

## RĂZBOI ȘI PACE

*Tiberius Vasiniuc*

**D**acă războiul ar fi bine înțeles de toți, nimeni nu s-ar mai gândi să se ridice împotriva semenilor și nu ar mai crede că, prin confruntarea cu ceilalți, am putea beneficia (așa cum pretențios se afirmă) de virtuțile unui *telos* sau ale unei mișcări universale. Dar, fără puțință de tăgadă, războiul își preschimbă atributele de la o epocă la alta, de la o generație la alta, fascinându-i pe oameni într-un mod greu de înțeles. Sau, poate, înțeles doar de Dumnezeu. Sun Tzu credea că războiul e necesar (și în consecință e bun), în măsura în care împarte recompense și face posibilă pedepsirea celor vinovați. Într-adevăr, trebuie să recunoaștem cât de dornici suntem noi, oamenii, să ni se recunoască meritele și cât de grăbiți ne arătăm când pretendem sancționarea celor care ne-au greșit. Natura umană își expune adevărata față în vremuri de cumpănă, când ni se cere să ascultăm nu doar glasul inimii, ci și vocea rațiunii. Doar că, să nu uităm, Sun Tzu credea că războiul poate deveni o *artă* doar în anumite condiții, descriind-o ca formă de a-l atrage pe adversar de partea ta și nu de a-l anihila, de a colabora cu cel potrivit (e adevărat, profitând de slăbiciunile acestuia) și nu de a-l distruge. Deasupra a toate, războiul, prin ceea ce întreprinde, prin tot ceea ce lasă în urmă, prin „sensul“ pe care îl invocă, amintește de încă un mijloc de a semnala sfârșitul zilelor și de a conferi vieții, prin moartea pe care o împrăștie, încă o trăsătură a deșertăciunii, fiind anulată orice izbândă a ființei. Tema *vanitas vanitatum* este gândită în termenii tari ai războiului, dar ea revine în actualitate de fiecare dată când „ziua biruinței“ este decodificată ca formulă a iluzoriului. Într-un *Cânt pentru Simeon*, T.S. Eliot amintea de acest derizoriu al

existenței: „Ușoară,-n așteptarea vântului morții, viața/ Mi-e, ca un fulg pe, încă, neputrezita-mi mână./ Colbul jucând în soare și-n colțuri, amintirea/ Așteptând suflul rece pe stearpa mea țărână“.

Muzeul Prado din Madrid conservă un tablou din ultimul deceniu de viață al lui Pieter Breugel cel Bătrân, *Triumful morții* (1562-1563), de o teatralitate evidentă, care face ca, prin chiar datele excesive ale spectacularului, să confirme *realitatea* mesajului pictural. Alegorie a luptei dintre viață și moarte, imensul panou enumeră câteva din numeroasele forme ale morții violente: suicidul, suferința fizică, execuția, crima, războiul – toate fiind înfățișate într-o atmosferă infernală (în tonuri brun-roșcate) și într-un decor lipsit de orice urmă de vegetație. În cicloramă, se zăresc focuri ce ard neîncetat și care amenință așezările umane, în fapt, pun stăpânire pe întreaga omenire. Narațiunea ce se desprinde din imaginile înlănțuite ale tabloului aparține unei largi istorii a extincției (și unei Atropos petrarchiene reinterpretată metaforic), de care nici instituțiile, nici oamenii nu pot scăpa, fie că e vorba de regi, de cardinali, de îndrăgostiți, de pelerini sau de simpli negustori. Scenele înfățișate devin atât de convingătoare, atât de pline de sens, încât nu mai au nevoie de suportul realității cotidiene – ele au propria lor rațiune de a fi. Aici, însă, sfârșitul vieții nu este consecința intervenției unor ființe demonice (sau a unor bestii antropomorfizate), ci urmarea luptei dintre semenii. Ceea ce domină este violența extremă și starea de spirit morbidă, prin care sensul și semnificația tabloului ies din cadrul îngust al compoziției pentru a-și face prezența în viața noastră de zi cu zi, printre gândurile și întrebările noastre iscoditoare. Ca negativ al vieții, moartea devine subiect și obiect al unei istorii secularizate.

Sursele de inspirație ale pictorului au fost multiple, între acestea ieșirea din Paradis jucând un rol important. Din istoria sfârșitului lumii – descrisă în Biblie, dar fără a avea în mod necesar conotații teologice – pare să se desprindă legiunea de schelete și „portretul“ unui călăreț care poartă o coasă (trimitere evidentă la hidoasa Moarte), cu care cei vii sunt împinși spre un imens sicriu, fără discriminare și fără a li se acorda

