

## PENDULUL LUI FOUCAULT: O LECTURĂ DESCHISĂ...

*In memoriam Umberto Eco (1932–2016)*

de CONSTANTIN I. CIOBANU

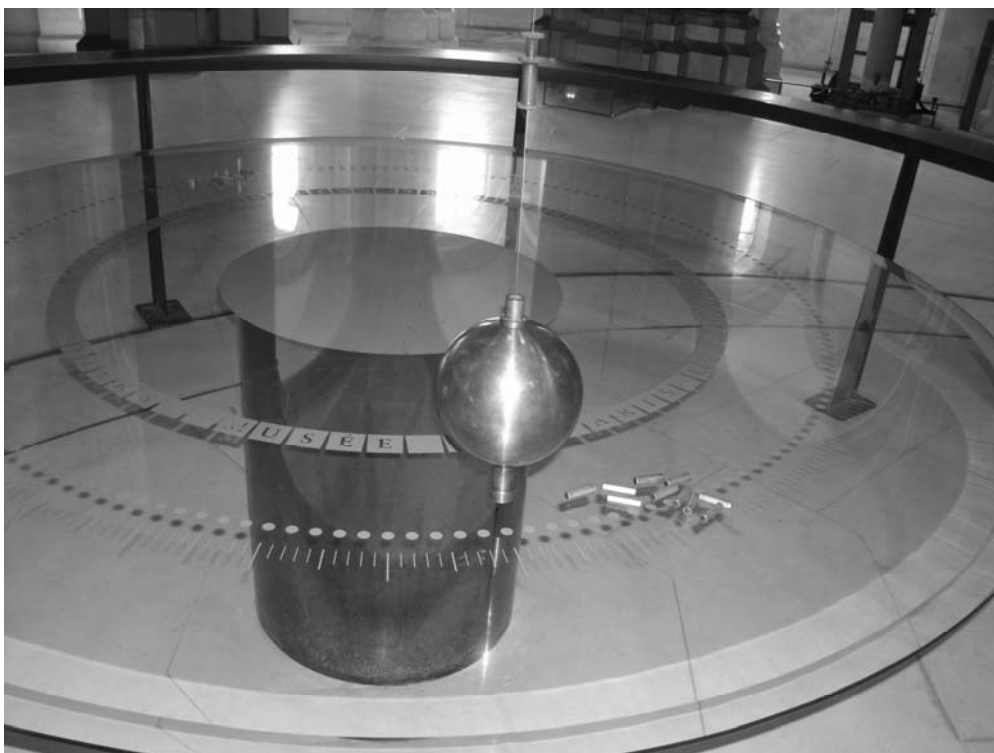


Fig. 1. Pendulul lui Foucault.

Anul 1988. La editura milaneză *Bompiani* vede lumina tiparului „golemicul” roman *Il pendolo di Foucault* al lui Umberto Eco, scriitor cunoscut deja în toată lumea datorită *Operei deschise* și *Numelui trandafirului*.

Anul 1993. Undeva, pe teritoriul Franței, enigmaticul Max Vallentin ascunde – la o adâncime de circa 80–100 centimetri – copia de bronz a unei cucuvele, a cărei dezgropare i-ar oferi fericitului descoperitor posesia originalului de aur, bătut cu diamante, în valoare de aproximativ 1 milion de franci francezi (actualmente aproximativ 180 de mii de Euro).

Ce poate fi comun între aceste două evenimente atât de incongruente? Ce poate apropia o capodoperă literară a postmodernismului european de un act de „performance” de factură anglo-americană, transplantat în sol francez și însoțit de o adevărată explozie în mass-media și pe *Internet*? Răspunsul este simplu: Măria Sa Enigma. Mai exact, acea stare a spiritului uman care-i dă târcoale în momentele cele mai nepotrivite, ațâțându-i dorința de dezvăluire a misterului. Al oricărui mister: fie el o conjurație imaginară a „diabolicilor”, o „destăinuire ancestrală” a templierilor sau a rosacrucienilor – purtători ai secretelor Sionului – sau o arhibanală încercare de revitalizare a spiritului romanelor lui Robert Louis Stevenson cu „insule ale comorilor” și cu „piraiți unijambiști”, pripășiți, ce-i drept, pe terenurile solide, nonprivate, ale drumurilor de stat franceze (prezente, de altfel, mai mult în expresie cartografică datorată ghidurilor rutiere de tip „Michelin” decât în realitatea cotidiană). În ambele cazuri nu este vorba de „mesaje închise” ce alcătuiesc la etapa actuală sfera preocupărilor serviciilor secrete, a spionajului industrial sau a „spărgătorilor de coduri”<sup>1</sup>. Nici vorbă de acele înlănțuiri anoste de mii de cifre sau litere, cu redundanță minimală, a căror semnificație poate fi dezvăluită doar prin accesarea parolei corecte, care, la rândul ei, nu este nimic altceva decât o înlănțuire de litere sau de cifre alese adesea absolut arbitrar. Nu este vorba aici nici de vreun „vaccin” contra vreunui virus scandalos de „gripare” a calculatoarelor moderne, de tipul omniprezentului virus „I love you” infiltrat pe *Internet* încă din anul 2000 și care, după cum se știe, a afectat chiar și *e-mail*-urile Pentagonului, CIA-ului și Parlamentului britanic.

Dezlegarea enigmelor lansate atât de către Max Vallentin<sup>2</sup>, cât și de către Umberto Eco, rezidă în selectarea și conexiunea asociațiilor obținute ca rezultat al unei „lecturi deschise”, al unei lecturi în care cititorul devine coautor al mesajului ce urmează a fi descifrat. Trecerea de la o noțiune la alta se face prin asociere, iar domeniul în care sunt generate asociațiile nu este altul decât întregul spectru al culturii: literatura, primele tipărituri, tratatele științifice, operele de artă, muzica, arhitectura, științele zise *hermetice* etc. Codurile, prezente atât în *Pendulul lui Foucault*, cât și în cele 11 enigme (și, implicit, în ipotetica „superenigmă”) ale *Cucuvelei de aur* a lui Max Vallentin, sunt codurile culturii vest-europene. Pentru a garanta rezultatul, atât scriitorul și eseistul Eco, cât și „ciocul cu lopata” Vallentin, sunt nevoiți să garanteze o „redundanță” maximală a mesajului aflat la suprafață (și nu în adâncimile insondabile ale nu se știe căror sisteme criptografice sofisticate!). Dar anume în această aparentă „nedisimulare”, în această situație a mesajului la suprafața *câmpului cultural*, apare dificultatea decriptării lui, – decriptare – a cărei esență rezidă în „selectarea corectă” a codului de lecturare. Or coduri de acest fel în cultura contemporană sunt o multitudine. Mai mult decât atât: toată cultura contemporană începe să semene cu un imens cod generator, la rândul ei, de alte coduri. Ceea ce pentru un criptograf-computerist constituie dificultatea găsirii parolei sau cuvântului de acces pentru a intra în cutare sau cutare domeniu interzis al universului informațional, pentru cititorii lui Umberto Eco, sau pentru „vânătorii” cucuvelei lui Max Vallentin, o constituie alegerea corectă a codului (sau, mai exact, a „punctului de vedere”) în lecturarea mesajului cifrat.

Imposibilitatea utilizării unui anumit principiu matematic combinator de aflare a parolelor în cazul „cucuvelei” lui Max Vallentin ne este sugerată de nereușita criptografilor profesioniști de la *Ministère de la Défense*, care, cu toate calculatoarele lor performante și cu toți galonații lor licențiați, pe parcursul a peste 7 ani de zile, nu au reușit nici măcar să se apropie de misterul păsării „blestemate”. Aceeași imposibilitate și ineficacitate a metodelor combinatorice ne este sugerată și de către Umberto Eco în episodul romanului său, unde îl găsim pe eroul principal (Casaubon) scoțând la imprimantă toate combinațiile posibile ale numelui lui Dumnezeu în ebraică (YHWH – Yahweh) pentru a descoperi codul-parolă de acces la *file*-urile prietenului său Belbo. Conform logicii narațiunii, parola adevărată pentru citirea mesajului transmis de Belbo se dovedește a fi cu totul alta: simpla negație „Nu” (omonimă, de altfel, cu culegerea de eseuri de critică literară a lui Eugène Ionesco, publicată la București în anul 1934!). Nu geniul criptografic, ci intuiția, scepticismul, persiflarea, spiritul negativist și cunoașterea psihologiei lui Belbo sunt acele instrumente datorită cărora Casaubon reușește să spargă codul inventat de prietenul său.

Însuși Umberto Eco ne dezvăluie principiul de constituire a lanțurilor de asociații și a legăturilor ce structurează textura *Pendulului*. Într-una din pagini citim: „*cârnași – porc – pensulă – manierism – Idee – Platon*”<sup>3</sup>. După o primă stare de hilaritate produsă de această hazlie înlănțuire de cuvinte, îți dai seama că,

<sup>1</sup> Așa-numiții „hackeri” sau alte tipuri de persoane care încearcă să obțină, în mod ilicit, controlul asupra unui sistem de securitate, unui computer sau rețea, cu scopul de a avea acces la informații confidențiale sau la avantaje materiale.

<sup>2</sup> Pseudonim al lui Régis Hauser – scriitor francez, dar și profesionist în comunicare, consultanță și marketing, mort pe 23 aprilie 2009, care, din motive de securitate lesne de înțeles, nu dorea în timpul vieții să-și divulge identitatea de autor al faimoasei cărți de enigme *La chouette d'or*.

<sup>3</sup> Umberto Eco, *Pendulul lui Foucault*, vol. 1, Constanța, Ed. Pontica, 1991, p. 258.

din punct de vedere logic, conexiunile sunt impecabile. Într-adevăr, majoritatea cârnaților se fac din carne de porc. Din păr de porc se produc pensule. Cu pensule pictează pictorii, inclusiv maeștrii *manierismului* italian. Tratatetele de pictură din epoca manieristă erau deseori numite *Ideea* (exemple: *Ideea templului picturii* a lui Gian Paolo Lomazzo sau *Ideea pictorilor, sculptorilor și arhitecților* a lui Federico Zuccaro<sup>4</sup>).

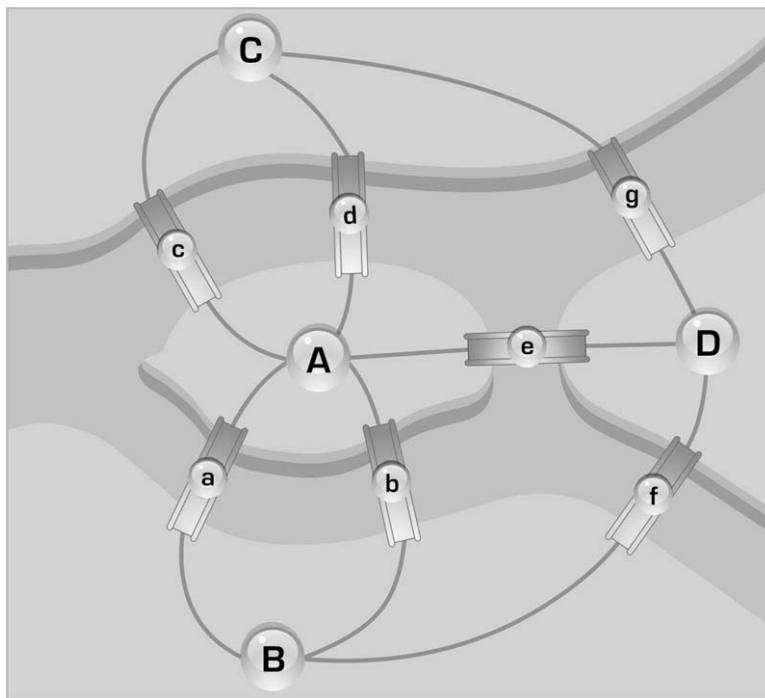


Fig. 2. Cele șapte poduri din Königsberg.

Noțiunea de *Idee* este o categorie fundamentală a filosofiei lui Platon. Pentru el tot Universul este mai întâi o „lume a ideilor” și doar în calitate de „accidentă” este acceptată lumea obiectelor sau a lucrurilor tangibile. La aceeași pagină a ediției românești a *Pendulului* găsim descrisă și metoda de creație a lui Eco (cel puțin în ceea ce privește romanul nominalizat). Îmi permit să citez acest pasaj: „... acumulam experiențe, noțiuni, și nu aruncam nimic. Fișam totul. Nu mă gândeam să țin fișele într-un computer (abia atunci intrau în comerț – este vorba de sfârșitul anilor ’70), iar Belbo avea să fie un adevărat pionier. Lucram cu mijloace artisanale, dar îmi creasem un soi de memorie făcută din dreptunghiuri mici de carton moale, cu indicii încrucișați. Kant ... nebuloasă... Laplace, Kant, Königsberg... cele șapte poduri din Königsberg... teoremele topologiei... Conexiunile există oricând, numai să vrei să le găsești”<sup>5</sup>. Într-adevăr, conexiunile există. Mai ales dacă este vorba de civilizația vest-europeană cu o cultură scrisă (prin urmare adaptată interpretărilor și analizelor textologice) de peste două milenii. Exemplul *nebuloasă – Kant – Laplace – Königsberg – cele șapte poduri – teoremele topologiei* asemeni exemplului precedent *cârnați – porc – pensulă – manierism – idee – Platon* este tot atât de impecabil, deși necesită o erudiție științifică mai vastă a cititorului. Or dacă despre teoria formării planetelor sistemului solar dintr-o nebuloasă incandescentă, – teorie, lansată de către Immanuel Kant – s-a mai auzit, dacă putem afilia acestei teorii cosmologice celebra *Reprezentare a sistemului lumii* a marchizului de Laplace (care a răspuns la nedumerirea creaționistă a lui Napoleon prin ironica replică „*Dumnezeu? Sire, n-am avut nevoie de această ipoteză!*”<sup>6</sup>), dacă podurile din Königsberg sunt podurile orașului lui Kant, atunci, în ceea ce privește *teoremele topologiei*, situația este familiară exclusiv

<sup>4</sup> Una din cele mai celebre cărți de teorie a artei scrise în secolul al XX-lea este *Ideea*, datorată lui Erwin Panofsky. Această carte pare a fi cea mai substanțială contribuție la istoria conceptului (numit *Idee*) a vechii teorii a artei, într-o perioadă în care sfera esteticului nu era teoreticește separată de sfera eticului.

<sup>5</sup> Umberto Eco, *Pendulul lui Foucault*, vol. 1, p. 258.

