc lipsit de dragoste, de bucurie, de lumină. Loc al suferinței, arenă în care orbește “se înclătau armate în toiul nopții”. Cu nume de prințesă feniciană devenită mamă legendară prin *incontinenta* poftă a lui Zeus, Europa se ordona, în viziunea arnoldiană, pe clasicele coordonate greco-cretine. Ele îi conferiseră coerență. Ce rămînea din *continentala omogenitate* de altădată? *Insulare fragmente* de țință și de credință. Se pierduse *întregul*. Dovadă: ce se vedea de pe coasta de sud a Angliei era, prin extrapolare, chiar Europa - ținbită, înghesuită, înecată în întuneric. *Insula* reflecta (la) o *insulă*. De unde acest potențial neobosit de a relativiza deopotrivă *insula* și opusului ei, *continentul*?

*

Raportul Angliei cu Europa devine pertinent odată cu instalarea, dincolo de marea-canal, a noii religii. Ecumenic, creștinismul reclama *omogenitate continent(al)ă* de la periferica sumă de insule. Accidentul geografic era dublat de iregularitatea de credință care se impunea a fi netezită. *Insula ca hiatus al continentului* se cerea sintactizată metafizic, pentru a potoli asindetonul fizic. *Centrul* își impunea regula asupra *marginii*.

Trimis în a doua jumătate a secolului al VI-lea în Britania de către Papa Grigore I, pentru a predica Evanghelia, Sf. Augustin beneficiază de audiența acordată de păgînul rege Ethelbert *în mijlocul unei insule neînsemnate a arhipelagului*. Aici, aflăm din *izolatele relații* care ne-au parvenit, Augustin și cei patruzeci de călugări care îl însoțeau se îndreaptă cu solemnitate misionară spre suita regală, purtînd o cruce de argint și chipul pictat al unui Crist în numele căruia viitorul părinte spiritual al anglilor se roagă pentru “cuvîntul vieții”. În 604, cînd trecea la cele veșnice, sfîntul părăsea *insula salvată de izolare*

întru credință în ipostază de prim arhiepiscop de Canterbury. Își împlinise cu devotament și devoțiune misiunea *catolică*, adică de *uni-ficare* exemplară pe care și-o propusese doctrinar și dogmatic, aceea *ἐκείνη ἡ ἐξοχή* situată în Roma către care duceau toate drumurile, din cele mai îndepărtate colțuri ale continentului și din insulele frânte din trupul acestuia.

În 687, se retrăgea pe "*insula sfântă*" Farne din largul coastei păgânei Northumbria Cuthbert, căruia îi oferise, fără succes, demnitatea de slujitor al Domnului la Lindisfarne Sf. Theodore, noul arhiepiscop de Canterbury. Cuthbert optase pentru *izolare de eremit* în vremurile tulburi ale invaziei daneze. Legenda spune că trupul lui Cuthbert ar fi fost cărat de călugării care aveau să ne lase minunatele *Evangelii de la Lindisfarne*, cu anluminuri și ornamentații copioase, așternute în latina vulgata și cu *interpolări* anglo-saxone între rîndurile *textelor canonice*. Acasă de acum aici, în insula excentrică, *centrul* tolera inserțiile *marginale*. Se săvârșise o *continentalizare simbolică*.

Despre vechii celți, *fondatorii bătrînelui continent*, știm că își imaginau viața de apoi ca o *rătăcire prelungită în insulele din largul mării*. Era o dispoziție funciară neamendată de legătura (*re-ligo*) spirituală pe care și-o asumaseră. Alogenii *ἐξῆς* semnalai de Herodot (*celtae*, pentru romanii care nu izbuteau să-i recenzeze) pendulau între statutul de *nomazi insulari* și *continentali așezați*. Oximoronici prin constituție, ei au putut rămîne pînă astăzi *geografic marginali*, dar cu *sediul spiritual în miezul continental*. Astfel întemeiat, la începutul secolului nostru, Joyce se putea lua la trîntă cu engleza, vehiculul "accidentului istoric numit Anglia". Pe cînd "noi, irlandezii", spunea insularul refugiat în țara lipsită de mare a cantoanelor, "noi avem amintiri pe termen lung, îl avem pe Dante...".

Dichotomia *catolic-protestant* are, cu adevărat, logica opoziției principale dintre centru și margine, *continent* și *insulă* în răstimpul dramatic al convertirii. Nu lipsesc, desigur, martirii. Remanențe "eretice" se înregistrează chiar și în vremea Elisabetei I, decenii după istorica mutație. "*Cuius regio, eius religio*" - iată sentința sub care se

consfințește subordonarea centrului religios celui politic. Protestul reformează în asemena măsură religia universală, încât pulverizează centrul pînă la a-l preface în *periferie*. Mutat în *insularul Albion*, el lasă în spate o Romă depozitată de forța centripetă care putea conține identitatea. La 1702, regina Anne se suia pe tronul unei Anglii augustane. Suveranei i se spunea și Augusta, căci în persoana sa simbolică se întrupau gloria imperială clasică și lumina credinței luminate! Ba chiar Londra era numită Augusta, în ipostaza recunoscută de Romă modernă, de capitală a lumii moderne ca atare - loc în care nu se mai practică filosoficul *otium*, ci pragmaticul *nec-otium*. În spiritul utilitar al clasei de mijloc, *insula* devenise *reperul central al mai vechiului continent*, aplicînd reversul sentinței: “*Cuius religio, eius regio*”. Cum a fost cu puțință această weberiană reordonare a raportului *continent-insulă*?

*

Ambasador la Paris al reginei Elisabeta I, supranumită Gloriana, Richard Hakluyt (1553?-1616) se convinsese de caracterul nociv al “*indolentei securități*” pe care o prezenta pentru englezi condiția lor de *insulari*. Ca formulă terapeutică, Hakluyt și propusese publicarea isprăvilor englezilor *aiurea*. Îl interesau mai ales explorările *trans-continentale*, adică descinderile pe pământurile acelor întinderi de pământ în care, definitoriu, *insula se suprapune cu continentul*. Publica, astfel, în 1582, *Divers Voyages touching the Discovery of America*, în 1587, *De Orbe Novo* al lui Peter Martyr de Anghiera și, cîțiva ani mai apoi, impresiile lui Sir William Willoughby, călător în căutarea țării Chitaiului, precum și povestea circumnavigației lui Drake. Potrivit diplomatului insular, mobilitatea fizică, bine sprijinită tehnic, asigura ieșirea din *insularitate*.

Părerea îi este împărtășită de Samuel Purchas (1575?-1626), al cărui volum din 1613, intitulat *Purchas his Pilgrimage, or Relations of the World and the Religions observed in all Ages*, suprapunea

periplul identitar fizic cu cel metafizic, excursul prin *regio* cu cel prin *religio*. În 1619 îi apărea *Purchas his Pilgrim, Microcosmus or the Histories of Man*, cuprinzînd o călătorie în *insula-continent* numită om. În sfîrșit, în 1625 apărea *Hakluytus Posthumus, or Purchas his Pilgrimages, containing a History of the World in Sea Voyages and Land Travell by Englishmen and others*. Este celebra carte de călătorie citită de romanticii englezi, cea pe filele căreia adormea Coleridge, pentru a compune singularul poem *Kubla Khan*, într-o *dublă izolare de realitate* - viziunea în vis. În textul lui Hakluyt descrieri amănunțite ale *uriei*elor *întinderi continentale* care sînt Africa, India și China fac loc însemnărilor despre *arhipelagul* numit Japonia, singurul spațiu referențial recognoscibil în care va ajunge, un secol mai tîrziu, și Gulliver.

*

În Cartea a VII-a a *Confesiunilor* sale, celălalt Sf. Augustin, episcopul de Hippo, vorbește despre lumea pămîntească în termenii unei "*regio dissimilitudinis*" - tărîm al lucrurilor neconforme cu regula Domnului. Întreaga lui viață după convertirea la credința creștină, slujirea Bisericii ca prelat devotat și asprele probe la care se supune de bună voie pentru a merita numele de creștin sînt tot atîtea semne ale căutării unei "*similitudo*" definitorii. Soluția lui Augustin era anevoioasă. Catolicismul o predică în numele lui Cristos, în incinta miresei sale mistice, Biserica.

Interiorizarea vieții spirituale pe care o cultivă protestantismul are vizibile efecte pragmatice: dispar mănăstirile, se diminuează pînă la cvasidispariție decorațiunile din lăcașele de cult, la extremă lăcașul de cult este o simplă casă de rugăciuni - este sistematic înlăturată medierea raportului dintre credincios și divinitate. Singur și direct responsabil de faptele sale este omul, cu Dumnezeu deasupra. Credinciosului îi rămîne un singur suport material - *Biblia*, din care va citi riguros *Noul Testament*. În comunitățile germanice, cum

remarcă Max Weber în *Etica protestantă și spiritul capitalismului*, are loc o sistematizare a modului de viață etic. Rațional și riguros, protestantul tipic își notează în jurnalul religios mai întâi păcatele, ispitele, căderile, pentru ca, salvat prin asumarea personală a vinei, să(-și) poată raporta progresele prin care se va putea bucura de grația divină. Survine, cu alte cuvinte, o cuantificare pragmatică a vieții, în speranța de a ajunge la acea “*similitudo*” îndelung căutată. Nelipsitul “*diary*” al englezului de rând, mai curînd o agendă practică decît o listă cu bătaie etică, nu este decît prelungirea laică a jurnalului religios de altădată.

Pe *insula* pe care ajunge în urma unei temporare suspendări a cursului rațional al lumii, Robinson ține un jurnal în care ordonează cu convingere detaliile vieții sale de fericit supraviețuitor. Este jurnalul ordinii metafizice a bunului protestant meticolos - un soi de *insulă* pe suprafața textului care se raportează la realul brut, raționalizîndu-l. Narapiunea în sine s-ar putea compara cu un “*diary*” curent. Din acesta din urmă aflăm ce a sădit, ce a cules, unde și-a spălat sumarele veșminte, ce a mîncat și cum a dormit nefericitul nostru erou. În mod surprinzător, Robinson nu este o clipă nefericit. Din prima zi de *izolare* el construiește, robust și optimist, un plan eficient de “*continentalizare*” a *insulei*. Nimic din ceea ce se întîmplă nu trece în registrul trist, precar, alarmant. Totul se orînduiește pentru a face ferm și stabil conturul unei existențe pentru noi disperată.

Dar noi citim încă această carte exemplară cu ochii romantici ai lui Rousseau. În fapt, Robinson nu este omul naturii, el nu admiră cu sinceră dăruire virtuțile “bunului sălbatic” și nu cade niciodată în dizolvante accese de melancolie. Nimic din ceea ce ar putea fi experiența dură a *insulei* - paucitatea mijloacelor de supraviețuire, adversitatea mediului, însingurarea, disperarea, pe scurt, *izolarea* - nu îl demobilizează. La primă vedere am putea crede că, *insular geografic*, Robinson are experiența unui atare habitat. Lucrul nu poate fi contestat. În fond, însă, el este un tip solid, constructiv, ferm - un *continental funciar*, astfel încît cele două coloane (ce e bine și ce e

chiar răpiunea iluministă. Instruit în ȋtiința și în practica sanitară a lumii, s-ar impune ca Gulliver să meargă la sigur. Și totuși, el rămâne un *izolat* în fiecare din țările în care ajunge prin același pasager dezastru marin. Aruncat pe un țărm străin, el trăiește, inevitabil, drama *insularizării* de moment. Apoi se *continentalizează* treptat, dar iluzoriu. Protocolul intrării în lumea necunoscută este o suită-tip: incompatibilitatea lingvistică, stângeneala fizică, nepotrivirea habitudinală - o "*dissimilitudo*" greu de negat. Încet-încet, Gulliver este *asimilat*, încetează a mai fi o *insulă* într-o *mare de alteritate*. El este aglutinat planului ferm al realității, acel "*mainland*" prin care o nație de navigatori istorici cum sînt englezii denumesc paradoxala *insulă-centru* care pentru sedentarul istoric este *continentul*.

Și totuși, de ce *continentalizarea* lui Gulliver este o iluzie? De ce revine el în *insula-mamă*, la el acasă, mai *înstrăinat* de propria țară, de familie și de speța umană? De unde această *izolare definitivă*? Ar trebui ca măcar în țara ȋtiinței, unde ajunge după excursul la scară fizic schimbătoare, popasul său să fie de bun augur. Dacă în Lilliput și Brobdingnag Gulliver a urmărit spectacolul meschinăriei umane transpusă literal în dimensiunile zgîrcite ale unei spețe necuprins de mîndre, apoi ostentativa etalare a trupului, în pofida echivalentului spiritual, ar fi de presupus că în lumea spiritelor luminate nu mai este loc pentru asemenea *iregularități*.

Să ne amintim că Gulliver este un nume transparent pentru urechea englezească: *to gull* "a păcăli, a duce de nas, a prosti" dă derivatul *gullible* "ușor de prosti". Copie aproape fidelă a acestuia, numele "eroului" nostru aruncă în derizoriu întreaga ispravă. Nu avem, în fapt, de a face cu un expert, pentru că englezul descins în insula din Cartea a III-a este cam tont. Nu este, adică, o lumină. Proiectul lui de luminare a lumii stă într-un picior. Mai mult, în acest episod al aventurii sale *extrainsulare* Gulliver este făcut sandviș între *două insule*. Avansînd pe terenul *insulei de jos*, a prostimii, Gulliver rămîne (și mai) timpit cînd deasupra capului său se abate o *insulă plutitoare*, din care coboară, prinse de sfori și lanțuri, coșulețe în

care nenorocirii de jos îşi depun uneori plîngerile. Ridicate “la cer”, acestea rămîn îndeobşte petice de hîrtie de care nimeni nu are timp să se ocupe. *Insula de jos* este ținută într-o planificată *stare de izolare* de către o “transcendență” găunoasă.

“Sus” savanșii sînt prea ocupați, sînt preocupați să descifreze misterele lumii - întreprindere ce s-ar putea, pe bună dreptate, numi trecerea *fragmentarului empiric* într-un *tot conținut conceptual*. Academicienii din Lagado trăiesc claustrați în *insula* “*oțitinei*” din centrul *insulei zburătoare* numită Laputa. Ca și în alte rînduri Gulliver încearcă să depășească *izolarea lingvistică* prin istețe manevre lămuritoare. Ei bine, Laputa pare a însemna “înaltul guvernator” în limba locului. Sensul evident, “prostituata”, cf. sp. *la puta*, îi rămîne necunoscut. Nu și nouă. Să fie vorba de o simplă satiră politică, bazată pe aceeași umilire simbolică a Spaniei catolice, ca la Defoe? Proporțiile răsturnării sînt semnificativ amplificate. Savanșii din Lagado sînt atît de *izolați în lumea oțitinei*, încît sînt separați de real prin matematică și muzică. Mănîncă bucăți de carne decupate geometric sau imitînd forma instrumentelor muzicale, se scufundă neînterupt în formule matematice, sînt vrăjiți de melodii cosmice.

Ce fel de *suspendare spirituală* să fie aceasta, într-o *insulă cu nume de tîrfă*? Sus-pendată din bunul-simț, Laputa este *insula raționalismului iluminist întors pe dos*. La cheremul guvernatorului dement, insula “noetică” îi privează pe oamenii de rînd de lumina soarelui. La Defoe insula ordona lumea fizic (prin strădanie manuală) și metafizic (prin rigoare morală). *Eutopică*, era încă reactiv *utopică*, în ciuda marcatei sale referențialități. La Swift insula devine *distopică*, un loc care cultivă bezna, nu lumina (*oțitinei*), aduce răul, promovează suferința.

*

O distopie cinică ne propune nobeliatul William Golding în romanul timpuriu *Împăratul muștelor* (1954). Pe o insulă din Pacific se refugiază o mîină de băieți scăpați ca prin minune dintr-o explozie

atomică. În câteva zile, copiii se organizează, după modelul cunoscut de la cei mari, într-o societate cu o gândire pragmatică impusă de nevoia de supraviețuire, cu o relativ eficientă diviziune a muncii, cu propria ierarhie. Situația condensează *alegoric* cele mai urâte și insuportabile trăsături umane. Așelul autointitulat și autoimpus instituie o discreționară ordonare a fiecărui gest al comunității. Ruptă din *continentul social al adulților*, această *insulă infantilă* se dovedește mai hidosă decât oricare dintre *hiatusurile* de care sînt în stare “părinții”, decât, de pildă, *atomizarea fizică*. Copiii au mers mult mai departe. Ei pot gesta, pune în operă și chiar decreta ca lege ultimă *atomizarea morală*.

Golding deconstruiește o serie de *topoi* recurenți. Înainte de toate, *insula pacifică* însăși este un loc al celor mai feroase porniri belicoase, legat nu atât de sinucigașul experiment al adulților, cît de tenacele războaie emoționale și sufletești susținute de odraslele miraculos salvate de la extincție. Apoi, romanul demantează idilica lume de basm a copilăriei decupate din cotidianul cenușiu al maturității prăfuite. *Insula comorilor* se preface aici în *insula ororilor*. Se petrece o *tropicalizare retorică* demnă de atenția lectorului lucid. Ca *topos fizic*, insula băieților salvați este o *insulă tropicală*, în afara circuitului lumii cunoscute. Are, adică, un dram de *exotism geografic*. Ca *topos figural*, ea este o *insulă tropicalizată*, adică, etimologic, strîmbă [cf. gr. *ὀνύχαι* “a (ră)suci”, *ὄνυδος* “cot(itură), (ră)sucire”]. Un basm întors pe dos. Lumea pe care o narează este, firește, o lume pe dos. Ruptă din întreg, insula băieților înregimentată este scena *insularizării etice*. Nu pur și simplu a *integralității fizice* afectate de procese naturale sau de intervenția eticizantă (încă mai dubioasă decât la Swift), ci a *integrității morale*.

*

Am urmărit diverse ipostaze ale *insulei* ca spațiu aflat într-un *raport antinomic* cu *continentul*. Am văzut cum “*ἰσὺ ἰδὸ*”-ul unuia este simetric dispus “*ἰσὺ ἰδὸ*”-ului celui alt membru al perechii exemplare

pe care o constituie. Am avut în vedere e^oantioane oarecum excentrice ale taxinomieii tradiționale. Prelevate din texte ale unui imaginar modelat de mutațiile Reformei, ele privesc cu reținere la basmul lumii utopice, în care *insula* este chiar figura perfecțiunii, toposul după care realul se abstrage în ideal - *insula* ca ochi deschis în afara ^oi deasupra lumii de jos. Înregimentarea în real a frumosului, binelui ^oi adevărului coboară *utopia* la nivelul unei *eutopii palpabile*, realizabilă prin efort uman programat. Dar acuta conștiință a căderii poate coborî încă mai mult orizontul *lumii alternative care este insula*. Este ipostaza numită *distopie*, în care, ochi deschis din real, insula are priveliștea *iadului pe pământ*, substitutul *paradisului terestru* care este basmul. Este un alt mod de a spune că, rai sau iad, deci nu lume pămîntească, *insula* ne-a apărut drept o *alegorie* retorică, un *alotop* pe generoasa harta a imaginarii colectiv.

Abstract

This paper looks at the concept of *island* in its antinomic rapport with that of *continent*. Samples of the traditional taxonomy are provided which come from the fairy-tail imaginary, in which the *island* is an allegory of perfection. Filtered by Reform austerity and Enlightenment efficiency, the *island* is brought down to this world and becomes a *palpable eutopia*. The acute awareness of the Fall makes of it yet another “more” decayed variant, eventually throwing things into a *dystopian* reality – hell, instead of heaven, on earth. The traditional *locus amoenus* is thus accompanied by its antinomic *locus horribilis* that the island can stand for. This is as much as saying that the *island* is seen as a *rhetorical allegory*, an *alotopos* of the collective imaginary.

UTOPIE SAU NARRAGONIE? O REPREZENTARE CARTOGRAFICĂ A INSULEI LUI THOMAS MORUS

MĂDĂLINA NICOLAESCU

Care este relația între o hartă și o utopie?

Ce semnificații decurg din plasarea insulei utopice într-o zonă liminală, învecinată cu moartea sau nebunia?

De ce harta lui Abraham Ortelius (1527-1598) prezintă lumea ca pe un cap de nebun, purtând clasică tichie cu clopoței precum și globul de sticlă--celălalt însemn consacrat al nebuniei?

Iată câteva întrebări la care articolul de față va încerca să răspundă. Mă voi concentra asupra dialogului între două texte -- cel narativ, *Utopia* lui Thomas More și ilustrația grafică a acestuia, harta realizată de Ambrosius Holbein în 1518. Comentariul pe care ilustrația grafică îl realizează pe marginea textului lui Thomas More mă va ajuta să urmăresc schimbul de semnificații între cele două texte și să identific unele discursuri sau practici culturale care au avut un rol substanțial în imaginarea insulei utopice, discursuri care au fost neglijate în analizele politice sau istorice efectuate în jurul acestui subiect.

Terra incognita pe hărțile din secolele 16 și 17

Înscriindu-se în tradiția jurnalelor de călătorii, foarte la modă în perioada marilor descoperiri geografice, More își prezintă statul utopic, ca pe o insulă pe care o plasează undeva în emisfera sudică. Raphael Hythlodius, personajul principal al cărții sale, descoperă

această insulă în cadrul ultimei sale călătorii spre Brazilia, călătorie întreprinsă inițial cu Amerigo Vespucci, de care se desparte pentru a se avînta spre alte ținuturi mai îndepărtate și mai puțin cunoscute.

