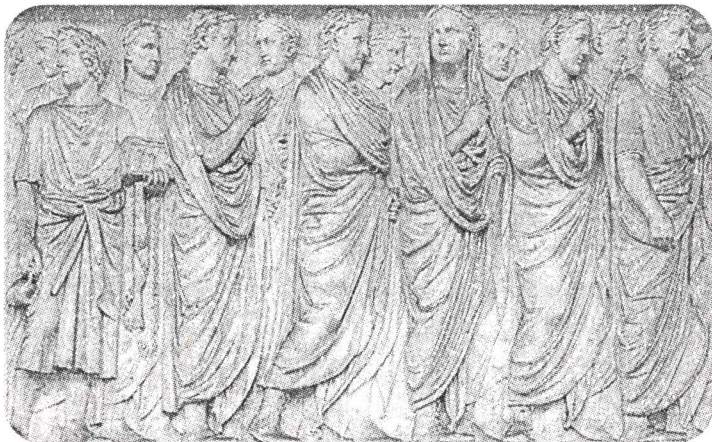


# NOVA STUDIA CLASSICA



I

COORDONATOR  
LIVIU FRANGA

EDITURA UNIVERSITĂȚII DIN BUCUREȘTI



**NOVA**

**STVDIA CLASSICA**

**I**

11-7160200  
11-258200

**C O O R D O N A T O R**  
**L I V I U F R A N G A**

*Editura Universității din București*

~ 2003 ~

Referenți științifici: Prof. dr. **GABRIELA CREȚIA**  
Prof. dr. **MARIANA BĂLUȚĂ – SKULTÉTY**

Comitet de redacție: **LIVIU FRANGA** – Coordonator  
**TUDOR DINU**  
**THEODOR GEORGESCU**  
**CEZAR TABARCEA**

Secretariat de redacție: **CRISTIAN EMILIAN GHIȚĂ**  
**ȘTEFAN DUMITRU**

Coperta colecției: **CRISTIAN EMILIAN GHIȚĂ**

Tehnoredactare computerizată: **Constanța TITU**

**ISBN 973-575-739-7**  
**973-575-740-0**



*CU OCAZIA ÎMPLINIRII A 50 DE ANI  
DE LA ÎNFIINȚAREA CERCULUI  
STUDENTESC DE FILOLOGIE  
CLASICĂ – martie 1953 –*

DEDICĂM ACEST VOLUM

**MENTORULUI ȘI  
PĂRINTELUI  
SPIRITUAL AL  
TUTUROR  
TINERILOR FILOLOGI  
CLASICI**

**PROFESORUL**

**MIHAI NICHITA**

**februarie 2003**

BIBLIOTECA CENTRALĂ UNIVERSITARĂ  
BUCUREȘTI  
COTA..... III 475878

379/03

**B.C.U. Bucuresti**



C20031709

# S U M A R

<i>ARVA BEATA</i> MIHAI NICHITA.....	7
UN ALT FEL DE „DESANT” LIVIU FRANGA .....	11

## MYTHICA ET SACRA

ALEXANDRINA LIȚU, <i>DESPRE UMILA EXISTENȚĂ A MINOTAURULUI</i> .....	27
VLADIMIR AGRIGOROAEI, <i>SUOVITAUROLIILE: UN SACRIFICIU AGRICOL (Capitolul 141 din DE AGRICVLTVRA a lui M. Porcius Cato)</i> .....	35

## GRAECA

TUDOR DINU, <i>AHILE – SCHIȚĂ DE PORTRET</i> .....	49
ȘTEFAN COLCERIU, <i>MAREA LA HOMER ȘI MAREA HOMERICĂ</i> ...	61
CRISTIAN EMILIAN GHIȚĂ, <i>MONȘTRI FEMININI ÎN ODYSSEIA</i> ....	71
TUDOR DINU, <i>TEME MAJORE ALE LIRICII LUI ARHILOH</i> .....	87
VICHI DUMITRU, <i>ATMOSFERA ÎN POEZIA SAPPHICĂ</i> .....	103

## LATINA

CONSTANTIN TRAIAN GEORGESCU, <i>PSEUDOLUS ȘI URMAȘII SĂI</i> .....	117
OCTAVIAN GORDON, <i>COMICUL ÎN MENAECHEMI</i> .....	129
CĂTĂLINA POPESCU, <i>VISUL ILIEI – UN INTERIOR COMPLEX</i> .....	147