<sup>6</sup> Legenda franceză legată de această replică, devenită celebră (*Dieu ? Sire, je n'ai pas eu besoin de cette hypothèse*) include, totuși, un anacronism. Or, în anul publicării și prezentării cărții, Napoleon era încă prim-consul și adresarea « *Sire...* » ar fi trezit un scandal monstru în rândul republicanilor francezi. În realitate cuvintele lui Laplace au fost următoarele : *Citoyen premier Consul, je n'ai pas eu besoin de cette hypothèse.* (rom. : *Cetățene Prim Consul, eu nu am avut nevoie de această ipoteză*).

matematicienilor și-i lasă în derută pe reprezentanții științelor umaniste. De fapt, aici este vorba de *graficele unicursale*, examinate încă în secolul al XVIII-lea de matematicianul elvețian Leonard Euler. Esența problematicei graficelor unicursale poate fi exemplificată de amplasamentul celor 7 poduri peste râul Pregel din orașul natal al lui Kant. Întrebarea constă în posibilitatea sau imposibilitatea de a traversa doar o singură dată fiecare din aceste poduri, trecându-le pe toate șapte. În cazul Königsbergului (actualul Kaliningrad), după cum știm, răspunsul este negativ: construirea unui grafic unicursal este imposibilă. Această *problemă a podurilor* este una din primele probleme matematice, a cărei rezolvare nu depinde de măsură, de actul măsurării, de proiecție etc. Ea nu ține nici de geometria lui Euclid, nici de toate varietățile de geometrii proiective, nici de geometria diferențială. Este o problemă topologică sau, după cum se exprimau matematicienii de la începutul secolului al XX-lea (Henri Poincaré ș. a.), este o problemă de „analysis situs”. Deci, în ultimă instanță, este o problemă a matematicii calitative, și nu a celei cantitative. Nu în zadar unii istorici ai științei contemporane leagă de această problemă, rezolvată cu brio de Euler, începuturile topologiei contemporane – a celui mai abstract și a celui mai complicat compartiment din imensa arhitectură a ansamblului matematicilor moderne.

În ceea ce privește afinitățile metodei sale de cercetare cu metodele de cercetare ale serviciilor secrete, Umberto Eco precizează: „Criteriul este riguros și cred că e același aplicat de serviciile secrete: nu există informații bune și mai puțin bune; puterea constă în a le fișa pe toate, și apoi a le căuta conexiunile...”<sup>7</sup>. De fapt, interpretarea și aprecierea acestor conexiuni, obiectivitatea lor, supalicitarea sau diminuarea valorică a calității informației obținute pe această cale, – iată un teren nelimitat pentru o exegeză ulterioară, a cărei reușită va depinde mult de acribia exegetului, de atenția pe care acesta o va acorda celor mai neînsemnate, la prima vedere, detalii.

Să analizăm acum un exemplu de deformare voită a obiectivității conexiunilor, deformare necesară lui Umberto Eco pentru a spori efectul melodramatic al dramei templierilor. După o lamentație elegiacă într-o franceză veche extrasă din *Chronique à la suite du roman de Favel*<sup>8</sup> – „Li frere, li mestre du Temple / Qu'estoient rempli et ample / D'or et d'argent et de richesse / Et qui menoient tel noblesse / Où sont-il? Que sont devenu?”<sup>9</sup> – prima frază a capitoului al 13-lea începe cu expresia latinească „Et in Arcadia ego”<sup>10</sup>. Prezente în majoritatea dicționarelor, explicațiile obișnuite ale acestei expresii (ce nu ține de Antichitate!) fac trimitere la inscripția de pe un tablou al pictorului italian Bartolomeo Schidone (1578–1615), – tablou – care înfățișează stupoarea unor păstori arcadieni la descoperirea unui craniu uman. A doua frază a aceluiași capitol ar părea să confirme nostalgia după *secolul de aur* al ingenuității arcadiene: „În seara aceea barul Pilade era întruchiparea *vârstei de aur*”<sup>11</sup>. Umberto Eco n-ar fi însă Umberto Eco dacă la aceeași pagină n-ar complica situația – clară la prima vedere – prin trimiteri echivoce la „zorii unei mari răsturnări de paradigmă” sau la expresii de tipul: „se putea minți spunând adevărul (situație inversă *condiționalului contrafactual*<sup>12</sup>), ba chiar se putea face ca adevărul să devină *enigmatic și lunecos*...”. În ceea ce privește

<sup>7</sup> Umberto Eco, *Pendulul lui Foucault*, vol. 1, p. 258.

<sup>8</sup> Aici este vorba de o *Cronică* franceză versificată, atribuită de unii cercetători lui Geoffroi de Paris. În cadrul manuscrisului din vechea colecție regală franceză, păstrat la cota nr. 6812, această *Cronică* urma *Romanului lui Fauvel*, ceea ce a și determinat denumirea ei. Corectă este transcripția *Fauvel* și nu *Favel*. *Le Roman de Fauvel* este un poem francez compus în Evul Mediu târziu (secolul al XIV-lea, aproximativ între 1310 și 1316) de mai mulți autori, textul principal fiind atribuit lui Gervais du Bus. Numele protagonistului, a măgarului Fauvel, este un acrostih compus din inițialele celor șase defecte majore ale secolului: Lîngșirea (=Flatterie), Avariția (=Avarice), Nemernicia (=Vilenie, unde literele U=V, ca în epigrafiă latină), Inconstanța (=Variété), Invidia (=Envie) și Lașitatea (=Lâcheté).

<sup>9</sup> Trad. rom. : „Frații, magiștri ai Templului / Care era plin, umplut / De aur, de argint, de bogății, / Și care demonstau atâta noblețe, / Unde sunt? Ce au ajuns?”.

<sup>10</sup> Umberto Eco, *Pendulul lui Foucault*, vol. 1, p. 97.

<sup>11</sup> *Ibidem*.

<sup>12</sup> Explicarea „condiționalelor contrafactice” o oferă însuși Umberto Eco la p. 157 a vol. I al romanului (Cap. 19): „O condițională contrafactuală este: „Dacă Eco n-ar fi scris *Pendulul lui Foucault*, traducătorul său ar fi tradus o altă carte”. Aceste condiționale sunt întotdeauna adevărate în ceea ce privește tablele de adevăr, deoarece „Fals”+„Fals” = „Adevărat”, iar „Fals” + „Adevărat” dă tot „Adevărat”. În general, Eco acordă o mare atenție paradoxurilor logice. El pomenește de *Paradoxul mincinosului* cunoscut încă din epistola Sfântului apostol Pavel către Tit: *Unul dintre ei* (cretan – n.n., C.C.), *chiar un prooroc al lor, a rostit: Cretanii sunt pururea mincinoși...* (I, 12). Ulterior, sunt pomeniți „marii stupizi” din istoria filosofiei, inclusiv Sfântul Anselm din Canterbury cu celebru-i *Argument ontologic al existenței lui Dumnezeu*. Aici este vorba, de fapt, de demonstrarea de către Sf. Anselm a existenței lui Dumnezeu prin introducerea noțiunii de „adevăr ontologic”, înțeles ca *adevărul existenței lui Dumnezeu, Singurul capabil să existe prin EL* însuși! Anume din acest „adevăr ontologic”, după Anselm decurg celelalte două feluri de adevăruri: cel *logic* și cel *moral*. Aflat deasupra sferei de operare a logicii formale, acest „argument ontologic” al episcopului din Canterbury, pentru raționalistul Casaubon și pentru interlocutorii săi, nu este decât „o stupiditate”.

„răsturnarea de paradigmă”, expresia pare a fi împrumutată din cartea *Structura revoluțiilor științifice*<sup>13</sup> a lui Thomas S. Kuhn<sup>14</sup>, iar în ceea ce privește adevărul... Aici ar fi bine să ne întoarcem la istoria apariției expresiei „Et in Arcadia ego”, expresie care inițial nu avea în vedere *secolul de aur*. După cum o demonstrează magistral Erwin Panofsky (cel mai reputat corifeu al *iconologiei* secolului al XX-lea!), formula latinească „Et in Arcadia ego” nu i-o datorăm pictorului Schidone, ci cardinalului Giulio Rospigliosi (viitorul papă Clemente al IX-lea)<sup>15</sup>. În pictură tema aceasta apare inițial la Giovanni Francesco Guercino, care primul a exemplificat plastic (încă în anii '20 ai secolului al XVI-lea!) expresia latinească propusă de cardinal. De remarcat faptul că la acea etapă elementul elegiac și retrospectiv lipseau totalmente, accentul punându-se doar pe surpriza protagoniștilor acțiunii. Atât la Guercino, cât și în prima variantă a *Păstorilor arcadieni* a lui Nicolas Poussin sintagma „Et in Arcadia ego” avea înțelesul „și în Arcadia eu (sunt)”, unde pronumele persoanei întâi, singular, desemna Moartea. Cu alte cuvinte, expresia ar fi trebuit interpretată în felul următor: „Până și în Arcadia, eu, Moartea, dețin puterea”<sup>16</sup>. O astfel de interpretare este similară miilor de interpretări ale temei „Vanitas” atât de populară în epoca barocă. Schimbarea de paradigmă în interpretarea acestei sintagme, la care în mod implicit face referire Umberto Eco, apare abia în a doua pictură pe aceeași temă, realizată de Poussin la maturitate, în anii 1638–1640<sup>17</sup>. În acest tablou al clasicului francez imaginea craniului lipsește, iar sensul expresiei „Et in Arcadia ego” este în mod explicit orientat spre trecut, spre *secolul de aur*, și ar trebui înțeles în felul următor: „Și eu am trăit (cei mai frumoși ani ai vieții!) în Arcadia”, unde pronumele personal *eu* se referă la persoana decedată din mormântul reprezentat în tablou și nu la Moartea propriu-zisă<sup>18</sup>. Această „vârstă de aur” este evocată de către Umberto Eco cu referire la perioada de înflorire a Ordinului Templierilor, după cum ne-o și sugerează *motto*-ul în franceză veche împrumutat din *Chronique à la suite du roman de Favel*. Dar această lectură a temei „Et in Arcadia ego” din a doua pictură a lui Poussin mai are și un nivel semantico-conceptual ascuns, nivel ce nu este explicat de Eco și care rămâne la discreția erudiției cititorului. Astfel, la p. 152 a primului volum al traducerii românești a *Pendului* (ed. Constanța, 1991) este amintită cartea referitoare la secretul de la Rennes-le-Château<sup>19</sup>, unde se povestește istoria unui paroh fără bani și fără viitor, care, într-o bună zi, se apucă să restaureze o biserică veche dintr-un sătuc de vreo două sute de suflete pierdut la poalele Pirineilor. Ridicând o piatră din pardoseala corului bisericii, parohul găsește o ascunzătoare cu manuscrise străvechi și, peste câțiva ani, devine fabulos de bogat, risipind francii la stânga și la dreapta, ajungând la un moment dat chiar inculpat într-un proces ecleziastic. Dar nici aici, nici în alt loc al romanului, unde este pomenit secretul de la Rennes-le-Château<sup>20</sup>, Umberto Eco nu ne spune nici cum îl chema pe acest paroh, nici cum a dezlegat el misterul manuscriselor care l-au îmbogățit, nici ce rol a jucat în toată această istorie tabloul lui Nicolas Poussin *Păstorii din Arcadia* în versiunea-i târzie, din 1638–1640, aflată actualmente la Luvru. Or, lucrurile care s-au petrecut cu parohul Béranger Saunière (personaj real, despre care, la timpul respectiv, a scris mult presa franceză, și al cărui nume de familie a fost folosit de către Dan Brown pentru unul din eroii<sup>21</sup> controversatului său roman *Codul lui Da Vinci*) au fost destul de ciudate și s-au aflat în legătură directă cu tabloul lui Nicolas Poussin. Acest Béranger Saunière a fost într-adevăr trimis, pe data de 1 iunie 1885, în calitate de paroh la parohia sătucului Rennes-le-Château din sudul Frantei. De mai multe secole, exista o tradiție orală vernaculară privitoare la comorile templierilor ascunse undeva în această localitate. Reparând

<sup>13</sup> Thomas S. Kuhn, *Structura revoluțiilor științifice*, București, ed. Humanitas, 2008.

<sup>14</sup> Thomas S. Kuhn (1922–1996) a studiat fizica la Universitatea Harvard, unde a obținut titlul de doctor în 1949. Ulterior, s-a orientat către istoria științei. Din 1956, a început să predea la Universitatea Berkeley, California, și în 1961, a devenit profesor de istoria științei.

<sup>15</sup> A se vedea studiul lui Erwin Panofsky „Et in Arcadia ego”: *Poussin și tradiția elegiacă*, în volumul: Erwin Panofsky, *Artă și semnificație*, București, ed. Meridiane, 1980, p. 378–379.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 387.

<sup>17</sup> Cea mai importantă diferență între cele două tablouri pe tema „Et in Arcadia ego” ale lui Poussin, este că, în al doilea, unul dintre cei doi păstori recunoaște pe mormânt umbra tovarășului său și trasează conturul ei cu degetul. În conformitate cu tradiția antică (Plinius cel Bătrân, *Naturalis historia*, XXXV 5, 15), acesta este momentul descoperirii *artei picturii*. Astfel, umbra ciobanului este prima imagine din istoria artei. Dar umbra mormântului este, de asemenea, un simbol al morții. (În prima versiune, aceasta era simbolizată printr-un craniu plasat pe mormânt). Sensul acestei compoziții extrem de complexe, pare a fi că *Omenirea* se naște din descoperirea morții inevitabile și din invenția concomitentă a artei, ca răspuns creator al *Omenirii* la finitudinea individului.

<sup>18</sup> Erwin Panofsky, *op. cit.*, p. 392.

<sup>19</sup> Este vorba de cartea lui Gérard de Sède, *L'Or de Rennes* ou *La vie insolite de Béranger Saunière, curé de Rennes-le-Château*, Paris, Éd. René Julliard, 1967.

<sup>20</sup> Este vorba de începutul capitolului 66 al romanului. Vezi ediția românească: vol. 2, p. 17.