Să încercăm să localizăm această insulă pe una din hărțile vremii. Se ridică însă întrebarea dacă este legitimă încercarea noastră de a identifica pe hartă o insulă utopică, adică o insulă care nu reprezintă un loc ci un neloc. Să nu uităm că tocmai Thomas More a fost cel care a consacrat termenul de utopie, combinînd cuvintele din greaca veche. Teoria semiotică a lui Charles Pierce ne-ar putea fi de ajutor în rezolvarea acestei dileme.

Conform teoriei lui Peirce, la baza semnelor iconice (dar și a semnelor mult mai abstracte cum ar fi diagramele sau semnele algebrice) se află imaginația și dorința.¹ Aflăm cu surprindere că funcția proiectivă și predictivă a semnelor iconice depășește cu mult importanța relației “obiective” de similitudine între semn și referentul său. Deși imaginile iconice ni se par foarte apropiate de realitatea la care se referă, punctul de plecare în conceperea lor este unul subiectiv, și anume o dorință. Prin proiectarea de semne încercăm de fapt să suplinim această lipsă printr-un plus de imaginație.

¹ “It is a familiar experience to every human being to wish for something quite beyond his present means, and to follow that wish by the question, ‘should I wish for that thing just the same, if I had ample means to gratify it’. To answer that question, he searches his heart, and in doing so he makes what I term an abstract observation. He makes in his imagination a sort of skeleton diagram, or outline sketch of himself, considers what modifications the hypothetical state of things would require to be made in the picture, and then examines it, that is observes what he has imagined, to see whether the same ardent desire is there to be discerned. By such a process which is at the bottom of mathematical reasoning, we can reach conclusions as to *what would be the truth of signs in all cases*” (sublinierea mea). Charles Peirce, *Philosophical Writings* (New York: Dover Publications, 1955) 98. vezi deasemenea J.E. Tiles. “Iconic Thought and Scientific Imagination”, *Transactions of the Charles Peirce Society*, spring 1988, vol 24. no.2, 161-178

În cazul hărților întocmite în secolele al 16lea și al 17lea reprezentarea cartografică nu era atât un instrument de cunoaștere cît expresia unor dorințe de cunoaștere și mai ales de dominare, de luare în stăpînire a unui spațiu încă inaccesibil. Aceste dorințe erau adesea dublate de una utopică de constituire a unui spațiu ideal, exterior celui real, dar aflat inevitabil în raport de contiguitate cu cel real, cu care menține schimburi și negocieri neîntrerupte. Spațiul în care se configurau astfel de dorințe era teritoriul încă netrasat, cunoscut sub numele de *terra incognita*. El cuprindea ținuturi cum ar fi peninsula Californiei, Australia, Antartica, insulele din cadrul Oceaniei, a căror existență era bănuită sau pur și simplu imaginată.

Terra incognita reprezenta o zonă liminală atât din punctul de vedere al amplasării geografice - denotînd capătul lumii - dar și din punct de vedere cognitiv și experiențial. Pentru contemporanii lui More ea desemna limita ce trebuia depășită. Dorința de a stăpîni aceste domenii, de a le apropria și a le controla, se traducea în plan cartografic în preocuparea de a nu lăsa spații goale pe hartă, de a le marca prin-o varietate de semne iconice. O combinație veselă de monștrii marini, balauri și semne alegorice populau acest spațiu, luîndu-l în stăpînire la nivelul imaginației. Aici ar trebui să plasăm, dacă urmăm indicațiile din textul lui More, insula utopică.

Dintre semnele alegorice sus menționate ne frapază imaginile asociate cu moartea și nebunia. Balauri sau monștri marini se aflau în tovărășia unor schelete care mai de care mai terifiante sau a tradiționalului cap de mort, ambele figuri provenind din vestitul Dans macabru de la sfîrșitul evului mediu. În loc de figuri alegorice, Hereford plasează în cele patru colțuri ale hărții sale, elaborate în secolul al 15-lea, cîte o literă a cuvîntului *mors*. Ce semnifica prezența morții în marginile hărților din perioada timpuriu modernă? Ea indica, credem noi, un scepticism radical față de eforturile umane de a transcende limitele, de a cuceri, coloniza și stăpîni întreg globul. Am putea susține că aceste semne operau ca un fel de negație atât a dorințelor utopice descrise mai sus dar și a proiectului uman pe care

harta, prin datele tot mai complete și mai exacte pe care le furniza, îl afirma și celebra de fapt. Marginea anunța pe de-o parte noi lumi, noi potențiale, și pe de alta pune sub semnul întrebării însuși efortul de a accede la aceste noi orizonturi. Putem identifica aici ceași tentativă anamorfică de a afirma și infirma simultan capacitatea creatoare a omului renașcentist, pentru care este vestit tabloul lui Hans Holbein cel tânăr, numit *Ambasadorii*. Pe masa la care stau cei doi ambasadori se află instrumente de măsurat, globuri terestre și celeste, o hartă a lumii executată la Nuremberg, instrumente muzicale, o carte de aritmetică dar și una de psalmi, o spadă. Pe scurt toate însemnele ce glorificau multiplele potențe ale omului Renașterii. Această imagine plenară își pierde contururile încrezătoare și se schimonosește până la a deveni irecognoscibilă în momentul în care schimbăm unghiul privirii pentru a descifra figura centrală a tabloului - și anume capul de mort. Captarea acestei imagini implică anihilarea celorlalte imagini. Coexistența celor două perspective, reprezentând două viziuni opuse asupra potențialului uman, balansarea între cei doi poli sînt sugerate, după cum am mai arătat, și în hărțile vremii. După cum vom vedea, tendința anamorfică își va lăsa amprenta și asupra construcției insulei lui Thomas More relativînd semnificațiile de *eutopie*, sugerate de însăși titlul celei de-a doua părți a cărții în care este descrisă insula (în versiunea engleză: *the best state of a commonwealth*- cea mai bună orînduire social-politică)

Inversările operate de Ambrosius Holbein

Ambrosius Holbein, fratele celebrului Hans Holbein, și el un protejat al lui More, pare să se îndepărteze radical de la un asemenea tip de abordare cartografică a zonei liminale și să realizeze o inversare de accente și ierarhii.² Nu insula utopică este amplasată în *terra*

² Harta la care fac referință este și acum inclusă ca ilustrație la textul lui Thomas More în *The Yale Edition of the Works of St. Thomas More* ed. Edward Surtz (New Haven and London: Yale University Press, 1964)



Bythlodacus.

incognita, ci Europa, sau mai precis Anglia, punctul de referință al utopiei.³ Harta operează o disclocare a centrului (pentru a folosi jargonul postmodern) în favoarea marginii. “Centrul” este fragmentat și împins în colțurile îndepărtate ale hărții, acolo unde ne-am aștepta să întâlnim obișnuitele figuri fantastice sau alegorice ce decorează *terra incognita*. În centrul hărții se află insula, care nu pare nici pe de parte o proiecție a imaginarului, ci este înzestrată cu toată concretețea și specificitatea lumii reale, cunoscute. Holbein indică prezența mai multor orașe, ale căror nume sînt riguros precizate pe hartă; trasează drumuri ce leagă orașele și formează o rețea semnificativă cuprinzînd întregul spațiu al insulei. Prin urmare insula utopică ne apare ca un teritoriu deja cucerit și colonizat⁴.

Ce justifică inversarea pozițiilor și situarea insulei pe un loc central? Harta lui Holbein reprezintă o decodare în termeni plastici a semnificațiilor simbolice din textul lui More. Am putea susține că Utopia se bucură de un statut privilegiat în comparație cu lumea reală deoarece în lectura lui Holbein ea reprezintă o realitate noumenală, o realitate “adevărată” în sensul tare al cuvîntului, modelul de la care pornesc diferitele încercări practice. În sprijinul acestei interpretări îl cităm pe Louis Marin care susține că insula utopică reprezintă “ o prezență perfectă și totală... construită prin intermediul limbajului pentru a servi drept origine și fundație pentru orice hartă și imagine”.⁵

Interpretarea lui Holbein pare să fie corectă. În comparație cu Utopia, Anglia din vremea lui Henry VIII, apare ca o lume cu un pronunțat deficit de substanță, o lume a aparențelor. Acest lucru se

³ Paul Ricoeur, *Eseuri de hermeneutică* (București: Humanitas,1995) 282-287

⁴ termenul de colonizare nu este anacron în relație cu textul lui Thomas More ce detaliază practicile de colonizare a teritoriilor din vecinătatea insulei întreprinse de locuitorii Utopiei.

⁵ Louis Marin, *Utopics: Spatial Play* (Atlantic Highlands, N.J. : Humanities Press, 1991) 50

datorează neîntreruptei mascarade care se substituie adevăratei participări la viața publică a statului. Stephen Greenblatt, în memorabila sa carte *Renaissance Self-Fashioning*, analizează respingerea de către More a teatralității din viața politică a Angliei, teatralitate pe care el o stăpînea la perfecție dar pe care o detesta în același timp.⁶ More se distanțează astfel de Machiavelli care aclama disimularea ca pe o strategie de guvernare.

O primă concluzie: prin acordarea unui statut privilegiat insulei, Holbein punctează pe harta sa principala funcție a unui model utopic, și anume aceea de a contesta practicile și structurile existente.⁷

Corabia nebunilor

Holbein introduce un element nou, nemenționat în cartea lui Thomas More. În prim planul al hărții desenează o corabie ce pare să se îndrepte spre țărmul pe care se află Morus (alter egoul ficțional al autorului), Peter Giles, partenerul său de discuție, și Hythlodeus. Pe pavilionul corabiei Holbein trece cuvîntul NOR care amintește de cuvîntul *Narr*, semnificînd nebun în limba germană. Prin această inovație, interpretarea pe care Holbein o oferă insulei utopice este asimilată unei tradiții culturale și sociale, cunoscute sub numele de *Corabia nebunilor*,

Michel Foucault a arătat că *Corabia nebunilor* ar fi avut chiar un corespondent în practica socială de la sfîrșitul evului mediu.⁸ Oricum motivul devenise extrem de popular în cultura europeană de la începutul secolului al 16lea. În 1494 Sebastian Brant își publică vestita carte *Das Narrenschiff (Corabia Nebunilor)*, tradusă imediat într-un mare număr de limbi. Bosch pictează două tablouri care pot servi drept ilustrație la cartea lui Brant, unul purtînd chiar titlul de *Das*

⁶ Stephen Greenblatt, *Renaissance Self-Fashioning. From More to Shakespeare* (Chicago: Chicago University Press, 1980) 16.

⁷ Paul Ricoeur, *Eseuri de hermeneutică* (București: Humanitas, 1995) 283

⁸ Michel Foucault, *Istoria nebuniei* (București: Humanitas, 1997) 14-15

Narrenschiff. În Nuremberg, în ultima fază a carnavalului, în cadrul vestitului *Schembartlauf*, era construită cu multă rigoare o corabie a nebunilor pe care erau plasate efigii ale diferiților “nebuni” la modă. (Aici va fi instalat și un manechin reprezentându-l pe predicatorul reformat de marcă al orașului -Andreas Ossiander. După acest incident autoritățile orașului vor interzice construirea corăbiei). Sfirșitul și în același timp apogeul carnavalului de la Nuremberg este marcat de incendierea cu mult fast a acestei corăbii, gest ce echivalează cu lansarea ei pe apele incerte ale oceanului și care marchează purificarea orașului de nebulă.

Care este destinația Corăbiei nebunilor? Conform tradiției, după o pregrinare într-un ținut al plăcerilor, corabia va ajunge în insula *Narragonia*, adevărata țară a nebunilor.⁹

Faptul că pe harta lui Holbein corabia se îndreaptă spre Anglia, o definește pe aceasta din urmă drept o versiune a *Narragoniei*. Această interpretare vine să susțină argumentele pe care le-am oferit când am relevat poziția geografică marginală pe care Holbein i-o alocă Angliei.

Interpretarea ingenioasă a lui Holbein este susținută de textul lui Thomas More. Prima carte a *Utopiei* nu încetează să atace aberațiile-- “the follies”-- sistemului și practicilor politice și judiciare engleze. More însuși consideră că Anglia din timpul său este o țară în care domină absurdul, aceasta fiind efectul nefast al mândriei, viciu major în opinia lui. Preluându-l pe Augustin, More consideră că mândria sau trufia acționează ca o “conștiință falsă”, ca un fel de ideologie care împiedică o percepere adecvată a realității.¹⁰ Trufia, larg răspândită la curte și în celelalte cercuri politice, induce la scală largă defecte de judecată și de comportament.

Rechizitoriul împotriva corupției și a deficiențelor de sistem din Anglia nu este însă realizat în carte de către Morus (alter egoul

⁹ Foucault, 14-18

¹⁰ Damian Grace, “A Dialectical Interpretation of the Utopia”, *Miscellanea Moreana. Essays for Germain Marc'hadour*. *Moreana*, 100, vol.61 (1989) 222-288.

autorului) ci de Raphael Hythlodeus, cărturarul portughez care a vizitat insula Utopia. Prenumele lui Raphael Hythlodeus trimite la Rafael, îngerul domnului venit să ajute omenirea să se tămăduiască de rele și păcate. Aceasta este și misiunea pe care i-o încredințează Morus atunci când îl îndeamnă să devină consilier la curtea unui prinț. Poziția pe care se plasează Hythlodeus este cea a străinului, sau a inițiatului care a intrat în contact cu o realitate superioară, transcendentă. Văzută din această perspectivă Anglia este inevitabil o insulă a nebunilor, o *Narragonie*.¹¹

Utopia- o versiune a *Narragoniei* ?

Cuvântul *Nor* de pe pavilionul corăbiei înfățișate pe harta lui Holbein poate fi descifrat cu claritate dacă privim imaginea în oglindă. Această imagine ne rezervă însă marea surpriză de a descoperi că vasul se îndreaptă de fapt spre insula utopică. În acest context direcția corăbiei coincide cu direcția gestului deictic pe care-l face Hythlodeus arătând spre această insulă. Privită din această perspectivă Utopia apare ca o altă variantă a *Narragoniei*. Concluzia pe care harta lui Holbein ne încurajează să o tragem este că *nu Anglia, ci insula utopică reprezintă locusul iraționalității sau cel puțin al nerațiunii în lumea textului lui More*.

S-ar putea obiecta ca aceasta este o interpretare personală a lui Holbein ce deviază de la semnificațiile fundamentale ale textului. Credem că această interpretare era probabil împărtășită de mai mulți dintre contemporanii lui Thomas More. Totodată ea se sprijină pe sugestii și trimiteri mai mult sau mai puțin explicite făcute chiar în textul cărții. În încheierea narațiunii lui Hythlodeus, Morus (ipostaza lui More în universul ficțional) își exprimă rezervele față de sistemul descris, și semnalează unele “absurdități”, cum ar fi renunțarea la

¹¹ Celălalt nume al cărturarului reprezintă un joc de cuvinte ce semnifică în greaca veche “a spune tîmpenii”. Vom analiza mai jos tensiunea pe care More o stabilește între cele două nume ale personajului său.

circularea banilor. Morus apreciază că majoritatea structurilor și relațiilor instaurate pe insulă, chiar dacă în principiu dezirabile, nu sînt fezabile în țările europene, nici măcar într-un viitor îndepărtat.¹²

Semnificația celui de al doilea nume a lui Hythlodius-- a spune tîmpenii-- semnificație rezultată dintr-un joc de cuvinte de greaca veche pare să coroboreze cu remarcile finale ale lui Morus privind aberațiile sistemului utopic. Figura cărturarului portughez, singurul care a văzut statul Utopia, este acompaniată într-un plan intertextual implicit, de imaginea lansată de Sebastian Brant și Erasmus a învățatului nebun, rupt de realitate, căutînd adevărul în sfere ezoterice și neglijînd aspectele practice ale experienței umane. Utopia, prin poziția sa liminală, prin discontinuitatea pe care o realizează în raport cu spațiul concret al existenței, poate fi asociată cu astfel de zone ezoterice, unde căutarea adevărului devine futilă.

Echivalarea utopiei cu *Narragonia* operată de Holbein scoate la iveală sîmburele de nebunie din orice sistem utopic. Nu este vorba doar de asocierea utopiilor cu niște fantasme, "*Wunschträume*", cum le definea Mannheim.¹³ Paul Ricoeur consideră că "logica nebună", de un radicalism extrem a utopiilor determină o semnificativă "pierdere a realității în favoarea unor scheme perfecționiste". Prin urmare utopia "riscă să se afunde într-o nebunie".¹⁴

Prezentarea Utopiei ca o variantă a *Narragoniei* atinge o serie de anxietăți de la începutul veacului al 16-lea. Interpretarea simultană a acestei lumi ca un locus atât al raționalității perfecte cît și a neraționalului trimite la obsesiile vremii, privind dificultatea de a distinge rațiunea de nebunie. Contemporanii lui More erau convinși

¹² Thomas More, *Utopia*. The Yale Edition of the Works of St. Thomas More ed. Edward Surtz (New Haven and London: Yale University Press, 1964) 151.

¹³ Karl Mannheim, *Ideologie und Utopie* (Frankfurt am Main: Schulte Bulmke, 1965), 178-179.

¹⁴ Ricoeur, 284

că asistă la un proces în care toate teritoriile activității umane sînt invadate de nebunie. Ba mai mult --"Nebunia își revendică dreptul de a fi mai aproape de fericire și de adevăr decît rațiunea, de a fi mai aproape de rațiune decît rațiunea însăși" se afirmă în epocă¹⁵.

De fapt asistăm în cultura de la sfîrșitul secolului al 15 lea la dislocarea motivului morții prin cel al nebuliei.¹⁶ Ubicuitatea nebuliei se afirmă și în plan cartografic ca de exemplu în harta lui Ortelius unde, asemeni morții în hărțile mai vechi, nebunia circumscrie reprezentarea cartografică a lumii. Pe capul de nebun, ce încadrează harta realizată, de altfel, cu maximă rigoare sînt înscrise în latină următoarele fraze "*Stultorum infinitus est numerus*" și "*Aurículas asini quis non habet*" ("Nimeni nu este scutit de nebunie" și "Cine nu are urechi de măgar?") -- De aceea nici nu vedem că totul este o nebunie-- este concluzia pe care sîntem încurajați să o tragem.

Prin direcționarea Corabiei nebunilor spre insula utopică, Holbein nu numai că redefineste această zonă ca pe o *terra incognita* care în mod paradoxal se suprapune cu centrul, ba înscrie textul lui More în tradiția "tragică" a nebuliei. Nebunia dobîndește un caracter ontologic și se confundă cu neantul existenței. Pentru că a contaminat toate zonele activității umane, nebunia grăbește venirea momentului apocaliptic al sfîrșitului lumii.¹⁷ Dimensiunile ontologice, tragice ale nebuliei sugerate de harta lui Holbein nu neagă ci completează aspectele "critice", satirice ale nebuliei reliefate de Thomas More în prima parte a cărții, unde Hythlodius, Giles și Morus analizează deficiențele sistemului din Anglia.¹⁸

¹⁵ citat în Foucault, 19

¹⁶ Foucault, 20

¹⁷ cf. Foucault, 21, 26

¹⁸ pentru distincția dintre experiența tragică și cea critică a nebuliei, vezi Foucault, 28-31.

Ce alte semnificații îmbogățesc imaginea insulei atunci când este plasată în această nouă viziune? Conform tradiției “tragice” a motivului, sfârșitul călătoriei Corabiei nebunilor este de cele mai multe ori apocaliptic, vasul eouînd într-un teritoriu ce se află sub stăpînirea diavolului. Atingerea acestui punct terminus coincide cu sfârșitul lumii și triumful lui Antihrist.¹⁹ Dimensiunea apocaliptică predomină în ultimul cîntec din *Das Narrenschiff* al lui Sebastian Brant precum și în tabloul lui Bosch. Grădina plăcerilor sau paradisul terestru în care corabia zăbovește o perioadă este în cele din urmă înlocuită cu un loc terifiant , o “lume răsturnată”.

Insula utopică - o lume carnavalescă răstrunată

Insula ca o imagine a lumii răsturnate poate servi drept o altă definiție a Utopiei lui More. Această imagine nu focalizează doar temerile milenariste ale vremii ci invocă și aspectul carnavalesc al *Narragoniei*. More introduce inversările tipice pentru sărbătorile carnavalești, cum ar fi de exemplu *Sărbătoarea Nebunilor*.²⁰ Ierarhiile în vigoare sînt inversate. Astfel în Utopia aurul sau nestematele nu au nici o valoare și sînt folosite pentru a stigmatiza sclavii. Este abolită ierarhia socială bazată pe descendență nobilă sau pe avere. Sistemul centralizat introdus de monarhia absolută a lui Henry VIII este descentralizat în mod radical. Puterea care în Anglia era concentrată în mîinile regelui este dispersată în Utopia la nivelul întregii societăți și este puternic depersonalizată. În acest context am putea cita și cea mai radicală inovație introdusă de More, și anume abolirea proprietății private și impunerea unui egalitarism omogenizant. More preia aici etosul colectivist și spiritul comunitar al obștilor medievale într-un gest nostalgic, regresiv care vine ca o reacție la individualismul și capitalismul emergent de la începutul secolului al 16-lea.²¹

¹⁹ Foucault, 26.