vreo șansă de mântuire. „Judecata de Apoi“ se află și la originea pescarilor de suflete care își găsesc locul printre „personajele“ tabloului. Cei care s-au preocupat îndeaproape de această creație au observat că stilul lui Pieter Breugel fusese inspirat de Hieronymus Bosch, iar tematica și detaliile picturale de xilogravurile lui Hans Holbein cel Tânăr, cu trimitere la celebrele „imagini și aspecte istorice ale morții“ dintr-un postincunabul din 1538, *Les simulachres & historiees faces de la mort, autant elegamme[n]t pourtraictes, que artificiellement imaginées* (Lyon: *Soubz l'escu de Coloigne*). Din întregul tablou al lui Breugel, se desprinde și tema „triumfului morții“, frecventată de artiștii Italiei secolelor al XIV-lea și al XV-lea, celebră fiind o frescă din Galeria Regională a Palatului Abatellis din Palermo, realizată de un pictor rămas până astăzi necunoscut (cel mai probabil, catalan sau provensal). Mai poate fi pomenit arhetipul escatologic din pictura lui Buonamico Buffalmacco, păstrată în Camposanto Monumentale din Pisa și realizată în jurul anului 1355, în care moartea are chipul unui înger ce stă imperturbabil și răbdător în umbra omului. Utilizând o gramatică vizuală extrem de sofisticată – cu apel la tehnica contradicției și a inversiunii –, Breugel realizează o lucrare cu totul diferită de cea a antecesorilor săi, o panoramă atotcuprinzătoare a luptei dintre viață și moarte, dintre om și forțele destinului implacabil. Într-o lucrare deja celebră, publicată în 2010, *Bruegel and the Creative Process, 1559-1563*, Margaret A. Sullivan consideră că, în *Triumful morții*, Breugel expune, printr-un „angajament detașat“, una dintre temele satirice cunoscute ale timpului său, moartea ca modalitate de a înțelege dimensiunea etică a vieții.

Comentariu critic la adresa evenimentelor din timpul său, creația pictorului flamand are un impact copleșitor asupra noastră, a celor de astăzi, chiar dacă, în mod explicit, trimite la viața religioasă (catolică și reformată, în egală măsură), socială și politică a Țărilor de Jos, la tirania armatelor spaniole, la crimele Inchiziției, în fine, la pandemia de ciumă care cuprinsese Europa mijlocului de secol al XVI-lea. Din perspectiva istoriei artei, prin topoi compoziției, tabloul aparține Nordului renascentist și tradiției satirice a umanismului. Dacă urmărim punctul de fugă al luxuriantei panorame – a infernului terestru, în

care predomină tonurile calde, aidoma celor folosite de Breugel în tabloul *Dulle Griet/Margot Nebuna* –, remarcăm o deplasare a cohorței dinspre fundal spre un prim-plan și de la stânga spre dreapta, cu o evidentă îndrumare a mesajului spre cei care privesc, semn al unei viziuni stoice asupra vieții, al unui *memento mori* persistent, întreținut de datele macabre ale existenței și remodelând (cu sau fără bună știință) mesajul creștin acceptat de tradiție și pus sub semnul întrebării de Reformă. Satira și umorul care răzbat din tablou sunt abia sugerate, fără a atinge formele grosiere ale picturilor primitive flamande sau ale celor realizate de Goya.

În lumina filosofiei populare umaniste și, din nou, fără a profita de comicul flagrant al creațiilor autohtone, Breugel surprinde lumea în faza dezarticulării ei și a revărsării suferinței extreme, când bunurile distruse și cadavrele în descompunere contribuie la spulberarea ambițiilor lumești, la nivelarea raporturilor dintre cei care (încă) trăiesc și cei care deja au părăsit viața. Printr-o serie de convenții narative, pictorul multiplică scenele universalității morții: schelete transportând un vagon încărcat cu cranii; zbateri fără niciun rezultat ale celor vii; patru călăreți ai unei Apocalipse seculare, urmându-și impasibili traseul; un slăbănog trăgând căruciorul morții; actul profanator al morților, care, la rândul lor, îi dezgroapă pe cei ce-și caută odihna; un clopot, o trompetă și o tobă anunțând că timpul petrecut pe pământ s-a încheiat; o căruță care calcă un om, fără ca fapta să surprindă pe cineva sau să reclame vreo urmă de remușcare; jefuirea regelui de către un schelet și disperarea celui dintâi că își pierde avuția, în ciuda celor din urmă clipe care i-au mai rămas; un alt schelet tăind gâtul unui călugăr, pentru a-l depozita de geanta cu bani; alte două schelete depunând un sicriu în mormânt; un sinucigaș căruia nu i se acordă cea din urmă atenție; nenumărați oameni vii, străpunși de săbiile și lăncile armatelor de schelete; un clown, jucător de cărți și de zaruri, care caută să se îndepărteze în grabă de propriul destin; un tânăr cântăreț la lăută, bucurându-se de ultimele clipe în brațele unei femei (pictorul realizând o comparație cu omologii lor originari, Adam și Eva), în timp ce, în spatele lor, un schelet le amintește prin sunetul unei viori că le este dat să asculte ultimele