<sup>21</sup> Este vorba de conservatorul Muzeului Luvru, Jacques Saunière, asasinat la începutul romanului lui Dan Brown.

vechea biserică romanică din secolele al XI-lea sau al XII-lea, Saunière a dat de niște pergamente cifrate, dintre care unul, fiind decodificat (utilizându-se de mai multe ori sistemul de descifrare al lui Vigenère – criptograf din secolul al XVII-lea!), a permis citirea unei fraze ciudate într-o franceză aproape contemporană: „Bergere pas de tentation que Poussin Teniers gardent la clef PAX DCLXXXI par la croix et ce cheval de Dieu j'acheve ce daemon de gardien a midi pommes bleues”. Cum a descifrat acest mesaj destul de obscur, Saunière a plecat la Paris, unde s-a întâlnit cu cei mai de frunte ocultişti europeni, cu unii înalți prelați ai bisericii catolice și, lucrul cel mai enigmatic, a comandat la Luvru copiile în mărime naturală a trei tablouri, printre care un tablou de David Teniers cel Tânăr și versiunea de la 1638–1640 a *Păstorilor din Arcadia* a lui Nicolas Poussin. Ce rol a jucat tabloul lui Poussin în îmbogățirea parohului provincial este greu de afirmat cu certitudine. O ipoteză ține de compoziția tabloului, ce amintește o pentagramă regulată (Pentaclul!) cu o stea înscrisă înăuntru. În general, trebuie să spunem, că Pentaclul (steaua înscrisă în pentagramă) ține de simbolistica cultelor sataniste, ceea ce desigur nu are nimic în comun cu mesajul plastic transmis de Poussin – mare amator de antichități, rationalist și bun catolic – or compoziții pictate ce au la bază pentagrama există mii, fiind prezente aproape în toate muzeele lumii. Conform altei ipoteze, se consideră că peisajul pictat în planul doi al tabloului lui Poussin ar avea ceva în comun cu adevăratul peisaj al regiunii unde au fost ascunse comorile templierilor. Dar și această ipoteză este destul de șubredă, întrucât peisaje de acest fel se întâlnesc în număr mare în sudul Franței sau în nordul Italiei și Spaniei. Nu dispunem aici de suficient spațiu pentru a expune alte ipoteze sau pentru a stabili cu precizie rolul jucat de tabloul lui Poussin în îmbogățirea subită a părintelui Saunière. Un lucru este însă atestat cu certitudine de contemporani: reconstrucția bisericii sale parohiale este realizată de Béranger Saunière într-un spirit destul de îndepărtat de iconografia tradițională catolică, acceptată de enoriași. La acestea se mai adaugă încă un detaliu semnificativ. În ziua morții lui Saunière, preotul care a venit să-l spovedească, după două minute de discuție cu muribundul, a fugit ca ars din dormitor, fără să spună un cuvânt și fără să ierte păcatele parohului. Menajera lui Saunière, care i-a moștenit averea, a dus o viață îmbelșugată, până în anul 1946, când, odată cu reforma monetară inițiată de generalul de Gaulle (ce prevedea schimbarea vechilor bancnote și cerea explicații în ceea ce privește proveniența sumelor mari de bani, bănuite a fi primite de la naștiți de către colaboraționiștii francezi), fu văzută arzând saci întregi de franci vechi în curtea castelului construit de paroh. Este lesne de presupus, că toate aceste detalii îi erau cunoscute lui Umberto Eco, dar el, fiind fidel spiritului postmodernist, i-a oferit cititorului posibilitatea reconstituirii proprii a evenimentelor (pomenite în roman doar sub formă aluzivă, lipsită de consistența unei narațiuni explicite).

Cercetătorii literari au observat demult rolul și importanța numelor proprii și a numelor de localități alese de scriitorul italian. Aceste nume, de obicei, sunt ambigui și dispun de mai mulți referenți reali. Chiar și numele propriu *Foucault* din titlul romanului se referă nu numai la fizicianul și astronomul francez din secolul al XIX-lea (Jean Bernard Léon Foucault, 1819–1868), inventatorul pendulului din incinta *Panthéon*-ului parizian, ci și la contemporanul mai vârstnic al lui Eco, filosoful și eseistul francez Michel Foucault (1926–1984), autorul binecunoscutei cărți *Cuvintele și lucrurile: o arheologie a științelor umane* – carte capitală, cu caracter epistemologic, a cărei influență în constituirea romanului nu poate fi neglijată. Or, tocmai revolta sau, mai exact, complotul „cuvintelor” împotriva „lucrurilor”, complotul „reprezentantelor” contra „reprezentatelor”, trece asemeni unui fir roșu pe tot parcursul textului megaromanului lui Eco. Fabulația ce devine realitate complotează contra autenticei realități, reduse la stare de fabulație.

Un rol extrem de important este acordat numelui eroului principal, de la persoana căruia se dezvoltă narațiunea. Eco încearcă să-i impună cititorului să aleagă între personajul Casaubon din romanul *Middlemarch* al scriitoarei engleze George Eliot (Mary Ann Evans, 1819–1880) și personajul istoric real de la sfârșitul Renașterii, Isaac Casaubon (1559–1614), unul dintre cei mai renumiți filologi ai acelei epoci. Dar și după acești doi Casauboni se mai ascunde un al treilea, de care Eco nu amintește, dar pe care, desigur, îl are în vedere. Este vorba de Méric Casaubon<sup>22</sup> – fiul și continuatorul operei lui Isaac Casaubon. Or, umbra aruncată de acest Casaubon-junior asupra memoriei postume a lui John Dee și asupra rosacrućenilor secolului al XVII-lea va juca un rol important în evenimentele narate de romancier.

Filologul elvețian Isaac Casaubon, specialist în limbile clasice, prin scepticismul său și prin girul acordat rațiunii științifice, pare să fie apropiat de caracterul eroului omonim al lui Eco. Marele merit al autenticului Casaubon constă în demonstrarea adevăratei cronologii a *Corpusului Hermeticum*<sup>23</sup>: a *Tablei*

<sup>22</sup> Numele complet al acestui autor este Florence Estienne Méric Casaubon (14 August 1599, Geneva, 14 Iulie 1671, Canterbury).

<sup>23</sup> Hermes Trismegistos, *Corpus Hermeticum* (ediția a III-a, revizuită și adăugită), București, Ed. Herald, 2015.

*Smaragdina*<sup>24</sup> și a dialogurilor *Divinul Poimandrēs*<sup>25</sup> și *Asclepios*<sup>26</sup>, considerate în Epoca Renașterii mai vechi decât Biblia sau textele lui Platon. În comentariile critice la *Anales Ecclesiastici* ale lui Baronius, dedicate regelui Iacob I al Angliei și intitulată *De rebus sacris et ecclesiasticis exercitationes XVI*, Casaubon a demonstrat că întregul *Corpus Hermeticum* nu are o origine antediluviană, cum se credea până atunci, ci ține de o epocă ulterioară datei nașterii Mântuitorului. S-a dovedit că diverse porțiuni ale *Corpusului* aparțin secolelor II–III după Hristos, fiind, într-o anumită măsură, influențate de tradițiile gnostice, atât de puternice în Egiptul elenistic și roman. Se mai știe că Isaac Casaubon a locuit din 1608 în Anglia și că a fost bun prieten cu unul dintre întemeietorii cronologiei istorice moderne, eruditul Joseph Juste Scaliger (1540–1609), care îl considera pe filologul elvețian drept cel mai cultivat om din Europa. În ceea ce-l privește pe cel de al treilea Casaubon, cunoscut sub numele de Méric, despre el se știe că la 1659 a scris și publicat o prefață distrugătoare la *Jurnalul spiritual* al lui John Dee. Dacă luăm în considerare faptul că John Dee și rosacrucienii joacă un important rol în *Pendul*, atunci devine explicabilă afinitatea între atitudinea denigratoare a lui Méric Casaubon față de societățile secrete ale secolului al XVII-lea și atitudinea persiflantă față de aceleași societăți, dar din secolul al XX-lea, a eroului plăsmuit de Eco.



Fig. 3. Nicolas Poussin. *Păstorii din Arcadia (Et in Arcadia ego)*. Prima variantă. Cca 1627.

<sup>24</sup> Hermes Mercurius Trismegistos, *Tabula Smaragdina. Divinul Poimandrēs*, București, Ed. Herald, 2006.

<sup>25</sup> *Ibidem*.

<sup>26</sup> Hermes Trismegistos, *Corpus Hermeticum*, p. 145–190.



Fig. 4 a. Nicolas Poussin. *Păstorii din Arcadia (Et in Arcadia ego)*.  
A doua variantă. 1638–1640.

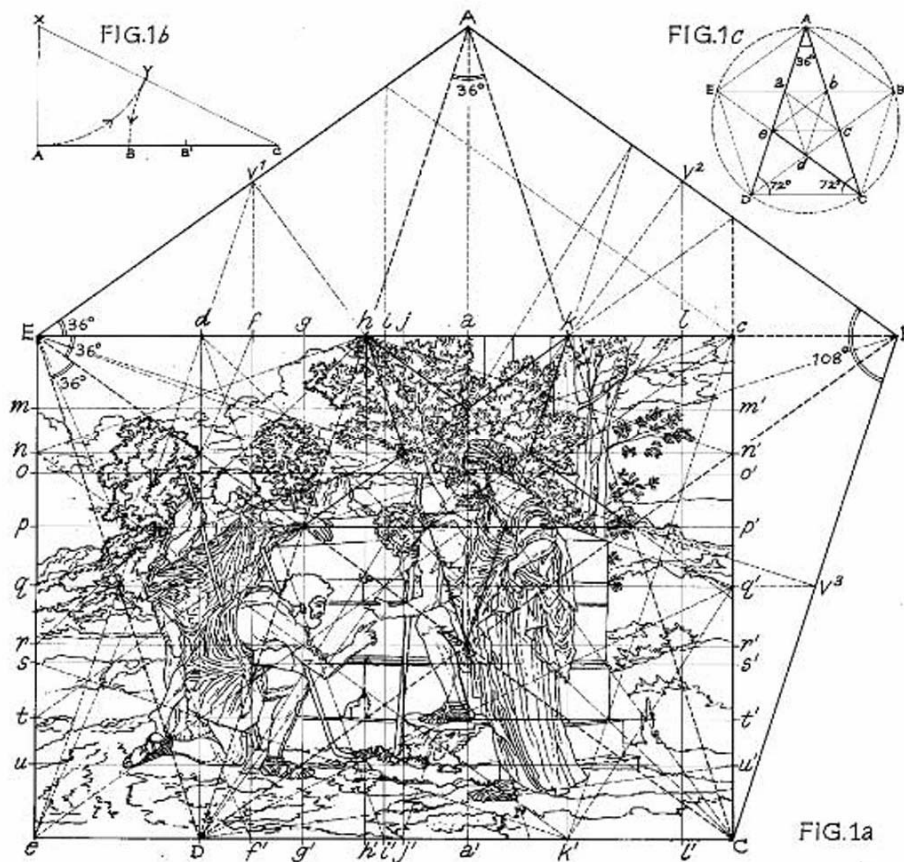


Fig. 4 b. Nicolas Poussin. *Păstorii din Arcadia (Et in Arcadia ego)*.  
Structura compozițională. Rolul pentaclului.



Cu mult mai enigmatic pare să fie prototipul real al altui erou conturat de scriitorul italian și cunoscut sub numele de Agliè. După o serie de cercetări ale realităților istorice și artistice piemonteze din secolul al XVII-lea, se pare că i-am găsit prototipul în persoana marchizului Lodovico d'Agliè, regizor și scenograf al festivităților prilejuite de nunta moștenitorului ducatului de Savoia, Vittorio Amedeo cu prințesa Cristina a Franței, fiica regelui Henric al IV-lea. Această importantă serbare barocă, ce a avut loc la 10 februarie 1620, a fost concepută de însuși ducele-domnitor Carlo-Emanuele I și avea drept generic *Judecata Florei* (Nicolas Poussin are și el un tablou cu aceeași temă !). Cronicar de excepție al acestor festivități a fost marele teoretician al subtilităților gustului baroc, contele Emanuele Tesauro, căruia îi aparține următoarea descriere a sărbătorii: „... întreaga piață era o „Grădină” unde Februarie se juca cu Aprilie, iar între ororile iernii râdea Flora. Gardurile din arbuști șerpuiiau în diagonale și pătrate, înfrunzind într-un verde proaspăt, înstelat cu flori...”<sup>27</sup>. Aici ar mai trebui să adăugăm, că cel mai celebru arhitect al grădinilor și cel mai cunoscut inginer de hidraulică al acelei epoci era considerat Salomon de Caus, din elaborările căruia s-a inspirat, probabil, și marchizul d'Agliè. Se știe că Salomon de Caus a lucrat la Heidelberg pentru prințul-electori<sup>28</sup> din Pfalz Friedrich al V-lea, în calitate de inginer. El a construit, cu prilejul venirii prințesei Elisabeta a Angliei, o sumedenie de grote, de fântâni arteziene, de „scene” cu muntele Parnas, cu colosul „vorbitor” al lui Memnon, cu regele Midas în peșteră etc. Atmosfera, creată în realitatea secolului al XVII-lea de această scenografie festivă, pare a fi similară cu atmosfera mistico-festivă, în care ocultistul d'Agliè din *Pendului lui Foucault* își introduce camarazii (pe editorul Garamond, pe Belbo, pe Casaubon și pe Lorenza). În orice caz, nu par întâmplătoare trimiterile lui Agliè din roman la geniul de inginer al lui Salomon de Caus (vezi: vol. I, p. 382). Mai apare aici și o coincidență cronologică, rămasă în afara textului lui Eco. Se știe că celebrul tratat de arhitectură peisajeră și de organizare a fântânilor arteziene intitulat *Hortus Palatinus* al lui Salomon de Caus apare la Frankfurt în 1620, fiind editat de Johann Theodor de Brie. Să-l fi inspirat oare pe Umberto Eco această coincidență cu anul nunții moștenitorului ducatului de Savoia (1620) în actul alegerii numelui de Agliè pentru enigmaticul său personaj? În lipsa unui portret psihologic al autenticului marchiz d'Agliè din secolul al XVII-lea la astfel de întrebări ar putea răspunde doar autorul romanului, care, din câte știu, nu a făcut nici un fel de comentarii în acest sens.

Un adevărat rol de *Deus otiosus* îl joacă în romanul lui Eco evreul „autoasumat” Diotallevi. Numele lui, italian la prima vedere (în traducere înseamnă *Dumnezeu să te crească*) are o semnificație simbolică specifică. De obicei, acest nume de bun augur era dat de ofițerii stării civile de pe vremea lui Mussolini copiilor găsiți. Însuși Diotallevi nu este sigur de faptul că este evreu din naștere. Mai degrabă, el se consideră un evreu al spiritului, interesat de *Cabală*<sup>29</sup>, de *Zohar*<sup>30</sup> etc. Moartea de cancer a lui Diotallevi de la sfârșitul romanului simbolizează moartea magiei și misticii renaștentiste (à la Ficino sau Pico della Mirandola), generate, în mare parte, de cultura hispano-iudaică, pătrunsă în Occident, odată cu Reconquista. Această moarte a lui Diotallevi trebuie asociată morții *Cabalei*, dispariției interesului față de *Zohar*, față de *hermetismul antic și iudaic*, rezultate la sfârșitul secolului al XVIII-lea prin afilierea spiritualității evreiești la științele experimentale moderne europene. Într-un anumit sens, Casaubonii reali ai epocii baroce sunt asasinii intelectuali ai lui Diotallevi. În ceea ce privește explicarea acestor mutații culturale privite din punctul de vedere al comunităților evreiești la care aspiră circumcisul Diotallevi, utilă pare să fie precizarea lui Gershom Scholem, care scria: „Pentru evreimea europeană, această lume (a *Cabalei*, *Zohar*-ului ș. a. – n.n., C.C.) s-a pierdut însă. Știința despre iudaism, care se străduiește să facă mai cunoscute natura, istoria și fizionomia istorică a iudaismului, s-a perpetuat până la generația noastră, fără să manifeste prea multă înțelegere pentru documentele *Cabalei*, căci, atunci când evreii din Europa de Vest au pășit, la cumpăna secolului al XVIII-lea, cu atâta hotărâre în cultura europeană, *Cabala* a fost una dintre primele și cele mai importante jertfe care au căzut pe acest drum”<sup>31</sup>.

Prin construcția romanului său, Umberto Eco încearcă să remodeleze o nouă *Cabală*, de data aceasta o „*Cabală* postmodernă”, în care emanațiile divine (numite *Sefiroți*), prin care se desfășoară puterea creatoare a lui Dumnezeu (*Dumnezeu să te crească* = *Diotallevi* !), să alcătuiască totalitatea, sau cel puțin partea esențială, a speculațiilor și teoriilor logice și paralogice (uneori chiar mistice!) moderne, dar crescute din

<sup>27</sup> Rosario Assunto, *Universul ca spectacol*, București, ed. Meridiane, 1983, p. 136.