²⁰ Jacques Heers, *Fetes des fous et carnavales* (Paris: Librairie Artheme Fayard, 1983) 272-3

Întorcându-se spre trecut, Thomas More vrea să înnebunească din fața viitorului-- susține Stephen Greenblatt.²²

În același timp insula utopică reprezintă la rândul ei o inversare a valorilor carnavalești-- ea este o *Schlaraffenland* sau *land of Cockaigne* răsturnată. În mod paradoxal valorile culturii dominante sunt afirmate cu și mai multă forță. Deși Utopia este o țară în care populația a scăpat de orice nevoie și grijă, realizându-se astfel visul carnavalesc, munca și disciplina, accentul pe dezvoltarea capacităților intelectuale dislocă valorile carnavalești (absența muncii, jocul, bucuriile trupei). Aici nu domnește excesul saturnaliilor ci o cumpănare și o raționalizare a comportamentului cotidian ce anticipează disciplina puritană din secolul al 17-lea. Individul nu se bucură de o libertate neîngrădită ci este încorsetat în mișcare și gândire și supravegheat îndeaproape. Insula plăcerii este regândită după parametrii orașului ceresc descris de Augustin.²³

Diferențe între cele două reprezentări ale insulei

Tehnica imaginii în oglindă folosită în harta utopiei și care afirmă și infirmă în același timp valorile atribuite insulei, redă într-un mod cât se poate de fericit continua glisare de perspective, incertitudinea funciară a textului lui Thomas More. Tehnica anamorfică pe care am relevat-o la tabloul *Ambasadorii* al lui Hans Holbein precum și în hărțile perioadei moderne timpurii caracterizează și construcția spațiului utopic. Thomas More lansează un model pe care-l cancelează simultan în subtext folosindu-se de o varietate de tehnici narative (naratorul ficțional cu o credibilitate limitată sau chiar contestată), tehnici stilistice (numărul mare de litote plasate în

²¹ Michael Bristol, *Carnival and Theater* (New York and London: Methuen, 1985) 88-94

²² Greenblatt, 22

²³ Despre influența lui Augustin asupra lui More, vezi Timothy Kenyon, *Utopian Communism and Political Thought in Early Modern England* (London: Pinter Publishers, 1989) 39-74.

descrierea insulei utopice²⁴) și introducerea unei pluralități de perspective diferite, pluralitate ce rămîne pînă la sfîrșit deschisă.

Reprezentarea lui Holbein abdică parțial de la această deschidere dialogică a textului lui More cînd înfățișează conturul aproape perfect rotund al insulei. În textul lui More insula are forma unei semilune-semnificînd astfel receptivitatea spre un exterior precum și posibilitatea de transformare. Spre deosebire de utopiile ulterioare, insula lui Thomas More vîdește un grad de istoricitate ce se combină cu disponibilitatea sa spre schimbare.²⁵ Holbein îngheață această fluiditate în imaginarea insulei utopice reprezentînd-o într-o stare de plenitudine anistorică. Prin aceasta Holbein se apropie mai mult de definițiile ulterioare date spațiului utopic și se îndepărtează de exemplul atipic al utopiei lui More. Holbein neglijează dimensiunea de istoricitate pe care More a imprimat-o construcției sale.

Un al doilea aspect prin care harta se îndepărtează de text îl reprezintă varietatea de clădiri și construcții pe care Holbein a introdus-o în hartă pentru a marca diferențele orașelor ale insulei. Aici el a încălcat unul din principiile fundamentale ale utopiei lui Morus, și anume uniformitatea, negarea radicală a diversității. Toate orașele, toate străzile trebuie să arate la fel, toate casele sînt construite după același tipic, precum și toată lumea se îmbracă identic, într-un fel de uniforme, care și ele la rîndul lor nu au decît o singură culoare--cea a albului natural. Să constituie oare diversitatea pitorească pe care Holbein o introduce un gest involuntar de respingere a unui model ce aduce prea mult cu un comerț sau cu o formă de nebunie prea terifiantă pentru a fi realizată plastic? Cititorul care a trecut prin experiența comunismului ceaușist nu poate decît să confirme reacția de respingere a lui Holbein.

²⁴ vezi Elisabeth McCutcheon, "Denying the Contrary. More's Use of Litotes in the Utopia", *Moreana*, 31/32 (1971) 107-121.

²⁵ pentru anistorismul spațiului utopic ce exorcizează de fapt schimbarea, vezi Sorin Antohi, *Civitas imaginalis. Istorie și utopie în cultura română* (București: Litera, 1994) 22

Abstract

The essay sets out to consider Ambrosius Holbein's map of the utopian island as a stimulating comment on More's text. The essay pits the two texts (i.e. the map and More's text) against each other in an attempt to identify some of the significances of the utopian system that might have been neglected so far. The essay tries to work out closer relations between on the one hand the marginal, external position of the utopian island, the representations of the *terra incognita* on the world maps of the early modern period, and Holbein's woodcut on the other hand.

The thesis of the essay is that by inscribing the construction of the utopian island in different discourses and traditions, such as that of the Ship of Fools, Holbein's map provides interesting, if shocking, insights into the meanings of the Utopia, meanings which can find full support in More's text.

The essay considers the various definitions the map offers to both the island and to England, the reference point for the utopian world. The island Utopia appears to be successively the margin that displaces the center, the model of rationality and of the best possible commonwealth contesting the practices and traditions of England, identified as an island of fools (as Narragonia, the final destination of the Ship of Fools) and the very reverse of this: as the very locus of irrationality, of madness, as the actual Narragonia. The successive images are considered against both the data provided by More's text and against the larger context of the discourses and practices which they call forth. Holbein's introduction of a new motive (the Ship of Fools) is proved to be a subtle, if aggressive instrument of reading of More's text. The motif is coupled with an anamorphic technique which positions the island now as the center of reason and now as that of madness, thereby singularly matching the indecidability of the significances More attached to the island. The essay concludes by highlighting the departures of Holbein's map from More's text.

IV. Insula România

INSULA ROMÂNIA

CRISTIAN PREDĂ

*Pentru un intelectual român al vremii
noastre nu e mijloc mai eficace de a-
discredita până în fața națiunii decât acela
de a -i-o pune în slujba cauzei liberale.*

^atefan Zeletin

^atefan Zeletin scria în 1916 un scurt text intitulat *Para măgarilor*¹. Nouă ani mai târziu, același autor publică *Burghezia română*, pentru ca în 1927 să vadă lumina tiparului *Neoliberalismul*, volume considerate astăzi cărți fundamentale ale culturii române².

Deși toate cele trei discursuri descriu realitatea românească sub semnul dezastrului, ele se deosebesc foarte mult: de pildă, *Para măgarilor* aparține speciei literare a pamfletului, în vreme ce *Burghezia română* și *Neoliberalismul* sînt texte sociologice foarte sobre³.

Deosebirea cea mai importantă e situată însă altundeva, și anume la nivelul soluțiilor propuse pentru a remedia dezastrul vieții românești. O vom arăta în rândurile care urmează, pornind de la

¹ Text republicat în 1998, la Nemira, cu un cuvînt înainte de C.D. Zeletin și comentarii de Mihaela Czobor, Ioana Pîrvulescu, Cristian Predă și Ioan Stanomir (textul *Para Măgarilor* va fi citat de aici înainte PM).

² V. ediția îngrijită de noi la Nemira, sub titlul *Burghezia română. Neoliberalismul*, 1997, studiu introductiv de C.Predă, note biobibliografice de C.D. Zeletin. Mai jos, referințele la cele două scrieri vor urma paginile acestei ediții.

³ În cele ce urmează, *Burghezia română* (citată BR) și *Neoliberalismul* (citată NL) vor fi tratate împreună, dată fiind unitatea de vederi a autorului.

analiza felului în care Ștefan Zeletin a utilizat în scrierile sale o metaforă, cea a “insulei”. Alegerea acestui tip de anchetă nu e întâmplătoare. Să spunem de la bun început că termenul “insulă” apare o singură dată în *Para măgarilor* și tot o singură dată în *Burghezia română*. Dacă scrierea e o artă specială⁴, atunci un asemenea “accident” nu poate să nu dea de gândit.

Nefericita rezistență a sufletului românesc la modernizare

Așa cum observa de curând un comentator, discursul lui Zeletin din 1916 e o “cartografiere a unui spațiu bizar”, plecând de la modelul unei “călătorii imaginare”, ce încorporează “intenții satirice”⁵. Organizarea spațiului imaginar este, cu siguranță, decisivă pentru înțelegerea intenției lui Zeletin.

Stilul său oarecum naiv poate fi o piedică pentru a înțelege tema fundamentală a cărții: într-adevăr, autorul își imaginează că zeii, plicitiși, îl trimit pe filosof să cerceteze un ținut locuit de ființe-măgari; filosoful se supune și alcătuiește, cu ajutorul unor convenții literare destul de facile, o imagine a României locuite de măgari. Dacă trecem însă de “bariera” naivității, realizăm că spațiul imaginat de Zeletin are o coerență remarcabilă.

Astfel, referindu-se la sălașul zeilor, Zeletin descrie un tip de locuire ale cărei repere sînt “valea”, “unghiul” (ungherul?) și “colțul”, primele două fiind concepute într-o opoziție relativ slabă cu ultimul: “Amărîți de atîtea fărâdelegi, ce vedeau petrecîndu-se pe fața pămîntului, părăsiseră zeii nemuritori de veacuri piscurile înalte ale Olimpului, de unde cuprindeau cu privirea lumea întreagă pînă în vîile cele mai adînci, în *unghiurile* cele mai tînuite, și alegîndu-și un *colț îndosit* de toate părțile de munți uriași, peste care nu mai puteau zări isprăvile muritorilor, ei petreceau tot timpul în necurmată

⁴ V. Leo Strauss, *La persécution et l'art d'écrire*, Paris, Presses Pocket, 1989.

⁵ Ioan Stanomir, « *Para Măgarilor* revizitată », in *PM*, pp. 147-148.

veselie”⁶. Exact aceleași repere sînt folosite și pentru a descrie locul în care sălăluiesc ființele-măgari, dar de data aceasta ele se acordă în chip perfect: e vorba de “văile blestemate” ale Țării Măgarilor, de un “colț” sau “unghe de pămînt”, despre care nu se știa “pînă acum vreo opt ani... nici în cer, nici pe pămînt” și în care viețuiește un “soi încă necunoscut de ființe”⁷. Pe scurt: din “colțul tănuț al Olimpului”, filosoful e trimis către alte “colțuri”, pentru a aduce “zeilor nemuritori” o tîră întreagă și deplină”⁸.

Una din părțile cele mai interesante din “știrea întreagă și deplină” comunicată zeilor este constatarea unei deosebiri esențiale între măriile de la sate și cei de la orașe: primii au “murdăria” pe dinafară, iar ceilalți pe dinăuntru⁹. Zeletin clarifică această diferență plecînd tot de la două moduri de locuire, de la două feluri de amenajare a spațiului¹⁰. Măriile de la sate sînt personajele următorului tablou: “De cum treci hotarele acestei țări și pășești în cuprinsul satelor, nu-i greu să te încredințezi că ai intrat între adevărate animale. Locuințele – ca să le zicem astfel – în care se adăpostesc aceste sărmane ființe seamănă întrucîtva cu grajdurile unde muritorii își țin măriile, cu deosebirea că sînt mult mai proaste. Nu au nici podeală, nici pereți, nici acoperămint cum se cade, ci jumătate sînt săpate în pămînt, iar jumătate sînt zidite în afară din vîlătuci de lut și acoperite cu trestie ori cu brazde de iarbă. Înăuntru locuiește măgarul stăpîn, nu singur, ci într-o înduioșătoare frăție cu alte animale: găini, viței, porci... pe care nu le dezlipește niciodată de lîngă dînsul”¹¹. Cu totul altul e orașul măriilor: “O lume nouă se deschide celui ce călătorește în

⁶ *PM*, p. 23. Sublinierile ne aparțin.

⁷ *PM*, pp. 24 și 27. Sublinierile ne aparțin.

⁸ *PM*, pp. 24-25.

⁹ *PM*, p. 38.

¹⁰ O sugerează și unul dintre comentatorii de azi ai lui Zeletin, Mihaela Czobor, în textul « Epopeea măriilor sau pagini despre sufletul național în viziunea lui Ștefan Zeletin » (în *PM*, pp.89 și urm.).

¹¹ *PM*, p. 28. Colibele mai sînt numite și « vizuini » (*PM*, pp. 29 și 30).

para măgarilor, când trece de la sate la orașe... Locuințele, mari, vesele, luminoase, răsuflă toată prisosința și răsfățarea unor ființe ce-și duc viața într-un etern *farniente*... Teatre, music hall-uri, varieté-uri, cinematografe, grădini de vară și de iarnă, berării, cafê-uri, tot felul de localuri de petrecere se află acolo în mare număr¹². Contrastul dintre sat și oraș este finalmente contrastul dintre colibă și localul de petrecere.

Cealaltă distincție esențială care organizează discursul lui Zeletin despre speciile de măgari români este cea dintre tabăra naționalistă și tabăra străinofilă. Ultima este alcătuită din măgarii care au cerut “curățarea lipului de pe corp”; coerent cu sine, Zeletin vede influența străină ca pe o rupere de “hotare” de către “talazuri spumegoase”, de către un “potop năvălitor”; în opinia sa, operațiunea purificatoare a fost incompletă, astfel încât măgarii doar par oameni, căci “la corp ei sînt curății, frumoși, sufletul însă le e tot atît de murdar ca și în vremurile de odinioară”¹³. Tabăra naționalistă a intrat în acțiune tocmai atunci când străinofilii “se pregăteau să silească pe măgari a-și spăla și sufletul la fel cu corpul” și ea a cerut să se revină la “depozitele de lip strămoșesc”¹⁴.

Figura insulei apare în contextul caracterizării acestui retur dorit de naționaliști: “Dar care e așezămîntul cel mai înlipoșat și mai potrivit cu sufletul neamului ? Biserica ! Acolo lipul nostru se află depus în toată curățenia sa străveche. Căci acolo nu l-a atins nici vîntul modernismului, nu l-au spălat nici undele culturii, ci stă încă în toată acea grosime în care se afla înainte cu veacuri. E înălțătoare priveliștea ce dă biserica noastră drept credincioasă ! Căci pe cînd apele culturii moderne se întinseseră și pe la vetrele noastre, stînd să spele toată scumpa murdărie ce moștenisem din negura vremurilor, bisericile

¹² *PM*, p. 32.

¹³ *PM*, pp. 40-41.

¹⁴ *PM*, pp. 42 și 44.

alcătuiau singurele *insule* pe care le înconjurau aceste valuri atotnemicitoare. ^ai-au păstrat astfel pînă astăzi în ele dulcea noastră măgărie, cu toate însu^oirile ei antediluviene”¹⁵.

Ironic, autorul îi cheamă pe concetățenii săi pe insulă: “deci, măgari, cu mic cu mare, să ne pornim fără nici o zăbavă spre aceste depozite de lip străbun ^oi să ne înlipo^oăm la ele măcar o dată pe săptămînă”¹⁶.

În *Para Măgarilor*, insula e figura care rezumă nefericita rezistență a sufletului românesc la modernizare.

Să mai adăugăm că în 1916, Zeletin opta destul de clar pentru soluția numită de el “străinofilă”. Astfel, pamfletul său se încheie cu cîteva pasaje care pledează pentru sinceritate în zugrăvirea condiției române^oti: “Recunoa^otem în fața zeilor ^oi a oamenilor că apele culturii ne-au spălat numai pe deasupra, iar în adîncul sufletului tot măgari am rămas. ^ai aceasta nu e o ru^oine, căci neamul nostru e încă la început ^oi toți oamenii au fost ca dînsul cînd abia vedeau zorile vieții. Ar fi o ru^oine numai cînd am cerca să ascundem măgăria noastră, cum au făcut odinioară patrioții de tristă amintire”. Războiul declarat “tuturor măgarilor ^oi tuturor măgăriilor” e descris - ca o “eră nouă” - în primul rînd cu ajutorul metaforelor acvatice deja întîlnite: “se vor ridica iară^oi toate stavilele, se vor dărîma toate zăgazurile, se vor deschide larg toate porțile ^oi se va da drumul rîurilor străine, de se vor revărsa apele curăpătoare, mai bogate ^oi mai spumegoase ca oricînd”. Autorul, pesimist pe termen scurt, e totu^oi optimist pe termen lung: “bucura-se-vor atunci cenu^oile mele din adîncurile pămîntului că au ajuns să simtă ceea ce ochii mei n-au avut fericirea să vadă: că para măgarilor nu mai pare, ci este para oamenilor”¹⁷.

¹⁵ *PM*, p. 44. Sublinierea ne aparține.

¹⁶ *PM*, p. 44. Bisericile sînt numite tot aici « depozite de necurățenie străveche » ^oi « fîntîni de veci nemăritate ».

¹⁷ *PM*, p. 68.

Fericita rezistență a sufletului românesc la capitalism

Burghezia română și *Neoliberalismul* urmează un alt plan. Aici este vorba, în primul rând, despre descrierea felului în care s-a născut România modernă¹⁸. Oricât ar părea de paradoxal, România nu mai este însă văzută ca o “pară”, și cu atât mai puțin ca una a măgarilor, ci ca un “edificiu burghez”¹⁹.

Figura constructivistă utilizată nu-l împiedică totuși pe Zeletin să folosească mai multe metafore înrudite cu cele din *Para măgarilor*, în primul rând pentru a arăta ce rol a avut influența externă în procesul modernizării. De data aceasta, autorul vorbește însă despre “curente”, și nu despre “rîuri” sau “ape”; în plus, el distinge cu mare grijă speciile “străinofiliei”: “În procesul de naștere a României moderne trebuie să se deosebească două mari curente: unul zgometos, dar superficial, anume al ideilor liberale care pleacă de la Paris spre București și lași; altul tăcut, dar adînc, care pleacă de la Londra spre Constanța, Galați, Brăila: e curentul economiei capitaliste engleze”²⁰.

Teza principală a lui Zeletin e aceea că modernitatea românească ia ființă prin importul “mărfurilor burgheze”, în primul rând engleze, și nu a “ideilor burgheze”, în special franceze²¹. În cărțile din 1925 și 1927, lipsa de încredere în forța ideilor este atât de fermă încît sociologul nostru o menține chiar dacă tot el observa că «elementele

¹⁸ România modernă și capitalismul românesc se suprapun: « Plămădirea României moderne se contopește în unul și același proces cu plămădirea capitalismului român » (NL, p. 284).

¹⁹ Metaforele constructiviste sînt atât de numeroase încît ele apar practic la fiecare pagină: așezăminte, edificiu (social, legislativ, economic, cultural), baze, temelie, a clădi, ziduri sînt figurile care reprezintă România și capitalismul românesc. Pentru rolul metaforelor constructiviste în teoriile sociale moderne, v. Friedrich von Hayek, *Law, Legislation and Liberty*, vol. I (*Rules and Order*), Routledge and Kegan Paul, London, 1973, cap. 1 și *The Fatal Conceit. The Errors of Socialism*, Routledge and Kegan Paul, London, 1988, cap. 4.

²⁰ BR, II.1, p. 127.

²¹ NL, p. 285; BR, I. 12, pp. 106-107.

ideologiei burgheze au pătruns în Principatele române înaintea elementelor economiei burgheze»²². Edificiul capitalist românesc nu e alcătuit din idei, ci din măruri.

Dar, ca și în *Para Măgarilor*, în *Burghezia română* și în *Neoliberalismul*, apare o a doua distincție care organizează discursul lui Zeletin despre dezvoltarea României. Discuția e purtată acum în termeni de serie istorică, și nu - cum se întâmplase în cazul problemei influenței străine – cu ajutorul metaforei curenților: “Una e seria dezvoltării burgheziei străine, alta seria burgheziei indigene naționale; cea dintâi e cea mai veche, cea din urmă, deși mai târzie, se întărește treptat, răpune burghezia străină și o silește să se naționalizeze ea însăși”²³.

Combinat, lipsa de încredere în forța ideilor și convingerea că există o evoluție specifică a lumii românești îl fac de altfel pe Zeletin să considere că formulele memorizate “din cărți străine sînt scoase dintr-o fază înaintată de evoluție și nu sînt bune pentru țara noastră, care cere formule proprii”²⁴. Chiar dacă nu e determinat de idei, edificiul burghez care e România are nevoie de formule proprii.

Acestea sînt afine cu o politică riguros protecționistă, foarte bine rezumată de cunoscuta formulă “porți închise pentru fabricate străine”²⁵. Adagiul oarecum naiv: “dar deschise pentru capital străin și capacități străine”, este spulberat de afirmarea idealului autarhic al unei vieți duse “exclusiv prin puterile proprii”²⁶. România Mare, scrie Zeletin, trebuie transformată în “România închisă, trăind prin propriile ei mijloace de producere”²⁷. Aici își face apariția metafora “insulei”.

²² BR, I.10, p. 104.

²³ NL, p. 371.

²⁴ NL, pp. 367-368. În ciuda acestei revolte împotriva literaturii străine, Zeletin utiliza formulele lui Marx, Sombart, Hobson ori Hobhouse.

²⁵ BR, II, 22, p. 166.

²⁶ BR, II, 23, p. 167.

²⁷ BR, II, 24, p. 168.

Într-adevăr, Zeletin concepe această Românie închisă²⁸ ca pe “o *insulă* economică”, între “Dunăre, Nistru și Tisa”²⁹. Autorul nu ascunde caracterul antiliberal al unei asemenea politici: e vorba, în esență, de “lupta împotriva capitalismului”³⁰. În cărțile din 1925 și 1927, insula rezumă un ideal seducător pentru Zeletin: cel al rezistenței sufletului românesc în fața capitalismului.

Să remarcăm faptul că Zeletin rămîne pesimist pe termen scurt și foarte optimist pe termen lung: «E neîndoielnic că societatea viitoare va fi o societate organizată», și anume una care urmează «un plan unitar». Justificarea simpatiei cu care Zeletin privește organizarea capitalismului - care înseamnă de fapt moartea acestuia - introduce o referință spațială cu totul particulară: astfel, dacă dezvoltarea burgheză seamănă cu un «cerc care se lărgește mereu»³¹ sau cu un «cadru al perspectivelor infinite», în care acumularea e «o goană după infinit», în viitoarea societate «opera de organizare va înfrige puținței de acumulare o limită, la care goana sa, în mod fatal, va trebui să facă popas»³². Tema morții capitalismului nu poate evita referințele spațiale, chiar dacă ele nu sînt singure: «Îngrădiți orizontul producției, dați-i un cîmp prins în limite clare și hotărîte, și capitalismul cu întreaga sa civilizație se stinge ca peștele pe uscat»³³.