acorduri ale vieții; executări prin tragere pe roată, crucificare, ardere pe rug, decapitare sau spânzurare; alte schelete torturându-și victimele sau trăgându-le în apa murdară, pentru a le îneca; un bărbat cu o piatră de măcinat la gât, căruia i se pregătește aruncarea în iaz, trimitând la unul dintre versetele biblice: „Ar fi mai de folos pentru el să i se lege o piatră de moară de gât și să fie aruncat în mare, decât să facă pe unul din acești micuți să păcătuiască“ (Luca, 17:2) etc. Astfel, damnarea se instituie fără vreun drept la apărare, curajul, devotamentul sau puterea dovedindu-se de acum cu totul derizorii. Nenumăratele cruci, risipite în întregul tablou, nu mai pot sluji salvării. Ele sunt ridicate ca un ultim semn al umilinței și al restului de credință al celor ce părăsesc lumea aceasta.

Ca la porțile Infernului dantesc, resimțind efemeritatea existenței, pictorul pare să exclame: „Lăsați orice speranță, voi cei care intrați!“. Însă, se poate adăuga, voi cei care intrați, nu doar în moarte, ci și în viață, întrucât, prin precaritatea existenței, între vii și morți, între vinovați și călăi se pierde orice diferență. În acest fel, amalgamul de reprezentări ale extincției ne apropie de absurdul condiției umane, în ciuda unui continuu și disperat strigăt al „eroilor“ (grăitoare fiind multitudinea de posturi, de expresii și de detalii), deopotrivă coșmarești și paradoxale. Ironic și amintind de tradiția vernaculară, morții îi este alocată o neașteptată „vitalitate“, prin care istoria este aruncată în haos și tradusă prin simboluri ingenios camuflate. Totuși, lupta insului cu inevitabilul pare să acorde o ultimă șansă, însă nu omului – în măsura în care orice speranță în mântuire s-a risipit –, ci umanității în ansamblul ei, vieții ce trebuie rostuită înainte de moarte, urmând principii diferite de cele pe care ne-am clădit până acum existența: „Indiferent dacă specia umană a coborât din Eden sau s-a săltat în istorie ieșind din matca biologiei, viața oamenilor-laolaltă nu este și nu va fi niciodată raiul, ci încercarea perpetuă de a accede la un purgatoriu convenabil, punctat când și când de sincope paradiziace“ (Gabriel Liiceanu). Sfârșitul – sfârșitul omului, al ambițiilor, al voinței de putere – urmează destinul, dar suscită, în viziunea lui Breugel, și o misterioasă atracție, plasând personajele într-o transcendență capabilă să impregneze sfârșitul cu un sens înalt. Comentariu voalat la adresa societății de ieri

și de astăzi, *Triumful morții* reprezintă o simbolizare a efemerității plăcerilor lumești și a neputinței omului în fața finalului ineluctabil, dar și un mod prin care ne putem întoarce la întrebările fundamentale ale vieții: cine suntem, de unde venim, încotro ne îndreptăm?

Piesa lui Jean Giraudoux, *Război cu Troia nu se face*, de o surprinzătoare luciditate, suscită astăzi interesul mai mult decât oricând, discutând nu doar despre avatarurile războiului și despre virtuțile păcii, ale cărei rădăcini par să subziste doar în solul utopiei, ci și despre lupta originară, cea dintre viață și moarte. Scrisă între toamna anului 1934 și vara anului 1935, piesa a fost pusă în scenă întâia dată de Louis Juvet, dezvăluind, prin subtile jocuri de limbaj și un intertextualism ce solicită atenția sporită a spectatorului, o perspectivă retrospectivă și una care țintește spre viitor, autorul având conștiința inevitabilului război pe care îl pregăteau dictaturile europene: Hitler ajunsese la putere în Germania, Mussolini invadase Etiopia, iar Franța semnase un tratat de alianță cu Italia. Cea din urmă replică a lui Hector, personajul piesei lui Giraudoux, „Se va face!“, zădărnicește orice plan de renunțare la război, punând capăt păcii și inaugurând dictatura relativismului, din care se vor naște ideologiile extreme și ultranaționalismul, cu impunerea legilor rasiste de la Nürnberg. Acesta este motivul pentru care dramaturgul transformase un alt personaj, Pacea, într-o prezență fantomatică a piesei, capabilă a fi văzută doar de Elena. La Giraudoux, războiul înseamnă, ca la Diderot, expresia unei boli convulsive, epidemice, de care suferă, de la începuturile sale, corpul politic al omenirii. Ca urmare, războiul (inevitabil și epuizant) cu Troia ne apare ca imagine reflectată a ambițiilor omului dintotdeauna, o imagine prezentă mereu în gândurile și faptele noastre, a celor care confundăm adevărul și justetea, ceea ce e moral și ceea ce ne satisface dorințele. Războiul troian și efectele acestuia (cel mai terifiant dintre ele: moartea) aduc în lumină evenimentele din preajma celui de-al Doilea Război Mondial, dar ridică și un cap de pod spre timpurile noastre, în care Europa pare din nou amenințată de un conflict armat.