<sup>28</sup> În germană: Kurfürst.

<sup>29</sup> Referitor la *Cabală* vezi: Gershom Scholem, *Cabala și simbolistica ei*, București, Ed. Humanitas, 1996.

<sup>30</sup> Vezi: *Zoharul: Cartea splendorii*, ediția a 3-a, București, Ed. Herald, 2012.

<sup>31</sup> Gershom Scholem, *op. cit.*, p. 5–6.

lăstării vechilor legende și superstiții medievale. Nu în zadar cele 10 compartimente ale romanului (format din 120 de capitole) poartă numele celor 10 Sefiroți: Keter, Hokmah, Binah, Hesed, Geburah, Tiferet, Nezah, Hod, Jesod și Malcut. Eco are nevoie de *Cabală*, de *Arborele Sefirot*, pentru că el înțelege foarte bine analogiile și paralelismele între cele două tipuri de simbolistică: simbolistica sferelor de lumină cu emanațiile lor divine din universul Sefiroților *Cabalei*, pe de o parte, și simbolistica literelor alfabetului, pe de altă parte. După cum scria deja amintitul Gershom Scholem: „procesul descris de cabaliști drept emanație a *energiei* și a *luminii* divine poate să fie conceput într-un mod la fel de justificat ca un proces în care se dezvoltă limbajul”<sup>32</sup>. Semnificativă în acest sens este însăși denumirea procesorului de cuvinte (word-processor) „Aboulafia” a computerului lui Belbo. Or, se știe că Abraham Aboulafia<sup>33</sup> (1240–1292) a fost un personaj real, unul dintre cei mai impunători reprezentanți ai *Cabalei* hispanice. Născut la Zaragosa, Aboulafia și-a petrecut tinerețea în Tudêle și în Navara. Plecat în Orient, el a trăit vreo zece ani în Grecia și Italia. A aprofundat filosofia lui Maimonide, considerând propria mistică drept o explicație a doctrinei maimonidice. Este autorul celebrei lucrări *Hokmat ha-Tseruf* (*Hokmah ha-Zeruf* la Umberto Eco), care în traducere românească înseamnă *știința combinării literelor*. Anume combinarea literelor era utilizată de Aboulafia pentru a atinge extazul prin cunoașterea numelor tănuite ale lui Dumnezeu. Meditația asupra celor 22 de litere ale alfabetului ebraic era pentru el *asemenea unei muzici a sufletului*<sup>34</sup>. De fapt, analogia între procesorul de cuvinte al computerului modern numit de Eco „Aboulafia” și citatul din autenticul tratat al lui Aboulafia *Hagge-ha-Nefes*, prezent într-unul din motto-urile romanului, este absolut evidentă: „și încep prin a combina numele acesta, adică YHWH, la început singur, și a examinat toate combinațiile lui, și a-l face să se miște și să se învârtă ca o roată...”<sup>35</sup>.

Ceea ce face la început Casaubon căutând codul necunoscut al lui Belbo pentru a-i citi mesajul, nu este decât o repetare „computerizată” a procesului descris încă în secolul al XIII-lea de Abraham Aboulafia. Ce-i drept, rezultatul obținut de Casaubon este derizoriu, situația în acest caz nu este salvată de *Cabala* deja moartă, ci doar de intuiția și de spiritul negativist al eroului principal al romanului. Semnificația dorită de autor în acest caz este următoarea: „Doar prin negație (=Nu!) se obține afirmația!”. Cum să nu ne amintim aici de acel pasaj din roman, unde frumoasa braziliană Amparo, educată în spiritul materialist al universităților europene, dar purtătoare vie a magiei *umbanda* moștenite de la strămoși, îi spune raționalistului Casaubon: „Ei bine, eu **nu** cred, dar e adevărat!” (vezi: Vol. I, cap. 23, p. 192). Această replică – fiind o întoarcere pe dos a celebrei exclamații „Credo, quia absurdum!” a lui Tertulian – este o antiteză totală întregului mesaj ludic promovat de eruditul protagonist al romanului, de la persoana căruia se desfășoară narațiunea. Dialogul de la p. 80 al primului volum, în care este amintit numele logicianului vienez Kurt Gödel<sup>36</sup>, aprofundează aceeași idee: or, însuși Gödel a demonstrat primul celebrele teoreme de incompletitudine ale limbajelor suficient de bogate (mai bogate decât limbajul aritmeticii elementare). Conform acestor teoreme, într-un limbaj suficient de bogat (asemenea limbajului nostru uman), oricând vor exista propoziții corect exprimate (alcătuite) a căror justețe (*veridicitate* sau *falsitate*) nu va putea niciodată să fie probată sau infirmată în limitele limbajului nominalizat. Desigur, acest punct de vedere îi este la început absolut străin lui Casaubon, care crede în *rolul pozitiv al negației*, de fapt, în rolul pozitiv al personajelor istorice omonime lui, precum Isaac Casaubon în raport cu textele *hermetice* și Méric Casaubon în raport cu *divagațiile* lui John Dee.

Semnificativă pare și denumirea barului „Pilade” (care este, de fapt, un fel de „night-club”), în care se întoarce Casaubon după cei doi sau trei ani petrecuți în Brazilia. O noutate a acestui fost focar „revoluționar”, „stângist” și „anarhist” al anilor ’60–’70, – ani soldați cu asasinarea lui Aldo Moro de către „brigăzile roșii” –, îl constituie în anii ’80 așa-numitul *flipper*<sup>37</sup>, care a luat locul biliardului tradițional. Desfătarea ludică în pantomima *flipperului* descris de Eco, venită în schimbul revoltei sociale a anului ’68 își găsește analogiile și prototipurile antice în denumirea „Pilade” a barului preferat al lui Casaubon. Or se știe că Pylades a fost un celebru actor antic de pantomimă, originar din Cilicia, care, împreună cu Batyllus din Alexandria, a fixat la

<sup>32</sup> *Ibidem*, p. 45.

<sup>33</sup> Datele referitoare la Abraham Aboulafia sunt preluate de noi din cartea lui Roland Goetschel, *Kabbala*, Timișoara, Editura de Vest, 1992, p. 90–91.

<sup>34</sup> *Ibidem*, p. 91.

<sup>35</sup> Umberto Eco, *Pendulul lui Foucault*, vol. 1, p. 42.

<sup>36</sup> *Ibidem*, vol. 1, p. 80.

<sup>37</sup> Vezi în DEX: Flipper, (s n., C.C.) 1. mic levier la jocul de biliard mecanic, care aduce bila înapoi. 2. jocul însuși. (< fr., engl. *flipper*).

Roma genul pantomimei pe vremea împăratului Octavianus Augustus. Pantomima lui Pylades a avut cel mai adesea un caracter tragic și a cunoscut un succes mai mare decât cea a lui Batyllus. Exilat la început de Augustus din Italia, Pylades a fost apoi iertat. Andrea Perrucci – teoretician baroc al teatrului –, în tratatul său *Despre arta reprezentăției dinainte gândite și despre improvizație*<sup>38</sup>, amintește de acest Pylades în următorul context: „... și de trebuință a fost socotită de Cezar (se are în vedere August) prin judecățile lui Pylades, întrucât voind să alunge pe histrioni din Roma, ca distrugători ai bunelor obiceiuri ale tineretului, Pylades Histrionul îi spuse că aceștia sunt de trebuință pentru ca poporul desfătat să nu se gândească la schimbări; și de ale cărui judecăți pătruns, a ținut parte Comiciilor, și-l avea la mare drag pe Pylades”<sup>39</sup>.

În genere, trebuie să constatăm că teatrul și teatralitatea joacă un rol important în romanul lui Eco. Aici nu este vorba doar de unele banale *mise-en-scènes* cu scenografii baroce de tipul „grădinilor diabolice” piemonteze vizitate de Garamond și de angajații lui din inițiativa lui Agliè sau de tipul ambianței locului execuției lui Belbo în incinta Conservatorului parizian de Arte și Meserii, fostă incintă a abației Saint-Martin-des-Champs. La pagina 322 (cap. 47) a primului volum al *Pendulului* Eco divulgă „adevăratul teatru”, la care se face referință tacită pe parcursul întregului roman. Este vorba de „teatrul memoriei”, așa cum este el perceput de către cercetătorii secolului al XX-lea după apariția lucrărilor capitale ale scriitoarei Frances A. Yates<sup>40</sup> *The Art of Memory* (London, 1966) și *Giordano Bruno and the Hermetic tradition* (London, 1964). Citatul din tratatul lui Giulio Camillo zis Delminio *L’Idea del Theatro* (Firenze, ed. Torrentino, 1550), cât și fragmentul discursului lui Agliè unde este amintit „micul teatru... în stilul acelor fantezii de *Renaștere*, în care se expuneau adevărate enciclopedii vizuale, florilegii ale universului... nu-i atât o locuință, cât o mașină de amintiri...”<sup>41</sup>, ne îndreptățesc să credem că Umberto Eco s-a inspirat în construcția romanului său de la principiul de funcționare al acelor mașinării *mnemonice* sau *mnemotehnice*, create în scopul prezentării unei *memorii globale*, utilizate cândva, în perioada renașterii venețiene, de către Giulio Camillo în al său *Teatru al Memoriei*. Descrierea detaliată a acestui așa-zis *teatru* și reconstrucția principiilor lui de funcționare poate fi găsită în deja amintitele cărți ale lui Frances A. Yates.

În compartimentul *Degeneresența secretului* al eseului *Iraționalul – ieri și azi*<sup>42</sup> Umberto Eco încearcă să facă o totalizare a „teoriilor conspirației”, a căror persiflare trece ca un fir roșu prin întreaga textură a *Pendulului lui Foucault*. Actualitatea acestei persiflări este valabilă și în ziua de astăzi, întrucât diverse „varianțe” ale conjurației „templierilor” sau „druizilor” secolului XX, ale complotului „masonilor” sau ale restaurării domniei urmașilor *bunului rege Dagobert*, ale acțiunii nefaste a *Protocoalelor înțelepților Sionului* ș. a. au devenit teorii „la modă” și au împânzit vitrinele și rafturile librăriilor. O mostră recentă de astfel de teorie a conjurației *supersocietății globale* contra Rusiei, – supersocietate, care prin trageri de sfori *suprasecrete* l-a propulsat pe „trădătorul” Gorbaciov în fruntea PCUS-ului și a Uniunii Sovietice cu scopul de a le dezmembra, de a le distruge și de a lansa genocidul poporului rus, – a fost inventată de fostul dizident politic sovietic, emigrat în Germania, Aleksandr Zinoviev, personaj histrionic care a vizitat Chișinăul în 1998 cu prilejul Forului internațional UNESCO *Pentru o cultură a păcii și pentru dialogul între națiuni*. Sincer vorbind, m-a mirat și m-a întristat trecerea autorului atât de spiritual al cărții *Zijaiușcie vîsotî* (rom.: *Culmile căscate*)<sup>43</sup> pe pozițiile primitive și vulgare ale revanșismului șovin rus. M-a întristat și faptul revigorării într-o pretinsă carte de sociologie<sup>44</sup>, după cum o consideră însuși Zinoviev, a virusului „teoriilor conspiraționiste”, de tipul scrierilor lui Nilus<sup>45</sup> sau a *Bessarabeț*-ului lui Crușevan<sup>46</sup> (ambii pomeniți, alături

<sup>38</sup> Tratat cunoscut și citat de către Umberto Eco în operele-i științifice.

<sup>39</sup> Andrea Perrucci, *Despre arta reprezentăției dinainte gândite și despre improvizație*, București, Ed. Meridiane, 1982, p. 41.

<sup>40</sup> Frances A. Yates a activat în cadrul Institutului *Aby Warburg* din Londra. Despre influența lucrărilor teoretice ale cercetătoarei londoneze asupra lui Umberto Eco vorbește și descrierea gravurii cu imaginea Templului Roza-Crucienilor din cabinetul lui Belbo (vezi: p. 39 – 40, cap. 4, vol. 1). Or, această gravură, cunoscută sub numele *Colegiul invizibil al Frăției Rozacrucii*, tipărită pentru prima dată în anul 1618 în cartea lui T. Schwaighardt *Oglinda înțelepciunii rozacruciene* a fost reprodusă de Frances A. Yates în calitate de ilustrație inițială la capitolul VII (*Furorul rozacrucian*) al celebrei ei cărți *Iluminismul rozacrucian* (Routledge, London and New York, 1972).

<sup>41</sup> Umberto Eco, *Pendulul lui Foucault*, vol. 1, p. 323.

<sup>42</sup> Vezi revista: „Sud-Est. Artă, Cultură, Civilizație, ’91”, nr. 4 (6), Chișinău, 1991, p. 60–70.

<sup>43</sup> Александр Зиновьев, *Зияющие высоты*, Москва, ПИК Независимое издательство, 1990.

<sup>44</sup> Este vorba de cartea lui A. Zinoviev *Supersocietatea globală și Rusia*, – carte, compusă din patru studii de așa-zisă sociologie, scrise în anul 1999 și publicate la Moscova și Minsk în anul 2000. Vezi: Александр Зиновьев, *Глобальное сверхобщество и Россия*, Минск, ed. Харвест & Москва, ed. АСТ, 2000.

<sup>45</sup> Un citat din *Epilogul* lui Serghei Nilus la *Protocoalele înțelepților Sionului* este citat în *motto*-ul la capitolul 92 al romanului lui Eco., vol. 2, p. 134.