Insula românească e locul în care se consumă popasul «fostului erou al infinitului» și ea nu va fi altceva, constată Zeletin, decît «societatea visată de Marx»³⁴.

²⁸ Sau «România a românilor», cf. *NL*, p. 446.

²⁹ *BR*, II, 24, p. 168. Sublinierea ne aparține.

³⁰ *BR*, II, 24, p. 168. Există și alte figuri care exprimă idealul autarhiei, de pildă, următoarea: «România va sta pe picioarele ei proprii, cu un capitalism național destoinic a-i satisface toate nevoile, scutind-o de a mai recurge la mijloacele de producție scump plătite ale străinătății» (*BR*, V.6, p. 252).

³¹ *BR*, introducere, p. 77.

³² *NL*, pp. 354-355.

³³ *NL*, p. 355.

³⁴ *NL*, p. 356.

Concluzie

Analiza felului în care e utilizată metafora «insulei» ne arată că între 1916 și 1925-1927, Zeletin devine, dintr-un suporter al dezvoltării României sub influența capitalismului extern, un admirator al României închise, organizate potrivit «concepției socialiste despre revoluția socială», cu precizarea că agentul revoluției nu e proletariatul (cum anunța Marx), ci burghezia³⁵.

Sociologul român nu a explicat niciodată de ce și-a modificat atât de radical viziunea. Pentru a înțelege această transformare sîntem obligați, de aceea, să recurgem la conjecturi. Vom menționa aici doar două.

Înainte de toate, putem considera că schimbarea se produce pentru că Zeletin împrumută – în primul rînd de la Marx, Sombart și Hilferding – o anumită imagine a capitalismului: acesta îi apare ca un sistem economic cu o origine impură etic și cu un final – predeterminat - care nu va întârzia prea mult³⁶.

Mai importantă însă decît asimilarea acestei înțelegeri a capitalismului e probabil voința teoretică a autorului român de a depăși faza «critică»³⁷ sau «neînțelegătoare»³⁸ a culturii române, aceea a «sociologiei beletristice»³⁹, care «nu constată, ci apreciază, nu explică, ci judecă»⁴⁰, fiind un fel de «armă» care «falsifică înțelegerea» pentru a-și «ataca dușmanii»⁴¹. Pentru Zeletin, înțelegerea înseamnă a

³⁵ NL, pp. 353-354.

³⁶ Pentru toate aceste teme, v. studiul nostru introductiv la ediția Nemira, 1997 a operelor lui Zeletin, reluat în Cristian Preda, *Modernitatea politică. O românisimul*, Nemira, București, 1988, pp. 201-235.

³⁷ BR, prefață, p. 60.

³⁸ BR, introducere, p. 83. Vezi și BR, V.14, p. 269, unde acestor calificative ale culturii pseudoînțeleptice li se adaugă sterilitatea și anistoricitatea.

³⁹ NL, p. 283.

⁴⁰ BR, introducere, p. 83.

⁴¹ BR, V.10, p. 263.

descoperi «cauzele și urmările»⁴², a înregistra «fenomenele ca fapte existente»⁴³, a «cerceta sobru și modest realitatea noastră socială»⁴⁴. Necesitatea acestei cercetări era justificată de acoperirea «prăpastiei»⁴⁵ existente între societatea română și sufletul român: «societatea a luat o formă modernă, liberală, democratică, sufletul a rămas însă într-o constituție arhaică»⁴⁶.

«Insula» își schimbă întrebuintarea pentru a acoperi o «prăpastie». În viziunea lui Ștefan Zeletin, sufletul românesc nu are nevoie de critică, ci de neoliberalism; el își va găsi alinarea în sociologie, nu în beletristică. Iată de ce, după critica din pamfletul despre *Para Măgarilor*, Zeletin se decide să alcătuiască două cărți de sociologie constructivă.

Résumé

Le texte analyse certaines métaphores utilisées par le sociologue Ștefan Zeletin pour décrire la réalité roumaine du début du siècle. L'analyse de l'utilisation de la métaphore de l'île révèle le fait qu'entre 1916 et 1927, Zeletin change radicalement ses options politiques: initialement ami d'un développement de la Roumanie sous l'influence du capitalisme étranger, Zeletin devient un admirateur de la Roumanie fermée, organisée selon "la conception socialiste de la révolution sociale", l'agent de cette révolution étant non pas le prolétariat (comme l'annonçait Marx), mais la bourgeoisie.

⁴² BR, IV.1, p. 199.

⁴³ BR, IV.9, p. 210.

⁴⁴ BR, V.11, p. 265.

⁴⁵ NL, p. 298.

⁴⁶ NL, p. 448.

EDUCAȚIA ȘCOLARĂ LA EVREI

a |

“IEȘIREA DIN GHETOU”

LUCIAN NASTASĂ

Multă vreme ignorat, rolul esențial al evreilor din centrul și sud-estul Europei constituie de aproape un deceniu obiectul a nenumărate studii ce par să schimbe fundamental viziunea istorică asupra acestor comunități care au trăit fie marginalizate, fie izolate (ghetoizate) în cadrul diverselor state-națiuni. În acest context, istoriografia română face încă figură aparte, prin atașamentul aproape exclusiv față de valorile strict autohtone, lăsând deoparte tot ceea ce este legat de trecutul altor grupuri etnice și confesionale, perpetuând prin omisiune sau distorsionare imagini ce nedumeresc pe analiști avizați din afară. Iar excepțiile nu fac altceva decât să confirme regula, chiar dacă eforturile unui grup oarecum restrâns de la noi - și nu întotdeauna activ - au început să spargă bariere, fără afront la sensibilitățile naționale.

Este încă o temă de meditație, care trebuie însă depășită prin temeinice anchete socio-istorice, singurele în putință să amendeze orice suspiciune asupra diverselor afirmații ori construcții istoriografice relative la istoria evreilor și la impactul prezenței lor asupra evoluției modernității în spațiul românesc. Pentru că, vrem sau nu vrem, prezența evreilor din centrul și sud-estul Europei - regiune dominată de creștinismul latin și de cel grec - este plină de consecințe în această

direcție, prin câteva particularități ce merită luare aminte, chiar și sumar, pentru subiectul nostru. Ei au constituit în această zonă singura comunitate distinctă din punct de vedere etnic care a fost masiv prezentă în fiecare din formațiunile istorice cu pretenție etatică (atașate unui anume tip de suveranitate teritorială). Mai mult chiar, de pe la cumpăna secolelor XVIII-XIX, Galizia a constituit un puternic centru de greutate al populației evreiești din Europa (și probabil din lumea întreagă), de aici provenind cea mai mare parte a emigranților înspre vestul continentului și spre America (la finele sec.XIX și începutul celui următor), după ce anterior roiseră și spre Principatul Moldovei în deosebi, dar nu numai. Specific evreilor din această regiune ar fi limbile lor de origine germanică (yiddish sau alte dialecte germanice), ceea ce a avut o contribuție decisivă în ce privește accesul direct la cultura dominantă a centrului european, unde o sumă de alte naționalități (maghiară, polonă, cehă, slovacă, română ș.a.) depuneau eforturi suplimentare. Ca să nu mai vorbim de spațiul extra-carpatic românesc, unde a doua jumătate a secolului XIX s-a confruntat cu rivalitatea dintre modelele culturale francez și german, a căror pondere nici până astăzi nu poate fi precis stabilită, iar filierele de pătrundere a bunurilor culturale de limbă germană sînt încă insuficient stabilite, dar ca purtători și utilizatori ale acestora pot fi indicați, fără teama de a greși, mai ales evreii. În plus, aceștia s-au remarcat mereu nu numai prin ponderea demografică în aceste teritorii, dar și prin pozițiile lor în spațiul economic, social și cultural, net superioare altor alogeni.

Stabiliți masiv în principatele române încă din prima jumătate a secolului XIX - și în deosebi în Moldova, din motive asupra cărora nu insistăm, dar care merită analizate -, evreii au format relativ repede o fracțiune activă și întreprinzătoare, esențialmente urbană, ceea ce a creat observatorilor neavizați falsa imagine că teritoriul dintre Prut și Carpați este locuit preponderent de o populație israelită. Și nu e de mirare, de vreme ce în orașe precum Iași, Botoșani, Piatra Neamț, Bacău, Dorohoi, evreii se aflau la 1899 în proporție de 50-56%, iar

În Bîrlad, Foc^oani, Roman ^oi Hu^oi cuantumul se situa între 25-45%¹. Însă nu trebuia să fii doar în trecere pentru a avea atari sentimente. Fernande Schulmann, în volumul său de *Mémoires juives. L'enfance ailleurs*, publică amintirile unui anume Samuel, născut la Ia^oi în 1891, ^oi care vedea cam în această manieră lucrurile: "Familia mea locuia de multă vreme la Ia^oi. Bunica avea o sută doisprezece ani iar casa o mo^otenise de la părin^oii ei. [...]. Pretutindenii erau *schule* [sinagogi de limba yiddish]" pentru că - afirmă memorialistul prin raportare doar la mediul ce-l cuno^otea - "erau mai mul^oți evrei decît cre^oștini"².

^ai nu este singura afirma^oie de acest gen, pentru că majoritatea evreilor intervieva^oși sau care ^oi-au publicat independent memoriile se sim^oțeau ca la ei acasă, nu de pu^oține ori fiind convin^oți că trăiesc în a^oezări cu preponderen^oță evreiască, în care cre^oștinii păreau a fi minoritari ^oi le căutau buna vecinătate. Rup^oși de propriile lor rădăcini, evreii duceau aici o via^oță aproape independentă de curente ^oi conven^oțiile lumii înconjurătoare. În acest context, o sumă de particularități ale vie^oții lor cotidiene pot oferi descrieri deloc agreabile ^oi care s-au perpetuat în imaginile negative ce înso^oțesc discursul autohtonilor: aveau o existen^oță cît se poate de periferică, neglijență în maniere ^oi vestimenta^oie, înghesuiri în spa^oții urbane insalubre, în case suprapopulate, persecuta^oși ^oi îngrijora^oși de eventualitatea unor legi arbitrare, intimidat^oși de proprietari, dispre^oțuiri de popula^oția citadină autohtonă ^oi chiar de coreligionarii nou îmbogă^oțiți, adeseori brusca^oși de poli^oți ^oi gardieni, jigni^oși în discursurile demagogice ale politicienilor

¹ Cf. L. Colescu, *Analiza rezultatelor recensămîntului general al popula^oției României de la 1899*, cu o prefa^oță de Sabin Manuilă, Bucure^oti, Institutul central de statistică, 1944, p.86-87. Vezi ^oi I. M. Dinescu, *Fiii neamului de la 1859 la 1915. Statistica socială pe în^oșelesul tuturor*, Ia^oi, Institutul de arte grafice N. V. A^otefăniu, 1920.

² *Mémoires juives. L'enfance ailleurs*, propos recueillis par F. Schulmann, Paris, Édition Clancier-Guénau, 1980, p.15. Pentru institu^oțiile de educa^oție evreie^oti de la Ia^oi vezi: Rodica E. Anghel, "Comments on the Activity of the Jewish Schools in Moldova in the 19th Century", în *Studia Judaica*, Cluj, VI, 1997, p.107-114.

etc. În plus, mizeria neagră, o sărăcie afișată vizavi de exigențele religioase. La lăsarea serii însă, epuizați de munca zilnică, evreii nu erau de găsit în tavernele de la tot pasul - asemeni altor concitadini -, ci, cu profesor sau nu, ei se consacrau cu mare plăcere studiului, nenumărate ipostaze surprinzându-i în fața cărților deschise și intonând austeră muzică talmudică. În aproape fiecare locuință evreiască, chiar și în cea mai umilă și mai săracă, exista o bibliotecă cu cărți, volume impozante în folio stând alături de altele mult mai modeste.

Aproape că nu a existat în România vreo comunitate iudaică fără a poseda un centru de învățământ. Studiul a constituit mereu una din principalele datorii ale tânărului evreu, poate chiar cea de căpătîi: pentru a fi un bun evreu trebuie să asculte de învățăturile Scripturilor; pentru a le respecta trebuie să le cunoști; pentru a le cunoaște trebuie să le studiezi. Mai mult chiar, *a studia* este o poruncă divină: din cele o sută treisprezece precepte care definesc obligațiile fundamentale ale evreilor, cea privitoare la învățare se află printre primele. În comunitățile strict religioase, existau întotdeauna indivizi care să satisfacă exigența sacră a studiului. Chiar și evreii puternic implicați în diverse activități profesionale își consacrau un anumit timp studiului, dimineața și seara, în anumite familii chiar întreaga zi de Shabbat. Evident, nu toată lumea se supunea acestei reguli, însă cei ce o practicau se bucurau de un mare respect și renume în cadrul comunității, pentru că instrucția a conferit mereu prestigiu, respect și autoritate. Așa cum suna un dicton foarte răspândit la evreii din Europa orientală, "Torah este cea mai bună negustorie", ceea ce explică faptul că cea mai importantă parte a bugetului familial era consacrată cheltuielilor cu educația. Tatăl, surorile și bunicii se străduiau din răspuț să sprijine cu maximă eficacitate studiile fiilor, fraților sau nepoților, pentru că un om instruit era considerat *a priori* un bun viitor tată și soț. Soția unui evreu cultivat putea avea garanția unei vieți conjugale în conformitate cu prevederile Sfințelor Scripturi, iar copiii lor vor putea fi îndrumați de asemenea spre studii. În funcție de avantajele ce decurgeau din educație - statut social, prestigiu,

căsătorie cu o dotă respectabilă și chiar plăcerea de a studia -, este firească evoluția mereu ascendentă a investiției școlare, studiosul fiind mereu orgoliul familiei, promisiunea spre înalte onoruri și potențialul “cal troian” în spargerea barierelor comunitare și reușita socială. De aceea, fiecare etapă de succese educaționale era marcată printr-o celebrare familială, acasă sau la sinagogă, în care tânărul evreu avea ocazia să-și demonstreze capacitățile intelectuale.

Așadar, istoria, tradiția și legea au făcut din educație ocupația de câpătîi a evreilor, averea nefiind decît un accesoriu, sau complementul. Doar contradicțiile economice, starea lor marginală și influențele exterioare au făcut de-a lungul timpului ca bogăția materială să ocupe un prim rang în ierarhia valorilor. Însă împletirea acestor două tendințe a contribuit esențial la implicarea israeliților în cele mai diverse forme de educație care să le confere acel capital simbolic necesar ascensiunii sociale într-un stat meritocratic. În felul acesta, evreii au intrat mereu în competiție (pentru că așă sînt legile pieții) cu autohtonii afit în sfera economicului, cît și în cea a școlarității, căuțînd să acumuleze cît mai multe tipuri de capital și cît mai multe autuuri în reușita socială, ceea ce a dus la un dezechilibru economic și social între națiunea dominantă și israeliți.

Aceștia din urmă au manifestat mereu și aproape oriunde în România o mare forță competitivă pe piața economică și în profesiunile moderne, oferind autohtonilor pretextul refulării tuturor neîmplinirilor și eșecurilor sociale. În lași, de pildă, în 1885, 80% din comercianți erau evrei, în timp ce românii care se ocupau cu această îndelenticire reprezentau doar 16,25%; dintre meseriași 68% erau evrei și doar 25% români; în schimb, din cuantumul funcționarilor de stat, românii erau în proporție de 91% iar evreii doar 2,8%³. Nu întîmplător, discursul antisemit a evoluat în strînsă

³ N. A. Alesandrini, *Studiu statistic asupra populațiunii din 1885 și asupra mișcării populațiunii din anii 1880-1885 din județul Iași*, Iași, Tip. H. Goldner, 1886, p.16-20.

legătură cu factorul economic, punînd în lucru sociologia încă din ultimul sfert al secolului XIX, generînd animozități și tensiuni interconfesionale, favorizînd practica unei legislații restrictive ce nu și-a găsit rezolvarea decît la finele primului război mondial, prin acțiunea conjugată a forurilor internaționale și prin adoptarea în 1923 a Constituției ce consfințea noi realități⁴. Deși *emanciparea* trebuia să ducă la o armonizare a relațiilor dintre evrei și ne-evrei, la ieșirea lor din izolare, particularitățile societății românești după 1919 și evenimentele petrecute în statele vecine - “Comuna” din Budapesta și apoi “Teroarea Albă”, Revoluția bolșevică din Rusia - nu au putut elimina nicicînd distanța dintre aceștia (ci dimpotrivă, au alimentat-o), ca și în cazul relațiilor dintre români și maghiari.

Cu toate prevederile constituționale, în tratarea chestiunilor legate de minoritățile etnice, în termenii alterității religioase discriminarea confesională a continuat să se manifeste ca principiu legislativ. Prin articolul 22 al Constituției României din 1923, ce proclama biserica ortodoxă ca “dominantă”, conștiința marginalității devenea deja un fapt împlinit. Deși nu a existat în perioada interbelică o legislație restrictivă, care să blocheze mobilitatea socială a evreilor, România a fost unul din acele state guvernate de elitele naționale și în care funcțiilor publice au rămas închise alogenilor, îndeosebi evreilor. Din această perspectivă, analiza gradului de deschidere relativă față de ei în alte direcții ar fi o bună măsură în ce privește atitudinea față de integrarea instituțională a evreilor și un suport indispensabil viitoarelor demersuri.

În acest context, de blocare *obscură*, imperceptibilă prin articole de lege pînă spre 1938, evreii au pus în lucru o serie de mecanisme compensatorii care le-au oferit șanse acolo unde concurența autohtonilor era mai slabă, aceștia din urmă preferînd “pieșele” deja rezervate lor, precum administrația publică, armată, învățămînt. Iată

⁴ Vezi Carol Iancu, *L'émancipation des Juifs de Roumanie (1913-1919)*, Montpellier, CREJH, 1992.

de ce diversele domenii economice, profesii liberale sau intelectuale, neprotejate de stat în favoarea "clientelei" românești, cunosc o supra-reprezentare a elementului evreiesc. Nu întâmplător, importante sectoare economice au fost considerate apanaje ale acestora, la fel cum li s-a recunoscut mereu marea dispoziție de a investi în branșe purtătoare ale modernității, precum profesii tehnice noi, industria culturală, presă, edituri, cinematografie etc. Dacă la toate acestea adăugăm suma performanțelor colective de natură spirituală și practicile intelectuale moderne în domenii politice, cultural-estetice, literare, filosofice, științifice, avem imaginea unei comunități definite nu numai prin credința și practica religioasă, dar mai ales prin supra-reprezentare și supra-calificare.

Aadar, prezența masivă a elementului evreiesc în spațiul carpat, cu un mod de viață și practici confesionale diferite de cel al autohtonilor creștini, aproape mereu cu porniri de enclavizare în diversele spații urbane unde se statorniceau, intrarea lor în cursa pentru reușita socială etc, a fost resimțită de o parte a societății ca o nevoie incorigibilă a evreilor de a se autoclaustra și de a domina. Mai mult chiar, prin neînțelegerea particularităților de viață, multe izvorâte din practici religioase mult diferite decele ale creștin-ortodocșilor, prin izolaționismul lor, prin născocirea, dezvoltarea și difuzarea unei mitologii înspăimântătoare pe seama diverselor ritualuri iudaice, și multe altele, societatea românească - ca pretutindeni în Europa, de altfel - a asociat mereu evreilor comportamente de conspiratori, de indivizi cu activități oculte, subversive, care pun în primejdie patria și nu au alt scop decât de a se îmbogăți. Nu întâmplător, principala bază socială a antisemitismului a fost furnizată de acele grupe a căror situație se deteriorase în diversele conjuncturi de criză economică - fie că e vorba de sfârșitul secolului XIX, fie de perioada interbelică - și care se aflau adeseori în competiție mai mult sau mai puțin directă cu partenerii israeliți.

În România, ca de altfel în tot centrul european, cei mai mari utilizatori ai sistemului școlar au fost evreii. Școlaritatea a constituit pentru aceștia din urmă una din cele mai importante strategii de gestionare a identității etnice și religioase, a îndeplinit funcția de compensare directă a dezavantajelor sociale atașate marginalității. Generațiile de evrei de după 1900 au abandonat treptat ideea activității în micile antreprize comerciale și industriale tradiționale - așa cum le surprindem în cataografiile și recensămintele dintre 1830-1899 -, căutând să "spargă universul" relativ restrâns în care viețuiau și să urce scara socială sau profesională prin investiția în studiile secundare și universitare. Pentru aceștia, frecventarea celor două forme de învățământ putea contribui la ameliorarea integrării sociale, la ieșirea dintr-un anume izolaționism, la eliminarea relicvelor vechiului statut de alogeni stigmatizați. Cu toată sensibilitatea societății față de ei, evreii au pus mare preț pe reușita personală în noul stat unitar român, creat în 1918.