<sup>46</sup> Numele basarabeanului Pavel Crușevan este ortografiat de către Umberto Eco în forma *Kruscevan* și amintit în contextul *afacerii* protocoalelor. Vezi același capitol 92 al romanului: vol. 2, p. 135.

de prim-ministrul Witte<sup>47</sup> și de vara lui primară Elena Petrovna Blavatskaia<sup>48</sup> și în *Pendulul lui Foucault!*). Dar trebuie să recunoaștem un fapt: teoriile conjurației (mondiale, continentale, evreiești, masonice, extraterestre ș. a.) există și astăzi. În diverse forme, ele se manifestă nu numai în Rusia sau în mediile rusofone ale fostelor republici unionale, ci și în Occident, în America, în Japonia etc. Înflorirea sutelor, ba chiar miilor de secte, societăți, colectivități secrete cu caracter laic sau religios în a doua jumătate a secolului al XX-lea este doar un prim simptom al naivei credințe în *acțiunea socială reală a conspirației*, – teorie care, din punctul de vedere al lui Karl Popper, este una dintre „cele mai primitive forme de *teism*, asemănătoare cu aceea pe care ne-o relevă Homer în *Iliada*, unde, „orice s-ar întâmpla în câmpia Troiei, nu este decât reflexul multiplelor conspirații, urzite în Olimp”<sup>49</sup>. De fapt, *teoria socială a conspirației*, după Popper, este o consecință a lipsei de raportare la Dumnezeu și a întrebării ce derivă de aici: „Cine e în locul lui?”<sup>50</sup>. Dar – prin patosul *deconstrucției*<sup>51</sup> *conspirației*, care în roman se transformă dintr-un complot uriaș, întocmit conform unui *Plan global*, urzit pentru *mileniile ce vor să vină*, într-o elementară notă de plată a unei spălătorese medievale<sup>52</sup> (!) –, însuși Umberto Eco cade în capcana mecanismelor de fabricare a misterelor. Mecanisme ce depășesc cu mult scopurile romanului și care generează adesea confuzii, dintre cele mai neașteptate. Oricât ar insista critica literară asupra faptului că „oscilațiile Pendulului înscriu cu sângele lor concluzia negativă a Căutării” (Marin Mincu)<sup>53</sup>, cititorul este tentat să creadă că în spatele nivelului explicit al textului *Pendulului* se ascunde nivelul implicit al mesajului, că în spatele *exotericului* se ascunde adevăratul *ezoterism* al lui Eco, adevăratul *mesaj criptat* al romanului. Aceste tentații nu sunt fără temei, întrucât principiul de construcție al *Pendulului*, la baza căruia stau înlănțuirile de asociații și de coincidențe, nu exclude existența altor înlănțuiri de asociații și de coincidențe, ce pot fi descoperite de cititor, fără ca autorul romanului să le fi avut cândva în vedere, sau poate chiar să le fi observat. Aceste înlănțuiri de noi coincidențe, asociații și similitudini, operate de cititorul inițiat, constituie nivelul „lecturii deschise” a *Pendulului*. Posibilitatea unei asemenea „lecturi deschise” a fost prefigurată de același Eco încă în anii '60, odată cu apariția binecunoscutei sale cărți *Opera deschisă* (în ital. *Opera aperta*). Dar o astfel de „lectură deschisă” poate face ca un „complot” sau o „conjurație virtuală”, descoperită din întâmplare de cititor în „Golem”-ul imens al textului *Pendulului*, să prindă viață și să devină o realitate tot atât de obiectivă, cum a fost realitatea și iminența pedepsei capitale pentru Belbo, la sfârșitul romanului. Pentru a exemplifica cele expuse mai sus, o să dau un singur exemplu. Este vorba despre prezența implicită în textul romanului a unei date cronologice exacte, pe care Umberto Eco nu o exteriorizează nicăieri, dar care joacă un important rol de punct de reper pentru „limba” pendulului în veșnică mișcare. Această dată cronologică este anul 1664, sau și mai exact, miezul de noapte de pe data de 23 spre 24 iunie 1664. Șirurile de date cronologice pe care le vehiculează Eco prin intermediul eroilor săi nu fac decât să ascundă această dată (mesajul secret al templierilor ce trebuie reconstituit prin întâlnirile inițiatilor la un interval de 120 de ani: anii 1344 – 1464 – 1584 – 1704 – 1824 – 1944 etc.). Prin ce este însă remarcabil acest an 1664, utilizat, de altfel, și de deja pomenitul Max Vallentin în enigma a zecea a celebrei sale *Cucuvele de aur*, unde anul 1664 este prezentat conform calendarului iudaic (de la facerea lumii) și a celui musulman (de la plecarea lui Mohamed spre Medina) în forma „7172 / 1075”? Eco are aici în vedere prima încercare europeană întreprinsă de celebrul fizician Christiaan Huygens de a introduce etalonul universal al unităților de lungime, fapt ce s-a produs exact în anul 1664. Nu întâmplător acțiunea romanului începe în incinta Conservatorului de Arte și Meserii din Paris, unde se găsesc etaloanele metrului, kilogramului, litrului, care sunt, după spusele lui Eco, *false garanții de garanție* (vol. I, p. 22). Asupra aceluiași lucru autorul revine și în preambulul la capitolul 114 al romanului, în partea a 8-a (Hod), unde oferă un amplu citat dintr-o scrisoare privată din anul 1664 a lui Mario Salvadori, de la Columbia University, în care figurează celebra formulă a lui Huygens de determinare a perioadei de oscilație a pendulului, unde timpul (T) se dovedește a fi independent de greutatea

<sup>47</sup> Numele contelui Serghei Iulievici Witte, președinte al consiliului de miniștri al Rusiei Țariste (1905–1906), este amintit în capitolul 96. *Ibidem*, vol. 2, p. 146–147.

<sup>48</sup> Numele Elenei Petrovna Blavatskaia, autoare a celebrei cărți *Isis Unveiled* (rom. *Isis dezvăluită*) și întemeietoare a *Societății Teosofice*, este ortografiat de Umberto Eco în forma *Madame Blavatsky* și este amintit în același capitol 96 al romanului. *Ibidem*, vol. 2, p. 147.

<sup>49</sup> „Sud-Est. Artă, Cultură, Civilizație, '91”, nr. 4 (6), Chișinău, 1991, p. 69.

<sup>50</sup> Vezi: Karl Popper, *Conjectures and Refutations*, London, Routledge, 1969, I, p. 4.

<sup>51</sup> În sensul acordat acestui termen de filosoful francez Jacques Derrida.

<sup>52</sup> Vezi cap. 106 al romanului : vol. II, p. 196 și 198.

<sup>53</sup> A se vedea postfața traducătorului la versiunea românească a romanului *Pendulul lui Foucault* a lui Umberto Eco : Marin Mincu, *Romanul postmodernist sau golemul textului*, în vol. 2, p. 320.

„spânzuratului” – o metaforă sofisticată a *egalității oamenilor în fața lui Dumnezeu*<sup>54</sup>! Acest timp depinde doar de lungimea pendulului, ceea ce i-a și permis lui Huygens să propună ca unitate de bază pentru măsurarea lungimilor exact *lungimea pendulului care bate secunda*. Dar aici mai este și metafora „spânzuratului”, imagine cunoscută din *cărțile Tarot* și utilizată, de altfel, și de Milorad Pavić (alt scriitor postmodernist!) în romanul său *Ultima dragoste la Constantinopol*. Pendulul poate deveni instrument de tortură asemeni celui descris de Edgar A. Poe în celebra-i povestire *Hrubă și Pendul*. Despre enigma spânzuratului absent, ce trebuie să fi „pendulat” cândva în agonie, ne amintește cunoscutul peisaj al lui Paul Cézanne cu *Casa spânzuratului: Auvers-sur-Oise* (1873, Musée d'Orsay). Nichita Stănescu scria despre soldatul spânzurat (contrapunând moartea prin împușcare cu ștreangul): „*Să văd cum plouă peste epoleți / și ruginesc pistoalele la șold / mi-a spus copacul cel măreț / când atârna de el soldatul mort / legat de ștreangul jugularei mele / bătut de vânturi și spălat / că el n-a fost adevărat soldat / ci numai sarea lacrimilor mamei mele / pe care el a-nvăduvit-o / trăgând întâiul disperat / că prin omorul său pe mă-sa și-a salvat. / Acum îl văd, se leagănă în ștreang, / de ștreangul jugularei mele / și două mame plâng cu stele / și clopotele vântului ding-dang / și clopotele stelelor ding-dang / și clopotele stelelor ding-dang*”<sup>55</sup>.

Metafora clopotului-pendul este semnificativă. Clopotul în Evul Mediu indica ora, era un fel de etalon al timpului. Pendulul, care poate fi asemuit cu o „limbă de clopot”, lăsat în voia lui, poate deveni etalon al lungimii. Dar etalonul cui poate deveni soldatul mort, soldatul spânzurat? Răspunsul la această întrebare ni-l oferă mai degrabă Matei Vișniec prin defilarea Morților Patriei din piesa *Recviem*.

Misterul anului 1664 nu este însă epuizat de descoperirea etalonului obiectiv al lungimii. Bogăția de evenimente ce au loc în acest an depășește orice statistică a verosimilului și, desigur, nu putea să nu fi fost observată de către Umberto Eco. Anul 1664 este anul în care deja pomenitul Nicolas Poussin termină ciclul de patru tablouri cu alegoriile anotimpurilor. Aceste ore-anotimpuri sunt tot un fel de etaloane, dar, de data aceasta, ale timpului... În 1663–1664 este înființată de către Colbert la Paris celebra *Académie des inscriptions et belles-lettres*, cu scopul de a conserva „etalioanele” corecte ale normelor limbii franceze (!), una din cele cinci academii<sup>56</sup> ce formează actualmente Academia Franceză sau, cum i se mai spune, *l'Institut de France*. În mai 1664 au loc celebrele serbări de la Versailles cu genericul *Plăcerile insulei fermecate*, inspirate din *Orlando furioso* a lui Ariosto, în cadrul cărora este montată piesa *Tartuffe* de Molière. Un rol important în *Plăcerile insulei fermecate* îl jucau marșurile festive ale „anotimpurilor” și ale „semnelor zodiacului”, totul fiind orientat spre demonstrarea ciclicității timpului.

Anul 1664 este anul în care Hooke descoperă pata roșie de pe Jupiter, care, ca diametru, este de patru ori mai mare decât Pământul. În anul 1664, omenirea cultivată așteaptă sfârșitul lumii, ca rezultat al apropierii unei comete, fenomen reprodus cu lux de amănunte în tratatul *Theatrum cometicum* din aceeași perioadă. Dar evenimentul științific cel mai important al acestui an ține de începuturile științei geologice și a vulcanologiei moderne. Deja amintit de către Umberto Eco, călugărul iezuit și fizicianul german Athanasius Kircher (1602–1680), autor al uitatelor tratate *Oedipus Aegyptiacus* (editat în 1652) și *De mundus subterraneus* (Amsterdam, 1665), inventator al „lanternei magice” și al „harpei eoliene”, semnalează, în 1664, creșterea temperaturii odată cu mărirea adâncimii în scoarța Pământului. Kircher constată faptul că nici la suprafață, nici în interiorul lui, temperatura Pământului nu a rămas aceeași ca în momentul formării globului! În general, personalitatea lui Kircher este deseori solicitată de Eco. Prin tratatele lui, acest savant iezuit se înscrie de minune în cerul de interese al scriitorului italian. Se știe că învățatul german, împătimit de hieroglifile egiptene, cărora le acorda o importanță simbolică (până la descifrarea lor de către Champollion mai era un secol și jumătate!), urma tradiția hieroglificii renascentiste, conform căreia, textelor hermetice le era atribuit un adevăr absolut. Kircher nu a fost receptiv la descoperirile lui Isaac Casaubon din 1614 și continua chiar în anii '60 ai secolului al XVII-lea să considere *Corpusul Hermeticum* drept un cod de scrieri sacre de pe timpurile antediluviene ale patriarhului Avraam. Atât hieroglifile egiptene, cât și textele hermetice, după părerea lui Kircher, erau opera marelui Hermes Trismegistos („cel de trei ori foarte mare”), identificat de egipteni cu zeul Thot, întemeietorul scrierii. Kircher nu este singurul savant dotat al aceluși timp, care rămâne pe poziții conservatoare atunci când vine vorba de textele hermetice. Însuși celebrul Tommaso Campanella era pe poziții similare, invocând aici autoritatea înaintașilor săi în persoana lui Marsilio Ficino și a lui Pico della Mirandola. Ceea ce l-a îndemnat pe Umberto Eco să se adreseze de mai

<sup>54</sup> Vezi *motto*-ul de la începutul capitolului 114 al romanului: vol. 2, p. 267–268.

<sup>55</sup> Nichita Stănescu, *Noduri și Semne*, București, Editura Cartea Românească, 1982, p. 86.

<sup>56</sup> Prima Academie este fondată la Paris de Richelieu în 1635; ulterior, au fost înființate: Académie des inscriptions et belles lettres – în 1663, Académie des sciences – în 1666, Académie des sciences morales et politiques – în 1795, Académie des beaux-arts – în 1816.

multe ori pe paginile romanului acestei personalități istorice, ține, probabil, de faptul că și Kircher, asemeni lui Pico della Mirandola, a încercat să unifice vechea știință a *Cabalei* cu științele *hermetice*. Compartimentul respectiv din tratatul *Oedipus Aegyptiacus* așa și era intitulat *De Allegorica Hebraicorum veterum sapientia, cabalae Aegyptiacae et hieroglyphicae parallela* (rom: *Despre înțelepciunea alegorică a vechilor evrei, paralelă Cabalei ieroglifice și egiptene*). Acest „paralelism” în căutarea adevărului prin substituirea lui alegorică cu altă căutare este exprimat direct de Umberto Eco în eseuul său *Iraționalul – ieri și azi*: „Omul secolului al II-lea după Hristos (secol în care s-a cristalizat *Corpusul Hermeticum*) elaborează o conștiință nevrotică a propriului său rol într-o lume incomprehensibilă. Adevărul este secret, nici o interogare a simbolurilor și a enigmelor nu spune niciodată adevărul ultim, ci doar deplasează secretul în *Altă parte*”<sup>57</sup>. Să ne amintim aici de citatul din *Pendul*, în care Eco scrie despre „un segreto che slitta” (rom.: „un secret care lunecă”, Vol. II, p. 293).



Fig. 5. Diorama golfului New York cu imaginea *Statuiei Libertății* din incinta Conservatorului de Arte și Meserii din Paris.

Ideea *mișcării paralele* a rațiunii nu are însă pentru Eco doar o valoare *de deplasare a unor secrete*. În eseuul *Gânduri despre război* prozatorul italian scrie: „... războaiele nu mai seamănă, ca cele de odinioară, cu un sistem inteligent „în serie”, ci cu un sistem inteligent „în paralel”. (...) un sistem în paralel încredințează fiecărei *celule* dintr-o *rețea* decizia de a se acomoda într-o configurație finală conform unei distribuții de sarcini pe care *operatorul* nu o poate hotărî sau prevedea dinainte, deoarece *rețeaua* se confruntă cu niște reguli pe care nu le-a mai primit, se automodifică pentru a găsi soluția, și nu face deosebire între reguli și date”<sup>58</sup>. Fiecare element al unei astfel de *rețele* urmărește interesele proprii, care adesea nu coincid cu interesele *operatorului* și nu au nimic în comun cu tendințele generale ale *rețelei*, din care face parte elementul... Dacă vechile războaie aminteau o partidă de șah tradițional – cu figuri albe și negre, cu scopuri clare de „a mânca” cât mai multe figuri ale adversarului și de „a pune” la sfârșit *mat* regelui inamic – atunci războiul contemporan, dacă ar fi să-l comparăm cu *șahul*, ar avea pe tablă figuri doar de aceeași culoare, iar jucătorii, implicați într-o astfel de partidă, ar „înghiți” arbitrar toate figurile. Acest război, în ultimă instanță, ar fi un fel de *automasacrare*... „Conjurația mondială”, inventată de Casaubon, Belbo și Diotallevi, – numită în roman *Plan* – prezintă o astfel de *rețea*, ce la un moment dat începe să-și genereze propriile reguli de conduită, se automodifică, capătă realitate și începe să ducă o existență paralelă, care, intrând în contradicție cu interesele *operatorilor* (ale eroilor romanului!) îi masacrează unul câte unul atât la propriu, cât și la

<sup>57</sup> Revista „Sud-Est. Artă, Cultură, Civilizație, ’91”, nr. 4 (6), Chișinău, 1991, p. 67.

<sup>58</sup> Umberto Eco, *Cinci scrieri morale*, București, Ed. Humanitas, 2005, p. 17.

figurat. Ginul eliberat din carafă își distruge eliberatorul. *Homunculus*-ul sau *Frankenstein*-ul inventați își „mănâncă” creatorii. Motivul și morala sunt tradiționale, dar apanajul cripto-informational al romanului produs de Eco este absolut nou.