Dintr-o altă perspectivă, educația școlară și îndeosebi calea studiilor superioare a fost încurajată după Marea Unire și datorită extinderii "pieșii" unde diploma universitară își putea găsi utilitatea, prin intrarea în componența statului a noi teritorii. Sub aspectul șanselor de acces la "clasa mijlocie", prin dublarea efectivelor de posturi susceptibile a fi ocupate în baza titlurilor academice, perioada interbelică a generat o veritabilă euforie în masa populației evreiești, dar și a autohtonilor. Alături de vechile motivații invocate mai sus, evreii se îndreaptă masiv spre universități cu aspirații sensibil modificate, investiția lor școlară pârînd să corespundă unei logici profunde, pe care au practicat-o în perioade de criză sau după perturbări prelungite. Studiile superioare au reprezentat astfel pentru evrei una din cele mai eficiente investiții pe termen lung, și nu împlătorii găsim în proporții considerabile atât în perioada imediat postbelică, cît și în anii crizei economice din anii 1929-1933. Facultățile de farmacie, de pildă, aveau un public studențesc evreiesc

situat între 50-80% din întregul efectiv, ceea ce va determina Ministerul Instrucțiunii să desființeze în 1934 stabilimentele provinciale de acest gen de la Iași și Cluj. Acest spor numeric a fost alimentat îndeosebi și de cohortele de tinerii israeliți veniți din Basarabia, supra-ocolarizați în comparație cu oricare altă etnie de acolo⁵, bucurându-se de facilitățile pe care le oferea statul român la vremea aceea: “Fondul de ajutor pentru învățatură a studenților basarabeni”, prioritate în cazarea la cămine și obținerea burselor, cei mai mulți având certificate de pauperitate etc. Afluxul evreilor din fosta gubernie ȕaristă spre universitățile românești a fost una din cele mai semnificative forme de reacție ale acestui grup confesional față de situația marginală ce le fusese impusă pînă atunci, mult mai accentuată decît în Vechiul Regat al României. Acest veritabil exod s-a derulat în paralel cu războiul civil din Rusia, la care s-a adăugat un alt important lot de tineri evrei veniți dinspre Ungaria datorită instaurării “Terorii Albe”⁶, cu toții stimulați de ușurința cu care se acceptau și se echivalau atunci la noi tot felul de diplome. Ca întotdeauna, în astfel de împrejurări, au apărut neregularități și falsuri în recunoașterea actelor de studii, în eliberarea adeverințelor și a carnetelor de student, cu bani obținându-se orice. Nu întâmplător la Iași, în 1921, a fost schimbat întreg personalul cancelariei universității, iar “copistului” Louis Stifler (la care s-au găsit acte în alb cu ștampila

⁵ În anul școlar 1919/1920, de pildă, dintr-un total de 8369 elevi de licee și școli profesionale din Basarabia, evreii reprezentau 75,3%, în vreme ce românii erau doar 18,34%, iar catolici și protestanți 4,18% (cf. A. C. Cuza, *Despre populație. Statistica, teoria, politica ei. Studiu economic și politic*, ed.II, București, Imprimeria “Independența”, 1929, p.657).

⁶ În învățămîntul secundar, afluxul de evrei este sesizabil mai ales în nordul Transilvaniei. La liceul din Sighetul Marmășiei, de exemplu, în 1918/1919 erau: romano-catolici 149; greco-catolici 126; evrei 28; în anul școlar 1919/1920 proporțiile devin: romano-catolici 224; greco-catolici 111; evrei 219; lutherani 7; unitarieni 3 și reformați 61 (cf. *Arh. St. Cluj, Facultatea de litere. Corespondență*, 296/1939, f.14).

de echivalare a Rectoratului) i s-a intentat proces⁷. Sau exmatricularea în 1923 a 97 de studenți ai facultății de medicină din Cluj - pentru acte false sau lipsa dovezilor de cetățenie -, din care 90 erau evrei.

Cu toate că Marea Unire ar fi trebuit să deschidă largi posibilități de afirmare a tinerilor israeliți, și nu numai lor, aceștia s-au văzut - cum numai în România s-a putut și se mai poate vedea - în fața perspectivei unei vieți mai puțin asigurate și chiar primejdioase. Îndeosebi după criza economică din 1929-1933 situația părea cu totul compromisă⁸. În afara manifestărilor antisemite, creșterea "proletariatului intelectual", clasă formată din licențiații universităților și din bacalaureații incapabili de a-și face o situație în raport cu educația și ambițiile lor, devenise o problemă insurmontabilă și mereu prezentă în dezbaterile anilor '30. Este explicația pentru care începem de acum să asistăm la un veritabil exod al tinerilor evrei spre alte spații europene și spre Americi. Cercetarea fondurilor arhivistice ale Serviciului de pașapoarte de pe lângă Chesturile de poliție indică pentru anii 1935-1940 o emigrare masivă a evreilor, aproximativ 73% din ei fiind posesori a unei diplome de bacalaureat, iar 61% a unei diplome universitare obținută în țară. Din ultima categorie, 37% beneficiau de atestarea unor competențe lingvistice deosebite (absolvenți ai facultăților de litere, cu materii precum, limbile și literaturile germană, franceză, engleză, italiană, dar și latină îndeosebi), 26% dovedeau competențe în domenii tehnice moderne (electrotehnică, tehnică industrială, fizică și matematici teoretice), restul fiind acoperit de absolvenții facultăților de drept, medicină și farmacie.

Sînt acestea doar cîteva observații relative la educația cîltărită a evreilor, ca una din manierele optime de a-și depăși la noi statutul de

⁷ *Arh. St. Iași. Tribunal, secția II, dos.169/1921.*

⁸ Vezi Lucian Nastasă, "Imposibila alteritate. Note despre antisemitismul universitar din România", 1920-1940, în vol. *Identitate/Alteritate în spațiul cultural românesc*, ed. Al. Zub, Iași, Edit. Universitatea "Al. I. Cuza", 1996, p.345-361.

alogeni stigmatizați, România nefiind niciodată un stat care să încurajeze, în cazul evreilor îndeosebi, un proces de asimilare eficient și durabil, profitabil pentru autohtoni mai ales, excepție făcând doar asimilarea lingvistică. Textul de față, evident, nu putea decât să pună în discuție câteva teme și să genereze debateri, și nicicum nu putea prezenta încheieri. Abia acum sînt în plină derulare ample anchete empirice de natură socio-istorică, care să reconstituie și să explice - comparativ - ceea ce a însemnat școala pentru comunitățile evreiești de la noi.

Abstract

School education has always been one of the most efficient ways of managing ethnic and religious identity (or, rather, otherness). The Jews, more than any other exiled ethnic group (perhaps only comparable with the Armenians), have themselves invested a great deal in over-representation and over-education of their kind. Among many other reasons, for this some – connected with their stigmatized status of aliens in certain societies – are self-evident. This is the topic of our research paper that draws on an ample social and historical/ archival inquiry.

CEAU^oESCU PE INSULA CULORILOR CONSTRUCȚIA *UNICITĂȚII* ÎN PLASTICA “OMAGIALĂ” ROMÂNEASCĂ

ADRIAN CIOROIANU

Retorica imaginii

Aceste pagini îmi propun evidențierea câtorva dintre raporturile create între *Conducătorul* Nicolae Ceaușescu și unele din reprezentările sale “artistice”, așa cum apar acestea în operele de artă plastică ce i-au fost dedicate în special în ultimele două decenii ale istoriei comuniste. În analiza pe care o întreprind voi încerca să văd în ce măsură și prin ce mijloace această avalanșă de lucrări (în mare majoritate portrete) reușește să-și îndeplinească miza: construirea *unicității* Conducătorului, singularizarea lui treptată într-un mediu politic ce ar trebui să fie, conform doctrinei ideologice, un spațiu al colectivității angajate și al colegialității, în care cel ce conduce nu este altceva decât un *primus inter pares*. Portretul *politic* are, bineînțeles, în spatele său o lungă istorie și o deseori merituoasă tradiție. O istorie de la care regimurile de tip leninist nu au încercat să se sustragă. Într-o societate a cărei cultură politică are printre componentele sale și predispoziția față de acceptarea primatului autorității (situație în care se află, cred, și cultura politică românească), trecerea de la exhibarea consecventă a imaginii conducătorului la cultul personalității acestuia se face, s-ar zice, firesc. Imaginea Conducătorului devine un reper vizual obligatoriu al epocii sale, un *semn* lesne recognoscibil de către toți concetățenii săi. Acest proces - emergența cultului, inclusiv prin mijloace “artistice” - cred că este legat de ceea ce Alfred G. Meyer numește “acumularea primitivă de

autoritate”¹; în aspectele sale generale, acest proces nu este propriu numai sistemelor politice dominate de partide comuniste. Același sistem de referințe se regăsește atât în cazul fascismului de toate nuanșele ca și în cazul aproape tuturor partidelor comuniste ajunse la putere. El reprezintă un punct de interferență între biografiile simbolice ale lui Hitler sau Stalin deopotrivă și drept mărturie avem astăzi pe această temă o consistentă bibliografie².

Reverberațiile autohtone ale acestui proces au fost puțin atinse în analizele dedicate comunismului românesc, deși ele reprezintă un subiect de cercetare fascinant, cu atât mai mult cu cât comunismul românesc a fost, din acest punct de vedere, atât un inovator perseverent, cât și beneficiarul norocos al unei tradiții autohtone respectabile - vezi iconografia foarte sugestivă din timpul regelui Carol al II-lea sau omniprezența chipului stilizat după gustul epocii al *Căpitanului* Corneliu Zelea Codreanu, la orice manifestație legionară din toamna anului 1940 (precum la ceremonia din 6 octombrie 1940, în care generalul Antonescu și Horia Sima apar la o tribună deasupra căreia veghează, protector, tabloul-totem al *Căpitanului*).

O iconografie de excepție

Într-un articol focalizat pe slujirea cultului personalității cu mijloacele artei plastice în cazul Ceaușescu, Laurent Deveze observa că, în fond, avem de a face cu o obsesie a autoportretului: indiferent de artistul care l-a imortalizat și de stilul acestuia, rezultatul este o

¹ cf. Jeremy T. Paltiel, *The Cult of Personality: some comparative reflections on Political Culture in Leninist Regimes*, în “Studies in Comparative Communism”, XVI, nr. 1-2, 1983, p. 53

² v., printre lucrările ultimului deceniu, Richard J. Golsan (ed.), *Fascism, Aesthetics and Culture*, University Press of New England, 1992; Boris Groys, *The Total Art of Stalinism*, Princeton University Press, 1992, precum și impresionantul album *Kunst und Diktatur. Architektur, Bildhauerei und Malerei in Österreich, Deutschland, Italien und Sowjetunion 1922-1956*, Verlag Grasl, Baden, 1994.

succesiune de imagini în care Ceaușescu se regăsește așa cum s-ar fi pictat el însuși dacă ar fi fost dăruit cu talent; spune Deuze: "Pictorul avea dreptul să fie chiar și cubist, din moment ce tabloul său l-ar fi reprezentat pe Conducător coborînd scările"³.

Nu este singurul semn al particularității cazului Ceaușescu: chiar și în lipsa unor analize comparative, nu avem motive să ne îndoim de faptul că, printre toți liderii comuniști din Europa de Est care i-au fost contemporani (cu excepția lui Stalin, se înțelege), Nicolae Ceaușescu s-a bucurat de cea mai abundentă reflectare "artistică". Aceasta este rațiunea pentru care propunem, pentru cazul românesc al lui Nicolae Ceaușescu, termenul de *videologie*; în esență, numesc *videologie* acea ideologie care tinde inexorabil să se rezume, treptat, la exhibarea unei efigii, a unui chip. După cum vom vedea, *ideologia* acestor reprezentări artistice omagiale se va rezuma, din ce în ce mai pregnant, în redarea efigiei Conducătorului, alături de câteva clișee omniprezente menite să pună în lumină tocmai această efigie. Pentru mine, acest procedeu semnifică însăși insularizarea Conducătorului, separarea lui, transformarea lui într-o piesă unicat a unei realități paralele. Există, bineînțeles, deosebiri semnificative față de modelul extrem propriu regimurilor asiatice - precum cazul aberant al Coreei de Nord, unde imaginea conducătorului, redusă la dimensiunile unei insigne, făcea parte din "uniforma" aproape obligatorie a oricărui cetățean. În ce ne privește, am inventariat un număr de 140 din cele mai reprezentative produse de artă plastică - picturi, sculpturi, tapiserii - dedicate lui Nicolae Ceaușescu. Ce ne interesează aici nu este, evident, analiza estetică a lor, ci retorica mesajului pe care ele vor să-l transmită, cu alte cuvinte unicitatea indubitabilă și singularitatea modelului lor⁴.

³ Laurent Deuze, "Ceaușescu ou l'art du portrait: essai sur l'art officiel roumain, 1965-1989", în *Sources. Travaux historiques*, nr. 20, 1989, p. 79.

⁴ Cu atât mai mult cu cât împărtășim opinia lui Tzvetan Todorov, conform căreia "Estetica începe exact în momentul în care se termină retorica" - v. T. Todorov, *Teorii ale simbolului*, București, Ed. Univers, 1983, p. 173

Există, desigur, într-o astfel de întreprindere analitică un risc real: ca aceste reprezentări să vorbească mai mult despre autorii lor decât despre cel care le-a fost model. Acesta este motivul pentru care, în general, am încercat să fac abstracție de biografia artistică a semnatarilor lucrărilor omagiale, deși, uneori, unele precizări se impun de la sine, dintr-un motiv, în opinia mea, evident: într-un sistem precum cel comunist, viața (cariera) și opera artiștilor se întrepătrund perfect, una condiționând-o pe cealaltă. Unul dintre aspectele cele mai clare este heterogenitatea autorilor, din punct de vedere artistic deseori incompatibili unii cu alții - de la artiști veritabili și cu o carieră meritorie precum Ion Jalea, Oscar Han sau Ion Bitzan, la ilustratori de carte și autori, altfel remarcabili, de benzi desenate în revistele pentru copii (precum Valentin Tănase) și până la artiști amatori din fabrici sau din cămine culturale rurale, gama artiștilor era la fel de largă ca și cea a produselor lor. Există, totuși, un amănunt care le este comun tuturor: aceste opere de artă cu destinatar precis reprezentau, dincolo de orice reținere sau cedare de ordin moral, o sursă de câștig reală și foarte consistentă. Din acest punct de vedere, există interpretarea conform căreia această *vasalitate* artistică liber consimțită ar fi fost prețul plătit pentru un *mecenat sui generis* din partea puterii⁵.

Studiu de caz: revista *Arta*

Unul dintre reperele introspecției mele este revista *Arta*, o revistă cu un statut destul de aparte în epoca în care Ceaușescu vine la putere. Evident, în primii ani ai apariției sale, acest periodic al Uniunii Artiștilor Plastici⁶ respectă fără excepție linia ideologică a partidului unic.

⁵ O astfel de lucrare - în special pictura și sculptura - dedicată lui Nicolae Ceaușescu și achiziționată de stat îi putea aduce autorului între 50 și 60 de mii de lei, ceea ce echivala, în medie, cu un salariu pe timp de doi ani.

⁶ UAP este înființată pe 20 octombrie 1950, având în sculptorul Boris Caragea un președinte care, teoretic, conducea destinele celor 8 filiale din țară și a celor aproximativ 600 de membri inițiali. Revista Uniunii apare în anul 1954,

Treptat, tipul său de discurs se individualizează, pînă la a ajunge una dintre revistele cele mai nonconformiste din peisajul cultural al anilor '60-'70. Avînd "avantajele" unei reviste de artă, *Arta* va reuși, pînă în ultimi ani ai lui Ceaușescu, un slalom foarte interesant printre presiunile ideologice proprii sistemului și libertățile unei reviste de cultură.

Am reținut aici un detaliu pe care-l găsesc important în sine, legat de modalitatea în care chipul și numele Conducătorului se inserează și se singularizează, treptat, într-o astfel de revistă. Acest studiu de caz mi se pare cu atât mai interesant cu cît el descrie un proces care a fost aplicat similar în mai multe cazuri. De fapt, *luarea în posesie* de către Ceaușescu a unui astfel de spațiu (a unei astfel de *insule* în oceanul dogmatic, cum este revista în cauză) a cunoscut patru etape:

i) prima etapă, una foarte modestă dacă o analizăm din perspectiva a ceea ce va urma, se rezumă la simpla menționare a Conducătorului, cu un corolar important al său, și anume *citarea* acestuia: în cazul nostru, această primă etapă se consumă în prima parte a anului 1966, deci cu o anumită întârziere după intrarea lui Nicolae Ceaușescu în prim-planul cîmpului politic⁷.

ii) a doua etapă, de mijloc, este, ca să respectăm terminologia epocii *calitativ superioară* față de cea precedentă și, în tot cazul, ne pregătește pentru etapa supremă, cea a întîlnirii inseparabile dintre chipul Conducătorului și opera de artă plastică; această etapă de mijloc este cea care ne aduce *imaginea* propriu-zisă a Conducătorului, sub forma unor fotografii, cu o succesiune destul de lentă și aparent aleatorie în cuprinsul revistei. Am analizat aceste prime apariții și cred că și ordinea lor poartă un mesaj propriu, foarte interesant pentru scopul introspecției noastre; aparițiile sînt atât de rare (lucru explicabil

ca periodic bilunar sub titlul "Arta Plastică", avînd ca redactor șef pe graficianul Jules Perahim. În anii '60, revista devine lunară, și modifică titlul din "Arta plastică" în "Arta" (1969), vreme de un deceniu alături de titlu figurînd și indicativul anului curent de apariție (de ex. "Arta '74" ș.a.m.d.).

⁷ v. "Arta plastică", XIII, nr. 2, 1966, p. 3

pentru atmosfera de relativ liberalism a acelor ani) încît putem proceda la o analiză detaliată a succesiunii lor:

a) prima fotografie este o fotografie “clasică” de grup, prezentîndu-l pe Nicolae Ceaușescu și alți tovarși din elita partidului, pe 8 mai 1967 (zi aniversară a PCR) la deschiderea unei expoziții⁸ (expoziție care, *nota bene*, nu privește istoria partidului!);

b) aproape un an mai tîrziu, Ceaușescu va compensa această îndelungată absență printr-o prezență dublă în același număr de revistă, ambele imagini fiind legate de un eveniment important din viața UAP ce are loc între 17-19 aprilie 1968⁹.

c) a treia apariție urmează după oase luni, de această dată într-o postură foarte importantă, din punct de vedere simbolic, a Conducătorului: într-o (iarăși) fotografie de grup, Nicolae Ceaușescu decernează unui artist plastic o diplomă și o medalie¹⁰.

d) din nou o fotografie de grup, de această dată foarte oficială, și pentru cea de-a patra apariție: o fotografie mare din sala Congresului al X-lea al PCR, în momentul în care Conducătorul își prezintă Raportul¹¹.

⁸ este vorba de vernisajul expoziției de la Muzeul de Artă al RSR “Războiul pentru independență - 1877” - v. “Arta plastică”, XIV, nr. 5, 1967, coperta a II-a

⁹ în primul rînd, o imagine din ultima zi a Conferinței, cu Nicolae Ceaușescu aflat la tribună, apoi o fotografie de grup de la vizitarea Expoziției retrospective organizate de UAP la sala Dalles din București - v. “Arta plastică”, XV, nr. 4, 1968, coperta a II-a respectiv p. 6

¹⁰ ceremonie consumată pe 1 noiembrie 1968 - v. “Arta plastică”, XV, nr. 10, 1968, p. 5

¹¹ v. “Arta”, XVI, nr. 8, 1969, p. 6-7. Un amănunt la fel de important și de sugestiv pentru atmosfera acestor ani: numărul din iunie 1969 al revistei prezenta opiniile cîtorva pictori despre viitorul Congres X al partidului; chiar dacă toți elogiază apropiatul eveniment, din cei 11 artiști intervievați (inclusiv nume precum cel al decanului de vîrstă Ion Irimescu sau mai tinerii Ion Bitzan și Traian Bradean, care vor produce, fiecare, opere *dedicate*), nici unul nu menționează numele Conducătorului - v. “Arta”, XVI, nr. 6, 1969, p. 2-3

e) cea de-a cincea apariție este și ea, în felul ei, măgulitoare pentru breasla artiștilor: o fotografie de grup, din 10 februarie 1971, din sala Palatului Consiliului de Stat, în timpul unei consfătuiri de lucru a secretarului general (care se află la tribună) cu "oamenii de artă și cultură"¹².

f) în spiritul aceleiași tradiții este și cea de-a șasea apariție, din mai 1971, prilejuită de această dată de o aniversare a partidului: tot o fotografie de grup, tot o fotografie de la vernisajul unei expoziții¹³.

g) la rîndu-i, cea de-a șaptea apariție marchează, în felul ei, trecerea către alt gen de prezență a Conducătorului: de la o prezență *singulară* la o prezență *bicefală* - pe 8 mai 1972 se inaugurează Muzeul de Istorie al RSR, fotografia de grup îl surprinde pe Nicolae Ceaușescu în timpul momentului ritual al tăierii panglicii inaugurale¹⁴; dar, în plan secund, este vizibilă pentru prima dată, amestecată printre ceilalți invitați de prim rang din partea partidului, și Elena Ceaușescu - o apariție ce se va dovedi premonitoare pentru iconografia următorului deceniu.

h) în fine, ultima dintre prezențele foto analizate datează din același an 1972 și elementul său de noutate constă, în opinia mea, în înfățișarea Conducătorului: într-un clișeu surprins la Conferința Națională a Partidului din 19-21 iulie 1972, Nicolae Ceaușescu ne este înfățișat salutînd publicul, răspunzînd aplauzelor venite din sală¹⁵; o manieră de reprezentare care, se va vedea, va face o lungă carieră.