O deplasare *paralelă* a misterului anului 1664 găsim în același capitol 2 al *Pendulului*, de unde am extras deja fragmentul legat de etaloanele de măsură. Este vorba de diorama golfului New York cu imaginea Statuiei Libertății *éclairant le monde* (rom.: *luminând lumea*)<sup>59</sup>, pe care Casaubon – așteptând miezul nopții, când trebuia să se rezolve misterul dispariției lui Belbo – o contemplă prin periscop, în incinta Conservatorului de Arte și Meserii. Construcția gerunzială „éclairant...” („luminând...”) face aluzie atât la Secolul Luminilor cât și la fizicianul francez Léon Foucault, care a calculat primul viteza luminii. Ea pare să aibă conotații directe cu construcția gerunzială similară din denumirea tabloului lui Eugène Delacroix *La Liberté guidant le peuple* (*Libertatea conducând poporul*). Utilizarea limbii franceze în cazul descrierii Statuiei Libertății nu este întâmplătoare. Or, însăși sculptura este darul statului francez cetățenilor americani, iar autorii operei sunt sculptorul alsacian, originar din Colmar, Frédéric Auguste Bartholdi și inginerul Gustave Eiffel, viitorul autor al turnului parizian ce-i poartă astăzi numele. Doar pedestalul de granit al sculpturii a fost proiectat de un american – arhitectul Richard Morris Hunt. Importantă este și amplasarea statuiei în rada portului New York. Or, această denumire de New York, cunoscută astăzi de orice școlar de pe glob, apare doar în anul 1664 (!), an în care, după cucerirea coloniei olandeze Noul Amsterdam de către englezi, comandantul escadrei britanice, colonelul Nichols, rebotează orașul în „Noul York”. De remarcat și faptul că actualul centru al New Yorkului, insula Manhattan (a cărei denumire provine de la aborigenul *Manna hatta!*) a fost cumpărată, în anul 1626, de la indienii localnici doar pentru câteva cuțițe și plăpumi în valoare de 60 de guldeni olandezi (circa 24 de dolari) de către un oarecare Peter Minuit, numit acolo guvernator de către *Compania olandeză a Indiilor orientale*. Curios lucru, dar numele acestui Minuit (rom.: Miez de Noapte) coincide cu ora pe care o așteaptă Casaubon, aflat la periscopul modelului submarinului, – oră, când trebuie să fie revelat misterul dispariției lui Belbo.

O altă deplasare „paralelă” a misterului anului 1664 găsim în deja amintita istorie a misterelor de la Rennes-le-Château. Este vorba de faptul istoric real al trimeriei în anul 1664 din Germania în localitatea Rennes-le-Bain, aflată în apropierea imediată a sătucului Rennes-le-Château, a unei echipe de mineri<sup>60</sup>, care, în mare secret, luând toate măsurile de precauție, fac săpături, căutând să descopere „misterul absolut”. Că era vorba aici de Potirul Graalului, de corpul mumificat al lui Hristos, de aurul templierilor, de moștenirea regelui Dagobert sau de altceva, astăzi nu se știe. Cronicile timpului, consemnând faptul săpăturilor, nu ne spun nimic în ceea ce privește obiectul căutării. Dar faptul „deranjării” împrejurimilor localității Rennes-le-Château din Pirinei, în anul 1664, de „cercetările arheologice” ale minerilor germani este un fapt stabilit cu exactitate.

Întorcându-ne la creația lui Nicolas Poussin, care, prin tabloul său *Păstorii din Arcadia*, a fost și el implicat în misterul de la Rennes-le-Château, observăm că, în anul 1664, el finalizează faimosul ciclu *Anotimpuri* (4 picturi: *Iarna*, *Primăvara*, *Vara* și *Toamna*, care, luate împreună, formează un *Rond*) cunoscut și sub denumirea de *La ronde des saisons* (rom.: *Cercul anotimpurilor*). Aceste „anotimpuri” – în totalitatea lor – întregesc „anul” și sunt o continuare a vechii teme a „timpului”, abordate de Poussin încă în binecunoscutul său tablou *Dansul Orelor*<sup>61</sup> (fr.: *La Danse des Heures*, Colecția Wallace, 1633–1634). Ideile de cerc, de rond, de dans circular, de ciclu, sunt motivul care leagă aceste pânze ale clasicului francez de ciclurile zodiacale sau de ciclurile eonilor, atât de populare în tratatele hermetice și cabalistice sau în „teatrele memoriei” renaștentiste. Cicluri ale decanilor (1 decan = 1/3 din durata semnului zodiacal) găsim și în renașterea italiană, în frescele cu subiect alegoric și astrologic din Palazzo Schifanoia de la Ferrara, – fresce –, tematica și simbolismul cărora au fost studiate cu lux de amănunte de către Aby Warburg, eponimul actualului *Institut Warburg* din Londra<sup>62</sup> și întemeietorul *metodei iconologice* de cercetare în istoria artei.

<sup>59</sup> În roman expresia este dată în limba franceză.

<sup>60</sup> Acest episod cu trimeria minerilor germani în anul 1664 în împrejurimile localității Rennes-le-Château a fost relatat de Michael Baigent, Richard Leigh și Henry Lincoln în capitolul 15 al celebrei lor cărți *The Holy Blood and the Holy Grail*, London, 1982. Așd.: Майкл Бейджент, Ричард Ли, Генри Линкольн, *Святая Кровь и Святой Грааль*, Москва, ed. Эксмо, 2006, p. 414.

<sup>61</sup> Altă denumire a acestui tablou este *Dansul vieții umane* (*La danse de la vie humaine*).

<sup>62</sup> Institutul Warburg a fost înființat inițial la Hamburg, în Germania, având la bază biblioteca de circa 80 000 de volume a lui Aby Warburg (1866–1929), eminent cercetător al artei Renașterii și descendent al unei bogate și influente familii evreiești. În anul 1933, odată cu venirea nazismului, Institutul Warburg a fost transferat la Londra, unde în 1944 a fost încorporat Universității din Londra. Cf. Fritz Saxl, *The history of Warburg's library*, în Ernst H. Gombrich, *Aby Warburg: An intellectual biography*, London, The Warburg Institute, 1970, p. 325–326. La acest institut a activat ulterior și deja amintita în acest studiu, Frances A. Yates.

Pentru exegeza operei lui Poussin, anul 1664 (penultimul an din viața pictorului!) este important și prin faptul începutului polemicii antibaroce în Italia, țară unde pictorul francez a trăit mai mult de jumătate din viață. În acest an, istoricul și teoreticianul italian Gian Pietro Bellori, într-un discurs rostit la Academia di San Luca, trece de partea „clasicistului” Poussin în celebra polemică cu „rubensiștii” barocizanți. Bellori îi învinuiește pe măestrii barocului și chiar „stilul baroc” în întregime de „delir în construcția unghiurilor, a volumelor frânte și a liniilor răsucite”<sup>63</sup>. De fapt, această dată cronologică constituie pentru Italia începutul erei raționalismului și logicii (inspirate de clasicismul francez), contrapuse misticismului, iezuitismului și iraționalismului baroce. Dar pentru Umberto Eco ideea *ciclului anotimpurilor* lui Poussin din 1664, asemenea ideii *ciclurilor universale* ale lui Giambattista Vico, ideii *ciclurilor de eoni* a tratatelor gnostice, *ideii ciclurilor de vârste* din mitologiile antice sau ideii *teatrului circular al memoriei* propus de Giulio Camillo, are un singur scop: introducerea cititorului în „adevăratul” *ciclu* al oscilațiilor *Pendulului*. Acest ciclu se dovedește a fi *ciclu* *cunoștințelor* umane acumulate pe parcursul istoriei și materializate într-o formă palpabilă în *enciclopedii*, Marii Enciclopedii Franceze a Secolului Luminilor revenindu-i pionieratul. Or, radicalul *ciclu* (provenit din grecescul *kyklos* – *cerc, rond, ciclu*) îl găsim chiar în cuvântul „Enciclopedie”, cuvânt care s-ar traduce mot-à-mot din greaca veche ca „educație în cerc” sau „educație în rond”. Este simptomatic și faptul că numele complet al unuia din cei doi redactori ai Marii Enciclopedii Franceze este Jean Le Rond d’Alembert (1717–1783). Or, anume acest Jean Le Rond (coredactor pentru științele exacte al lui Denis Diderot), cunoscut mai mult sub numele-i prescurtat de d’Alembert, face prima trecere în revistă, primul rond, al tuturor cunoștințelor bazate pe rațiune ale acelei epoci. Ciclu oscilațiilor *Pendulului lui Foucault* este tot „un rond”, „o trecere în revistă” a mesajelor cifrate, o „enciclopedie” a trimiterilor „textuale” și „metatextuale”, o „cinegetică a codurilor flotante”. *Arta memoriei* (lat.: *Ars memorative*), cu celebrele-i *loci* și *images*<sup>64</sup>, așa precum o știm din tratatele lui Cicero<sup>65</sup>, Quintilian<sup>66</sup> sau din tratatul anonim *Ad Herennium* (*Către Herenius*) cu celebrele-i „teatre ale memoriei” a la Giulio Camillo sau a la Giordano Bruno, ce joacă rolul mașinii de produs amintiri, mașinii care, prin intervenția *Planului* – acestui „Deus ex machina”, inventat de eroii romanului, – creează adevărata „enciclopedie parodică a conspirației”. Rezultatul, evident, este derizoriu pentru toți Casaubonii secolului XX: *Monsieur, vous-êtes fou!* (rom.: *Domnule, sunteți nebun!*)<sup>67</sup> – îi spune personajului principal doctorul Wagner. Într-o atare situație singura consolare ce i-ar putea rămâne lui Casaubon ține de apariția diverselor soiuri de Wagneri cam peste tot, pe unde se nasc preinșii *Doctori Faust*.

Drept exemple de interpretări infinite, interpretări, unde *coincidența contrariilor triumfă*, iar *principiul identității* se prăbușește îi servesc lui Eco ipotezele unor cărturari englezi care neagă paternitatea operei shakespeareiene, atribuind-o filosofului Francis Bacon (1561–1626). Unul din cele mai reușite fragmente din textul *Pendulului*, capitolul 73 al romanului, intitulat *Ciudatul cabinet al doctorului Dee*, conține gândurile lui Belbo despre *Marea Istorie*. Această *Mare Istorie* nu este nimic altceva decât istorisirea marilor confuzii a interpretărilor infinite și a suspiciunilor exacerbate. Chiar în denumirea capitolului observăm confuzia=fuzionare între titlul celebrului film horror antebelic *Cabinetul doctorului Caligari*<sup>68</sup> și titlul nu mai puțin celebrului eseu al lui Robert Louis Stevenson *Ciudatul* (în trad. rom.: *Straniul*) *caz al doctorului Jekyll și al domnului Hyde*<sup>69</sup>. Respectiva confuzie = fuzionare nu este întâmplătoare, întrucât atât în scenariul pentru *Caligari*, cât și în *Ciudatul caz...* al lui Stevenson, au loc substituirile unor personaje prin altele (doctorul Jekyll se transformă în criminalul Hyde, Caligari se transformă în directorul clinicii de psihiatrie, iar ucigașul Cesare este înlocuit de propria-i sculptură de ceară...). De fiecare dată când cititorul sau spectatorul crede că a descoperit secretul (a găsit criminalul etc.), acesta se dovedește a fi înlocuit de un alt secret. Apare o mișcare progresivă de la un secret sau mister la altul, o mișcare care ar trebui să presupună un secret sau un mister final. Or acest secret final nu poate exista. Secretul final al inițierii hermetice este acela că *totul este secret*. Secretul hermetic trebuie să fie un *secret vid* (Umberto Eco). Dacă ar fi să ne întoarcem la capitolul 73 al romanului, am observa această *translare* a misterului paternității scrierilor de la un

<sup>63</sup> Rosario Assunto, *Universul ca spectacol*, București, Ed. Meridiane, 1983, p. 37.

<sup>64</sup> Referitor la rolul *mnemonic* al acestor *loci* și *images* vezi: Cicero, *De oratore*, Lib. II, cap. LXXXVI, 351–354.

<sup>65</sup> Este vorba de deja amintitul tratat *De oratore libri tres* (*Trei cărți despre orator*) – tratat, alcătuit în anul 55 înainte de Hristos și dedicat lui Quintus, fratele lui Cicero.

<sup>66</sup> Vezi: Quintilian, *Arta oratorică* (în 3 vol.), București, ed. Minerva, 1974.

<sup>67</sup> Umberto Eco, *Pendulul lui Foucault*, vol. 2, p. 284.

<sup>68</sup> Film muț, turnat în anul 1920 de regizorul Robert Wiene, scenariul aparținând lui Carl Mayer și Hans Janowitz.

<sup>69</sup> Vezi: Robert L. Stevenson, *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*, London, ed. Longmans, Green & Co., 1886.



protagonist la altul, fără a vedea sfârșitul șirului... Astfel, afaceristul-alchimist Kelley scrie pentru Shakespeare, Shakespeare scrie pentru Bacon, Bacon scrie pentru Johann Valentin Andreae, Johann Valentin Andreae scrie pentru Cervantes, iar Soapes scrie pentru James Joyce. Fiecare din aceste persoane se dovedește a fi un altcineva, ceea ce duce la pierderea totală a identităților și la estomparea contururilor lor. Însuși doctorul Dee, la instigarea căruia Kelley s-a apucat să scrie pentru Shakespeare, înainte de moarte, rostește cuvintele altora: „Qualis Artifex Pereo!” („Ce artist piere!” – ultimele cuvinte ale împăratului Nero) și „Lumină, mai multă Lumină!” (germ.: „Licht, Mehr Licht!” – doleanța muribundului Goethe).

Toată această fantasmagorică pierdere a identităților unor personalități cunoscute ale secolului al XVII-lea englez (cu unele incursiuni și în secolul al XIX-lea al lui Dumas-tatăl și în secolul al XX-lea al lui James Joyce) nu este însă rodul fanteziei lui Eco, ci se întemeiază pe o tradiție semiștiințifică/semiocultă, existentă până în ziua de azi.