După analiza acestor prime opt apariții ale Conducătorului în revista pe care ne-am ales-o ca studiu de caz se impun cîteva precizări:

¹² v. "Arta", XVIII, nr. 2, 1971, p. 4; fotografia este însoțită și de un citat

¹³ vernisajul Expoziției de artă plastică dedicată aniversării a 50 de ani de la crearea PCR, sub titlul *colectiv* "Vizita conducătorilor de partid și de stat" - v. "Arta", XVIII, nr. 4-5, 1971, p. 8

¹⁴ v. "Arta", XIX, nr. 6, 1972, p. 1

¹⁵ "Arta", XIX, nr. 7, 1972, p. 8

în primul rînd, se observă clar, în opinia mea, o evoluție de la *participantul* din primul clipeu (vezi a) la cel care, în ultima imagine, *dirijează* evenimentul și receptează aplauzele; la fel, o evoluție de la fotografiile de grup (cum sînt, fără excepție, primele opte imagini) la cea singular-individualizantă din cea de-a opta¹⁶; în fine, detaliul menționat al apariției celui alt pol de putere, reprezentat de Elena Ceaușescu, ceea ce înseamnă, în fond, un nou statut pentru familia Ceaușescu, transformarea ei ireversibilă într-o entitate politică suficientă sieși - sau altfel spus, în consonanță cu tema noastră, *autarhic-insulară*.

iii) o etapă intermediară apare în anul 1973, o etapă cu atît mai interesantă cu cît ea îmbină, într-un fel, fotografia de presă cu ceea ce numim *fotomontaj*, aadar un produs cvasi-artistic mai nimerit pentru o revistă specializată precum cea pe care o avem în atenție: este vorba despre cîteva fotomontaje care suprapun imaginea Conducătorului peste reproducerea foto a unor pagini întîi din ziarul "Scînteia". Acest gen de ilustrație "artistică" suportă mai multe tipuri de lectură: avem, în primul rînd, fotografia personajului Ceaușescu ca atare, numai că ea este dublată (și completată) de un citat din propriile sale cuvîntări pînute cu diverse ocazii și, mai ales, de titlurile de primă pagină ale ziarului central de partid, titluri care de regulă vorbesc despre succese repurtate pe diversele *fronturi* ale construcției

¹⁶ prima fotografie a lui Nicolae Ceaușescu singur, pe una dintre copertele revistei, apare în "Arta", XXI, nr. 1, 1974, coperta a II-a (în postura de președinte, cu eșarfa tricoloră pe piept și cu mîna dreaptă pe Constituția din fața lui); în fine, prima apariție pe prima copertă datează din primul număr din 1975 (prim număr care, treptat, va sfîrși prin a fi dedicat în mare parte familiei conducătoare, datorită aniversării zilelor lor de naștere), o fotografie cu un Conducător în ipostaza președintelui, cu eșarfa tricoloră pe piept, cu sceptru, Constituția și stiloul cu care tocmai a semnat jurămîntul în fața sa, pe pupitru - v. "Arta", XXII, nr. 1, 1975, coperta I-a (de fapt, o fotografie care datează nu din martie 1974 - de la alegerea lui Ceaușescu drept președinte, ci din 17 martie 1975, de la prima sa *realegere* de către Marea Adunare Națională).

socialismului și comunismului à la roumain¹⁷. Aadar, între chipul său, cuvintele sale și succesele poporului român (reuite certificate de anuntarea lor în ziarul partidului, principalul purtător de cuvânt în stat) se stabilește o relație de intercondiționare perfectă, nici unul dintre cele trei elemente neputând exista fără celelalte. Acest mod de ilustrare conduce, în opinia mea, la perceperea treptată a efigiei Conducătorului ca element obligatoriu al discursului mediatic dedicat marilor victorii sau reuite în planul societății în genere. Pus alături de aceste titluri din ziarul de partid, Conducătorul mai face un pas important către autorevendicarea sa ca reper vizual esențial al societății românești.

iv) ajungem astfel la ultima, cea mai spectaculoasă și de durată etapă din prezența “artistică” a lui Nicolae Ceaușescu: operele de artă plastică propriu-zise care îl au drept model și destinatar, materializare directă a ceea ce numeam *videologia* cazului artistic Ceaușescu. Prima producția artistică care îl reprezintă apare în *Arta* în februarie 1974, și nu oricum ci direct pe coperta acelui număr¹⁸. Acest episod semnifică o întîietate normală în planul familiei conducătoare, pentru că prima operă de artă dedicată Elenei Ceaușescu apare cîteva luni mai tîrziu, sub forma unei sculpturi datorate, e drept, unui artist de renume¹⁹.

Această operă de artă a avut apariții cu totul sporadice, semn că renumele autorului ei nu a cîntărit aproape deloc; altele, mai cu seamă tablouri, vor fi reproduse cu o obstinație remarcabilă, indiferent de anonimatul relativ în care trăiau autorii lor. Ipoteza sub care punem

¹⁷ v. astfel de fotomontaje în “Arta”, XX, nr. 1, 1973, p. 10 sau în nr. 8, 1973, p. 1-3

¹⁸ tabloul lui Cornel Brudașcu *Vizita de lucru*, ulei - v. “Arta”, XXI, nr. 2, 1974, coperta I.

¹⁹ sculptura lui Oscar Han, *Academician doctor inginer Elena Ceaușescu*, ghips - v. “Arta”, XXI, nr. 9, 1974, p. 15; Nicolae Ceaușescu o devansează în mod clar pe soția sa și în această privință: portretul său în marmură semnat de Ion Jalea apare înaintea celui dedicat Elenei de către Oscar Han.

aceste rînduri este aceea că Elena Ceau^oescu (despre ale cărei relații cu propria imagine nu-mi propun să vorbesc aici) va ajunge să aibă propriile sale preferințe care ținneau mai puțin de numele artistului ^oi mai mult de efectul estetic al picturii sale - grijă care este, în fond, manifestarea unei forme de feminitate. Nu avem motive să credem că, prin pictură, Elena înțelegea ^oi altceva decît un substitut al fotografiei; în ceea ce-l prive^ote, nici Nicolae Ceau^oescu nu putea fi foarte diferit din acest punct de vedere.

Oricum, tabloul semnat de Bruda^ocu ce deschide seria lungă a reprezentărilor picturale ale Conducătorului prezintă o rețetă standard; ceea ce mi se pare notabil în legătură cu acest model este faptul că *vizita de lucru* reprezintă ^oi ea, printre altele, un fel de luare în posesie a unui spațiu public - cu alte cuvinte, spațiul puterii se extinde oriunde Conducătorul ajunge. În primul rînd, un element important al tabloului este a^oadar titlul său, edificator pentru una dintre reprezentările de mare importanță a Conducătorului: aceea de vizitator consecvent al locurilor în care poporul trăie^ote ^oi munce^ote. De această dată, Nicolae Ceau^oescu este, putem bănui, într-o uzină, sugerată aproximativ prin fondul alb-albastru al tabloului; artistul îl vede în timp ce întinde mîna dreaptă unuia dintre muncitorii din fata sa, în timp ce cu stînga îl ține prietene^ote/părinte^ote de braț. Ceau^oescu este îmbrăcat în costumația sa standard: costum de culoare închisă, cămașă albă ^oi cravată; expresia fetei sale este una decontractată, el zîmbe^ote ca la întîlnirea cu ni^ote persoane dragi - din acest punct de vedere, mesajul ideologic al tabloului (relația Conducător - clasă muncitoare) este foarte corect din punct de vedere politic. La fel de corectă este ^oi comportarea personajelor secundare din acest tablou: în spatele muncitorului pe care Ceau^oescu tocmai îl salută se mai află alți doi, care - ni se sugerează - aplaudă (acest lucru este foarte vizibil la unul dintre ei).

Acest prim tablou *cu* ^oi *despre* Nicolae Ceau^oescu are o istorie aparte, ce merită amintită. Evident că, datorită valorii sale retorice

considerabile, reproducerile sale nu vor întârzia să apară în anii care vor urma, cu diferite prilejuri²⁰. Mă voi opri acum asupra uneia dintre aceste ocazii, cea din anul 1976: tabloul este reprodus acum într-un număr al revistei *Arta*, ultima dintr-o suită de lucrări de artă puse sub genericul "Epopoea națională". Interesant este că primul tablou din această epopee *ad-hoc* este unul clasic, legat de un episod legendar din formarea principatelor românești, în zorii Evului Mediu: tabloul clasic al lui Nicolae Grigorescu, *Dragoș omorînd zimbrii*. Cu alte cuvinte, legătura directă sugerată, *filiatia* dintre episodul întemeierii unuia dintre statele românești medievale și acest episod al întâlnirii dintre Conducătorul Ceaușescu și proletariatul anilor 1980 ne conduce la ideea că această înțiruire de tablouri cuprinde în sine, sintetizată, toată istoria românilor, o istorie rotundă, integrală, *deplină*, o istorie cu *happy end* politic în care un Ceaușescu în vizită de lucru pe o platformă industrială este, în mod necesar, (și) urmașul direct al întemeietorului Dragoș; altfel spus, ne aflăm, prin acest tablou, în punctul terminus al unei istorii care a decurs firesc (și oarecum previzibil, s-ar zice) spre statul și Conducătorul de astăzi.

Precizări metodologice

Structura celor 140 de lucrări de artă inventariate pentru analiza noastră este înfățișată în tabelul nr.1; după cum se poate constata, lucrările de pictură și grafică dețin marea majoritate, urmate la o distanță considerabilă de cele de sculptură, tapiserie și fotomontaj. În privința personajului reprezentat, după cum mi se pare normal, lucrările de artă plastică care-l înfățișează pe Nicolae Ceaușescu dețin și ele supremația, urmat de cele care pun alături pe Conducător și pe soția sa - un gen de reprezentare care capătă volum îndeosebi în

²⁰ v. "Arta", XXIII, nr. 2-3, 1976, p. 16; vezi, de asemenea, prezența sa în numărul revistei din ianuarie 1983, număr dedicat, prin definiție, aniversării Conducătorului - *ibid.*, XXX, nr. 1, 1983, p. 3 ș.a.

ultimul deceniu al regimului; numărul lucrărilor dedicate în exclusivitate Elenei Ceaușescu este mai mic, dar semnificativ, cu atât mai mult cu cât există artiști care-și vor găsi o specializare aproape numai în astfel de lucrări. În fine, am dedicat ultima coloană unei categorii mai aparte de reprezentări, categorie care mi se pare foarte interesantă din perspectiva strategiei prin care Conducătorul poate fi “construit” din punct de vedere al reprezentărilor artistice; această categorie, care ne propune un Conducător *sugerat* (printr-o pancardă la un marș pentru pace, de exemplu) merită o analiză aparte.

Tabel 1: Lucrări de artă inventariate

Total lucrări	Pictură & grafică	Sculptură	Tapiserie	Montaj foto	EI	Ei	Ea	EI sugerat	Ea sugerată
140	105	22	12	1	81	35	16	7	1

Desigur că datele statistice prezentate în graficul de mai sus sînt reprezentative numai pentru cele 140 lucrări inventariate de mine în scopul acestei analize; ele nu au, bineînțeles, o valoare globală, valabilă pentru *toate* lucrările de artă plastică dedicate vreodată Conducătorului și familiei sale. Cu toate acestea, opinia mea este că la o astfel de analiză de ansamblu, chiar dacă procentul poate fi altul, ierarhia formelor de reprezentare va fi aceeași cu cea expusă aici.

Reprezentările artistice ale Conducătorului

Trecînd în revistă operele de artă inventariate, am găsit un număr de 11 reprezentări predilecteale personajului central (v. tabel nr. 2; mă voi ocupa aici doar de prima dintre acestea); astfel, ipostazele artistice sub care ne este prezentat Nicolae Ceaușescu sînt, în linii mari: 1) președinte; 2) ctitor; 3) “părinte”; 4) revoluționar; 5) simbol al unei evoluții istorice inexorabile; 6) “om al păcii”; 7) tovarăș; 8) “fiu”; 9) lider al PCR; 10) comandant suprem; 11) “om de familie”.

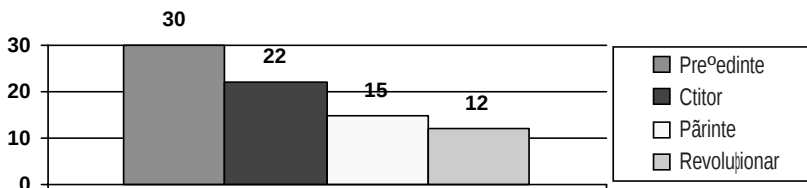
Este de la sine înțeles că aceste reprezentări nu sînt, în economia discursului artistic, perfect autonome, ele nu există neapărat independent una de alta. Există lucrări de artă, în special tablouri, care cuprind într-o singură operă două sau mai multe astfel de reprezentări - *preedinte* și *tovară*, *revoluționar* și *fiu*, *părinte* și *om de familie*; pentru o relativă sistematizare, am încercat să respect, pe cît posibil, această ambivalență a reprezentărilor, astfel încît am reținut, pentru fiecare lucrare, una sau mai multe dintre reprezentările care mi s-au părut a fi principale, chiar cu riscul ca această întreprindere să conștină și o doză inerentă de subiectivitate.

Tabel 2: Reprezentări / număr de apariții

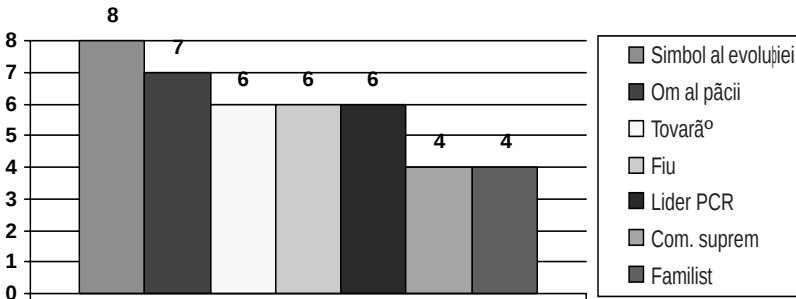
Preedinte	Ctitor	Părinte	Revoluționar	Simbol ...	Om al păcii	Tovară	Fiu	Lider PCR	Com. suprem
30	22	15	12	8	7	6	6	6	4

În funcție de frecvența apariției lor, cred că putem împărți aceste reprezentări în două categorii: în analiza mea, reprezentările Conducătorului care se repetă cu o frecvență aproape periodică le voi numi *reprezentări principale* (primele patru din cele amintite mai sus), în timp ce restul alcătuiesc ceea ce numesc aici *reprezentări secundare*. Graficele 1 și 2 expun, în cheie numerică, această diferență între reprezentările predilecte și cele cu un anumit grad de specificitate.

Grafic 1: Reprezentări artistice **principale** ale Conducătorului



Grafic 2: Reprezentări artistice **secundare** ale Conducătorului



Reprezentări artistice principale: pre°edintele

Nicolae Ceau°escu, cel din pînze, tapiserii, peliculă foto sau din ghips, este, cel mai adesea, *Pre°edintele* României. Am în vedere, pentru început, *tablourile* omagiale - cele mai numeroase, de altfel, forme de *reverență* artistică în fața Conducătorului. Pentru un personaj politic care, înainte de toate, este liderul incontestabil al partidului unic care guvernează societatea, această reprezentare, mai precis preferința neascunsă care există pentru periodica ei reetalare, mi se pare surprinzătoare (chiar dacă, vom vedea, arti°tii intuiesc strategii prin care cele două funcții vor fi sugerate laolaltă). Pe de altă parte, motivul pentru care ipostaza de *pre°edinte* este preferată celei de *secretar general* al partidului mi se pare, totu°, clară: în timp ce liderul de partid enunță, implicit, caracterul *partinic* al ipostazei sale, ca °i prezumpția de selectivitate din masa populației pe care o presupune calitatea de membru de partid, *pre°edintele*, în schimb, este o notiune aflată mai aproape de cea de Conducător veritabil al unei țări întregi, al unui popor în totalitatea lui, membri sau nemembri de partid. Din acest motiv, deseori reprezentarea ca *pre°edinte* se confundă cu cea

de *Om de stat*²¹, în acest ultim caz lipsind semnele de recunoaștere rituale ale funcției prezidențiale. Este o altă mică stratagemă aici din partea artistului, pentru că, din acest punct de vedere, ipostaza de *președinte* ajunge să pară a fi, în comparație cu cea de *lider de partid*, aproape una *apolitică*. Problema care se pune, din punctul de vedere al simbolurilor instrumentate, este că acest *președinte* are, printre accesoriile sale constante, un sceptru, ceea ce trimite, deseori, imaginea către reprezentarea unui *Imperator sui generis*.

Există, în acest gen de reprezentări, câteva constante evidente: în primul rând, Conducătorul *președinte* - *om de stat* face, prin aparițiile sale, un *retour* permanent - explicit sau sugerat - către momentul și locul *nașterii* sale - evenimentul din martie 1974, din localul Marii Adunări Naționale -, aducându-și în sprijin accesoriile ceremoniei de atunci: în principal sceptrul, eșarfa tricoloră de pe piept și, deseori, Constituția pe care *președintele* depune jurământul. Apoi, deseori Conducătorul - așa cum îl văd diferiții artiști - păstrează detaliile fizionomice ale vârstei aceluși moment, cu o oarecare marjă de siguranță care, cel mai adesea, este în favoarea sa: în 1974, Nicolae Ceaușescu avea 56 de ani, dar de regulă, în tablouri el pare încă mai tânăr. Alteleori, Conducătorul nu poartă însemnele puterii, dar statutul său reiese cu ușurință din alte detalii ale decorului, fie însemne ale Republicii, fie reacția celor cu care vine în contact. În rest, rămâne artiștilor să dea propria tușă de originalitate acestei reprezentări atât de agreeate: în principal, decorul este cel care diferă de la caz la caz

²¹ v., de exemplu, tabloul ilustrativ al lui Gheorghe Ioniță, *Omăgiu* - un ulei în care, pe fundal de steaguri roșii și tricolore, Nicolae Ceaușescu - om de stat, grizonat, în costumul negru obișnuit pentru aceste reprezentări, salută cu mîna dreaptă, întors către umărul drept; asupra prezenței unei mulțimi de bărbați, femei și copii purtătoare de pancarde, în josul tabloului, voi mai reveni - v. "Arta", XXXIV, nr. 7, 1987, p. 1 sau *O viață de erou pentru partid, popor și țară* - *Album omăgial de artă plastică contemporană românească*, București, Ed. Meridiane, 1988, il 58

(de la cel ultrarealist la cele metaforic-onirice), stabilind diferențele între aceste imagini al căror mesaj ar fi, în fond, îndeajuns de stereotip.

Trebuie spus că, inclusiv din motivul amintit mai sus, există artiști care-și exprimă cu claritate preferința pentru acest gen de reprezentare. Unii dintre ei - precum pictorul pe care-l voi aminti în continuare - i-au dedicat lucrări în serie, iar unele dintre ele vor deveni nu numai emblematice, ci adevărate puncte de reper în istoria genului. Dar tabloul poate cel mai cunoscut pe această temă - și totodată cel mai des reprodus dintre cele ale autorului - este cel din anul 1985, intitulat *Salutul președintelui către țară*²². Tabloul este notabil din mai multe puncte de vedere, drept care pe parcursul analizei noastre vom mai reveni la el. Pe un fond azuriu, ne sînt înfățișați Nicolae și Elena Ceaușescu; chiar dacă, de această dată, Nicolae Ceaușescu nu are asupra sa însemnele puterii prezidențiale, tipul de reprezentare este confirmat de preponderența unor detalii aflate în planul secund: de exemplu, în spatele lor, cadrul este traversat de două steaguri, cel tricolor fiind mai vizibil decît cel roșu. Cele două personaje, excesiv de zîmbitoare, poartă o costumărie cu care ne vom familiariza repede: Nicolae, costumul albastru închis, cravată și cămașă albă, iar Elena un *deux pieces* alb-crem; Nicolae este grizonat, dar fața pare relativ tînără. E surprins cu mîna dreaptă ridicată sus, cu palma desfăcută, ca și cum ar saluta sau ar răspunde ovațiilor unui public. Elena, aflată cu o jumătate de pas în spatele lui (!), are un păr nefiresc de castaniu și o coafură aparte (nu este obișnuitul ei coc din ultimii ani); în plus, are un buchet mare de flori în mîna stîngă, ca simbol, probabil, al feminității sale.

²² Eugen Palade, *Salutul președintelui către țară*, ulei, în "Arta", XXXIII, nr. 5, 1986, p. 1 (reproducere alb-negru); pentru o reproducere color, v. "Arta", XXXV, nr. 1, 1988, p. 8 (de această dată reprodus fără titlu) sau albumul *O viață de erou...*, il. 78. De menționat că, în această ultimă reproducere, tabloul apare sub titlul *Omagiu*, un titlu în același timp mai convenabil și mai cuprinzător - dacă ținem seamă de faptul că în imagine președintele nu este singur, ci alături de soție.

Reprezentarea în manieră *Imperator* prin excelență a personajului o reușește Vasile Pop Negrețeanu într-unul dintre tablourile sale din anii '80²³: un Nicolae Ceaușescu privind spre stînga lui, în costum deschis la culoare - cravată - cămașă albă, cu eșarfa tricoloră peste piept, cu sceptorul în mîna dreaptă și cu palma stîngă deschisă, ca și cum ar arăta ceva la nivelul solului. În intenția autorului, probabil, se află mai multe metafore decît eu pot descifra aici: Conducătorul este proiectat pe fundalul unui arc de poartă, arc care are deasupra sa o fereastră (?) cu stemele partidului și ale republicii. În spatele personajului, în cîmpul imaginii, cîteva siluete de construcții și, printre alte alegorii, o tînbă care cîntă la flaut reproduc, *in nuce*, complexitatea trăirii în Republica Socialistă România.

Mi se pare că acest gen de reprezentare presupune, mai puțin decît orice, originalitate. Tablourile în suită pe aceeași temă pot fi individualizate foarte greu, și atunci numai prin deosebiri de tuș ale artistului respectiv. Suprema victorie a Conducătorului-model este că el rămîne același, rămîne unic indiferent de cel care îl vede. Este drept că el uneori poate fi mai serios (ca la Pop Negrețeanu, seriozitate cerută de solemnitatea ocaziei), alteori mai desprins de morgă - precum în portretul lui Mircea Ciacîru, în care un președinte cu eșarfa peste piept, zîmbitor, cu mîna dreaptă ridicată, este proiectat pe fundalul unui tricolor revărsat în plan secund, în timp ce în fața, pe birou, are Constituția sau textul jurămîntului pe care tocmai, bănuim, l-a rostit²⁴.

²³ Vasile Pop Negrețeanu, *Omagiu*, ulei, în "Arta", XXXV, nr. 1, 1988, p. 13 - de fapt, sînt două tablouri identice din punct de vedere al compoziției cu acest titlu (și care apar împreună, unul lîngă altul), unul dedicat lui Nicolae și celalalt Elenei Ceaușescu

²⁴ Mircea Ciacîru, *Portret- Tovarășul Nicolae Ceaușescu*, ulei, "Arta", XXVIII, nr. 9-10, 1980, p. 77; un detaliu interesant în legătură cu acest tablou trebuie menționat obligatoriu: el a fost expus, pentru prima dată, la Expoziția jubiliară "Petrodava 2000" (!) care a avut loc, în vara lui 1980, la Piatra Neamț.

Un tablou aparte este și cel dedicat președintelui de Constantin Piliuță în deceniul 1970, unul dintre cele mai interesante și mai *pline* - din punct de vedere retoric - dintre cele care se pot imagina²⁵; *cariera* acestui tablou a fost glorioasă - poate mai mult decât ar fi dorit însuși artistul. În esență, este același *rappel* către anul 1974, dar dintr-o perspectivă istorică la propriu: este aceeași scenă a jurământului, Președintele (costum negru - cravată - cămașă albă) se află la tribună, cu un sceptru în dreapta sa și cu mâna stângă pe Constituție. La deocamdată deoparte personajele istorice care apar în planul secund al tabloului (oase figuri de eroi ai istoriei naționale); ce mă interesează deocamdată este faptul că la o a doua lectură, dincolo de o precizie a liniei caracteristică artistului, apare în tablou o oarecare contradicție în *termenii* simbolurilor - nu este vorba despre florile alb și violet care apar *plantate* la baza tribunei prezidențiale, ci de însemnele dispuse în tablou: dacă eșarfa tricoloră de pe piept trimite automat la ideea de președinte, în schimb emblema care apare încrustată pe tribună este cea a partidului comunist; chiar illogic - sau cel puțin așa mi se pare mie -, acest melanj de simboluri restabilește echilibrul politic al tabloului: președintele republicii și liderul de partid sînt una și aceeași persoană și ea reușește să cumuleze detaliile globale ale celor două funcții pe care le încarnează.

Motivul porții sau al ferestrei arcuite, cu încărcătura sa retorică, li se pare fericit aleasă și altor artiști: este cazul lui Ion Octavian Penda, al cărui zvelt Nicolae Ceaușescu este încadrat în același detaliu artistic; cu eșarfa tricolora la piept, particularitatea reprezentării din acest tablou constă în sceptrul strîns cu amîndouă mîinile²⁶. Într-un alt caz, Conducătorul - în costum *bleu foncé*, cu cravată și cămașă albă,

²⁵ Tabloul, mai precis denumirea sa, cunoaște o evoluție care poartă mesajul său: în 1977, la prima apariție, titlul tabloului era de *Omagiu* - v. "Arta", XXIV, nr. 10-11, 1977, coperta a II-a; în deceniul următor, el se va numi, mult mai inspirat, *Eroii neamului* - v. "Arta", XXXIV, nr. 8, 1987, p. 5

²⁶ Ion Octavian Penda, *Portret*, "Arta", XXXI, nr. 1, 1984, p. 2



Corneliu Brudăcu, *Omăgiu*

plus e o arfa tricoloră de rigoare peste piept - este proiectat pe un fond azuriu străbătut de o lavă galben-verzuie ce leagă pământul de cer, într-o atmosferă onirică foarte specifică artistului în cauză²⁷. Conducătorul de aici, redat fidel și măgulitor totodată - frunte înaltă, perciuni tunși la nivelul lobului urechii, ochii foarte vii (ochii formează cel mai clar detaliu al tabloului), fața plină a unui bărbat în jur de 45 de ani - privește către o ținută neprecizată, undeva în colțul din dreapta sus a imaginii. Altă dată, președintele apare pe un fond roșu, cu

un imens steag tricolor deasupra; în costum închis - cravată - cămașă albă, cu e o arfă peste piept și sceptru în mîna dreaptă flexată, Ceaușescu din acest moment este unul mai matur - maturitate tradusă printr-o morgă mai accentuată și, mai ales, printr-o grizonare vizibilă, semn că tabloul ne vorbește despre una dintre realegerile ca președinte ale lui Nicolae Ceaușescu -, dar cu ochii la fel de vii²⁸. Același artist îl vede pe președinte, în alt tablou, la fel de grizonat dar mai zîmbitor,

²⁷ Sabin Bălașa, *Omăgiu*; o reproducere alb-negru apare în "Arta", XXIV, nr. 10-11, 1977, p. 7, iar pentru o reproducere color v. *O viață de erou...*, 1988, il. 5

²⁸ Corneliu Brudăcu, *Omăgiu*, "Arta", XXVI, nr. 11-12, 1979, p. VI sau *O viață de erou...*, il. 15

detaliu din care putem trage concluzia că acest tip de reprezentare nu presupune, evident, o anumită mimică obligatorie²⁹.

Dacă în aceste din urmă tablouri fundalul pe care este proiectată imaginea Pre^oedintelui este eminamente metaforic (porți arcuite, râuri de lavă, pete de ro^u sau tablouri cu înainta^oi), în altele vom regăsi detalii mult mai concrete. Pre^oedintele lui Traian Brădeanu³⁰, de exemplu, foarte suplu ^oi tînăr, este unul mai mult sugerat decît explicit: fără e^oarfă sau sceptru, el poartă în mîini o foaie de hîrtie făcută sul³¹, ca un pergament cu o pecete vizibilă, iar întregul portret are, în planul secund, un peisaj de munte din care nu lipse^ote imaginea unui baraj. Un fundal foarte interesant, a căruia încărcătură retorică este dată tocmai de construirea metaforei cu ajutorul unor accesorii foarte... *terre à terre*, găsim într-un alt tablou al lui Eugen Palade³²: imaginea este întrutotul emblematică pentru autor: Nicolae ^oi Elena Ceau^oescu apar alături, el în uniforma pe care deja o cunoa^otem (costum închis - cravată - căma^oă albă), cu mîinile pe lîngă corp, iar ea într-o robă lungă de culoare ro^u-închis, cu mîinile împreunate în fa^oă; fiecare este individualizat într-un fel: el este mai grizonat decît ea, în timp ce ea este mai zîmbitoare decît el - chiar dacă ambii sînt bine dispu^oi. Ceea ce particularizează tabloul, în schimb, este tocmai fundalul ales de pictor; cei doi apar sugera^oți între două anotimpuri: la dreapta lui (stînga imaginii), este primăvară, sau cel puțin a^oa ne lasă să în^oțelegem tractorul care ară un pămînt foarte negru ^oi ramura înflorită de cais, în timp ce la stînga Elenei (dreapta imaginii), vedem holde de grîu ^oi un alt tractor, echipat cu treierătoare, care strînge

²⁹ Corneliu Bruda^ocu, *Tovară^oul Nicolae Ceau^oescu*, "Arta", XXXI, nr. 8, 1984, p. 12 - tablou expus ^oi la Expozi^oția na^oională de artă plastică a tineretului, vara 1984

³⁰ Traian Bradean, *Portret - tovară^oul Nicolae Ceau^oescu*, "Arta", XXXII, nr. 1, 1985, p. 1

³¹ aceea^oi foaie de hîrtie făcută sul, ca un pergament, are în mîini Nicolae Bălcescu cel din tabloul amintit al lui Constantin Piliu^oșă

³² Eugen Palade, *Tovară^oul Nicolae Ceau^oescu ^oi tovăra^oa Elena Ceau^oescu*, ulei, în *O via^oă de erou...*, 1988, il. 34



Eugen Palade, *Tovarășul Nicolae Ceaușescu și tovarășa Elena Ceaușescu*

recolta toamnei. Cei doi, dispuși exact în mijlocul tabloului, apar astfel la granița dintre cele două anotimpuri care închid arcul naturii între fertilitatea pământului și bogăția recoltei³³.

Roba lungă și roșie a ei din tabloul lui Palade este, totuși, o excepție, pentru că, așa cum spuneam, și Elena are propria ei *uniformă*, alcătuită dintr-un *deux pièces* de culoare deschisă și, cel mai adesea, o eșarfă înodată la gât. Într-un alt tablou *prezidențial* cu un fundal roșu, Margareta Nemeș renunță la eșarfă și o vede pe Elena (foarte întinerită, cu un păr aten) purtând un lung șirag de perle armonizate cu cerceii din urechi, șirag care-i urmează fidel linia

³³ aceasta dispunere a anotimpurilor în jumătatea de tablou ce revine fiecăruia mai poate avea o cheie de lectură, destul de neplăcută pentru Elena Ceaușescu.

pieptului, sugerînd o feminitate *vizibilă*. Nicolae, tot aici, are silueta înaltă și poartă costumul obișnuit; părul său este înspicat, dar fața foarte tânără. Deasupra celor doi, mare, se vede stema RSR, iar în fața lor apare un imens buchet de flori multicolore, buchet care-i acoperă de la brîu în jos³⁴.

Atunci cînd este surprins în decorul biroului său, biroul însuși ne apare, foarte clar, ca un birou prezidențial (mai curînd prin lipsa accesoriilor *partinice*): masa este plină de dosare și de mape, dispuse într-o ordine perfectă, iar personajul, vizibil întinerit (în ciuda părului înspicat) și zîmbitor are în spatele său un raft cu cărți și, pe peretele din stînga, un tablou neidentificabil³⁵. În fine, locul de muncă al președintelui - altfel spus, biroul său³⁶ - se extinde oriunde acesta ajunge în drumurile sale prin țară. Ion Bitzan și Vladimir Aetran, de exemplu, îl văd pe președinte în mașina Aro care-l poartă într-o vizită de lucru: perechea (el în stînga, Elena în dreapta) apare în picioare, ridicată prin deschizătura din capotă, în timp ce, amîndoi, salută mulțimile dispuse de o parte și de alta a oșelei. Elena poartă *deux pieces* -ul ei crem obișnuit, iar Nicolae este în cealaltă *uniformă* a sa, costumul *de vizită de lucru* gri-cafeniu, cu helancă pe gît și oapcă³⁷.

³⁴ Margareta Nemeș, *Sărbătoare*, ulei - un tablou ale cărui reproduceri sînt numeroase, v. "Arta", XXXI, nr. 7, 1984, p. 3 (reproducere alb-negru) sau, pentru o reproducere color, în Mircea Deac, *Umanismul revoluționar în arta plastică românească* (album), București, Ed. Sport - Turism, 1984, p. 3 și albumul *O viață de erou...*, 1988, il. 71

³⁵ Cornel Brudăru, *Tovarășul Nicolae Ceaușescu la masa de lucru*, ulei, în *O viață de erou...*, 1988, il. 69

³⁶ una dintre cele mai des întîlnite sintagme ale discursului retoric este "para - cabinetul de lucru al președintelui"

³⁷ acest tablou ridică o serie de probleme, atît în privința paternității reale cît și a titlului sau real: mai întîi, el este expus la Expoziția "Partid, popor - o singură voință" din ianuarie 1983, dată la care apare sub semnăturile lui Ion Bitzan și Vladimir Aetran - v. "Arta", XXX, nr. 3, 1983, p. 3; sub aceleași semnături (pe care le cred cele reale), o variantă alb-negru a aceleiași imagini, apare și în albumul *O viață de erou...*, 1988, il. 39, de data aceasta sub titlul "Vizită de lucru"; în fine, numai sub semnătura lui Bitzan și fără nici un titlu apare în "Arta", XXXV, nr. 1, 1988, p. 7.



Ion Bitzan, Vladimir Aetran, *Omagiu*

Exemplele amintite mai sus sînt, cred, cîteva dintre cele mai importante reprezentări în pictură ale Conducătorului ca *preedinte*. Există numeroase alte exemple, culese din alte genuri de reprezentare artistică. În privința *montajului fotografic*, cred că, cu siguranță, unul dintre cele mai reprezentative pentru ipostaza de *preedinte - om de stat* este montajul semnat de Ion Bitzan și Vladimir Aetran, reprodus cel mai adesea sub titlul "Omagiu"³⁸. Acest montaj este compus din două planuri: în centru, perechea prezidențială (el, costum negru - cravată - cămașă albă; ea, *deux-pieces* alb) saluțînd, amîndoi, cu

³⁸ Ion Bitzan și Vladimir Aetran, *Omagiu*, montaj fotografic, în opinia mea unul dintre cele mai puțin pretențioase (din perspectiva esteticului) reprezentări imaginabile. Lista expozițiilor omagiale la care acest montaj a fost expus este foarte lungă; în privința deselor reproduceri, v., pentru o reproducere color, "Arta", XXXIII, nr. 2, 1986, p. 1 sau volumul *O viață de erou...*, 1988, il. 4; pentru o reproducere alb-negru, v. "Arta", XXXVI, nr. 1, 1989, p. 6 sau *ibid.*, nr. 5, 1989, p. 4

mîna dreaptă (ca ȳi cum ar răspunde unor urale ȳi ovaȳii); fotografia lor este mărită, astfel  nc t tot ceea ce este în jurul lor pare mic: un grup de pionieri ȳi tineri în apropierea lor, ȳi c teva detalii (asupra cărora voi reveni) suger nd vocaȳia lui de *constructor*  ntr-o parte ȳi în alta. Foarte asemănător, din privinȳa accesoriilor, cu acest montaj fotografic este ȳi opera de *grafică* a lui Ioan Cott:  n partea superioară a imaginii, chipul din fotografia oficială a președintelui (*i.e.* fotografia oficială prezentă în  coli ȳi alte instituȳii sau în inventarul tuturor mar urilor ȳi demonstraȳiilor), înconjurat de lauri sau de o jerbă de flori; în exteriorul acestei abundenȳe florale, chipuri de oameni ȳi siluetele unor construcȳii; chipurile sînt preponderent tinere ȳi o bună parte dintre ace ti b ieȳi ȳi fete aplaud ³⁹.

Tapiseriile se numără printre lucrările de artă cele mai numeroase. ȳi fie că este vorba despre opere ale unor artiști anonimi sau de cele ale unor artiști recunoscuȳi, ele respectă aceeași convenienȳ  a reprezentărilor pe care am  nt lnit-o mai sus. Acela i Ceaușescu surprins în poza oficială  i atrage atenȳia ȳi Corneliei Ionescu, una dintre cele mai prolifiche autoare de tapiserii *politice*: avem aici un Ceaușescu imortalizat într-unul dintre gesturile sale caracteristice (salutul cu m na dreaptă ridicată, at t de prezent ȳi în picturi), pe fundalul compozit al unui amestec de flori, chipuri de copii ȳi oameni maturi dispu i într-un fel de turbion cromatic din care, în final, se deta eaz , cea mai clară, figura pre edintelui⁴⁰. Sau, la aceeași autoare, una dintre cele mai interesante, în opinia mea, inovaȳii în privinȳa încărcăturii retorice a imaginii: acela i Ceaușescu (chiar dacă mai z mbitor ȳi mai grizonat de această dată), în acela i costum / cămașă albă / cravată, acela i gest - salutul cu m na dreaptă ridicată -, în jurul său aproape aceeași mulȳime de chipuri de copii, b rbaȳi, femei

³⁹ Ioan Cott, *Omagiu*, tu ; pentru o reproducere a acestui desen (datat 1983), v. "Arta", XXXI, nr. 9, 1984, p. 2

⁴⁰ Cornelia Ionescu, *Omagiu*, tapiserie, în "Arta", XXXV, nr. 2, 1988, p. 3

și flori⁴¹, totul pe un fond dominat de un roșu cărămiziu; inovația, metaforică și plastică în egala măsură, constă în faptul că la baza imaginii, în josul bustului președintelui, apare redat cu claritate motivul brâncușian al Coloanei Infinitului⁴². Vom mai reține, în fine, două tapiserii ce-și împart, cu generozitate, imaginea aceluiași președinte aflat într-una dintre reprezentările sale cele mai comune: ca actor principal al unei vizite de lucru. În tapiseria Ilenei Balotă, Nicolae Ceaușescu este redat printre holde, în momentul în care o mulțime de țărani îl întâmpină cu pâine și sare; președintele tocmai dă mâna cu o țărană, aceasta din urmă pregătindu-se de a-i oferi, cu stînga, o floare. În spatele grupului de țărani, se întrevăd și cîțiva muncitori iar la baza tapiseriei avem multe flori și ciorchini de struguri, ca semn sugerat al bogăției și frumuseții toamnei românești⁴³. Tapiseria cu aceași temă a lui Gheorghe Spiridon, deși respectă motivele principale ale acestui gen de reprezentare, este, totuși, mai nuanțată: aici, președintele este alături de soția sa, care este surprinsă puțin mai în spatele personajului principal, la stînga lui; cei doi, zîmbitori ambii, sînt întâmpinați cu pâine și sare de un țăran, în timp ce, din spatele acestuia, vine spre oaspeți o țărană, cu o foarte vizibilă năframă pe cap,⁴⁴ ce aduce pe o tavă o butelcă cu vin sau Țuică; pentru ca vizita de lucru să beneficieze de toți actorii săi rituali,

⁴¹ În viziunea Corneliiei Drăgușin, chipul conducătorului pare inseparabil legat de elementul floral: vezi mai ales una dintre primele sale opere de acest gen, portretul său tapisat *Tovarășul Nicolae Ceaușescu*, în care un Conducător grizonat și foarte zîmbitor, redat de la bust în sus, în costumul care-i este o adevărată "uniformă" în reprezentările artistice, apare înconjurat din toate părțile de o mulțime de flori, ca sub o ninsoare de petale - în "Arta", XXVI, nr. 4, 1979, p. 1.

⁴² *idem*, *Omăgiu*, tapiserie, în *O viață de erou...*, 1988, il. 47

⁴³ Illeana Balotă, *Vizită de lucru*, tapiserie, în *O viață de erou...*, 1988, il. 41

⁴⁴ interesanta aceasta dispunere spațială a femeii în raport cu bărbatul, caracteristică mai curînd lumii rurale românești tradiționale decît tipului de raport egalitar propus de viziunea modernizatoare a comunismului, precum și prezența ei, perfect simetrică, la cele două perechi din imagine (conducătorii statului, respectiv țăranii care le ies în cale)

Spiridon mai plasează și un grup masiv din ceea ce poporul numește, în intimitate, *aplaudaci*: în stînga vedem cinci bărbați și două femei, persoane din aparatul de partid sau din intelectualitatea rurală după costumație, iar în dreapta, un alt grup, de muncitori și țărani de această dată, al cărui rol comun, în această reprezentare, este acela de a-i aplauda pe actorii principali. În fine, imaginea este întregită de prezența, în planul îndepărtat al imaginii, a siluetelor unor schele sau macarale și a unor construcții tipice pentru sectorul industrial petrochimic⁴⁵. Aceste două tapiserii, ca și cele care le sînt asemănătoare sau chiar identice în privința personajelor, a rolurilor lor sau a dispunerii în spațiu, pot fi supuse mai multor tipuri de lectură a imaginii. În primul rînd, un detaliu de formă: costumul lui Nicolae Ceaușescu este un costum special pentru vizitele de lucru (bleu închis sau gri, cu cămașă sau cu helancă pe gît, uneori oapcă pe cap); în schimb - tapiseria lui Spiridon este un exemplu - atunci cînd îl însoțește pe Conducător, Elena Ceaușescu îi păstrează costumul său *deux pieces* pe care deja îl cunoaștem bine. De notat că acest gen de costumație propriu perechii conducătoare este împrumutat și de celelalte personaje ale imaginii: din grupul *urban* de oameni care aplaudă în tapiseria lui Spiridon, cei cinci bărbați poartă costume asemănătoare celui purtat de Ceaușescu, iar cele două femei, evident, apar în *deux pieces*. Lumea care animă acest gen de lucrări de artă este, am văzut, deplin reprezentativă pentru acea configurație a societății românești pe care programele politice ale partidului și-au fixat-o drept ținută: chiar dacă, uneori, se mai întîmplă ca aplaudacii țărani și muncitori să fie despărțiți, din punct de vedere pur spațial, de cei din *aparat* sau din intelectualitatea satului (precum în *Omagiul* tapisat de mai sus), totuși, simbolurile urbanității (costumul, schela, macaraua, muncitorul, combinatul petrochimic o.cl.) stau alături de cele ale ruralității (holda, țărani, năframa, ciorchinele de struguri o.cl.), se combină într-o imagine globalizatoare a unei țări care tinde

⁴⁵ Gheorghe Spiridon, *Omagiu*, tapiserie, în "Arta", XXIV, nr. 10-11, 1977, p. 1

hotărât (conform programelor politice) spre tergerea diferențelor dintre sat și oraș.

Același, în coordonatele principale, este președintele Ceaușescu și în *sculpturile* care-i sînt dedicate. Din punct de vedere cantitativ cu mult depășite de picturi, sculpturile respectă și ele, vom vedea, aceleași motive și tehnici de retorică a imaginii, fac apel la stratageme asemănătoare de *complimentare* a modelului. Ca amănunt ce ține de *formă*, în cazul pictorilor am văzut că una dintre constantele pînzelor dedicate Conducătorului era operația *plastică* de întinerire a acestuia (și a soției sale, după caz); în aceeași ordine de idei, în cazul sculpturilor este mai vizibil un alt truc, oarecum complementar: statura Conducătorului (și a soției sale) este, în mod intenționat, *reconstruită*; personajul *plastic* este mai înalt și mai zvelt decît cel real, operație care produce, adesea, rezultate stranii: există numeroase statuete reprezentîndu-i pe cei doi care aduc foarte mult, prin zveltețea lor ireală, cu niște păpuși. Acesta este și motivul pentru care aici voi numi acest procedeu de complimentare *complexul Barbie*.