Astronomul și matematicianul elisabetan John Dee (1527–1608) într-adevăr l-a cunoscut pe aventurierul Edward Kelley în jurul anului 1570, cu ocazia prezentării de către acesta din urmă a unui manuscris alchimic scris în limba galeză (a Țării Galilor – Wells-ul actual). Legenda spune că, în anul 1579, Dee și Kelley au transformat prin „transmutație” o livră (354,6 g) de plumb într-o livră de aur. În anul 1583, Dee și Kelley pleacă cu aristocratul polonez Albert Alasco<sup>70</sup> la Cracovia. Dar peste un anumit timp, Alasco, fiind decepționat de nereușitele din activitatea englezilor, îi alungă pe ambii din Polonia. Alchimiștii nerealizați sunt nevoiți să-și caute azil la Praga, pe atunci guvernată de împăratul Sfântului Imperiu Roman de Națiune Germană, Rudolf al II-lea. Praga rudolfină era nu numai una din capitalele manierismului european (a se vedea în această privință cartea lui Gustav René Hocke: *Lumea ca labirint*, ed. Meridiane, București, 1973), ci și capitala absolută a alchimiei europene, patria „Golem”-ului rabinic, descris peste câteva sute de ani de romancierul austriac Gustav Meyrink<sup>71</sup>. La un moment dat, la Praga, lucrau peste 200 de alchimiști, care ocupau o stradă întreagă, cunoscută sub denumirea *străduța de aur*. La această *străduță* face aluzie Umberto Eco la p. 55 (vol. II) a romanului său, când amintește de „străduța fabricanților de aur din orașul de aur”. Cu toate acestea, nici Kelley și nici Dee nu zăbovesc pentru mult timp la Praga. Edward Kelley, fiind învinuit de necromanție, este nevoit să fugă, iar doctorul Dee îl însoțește. Praga cu străduța-i *de aur* și cu misterele „Golem”-ului rămâne doar în amintirea lor. Aici mai trebuie să spunem că acest capitol al romanului abundă de aluzii la mitul Golemului. Afinitățile de ordin cabalistic, exprimate în raporturile dintre creator și opera sa, *însuflețită la propriu* printr-o combinație secretă de litere ce formează numele adevărat al lui Dumnezeu<sup>72</sup>, constituie un leitmotiv al romanului. Despre legătură strânsă între însuflețirea Golemului și practicile alchimice există o întreagă literatură. La mitul Golemului praghez fac aluzii indirecte și sculptura de ceară a ucigașului Cesare din filmul *Caligari*, și transformarea neașteptată și tragică a doctorului Jekyll în criminalul Hyde, – caz clasic de auto-golemizare a creatorului. La mitul Golemului face trimitere și citatul din poemul *Tărâmul pustiirii*<sup>73</sup> de Thomas Stearns Eliot, prezent în același capitol: „I will show you fear in a handful of dust...” (rom.: „Îți arăta-voi frica într-un pumn de praf. ...”). Or, după cum se știe, fiind făcut din pământ (pulbere = praf), odată cu ștergerea primei litere a numelui său, înfricoșătorul Golem se retransformă într-un morman de țărână (praf). În anul următor doctorul Dee și aventurierul Kelley găsesc azil la contele Rosenberg al Boemiei. Ei sunt cazați în castelul lui și capătă dreptul de a locui acolo atâta timp, cât vor dori. Aici are loc și ruptura dintre cei doi alchimiști nerealizați. Într-o bună zi a anului 1587, Kelley îi spune lui Dee că arhanghelul Uriel le-a poruncit ambilor să *trăiască în comun* cu soțiile lor. Somația aceasta i se păru scandalosă bătrânului Dee, ale cărui moravuri nu erau nici pe departe similare moravurilor depravatului Kelley. Compromis și deziluzionat, Dee se întoarce în Anglia în 1589. Regina Elisabeta i-a dat voie să-și

<sup>70</sup> Despre principele polonez Albert Alasco se știe că a vizitat Universitatea din Oxford, însoțit de poetul Philip Sidney, unde a asistat la prelegerile lui Giordano Bruno, care se afla pe atunci tot în Anglia. Se pare însă că Bruno a fost discreditat în ochii lui Alasco de către corpul didactic de la Oxford. Vezi: Frances A. Yates, *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition* (rom.: *Giordano Bruno și tradiția hermetică*), University of Chicago Press, 1964.

<sup>71</sup> Romanul *Golem* a fost tradus și în limba română. Vezi: Gustav Meyrink, *Golem*, București, Ed. Cartea Românească, 1989.

<sup>72</sup> Este vorba de numele tainic al lui Dumnezeu *EMET(H)*, înscris pe fruntea creaturii și de pergamentul introdus în gura ei ce conținea celebrul *Tetragrammaton: YHWH*.

<sup>73</sup> Aluzii la *Tărâmul pustiirii* (1922) a lui T. S. Eliot (1888–1965) sunt mai multe pe parcursul acestui capitol. Ele sunt motivate de faptul că poemul clasicului anglo-american conține în subtext mitul Graalului (mit esențial pentru *Pendulul lui Foucault*), legenda îmbătrânirii Sibilei din Cumae (a se vedea „madame Sosostriș ... răcită cobză”), – care a căpătat nemurirea, dar nu și tinerețea, – și aluzii directe la *Creanga de aur* a lui James George Frazer cu celebrul ritual al *homicidului de la lacul Nemi*. Un rol important atât la Eliot, cât și la Eco îl joacă *cărțile Tarot*, printre care sunt pomenite în poem „Roata” (= ciclul, rondul), „cele 3 toiege” (= șerpi, dacă ne amintim de istoria lui Moise la curtea faraonului) și „spânzuratul” (o alegorie a *Pendulului*).

continue studiile alchimice, dar propria casă și bibliotecă a bătrânului vizionar au fost arse de mulțimea întărită, – mulțime – care-l considera pe Dee *aliat* al Diavolului. Pe timpul regelui Iacob I Steward, succesor al Elisabetei pe tronul Angliei, Dee nu se mai bucură de favorurile monarhice. El moare în sărăcie și uitare tocmai în anul 1608, la vârsta de 81 de ani. Din prezicerile bătrânului alchimist a rămas în istorie predicția corectă cu privire la distrugerea de furtună a flotei spaniole (a „Invincibilei Armada”) a lui Filip al II-lea. Opera sa imensă cuprindea 49 de tratate, dintre care cel mai celebru era tratatul dedicat împăratului Maximilian al II-lea și intitulat *Monas Hyeroglyphica* (rom.: *Monada hieroglifică*<sup>74</sup>), – tratat – scris în limba latină și tipărit întâi la Anvers în 1564, și ulterior, la Frankfurt, în 1591. În anii săi de glorie, Dee, nu o singură dată, explică conținutul acestui tratat reginei Elisabeta. Fiul lui John Dee, medicul Arthur Dee, va fi trimis, în anul 1621, cu o misiune secretă tocmai la Moscova, unde va deveni, cu timpul, medic al țarului Mihail Fiodorovici. El se va întoarce în Anglia abia în 1634, după căderea în dizgrație la curtea rusă. O aluzie la această călătorie în Rusia a unui descendent al familiei Dee introduce și Eco în acel pasaj al capitolului 73, unde scrie:

(...) *Ieșirăm, „peste Atlantic un nucleu de minimă presiune avansa în direcția estică în întâmpinarea unui maxim situat deasupra Rusiei”<sup>75</sup>.*

– *Să mergem la Moscova, i-am spus.*

– *Nu, răspunse el, ne întoarcem la Londra.*

– *La Moscova, la Moscova!*<sup>76</sup>, șopteam eu (Dee=Belbo) inebunit. Știi prea bine, Kelley, că n-aveai să te duci niciodată acolo. Te aștepta Turnul<sup>77</sup>...

Într-adevăr, soarta îi hărăzi lui Edward Kelley o celulă într-un turn-închisoare din Europa continentală. Încercând să fugă din acest turn (cu ajutorul unei funii împletite din propriile-i albituri) aventurierul englez se prăbuși mortal. Majoritatea citatelor englezești exprimate de Kelley pe parcursul acestui capitol sunt preluate din sonetele lui Shakespeare. Tot aici găsim și aluzii directe la *Hamletul* shakespearian: episodul cu Jim Căneapă întors din Statul Virginia (unde împreună cu Walter Raleigh<sup>78</sup> (1552–1618) au întemeiat prima colonie anglo-americană), care își *descoperă tatăl ucis de către fratele incestuos, Măselărișă*. La Shakespeare se referă și deseori amintita în acest capitol *Dark Lady* (rom.: *Doamna Brună* sau, în unele traduceri, *Doamna Neagră*), căreia, nu o singură dată, i se adresează Kelley. Din istoria literaturii engleze, știm că o parte din sonetele lui Shakespeare (de la al 127-lea la al 154-lea) au fost dedicate acestei *Dark Lady*. Nicăieri această „iubită” a lui Shakespeare nu este numită de poet cu adevăratu-i nume. În literatura de specialitate, ea a rămas ca *The Dark Lady of the Sonnets*. Cercetătorii creației shakespeariene au lansat zeci de ipoteze de identificare a ei. Au fost propuse sute de candidaturi. Cele mai plauzibile par a fi cele ale Elisabetei Vernon și doamnei Mary Fitton. Însă nu este exclus ca Shakespeare să o fi avut aici în vedere și pe hanğița Miss Duvenant din Oxford. Dar nu numai la această *Dark Lady* shakespeariană se referă Eco. În spatele acestei *Doamne Negre* (sau *Doamne Brune*) se ascunde o întreagă tradiție ocultă occidentală legată de cultul Maicii Domnului și al Mariei Magdalena. Despre „Fecioara neagră” a druzilor amintește aici explicit însuși Umberto Eco. Mai complicată este depistarea aluziei la „Madona neagră” a vechilor biserici romanice din Europa. Tradiția ocultă, repudiată de biserica oficială (atât catolică, cât și anglicană), o identifică pe această „Madonă neagră” cu Maria Magdalena, refugiată din Palestina în Galia prin portul Massalia (actuala Marsilie). Această Marie este purtătoarea tainei Sfântului Graal (San-Graal sau Sang Réal = Sang Royal; în trad.: Sânge împărătesc). Se știe că femeile din ramura israelită a lui Dan, din care făcea parte Magdalena, proveneau din mirenii nazoreeni. Maria Magdalena era numită „soră superioară” a acestei frății nazoreene și, asemenea nazoreenilor și preoteselor zeiței Isis, avea dreptul să poarte straie negre. Cultul „Madonei negre”, conform scrierilor ocultiste, apare încă în primul secol al erei creștine,

<sup>74</sup> Vezi: John Dee, *Monada hieroglifică. Explicată în mod matematic, magic, cabalistic și anagogic*, București, Ed. Herald, 2009.

<sup>75</sup> Cu fraza „Peste Atlantic un nucleu de minimă presiune avansa în direcția estică în întâmpinarea unui maxim situat deasupra Rusiei...” începe celebrul roman al lui Robert Musil *Der Mann ohne Eigenschaften* (rom.: *Omul fără însușiri*).

<sup>76</sup> Exclamația « *La Moscova, la Moscova!* » pare a fi preluată din piesa *Trei surori* (1901) a lui Anton Pavlovici Cehov.

<sup>77</sup> Aici este o aluzie nu numai la viitoarea închisoare unde va fi întemnițat aventurierul Kelley, dar și la respectiva carte Tarot.

<sup>78</sup> Walter Raleigh (1552–1618), poet elisabetan minor, neglijat de critica literară, dar amintit de istorici datorită faptului că a întemeiat colonia Virginia din America și pentru că a fost primul importator al cartofilor și al tutunului în Anglia. Cu toate aceste merite Raleigh n-a îndreptățit așteptările monarhului Jacob I Steward și, în baza unei sentințe judecătorești încă din 1603 (!), a fost executat în 1618.

undeva după anul 44 și se referă nu la Maica Domnului, ci la Maria Magdalena. În mulțimea de imagini ale „Madonei negre” (în engleză, de asemenea, „Dark Lady”) ajunse până în zilele noastre care, trebuie să spunem, nu au nici un fel de trăsături „negroide”, una din cele mai celebre este statuia „Madonei” expuse în muzeul Vervier de lângă orașul Liège (Belgia). Aici este vorba de o sculptură absolut neagră cu chipul unei figuri feminine ce ține în mâna dreaptă un sceptru de aur și care este încununată de nimbul înstelat al coroanei Sofiei – simbol al *Înțelepciunii Divine*<sup>79</sup>. O coroană similară (ca simbol al demnității regale!) o poartă și Pruncul din brațele ei. Imaginea Pruncului nu este întâmplătoare, întrucât, conform tradiției ocultiste, de la Maria Magdalena pornește „linia genealogică” a „urmașilor” lui Hristos – împărați și mari preoți ai lumii, – care devin, ulterior, regi ai francilor și care, prin Clovis, încheie jurământul de veșnică alianță cu biserica papală. Urmașii lui Clovis la tronul Franței sunt regii din dinastia merovingiană. Ei sunt considerați de ocultiști drept descendenți direcți ai lui Hristos (!) și drept unicii purtători ai tainei Graalului, transmis prin Maria Magdalena. Atingerea lor zice-se că vindecă în mod miraculos pe cei bolnavi de scrofulă<sup>80</sup>. Dar alianța = jurământ dintre papalitate și regii Franței a fost încălcată de biserica occidentului odată cu asasinarea ultimului monarh merovingian, Dagobert al II-lea (nume pomenit și în misterul de la Rennes-le-Château). Odată cu căderea „regilor leneși” și cu înscăunarea dinastiei carolingiene (Carol Martel, care i-a învins pe mauri la Poitiers, Pepin cel Scurt și Carol cel Mare) biserica Occidentului, conform ocultiștilor, intră într-o luptă deschisă cu urmașii direcți ai lui Hristos și încearcă pe toate căile să discrediteze memoria Mariei Magdalena, înlocuind numele ei prin numele Mariei, mama lui Hristos. În special acest lucru se referă la bisericile dedicate Mariei și cunoscute în Franța sub numele de Notre-Dame, care, initial, după părerea ocultiștilor, nu erau dedicate Maicii Domnului, ci Mariei Magdalena. Ramura lui Iisus însă nu s-a stins. Regele Dagobert al II-lea a avut urmași care au supraviețuit în taină persecuțiilor carolingiene. Acest secret este, însă, cunoscut doar de adevărații inițiați. Celebru cruciat, primul rege al Ierusalimului, Godefroy de Bouillon, este, conform acestei tradiții esoterice, descendentul direct al lui Hristos, prin filiera merovingiană. Cunoscători și purtători ai misterului Graalului sunt templierii, al căror ordin este format în incinta Templului din Ierusalim, în Țara Sfântă. Distrugerea Ordinului Templier de către regele Franței Filip cel Frumos și de către papalitate, la începutul secolului al XIV-lea, este privită de această tradiție ocultistă drept o continuare a luptei impostorilor contra adevăratei vițe nobile, provenite de la însuși Hristos. Blestemul adresat de Marele Magistru al Templierilor Jacques de Molay regelui Franței se va solda, peste câteva secole, cu decapitarea altui impostor la tronul Franței – a Bourbonului Ludovic al XVI-lea – în timpul Revoluției Franceze.