Pe de altă parte, în ceea ce privește mediul artistic în sine, breasla sculptorilor, ca și celelalte *ordine* artistice, formează o lume pestriță, în care artiștii consacrați apar adesea alături de artiști amatori. Oricum, printre toți aceștia, cred că artistul cel mai valoros din a cărui dalță au ieșit trăsăturile Conducătorului este Ion Jalea, autor al cîtorva portrete pe care, aparent, le pot include în analiza mea abia la limită. În fond, portretele lui Jalea nu excelează prin valențe metaforice sau retorice deosebite; artistul dorește, mai curînd, să ofere pur și simplu cîteva imagini artistice de mare fidelitate - ceea ce și reușește cu brio. În primul dintre aceste portrete în bronz⁴⁶, una dintre primele și cele mai importante opere dedicate Conducătorului în anii '70, vedem reprezentarea corectă și foarte conformistă a chipului unui lider de partid și de stat și nimic mai mult, o poză de a cărei sobrietate

⁴⁶ Ion Jalea, *Tovarășul Nicolae Ceaușescu*, bronz, v. "Arta", XXIV, nr. 10-11, 1977, coperta I.

mărturisește pînă și gulerul cămășii care apare, redat aproape fotografic, imediat sub bărbia personajului. În schimb, cel de-al doilea potret pe care l-am ales pare a transmite o mai mare libertate de exprimare artistică, există parcă un început de metaforă pe care artistul și-o reprimă la timp: chipul lui Ceaușescu, fidel redat și cu un zîmbet schișat în partea inferioară a feței, se sprijină pe un gît puternic, nervos, încordat parcă⁴⁷. Datorită acestui detaliu, foarte important în economia portretului, imaginea transmite sentimentul nedeslușit al unui tumult fără cuvinte, o frământare ținută sub control de o forță redutabilă; este, evident, în mult mai mare măsură meritul artistului decît al modelului.

Concomitent cu primele încercări ale lui Jalea, un alt artist de calibru și un mare maestru al daltei se apleca asupra aceluiași model, cu experiența celor cîtorva decenii de activitate artistică neîntreruptă: Ion Irimescu. Ca și în cazul precedent, preoedintele în bronz datorat lui Irimescu respectă toate canoanele unei imagini *corecte*: un bust impozant, un adevărat *piept de Conducător*, în a cărei parte stîngă apare redată și una dintre medaliile pe care Nicolae Ceaușescu le poartă cu prilejul anumitor ocazii de protocol⁴⁸. Dincolo de acest conformism *cvasi-fotografic*, există la Irimescu un detaliu care face din lucrarea sa una plină de sens sugerat: chiar dacă nasul și buzele feței sînt foarte proeminente (detaliu care poate însemna și respectarea neabătută a trăsăturilor modelului...), capul Conducătorului, așa cum îl vede Irimescu, este un cap adolescentin, un cap de o tinerețe evidentă, aflată mult în urma celor cca. 60 de ani pe care preoedintele îi are în momentul apariției acestei sculpturi. Chiar dacă întinerirea este, în sine, un compliment (nu foarte subtil) făcut modelului, evident că în artă astfel de detalii nu necesită explicații suplimentare, fidelitatea artistică necerînd, cu obligativitate, redarea cu precizie a vîrstei

⁴⁷ *idem*, *Portret*, bronz - v. "Arta", XXXI, nr. 3, 1984, p. 9 sau *O viață de erou...*, 1988, il 7.

⁴⁸ Ion Irimescu, *Portret*, bronz - v. "Arta", XXIV, nr. 10-11, 1977, p. 11

biologice a modelului; pe de altă parte, artistul în cauză avea suficiente motive ca, de la înălțimea vârstei sale, să privească spre preoedinte ca spre un (mai) tânăr contemporan⁴⁹.

Sculpturile pe care le voi discuta în cele ce urmează se află, oarecum, la polul opus față de cele amintite mai sus: rod al unor artiști cu mult mai tineri (și mai necunoscuți, în comparație cu cei doi mari maeștri), operele ce urmează abundă, de regulă, în simboluri și în detalii mai mult sau mai puțin încărcate de un mesaj. Printre acestea, statueta lui Mihai Coșan este una dintre cele cu puține pretenții metaforice: un Nicolae Ceaușescu zvelt, înalt (*complexul Barbie*), redat din cap până în picioare, în poza pe care deja o cunoaștem: cu eșarfa pe piept și cu sceptrul în mîna stîngă, imortalizat în timp ce salută cu mîna stîngă, probabil, mulțimi nevăzute⁵⁰. Un Ceaușescu mult mai complex și foarte interesant ca realizare artistică în sine (o lucrare în bronz, alcătuită din două corpuri separate dar alăturate, în unul apărînd Nicolae, în celălalt Elena) îi datorăm sculptorului Viorel Pater: sub pretextul aceluiași *rappel* la anul 1974 (de unde, probabil, și întinerirea personajului, foarte vizibilă), preoedintele din acest bronz de dimensiuni reduse poartă cunoscuta eșarfă tricoloră pe piept și are sceptrul în mînă; elementul de noutate este ceea ce ni se sugerează dincolo de această interfață: corpul preoedintelui este dispus pe un mic postament, în spatele căruia un mic “perete-ecran” de bronz (terminat, sus, cu falduri de steag) ne prezintă cîteva dintre realizările cele mai cunoscute pe care propaganda regimului le leagă inseparabil de “epoca Ceaușescu”: cîteva construcții pe care le putem doar bănuî (Teatrul Național, Casa Poporului și alte cîteva mai greu recognoscibile), un baraj hidroenergetic, un tractor pe cîmp și, în partea de jos a imaginii, cîteva spice de grâu⁵¹. Cîteva cuvinte despre această abundență de

⁴⁹ Ion Irimescu se naște în anul 1903, la Preșești, Suceava; în perioada studenției fusese elev al maestrului Dim Paciurea

⁵⁰ Mihai Coșan, *Omagiu*, ghips - v. *O viață de erou...*, 1988, il. 70

⁵¹ Viorel Pater, *Omagiu*, bronz - “Arta”, XXXVI, nr. 1, 1989, p. 4

detalii: în ciuda primei impresii, chiar dacă relevanța lor estetică este pusă în cumpănă, aceste detalii nu sînt nicidecum gratuite. Reușite sau nu din punct de vedere plastic, aceste detalii care întregesc imaginile Conducătorului (și, prin aceasta, portretul său) formează coloana vertebrală pe care se articulează *discursul* sugerat de artist, ceea ce am numit aici *retorica imaginii*. Drept dovadă peremptorie a faptului că aceste detalii pînă mai mult de componenta *premeditată* a actului creator (cea propriu zis ideologică, mesajul pe care artistul trebuie să-l transmită cu obligativitate, indiferent de felul în care o face) decît de cea *imprevizibilă*, spontană (precum stilul artistului, viziunea, originalitatea și talentul său) avem aspectul evident că aceste detalii nu sînt, cu foarte puține excepții, revendicate, ca inovație artistică, de nici un artist anume. Drept urmare, le vom regăsi cu ușurință în mai multe lucrări de aceeași factură: într-un alt bronz asemănător celui discutat mai sus, Nicolae și Elena ocupă spațiul central, înconjurați din trei părți de mulțimi fremătînde⁵². Componenta socială a acestei mulțimi care întîmpină cuplul conducător este grațioasă prin ea însăși - vedem în imagine muncitori,



Mihai Coșan, *Omagiu*

⁵² Iftimie Bîrleanu, *Omagiu*, bronz - v. "Arta", XXXII, nr. 3, 1985, p. 5

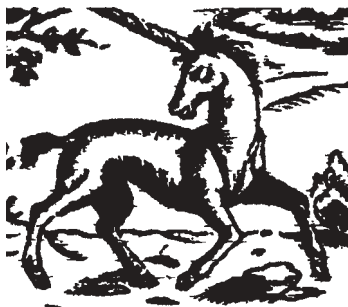
șărani, soldați și copii, fiecare respectându-și propria partitură: copiii, cei din prim plan, întind flori Elenei Ceaușescu; muncitorii din fața cuplului țin în mâini uriașe ramuri vegetale iar soldații poartă cu ei un mare steag; în planul secund, muncitori și șărani salută sau ovaționează și, dincolo de ei, spre zare, vedem tractoare, schele de construcții, sonde și combinate. Nu putem trece cu vederea nici ultimul detaliu al acestei fresce în bronz, deplin consonant cu mesajul pe care imaginea, cea pe care am descris-o, pare a-l sugera: sus, deasupra tuturor, planează un porumbel cu o ramură (de măsline, cel mai probabil) în cioc.

În fine, mă voi opri acum asupra uneia dintre cele mai interesante (din punctul de vedere a ceea ce mă interesează aici) opere de artă plastică pe care cineva, cândva, nu numai că și-a putut-o imagina, dar a și pus-o în practică. Aproape că, singură, această sculptură mi-ar fi fost suficientă pentru o bună parte din demonstrație; încărcătura sa retorică este uriașă, iar trimiterile la clișee ideologice și locuri comune ale propagandei sînt nenumărate; în privința formei, *complexul Barbie* este aici vizibil mai mult decît oriunde altundeva. Sculptura, operă a doi artiști plastici foarte experimentați, prezintă, într-o manieră la granița dintre kitsch și ultradidacticism, o alegorie a evoluției istorice: în jurul unui construct în formă de *pahar de cognac* se înscruie în spirală, pe trepte succesive, un dac, Mircea cel Bătrîn, Vlad Pepeș, Ștefan cel Mare, Mihai Viteazul și Alexandru Ioan Cuza. În vîrf, la capătul acestei scări evolutive, pe un fel de turn pe care este înrăstă și stema RSR, apare Nicolae Ceaușescu, zvelt, cu eșarfa tricoloră peste piept și cu sceptrul în mîna dreaptă⁵³ - ca în toate cazurile, un *rappel* evident la anul 1974 și, mai mult, înscriserea acestui eveniment (ca și a personajului în speță) în linia lungă și dreaptă a istoriei naționale, linie care și-a găsit desăvîrșirea prin acest personaj, de acum pe deplin înscris în istorie.

⁵³ Gabriela Manole-Adoc și Gheorghe Adoc, *Omagiu*, în "Arta", XXXV, nr. 1, 1988, p. 15

Résumé

À partir d'un inventaire d'une centaine de travaux d'art dédiés dans les années 1970-1980 à Nicolae Ceau^oescu (des tableaux, des sculptures et des tapisseries), l'auteur signale l'isolation de plus en plus évidente à laquelle le *Conducator* semble être destiné par l'entremise de ses portraitistes les plus fidèles. Paradoxalement, plus il est entouré par des masses informes, plus il se retrouve seul, maître absolu d'une espace qu'il prend avec avidité. Il devient l'unique habitant d'une île (son pays) sur laquelle on ne voit, pour le reste, que des visages troubles et des contours confus.



CENTRUL DE ISTORIE A IMAGINARULUI

Centrul de istorie a imaginarii a fost fondat în 1993 și funcționează în cadrul Facultății de Istorie a Universității din București. Scopul său este acela de a stimula și organiza cercetările privitoare la imaginar, în cele mai variate manifestări ale acestuia, și cu deosebire la mitologiile istorice și politice și la problematica identitate - alteritate. Centrul este deschis tuturor celor care se interesează de o asemenea problematică: cadre didactice universitare sau din învățământul preuniversitar, cercetători, doctoranzi și studenți. El participă în același timp la programul de studii aprofundate al Facultății de Istorie, specializarea *istoria ideilor și a mentalităților*, precum și la activitățile de doctorat. Cooperează cu centre similare din străinătate și îndeosebi cu rețeaua franceză a centrelor de cercetare asupra imaginarii; relații strânse (participări la colocvii, conferințe, schimburi de profesori, burse pentru studenți) s-au dezvoltat în special cu universitățile, și centrele corespunzătoare, din Grenoble, Dijon și Montpellier.

Centrul a organizat următoarele colocvii: *Mitologii istorice* (noiembrie 1993), *Miturile comunismului românesc* (aprilie 1994), *Miturile comunismului românesc II* (decembrie 1995), *Direcții noi în istorie* (martie 1998), *Insula. Izolare și limite în spațiul imaginar* (martie 1999, în colaborare cu *Colegiul Noua Europă*).

Actele colocviilor și alte contribuții au fost cuprinse în mai multe numere tematice ale revistei *Analele Universității București, Istorie* (1991: *Histoire de l'imaginaire*; 1992: *L'Etre différent et ses images*; 1993-1994: *Mythologies historiques*) precum și în volumele *Mituri istorice românești* (1995) și *Miturile comunismului românesc* (vol.I, 1995; vol.II, 1997; nouă ediție, într-un volum publicat la Editura Nemira, București, 1998), toate sub direcția lui Lucian Boia. Mai ales prin lipsa de prejudecăți cu care a procedat la o nouă abordare a discursului istoric românesc și a problematicei comunismului, Centrul a reușit să stimuleze, în ultimii ani, dezbaterile istoriografică din România.

Dintre contribuțiile individuale recente ale membrilor Centrului trebuie menționate lucrările lui Lucian Boia privitoare la imaginar în genere și la imaginarul istoric românesc în particular (*Istorie și mit în conștiința românească*, Humanitas, București, 1997; *Jocul cu trecutul. Istoria între adevăr și ficțiune*, Humanitas, București, 1998; *Pour une histoire de l'imaginaire*, Les Belles Lettres, Paris, 1998, *Două secole de mitologie națională*, Humanitas, București, 1999), studiile lui Zoe Petre și ale lui Adrian Cioroianu asupra imaginarului comunist, ale lui Andrei Pippidi privitoare la conceptele istorice și politice ale Europei medievale și moderne, abordarea de către Mirela Murgescu a constituirii identității naționale românești (*Între "bunul creștin" și "bravul român". Rolul Țolii primare în constituirea identității naționale românești*, Iași, 1999), deslușirea imaginii Africii Negre în Europa secolului al XIX-lea, în studiile și în teza de doctorat elaborate de Simona Corlan-Ioan (*Inventarea Africii Negre. Călătorii în imaginarul secolului al XIX-lea*, în curs de apariție la Editura ALL din București).

Directorul Centrului: prof. univ. dr. Lucian Boia

Secretar: lect. univ. dr. Simona Corlan-Ioan

Adresa: Universitatea din București, Facultatea de Istorie, Bd.

Elisabeta nr.4-12, București, sector 1; tel/fax: 3100680



COLEGIUL NOUA EUROPĂ

Punctul de pornire

New Europe College, un mic „centru de excelență” independent în domeniul disciplinelor umaniste și sociale, primul și – deocamdată, cel puțin – unicul de acest fel din România, a fost fondat în 1994 ca persoană juridică de drept privat. Punctul de pornire l-a constituit *New Europe Prize*, acordat profesorului Andrei Pleșu în 1993 de un grup de institute de studii avansate: *Center for Advanced Study in the Behavioral Sciences*, Stanford, *Institute for Advanced Study*, Princeton, *National Humanities Center*, Research Triangle Park, North Carolina, *Netherlands Institute for Advanced Study in the Humanities and Social Sciences (NIAS)*, Wassenaar, *Swedish Collegium for Advanced Study in the Social Sciences (SCASSS)* Uppsala și *Wissenschaftskolleg zu Berlin*. Acest premiu a făcut posibilă înființarea Colegiului și selecția primei generații de bursieri ai acestuia. Finanțări ulterioare au permis continuarea activității Colegiului, astfel încât numărul de bursieri și alumni NEC atinge, în momentul de față, cifra de 80.

Obiective

– să realizeze un context instituțional cu largă deschidere internațională, care să ofere tinerilor cercetători români din domeniile

oportunităților umaniste și sociale posibilitatea de a lucra în condiții similare cu cele din Vest: burse care să le permită să se dedice în mod confortabil muncii lor științifice, echipament tehnic modern și o atmosferă de lucru care să stimuleze dialogul dintre diferitele domenii de cercetare și să încurajeze dezbaterile critice;

– să cultive receptivitatea cercetătorilor și universitarilor români față de domenii de cercetare și modalități de abordare încă insuficient de ferm instalate la noi, preservând, în același timp, ceea ce poate fi încă prețios în tipuri de demers dezvoltate - în pofida oricăror opreliști - într-un climat intelectual, cultural și politic nefast, înainte de 1989. Dacă una din consecințele grave ale izolării a fost aceea de a împiedica sincronizarea cercetării din România cu cea din alte părți ale lumii; s-au dezvoltat aici, pe de altă parte, modalități specifice de a pune problemele, strategii ale cercetării de lungă durată care au izbutit, nu o dată, să eludeze restricțiile intelectuale, financiare și chiar politice; sînt strategii de care merită să se țină seama pe piața culturală a unei Europe în curs de reconfigurare, confruntată cu provocări inedite;

– să faciliteze și să amplifice contactele dintre specialiști români și invitați străini provenind din centre universitare și de cercetare din întreaga lume;

– să formeze un nucleu de intelectuali tineri care să contribuie la normalizarea vieții științifice și intelectuale din România

Programe

NEC nu este, strict vorbind, o instituție de învățămînt; activitatea NEC este axată pe cercetare, la nivelul „studiilor avansate”, prin două programe de burse:

a. Bursele NEC

În fiecare an New Europe College oferă, pe baza unui concurs public, zece burse pentru tineri cercetători români din domeniile oportunităților umaniste și sociale. Bursierii sînt selectați de un juriu format

din specialiști români și străini și beneficiază de o bursă care se acordă pe durata unui an universitar (octombrie - iulie). Avînd ca moderator Rectorul (pînă în ianuarie 1998, cînd acesta a devenit Ministru de Externe) și (începînd din acel moment) Directorul științific, bursierii discută proiectele lor de cercetare în cadrul unor colocvii săptămînale („colocviile de miercuri”). În timpul anului academic, fiecare bursier are posibilitatea de a petrece o lună într-un centru universitar din străinătate. La sfîrșitul anului universitar bursierii prezintă o lucrare ce constituie rezultatul cercetării efectuate în cadrul Colegiului. Lucrările sînt publicate în anuarul NEC.

b. Bursele RELINK

Inițiat în 1996, programul RELINK vizează (cu predilecție) tineri cercetători români din domeniile științelor umaniste și sociale care au beneficiat de burse/stagii de studiu în străinătate și s-au reîntors în România, ocupînd posturi în universități sau în institute de cercetare. Urmărind îmbunătățirea standardului și condițiilor de cercetare și revigorarea vieții academice în România, programul RELINK oferă anual (pe baza unei proces de selecție similar celui pentru bursele NEC) un număr de 10 burse, durata acestora fiind de trei ani. Bursele includ: un suport financiar care permite fiecărui bursier să întreprindă o călătorie de cercetare de o lună pe an la un centru univesitar din străinătate, pentru a-și menține și lărgi contactele cu specialiști străini; un laptop pus la dispoziție fiecărui bursier pentru utilizare individuală; fonduri pentru achiziționarea de literatură de specialitate.

Colegiul Noua Europă organizează pentru toți bursierii săi, cît și pentru alți specialiști români din diverse domenii, un program permanent de conferințe („conferințele de seară”), susținute de personalități științifice din România și din străinătate. NEC organizează de asemenea unele manifestări speciale, cum ar fi seminarii și simpozioane la nivel național și internațional.

Finanțare

Activitățile *Colegiului Noua Europă* au fost finanțate până în prezent de Elveția (*Departamentul Afacerilor Externe* și *Zuger Kulturstiftung Landis & Gyr*), Germania (*Stifterverband für die Deutsche Wissenschaft* și *Volkswagen-Stiftung*) și, în cazul Programului RELINK, de *Open Society Institute*, Budapesta, prin *Higher Education Support Program*.

Fondator al Fundației Noua Europă și a New Europe College:

- Dr. Andrei PLEA, ministrul afacerilor externe

Consiliul științific:

- Dr. Horst BREDEKAMP, profesor de istoria artei, Humboldt-Universität, Berlin
- Dr. Iso CAMARTIN, scriitor; profesor la catedra de romanistică, Universitatea Zürich
- Dr. Daniel DĂIANU, președinte, Asociația Română de Economie
- Dr. dr. hc. Wolf LEPENIES, rector al Wissenschaftskolleg zu Berlin; profesor de sociologie, Freie Universität Berlin
- Dr. Gabriel LIICEANU, profesor de filosofie, Universitatea București; director, Editura *Humanitas*
- Dr. Andrei PIPPIDI, profesor de istorie, Universitatea București; președinte al Comisiei Naționale a Monumentelor

Consiliul Administrativ:

- Dr. Victor BABIUC, ministrul apărării
- Maria BERZA, secretar de stat, Ministerul Culturii
- Heinz HERTACH, director, Zuger Kulturstiftung Landis & Gyr, Elveția
- Dr. Helga JUNKERS, Volkswagen-Stiftung, Hanovra, Germania

- Dr. Joachim NETTELBECK, director administrativ, Wissenschaftskolleg zu Berlin, Germania
- Dr. Heinz-Rudi SPIEGEL, Stifterverband für die deutsche Wissenschaft, Germania
- Dr. ^aerban STATI, director general, Ministerul Afacerilor Externe

Comitetul Director

- Marina HASNA^a, director administrativ
- Heinz HERTACH, director, Zuger Kulturstiftung Landys & Gyr, Zug, Elveşia
- Dr. Anca OROVEANU, director  tiinşific