Să ne întoarcem acum la ideea inițială a acestui capitol: ideea identificării lui Shakespeare cu Bacon și a lui Bacon cu Johann Valentin Andreae, idee ce a generat o întreagă tradiție ocultistă legată de *misterele rozacruciene*. În ceea ce-i privește pe Bacon (1561–1626) și Shakespeare (1564–1616), aici se invocă o sumedenie de argumente. În primul rând, se face apel la similitudinea trăsăturilor imaginii lui Shakespeare (din portretul lui tipărit în primele patru ediții *in-folio* a pieselor și gravat de Martin Droeshout) cu imaginea lui Francis Bacon, tipărită în ediția din 1640 a tratatului *De Augmentis Scientiarum*. Deosebiri ce există între aceste două imagini țin de elemente secundare, cum ar fi prezența sau absența pălăriei, forma bărbii și a mustăților, a gulerului ș. a. Aceste deosebiri nu afectează deloc similitudinea trăsăturilor celor portretizați. În al doilea rând, se face apel la așa-zisul „cifru secret” descoperit de doctorul Spakeman, cifru datorită căruia versurile lui Ben Jonson (1572–1637) din poezia lui adresată cititorului – poezie, ce acompaniază gravurile cu chipul lui Shakespeare – pot fi citite în felul următor: „This figure, that though here seest put F. Bacon for gentle Shakespeare” (rom: „Figura, pe care o vezi aici (este) F. Bacon reprezentat ca Shakespeare”). În al treilea rând, se face trimitere la un acrostih din piesa *Furtuna*<sup>81</sup> a lui Shakespeare, unde apare numele cifrat al lui Bacon:

<sup>79</sup> În același capitol, Umberto Eco compară pe misterioasa *Dark Lady* cu *Sofia Eternă*, „cu fața ei ridată de capră bătrână...”. Ea este însoțitoarea lui Simon Magul, primul mare ocultist și întemeietor al gnosticismului (vezi: p. 62, vol. II).

<sup>80</sup> Un studiu substanțial al caracterului tămăduitor și miraculos atribuit puterii regale în Franța și Anglia medievale a fost realizat cu *brio* de ilustrul istoric francez, unul din întemeietorii *Școlii Analelor*, Marc Bloch. Acest studiu a apărut și în traducere românească la Editura *Polirom* în 1997 sub genericul *Regii taumaturgi*. Primul capitol al acestui studiu este dedicat „Atingerii scrofulilor”. O aluzie ironică la acest ritual de factură magico-taumaturgică face și Umberto Eco la sfârșitul capitolului 37 al primului volum al *Pendulului*, când scrie: „*Hai să te atingă patronul* (este vorba de *editorul Garamond* – (n.n., C. C.)), *atingerea lui vindecă de scrofuloză...*” (vezi: vol. I, p. 274).

<sup>81</sup> Să nu uităm că piesa *Furtuna*, scrisă în 1611 și tipărită abia în 1623, a fost montată în mai 1613 cu prilejul celebrării căsătoriei Elisabetei, fiica regelui Angliei Iacob I, cu Friedrich al V-lea – prințul-electoral al Palatinatului de Rhin. Despre această căsătorie și începuturile confuziei rozacruciene a scris cu lux de amănunte Frances A. Yates.

*Begin to tell me what, am but stopt  
And left me to bootelesse inquisition,  
Concluding, stay: not yet*<sup>82</sup>.

Alte argumente în favoarea acestor identificări sunt de ordin istoric și educațional. Astfel, se pune problema cunoștințelor destul de vaste (inclusiv, cunoașterea limbilor clasice, a limbii italiene, franceze, spaniole, daneze, a mitologiei și a tratatelor antice de istorie etc.) prezente în dramaturgia lui Shakespeare și posibilitățile destul de modeste, oferite de școala de la Stratford de pe Avon, pe care dramaturgul a absolvit-o. Se ia în dezbateră și absența absolută a manuscriselor pieselor și sonetelor lui Shakespeare, accentuându-se faptul că în toate autografele conservate poetul englez semna „Shakspere”, pe când în edițiile *in-folio* și *in-quarto* postume ale pieselor sale apare transliterația integrală: „Shakespeare”. Se mai amintește și faptul că fiica dramaturgului, Judith, era aproape analfabetă și, la 27 de ani, abia dacă izbutea să se iscălească. Ar fi putut oare un om erudit, de talia lui Shakespeare, cu o cultură atât de vastă, să o nedreptățească prin ignoranță pe propria lui fiică? Sigur, toate aceste întrebări își găsesc răspunsurile motivate în mentalitatea și în condițiile de trai ale acelor vremuri. Edițiile serioase ale operei shakespeariei resping „teza baconiană” (a se vedea prefața ediției Collins a operei dramaturgului, publicată în 1951<sup>83</sup>), dar adepții ocultismului, ai hermetismului și ai noilor doctrine rosacruciene sunt de cu totul altă părere. Ei consideră că toate momentele problematice, generate de incongruența existentă între opera și biografia lui Shakespeare, ar fi evitate dacă l-am considera pe fiul mănușarului de la Avon drept „un om de paie”, un fel de „mască”, în spatele căreia s-ar afla celebrul filosof, om politic și iluminist englez, întemeietorul filosofiei științelor experimentale, autorul *Noului Organon* și al *Noii Atlantide*, Francis Bacon, viconte de Saint-Alban (1561–1626), fiul păstrătorului ștampilei regale Nicolas Bacon. Mai mult decât atât, ei consideră că Francis Bacon n-a murit în 1626, ci și-a organizat niște false funeralii, plecând în realitate în Germania pentru a-și dedica viața slujirii cauzei nobile a Frăției secrete a Rozacrucii. Se presupune că lordul Bacon a lăsat prin testament să fie înmormântat într-un loc necunoscut, iar că raporturile sale cu Shakespeare erau cunoscute unui cerc limitat de persoane. În sprijinul ultimei ipoteze se invocă pagina a 33-a (echivalentul numeric al numelui lui Bacon!) a ediției din 1609 a cărții lui Robert Cawdrey (cca 1538 – după 1604) *A Treasure or Store-House of Similes* (rom.: *Comoara sau trezoreria comparațiilor*)<sup>84</sup>, unde găsim următorul citat: „Probabil, oamenii vor râde de sârmanul care, dându-i-se o îmbrăcămintă fastuoasă pentru a-l juca pe un om respectabil, încearcă să-și păstreze straietele după spectacol și se laudă cu ele”<sup>85</sup>.

Manifestele rozacrucienilor de la începutul secolului al XVII-lea i se atribuie lui Bacon și i se retrag lui Johann Valentin Andreae – pastor luteran destul de cunoscut la acea epocă – care susținea că unul din aceste manifeste, așa-numita *Nuntă chimică a lui Christian Rosencreutz*<sup>86</sup>, a fost scris de el și publicat la Strasbourg în 1616. Argumentele denigratorilor lui Andreae țin de faptul că manifestul *Nunta chimică...*, conform textului conținut în el, indică realizarea manuscrisului cu 12 ani înainte de prima lui publicare în anul 1616. Or în acea perioadă, Johann Valentin Andreae ar fi trebuit să aibă doar 16 ani – vârstă mult prea fragedă pentru întocmirea unor astfel de manifeste filosofico-vizionare. Se mai invocă aici și unele afinități existente între alt manifest rozacrucian – *Fama Fraternalitatis*<sup>87</sup>, publicat pentru prima dată la Kassel, în 1614, – și tratatul lui Francis Bacon *De Augmentis Scientiarum* (*Despre prosperarea științelor*)<sup>88</sup>. Ultimul

<sup>82</sup> Aici este vorba de cuvintele Mirandei de la începutul scenei a 2-a a actului I: *Ai început adeseori să-mi spui / Anume cine sunt, dar te-ai oprit / De fiecare dată, cu-ncheierea: / Nu încă, — să mă zbuțum mă lăsați.*

<sup>83</sup> *The Complete Works of William Shakespeare: The Peter Alexander Text* (Collins Classics), London, 1951.

<sup>84</sup> Robert Cawdrey, *A Treasure or Store-House of Similes, Both Pleasaunt, Delightfull and Profitable for All Estates of Men in Generall*, London, Scolar Press, 1974. Prima ediția a acestei cărți a apărut în anul 1600, an când autorul era încă în viață. Ediția amintită aici este cea din anul 1609 – prima ediție postumă a cărții.

<sup>85</sup> Vezi capitolul *Bacon, Shakespeare și rosacrucienii* în cartea Manly P. Hall, *An encyclopedic outline of Masonic, Hermetic, Qabbalistic and Rosicrucian Symbolical Philosophy. Being an Interpretation of the Secret Teaching concealed within the Rituals, Allegories and Misteries of all Ages*, San Francisco, printed by H.C. Crocker Company, incorporated MCMXXVII (1927). Citat tradus românește după traducerea rusă a cărții menționate: Мэнли П. Холл, *Энциклопедическое изложение Масонской, Герметической, Каббалистической и Розенкрейцерской Символической Философии. Интерпретация Секретных учений, скрытых за ритуалами, аллегориями и мистериями всех времен*, Новосибирск, ВО “Наука”, 1992, p. 647.

<sup>86</sup> Johann Valentin Andreae, *Nunta chimică a lui Christian Rosencreutz. Fama Fraternalitatis. Confessio Fraternalitatis*, București, ed. Herald, 2013.

<sup>87</sup> *Ibidem*.

<sup>88</sup> Deși textul latin al acestui tratat vede lumina tiparului abia în anul 1623, conținutul lui putea fi cunoscut autorului lucrării *Fama Fraternalitatis* întrucât o variantă engleză mai scurtă a tratatului, cu denumirea de *Advancement of Learning*, a fost publicată încă în anul 1605. Cf.: <http://www.britannica.com/biography/Francis-Bacon-Viscount-Saint-Alban-Baron-Verulam#ref358813>

argument în favoarea atribuirii lui Bacon (în locul lui Johann Valentin Andreae) a calității de autor al manifestelor rozacruciene, ține de interpretarea unei gravuri din secolul al XVII-lea cu imaginea lui Andreae la bătrânețe, în ancadramentul căreia sunt prezente câteva desene, despre care se pretinde că ar face aluzie la Francis Bacon. Este vorba de „Cornul semilunii”, prezent și în blazonul familial al Baconilor, și de literele OMDC (din partea dreaptă a imaginii) care, conform echivalentului lor numeric, dau cifra 33 – echivalentul numeric al numelui „Bacon”. Însăși imaginea bătrânului Andreae din această gravură este considerată (de unii oculiști sau neo-rozacrucieni) drept imaginea secretă a lui Bacon la bătrânețe, cu mult după înmormântarea sa oficială din 1626.

În ceea ce privește substituirea prin Bacon=Andreae a celebrului romancier spaniol Miguel de Cervantes Saavedra (1547–1616), operată de Eco prin intermediul eroului său Belbo în același fragment al *Pendulului*, aici răspunsul ne este oferit într-un mod explicit chiar în epigraful capitolului 73, unde găsim următorul citat din J. Duchaussoy: „Un alt caz curios de criptologie a fost prezentat publicului în 1917, de unul dintre cei mai buni istoriografi ai lui Bacon, doctorul Alfred von Weber Ebenhoff din Viena. Bazându-se pe aceleași sisteme deja încercate pe operele lui Shakespeare, începu să le aplice la operele lui Cervantes... Continuând cercetarea, desoperi o răscolitoare probă materială: prima traducere engleză a lui „Don Quijote” făcută de Shelton poartă corecturi de mână facute de Bacon, de unde a tras concluzia (!) că această versiune engleză ar fi originalul romanului și că *Cervantes ar fi publicat doar o versiune spaniolă a acestuia*”<sup>89</sup>.

Confuziile de identitate nu sunt singurele operate de Eco în acest capitol. Un rol important îl joacă și confuziile datorate jocurilor de limbaj, inclusiv cele care depășesc spațiul de expresie al limbii italiene. O mostră de acest fel găsim la pagina 63 a volumului II al *Pendulului*, în episodul în care întemnițatul Kelley (care scria atât pentru Shakespeare cât și pentru Bacon!) se identifică brusc cu alt întemnițat – cu celebrul Edmond Dantès din *Contele de Monte-Cristo* al lui Dumas-tatăl:

„ (...) *O să-ți spun cum să te răzbuni, mi-a șoptit Soapes, și în ziua ceea s-a dat drept cine era: un abate bonapartist, înmormântat de secole în acea celulă secretă.*

– *O să ieși de aici? I-am întrebat.*

– *If ... începuse el să răspundă... Bătând cu lingura în perete... Contele de Monsalvat...”*

Conjuncția engleză „If” (rom.: „Dacă”) are aici o a doua semnificație: ea face aluzie directă la *Castelul If* (fr.: *Château d'If*), unde a fost întemnițat Dantès. Abatele bonapartist cu care se identifică în cazul dat Soapes este abatele Faria, iar contele de Monsalvat este o denumire eufemistică a contelui de Monte-Cristo (Mon=Monte=Munte; Salvat=Salvator= Mântuitor=Hristos=Cristo).

O altă aluzie găsim în citatul din sonetul 111 al lui Shakespeare, prezent într-una din replicile eroilor acestui capitol. Este vorba de acel sonet unde este amintit „vopsitorul”: „Vopsitorul nu-și poate ascunde meseria (=măinile)”<sup>90</sup>. Metafora „vopsitorului” este, de fapt, o încercare de a trasa o punte de legătură între Kelley=Shakespeare=Bacon=Andreae, pe de o parte, și misteriosul conte de Saint-Germain, pe de altă parte. Or se știe că Saint-Germain, stabilit la Paris, a încercat prin fratele mai mic al Doamnei de Pompadour, favorita regelui Ludovic al XV-lea, să-l intereseze pe monarhul francez de descoperirile lui din domeniul tehnologiei obținerii coloranților textili. Din însemnările Arhivei Naționale din Blois, citate de biograful lui Saint-Germain, istoricul Paul Chacornac (1884 – 1964)<sup>91</sup>, se știe că regele i-a dat crezare contelui și i-a cazat atât pe el, cât și pe artizanii nemți care-l asistau în lucru, la castelul Chambord (!), unde echipa lui Saint-Germain urma să obțină coloranții trebuincioși coroanei. Introducerea a încă unei variabile (în persoana misteriosului Saint-Germain) în imensa ecuație a acestui capitol al *Pendulului* nu epuizează, însă, posibilitățile de metamorfozare ale personajelor. În penultimul alineat al acestui capitol îl regăsim pe întemnițatul Kelley (alias=Shakespeare=Bacon=Monte-Cristo=Saint-Germain) privind peste umărul lui Soapes. În ochii lui se citește moartea, iar Soapes îi propune o nouă identificare: „O să scriu eu pentru tine!” – îi spune el lui Kelley. Dar, textul însăilat de la mijloc de frază(!) – a celebrului și ilizibilului roman al lui James Joyce *Finnegan's Wake* (rom.: *Deșteptarea lui Finnegan*): „Rivverun, past Eve and Adam's...” (rom.: „Curs de râu, depășit cel al Evei și al lui Adam...”): Totul se întoarce la identitatea primordială a omeniirii, la cursul râului („river”) ce fuge („to run”) și la cuplul ancestral, din care provin toți ceilalți...

<sup>89</sup> La aceste confuzii se adaugă și surprinzătoarea apropiere între ziua morții lui Cervantes și cea a lui Shakespeare: or, primul a murit pe data de 22 aprilie 1616, iar cel de al doilea – în următoarea zi, pe 23 aprilie.

<sup>90</sup> În original: „To What it Works in Like the Dyer's Hand...”.

<sup>91</sup> Neavând la dispoziție originalul francez al cărții *Le comte de Saint-Germain* a lui Paul Chacornac (edition Chacornac frères, 1947) citez traducerea rusă a ediției respective: Поль Шако́рнэ, *Граф Сен-Жермен*, în *Святейшая Тринософия, Книга I*, Москва, Фонд „Дельфис”, 1998, p. 32–34.