ANCA-CRISTINA DAN, <i>LIMBAJUL EROTIC ALEXANDRIN ÎN EPIGRAMELE POETILOR PRENEOTERICI</i> (varianta franceză) .....	161
ISABELA PANAINTE, <i>CATULLUS SAU DRUMUL SPRE INDIVIDUALISM</i> .....	215
VALERIU DIȚULEASA ROMAN, <i>POEZIA MĂRII LA LUCRETIUS..</i>	225
CĂTĂLINA POPESCU, <i>MONȘTRI VEGETALI LA OVIDIUS</i> .....	233
MĂDĂLINA FIRICEL, <i>TRAGICOMEDIA SAU SUBSTAȚA COMICĂ ÎN SATYRICON</i> .....	247
VICHI DUMITRU, <i>DE APVLEI DĒSVLTORIAE SCIENTIAE STILO</i> ....	261

În loc de

### E P I L O G

CĂTĂLINA POPESCU, <i>JOCUL CU TEATRUL – EXERCİȚIU DE RELUARE</i> .....	277
------------------------------------------------------------------------	-----

*Ecce diem festum rediens aduexerit annus !*

„E zi de sărbătoare, s-au potolit zarafii  
Și-n forul, astăzi pașnic, e zbor de pescăruși.”

*Iubiții mei cu toții,*

Cercul nostru a fost, și nu numai în momentele solemne, o continuă sărbătoare prin starea de bucurie intelectuală pe care a întreținut-o.

În 1978, la împlinirea a 25 de ani de activitate, am înfățișat un bilanț cu date concrete, pe categorii de acțiuni și rezultate. Astăzi, aș vrea să adun din lada de zestre odoarele de suflet agonisite, punând în lumină, cum a făcut-o, de fapt, cercul nostru, resursele creatoare și umane ale filologiei clasice.

Totul a pornit și mai apoi s-a desfășurat *sub specie ludi*. Un dascăl inimos a „prins” vreo doi studenți mai răsăriți într-un colț de bibliotecă și: „Hai să încercăm ceva!”, însemnând de fapt să facem „altceva”, mai de soi. Gestul primordial de ctitorire a însemnat condamnarea suficienței și nevoia de depășire, o evadare din limitele corectitudinii, de îndeplinire conștiințioasă a îndatoririlor școlare...

*... Vitai denique culpam:  
non laudem merui.*

– căutarea unui spațiu privilegiat, un câmp al libertății investitoare, năzuind spre performanțele excelenței umane: *quod consentaneum sit hominis excellentiae*. Și astfel, timp de 30 de ani, lună de lună, sâmbătă după amiază la orele 17, ne-am regăsit în amfiteatrul Hasdeu, abia așteptând să apară afișele, fasonate cu artă ani de-a rândul de Stella Petecel, anunțându-ne o nouă confruntare cu știința. Așa am devenit cel mai vechi și reputat cerc dintre cele ale limbilor străine, și într-o vreme cu recorduri pe Universitate, prin mulțimea premiilor obținute și a lucrărilor publicate. După o perioadă de pionierat în care totul părea mai mult o joacă de-a meseria, risipa generoasă de energie făcută cu avântul și nepăsarea tinereții a stârnit emulația, ascuțind simțul răspunderii, și

astfel s-a conturat pe-ncetul tipul de cercetător competitiv, *der agonale Mensch*, din rândul tinerilor noștri de viitor. Acesta este punctul central al unei deveniri în al cărei spirit mi se pare că regăsim valențe semantice ale conceptului cultural definitoriu de *ludus* – metaforă emblematică a dezvoltării cercului nostru în diversitatea manifestărilor sale: de la ingenuitatea unui exercițiu agreabil de mimare a profesionalității în tatonările începutului, la „școala” cu seriozitatea instruirii metodice și de aici la delectarea ceremonială a jocului-spectacol.

Această din urmă direcție s-a bucurat de o atenție deosebită din partea noastră, îmbinând în permanență activitatea academică cu cea cultural-artistică. Neuitate seri cultural-muzicale și simpozioane au evocat personalități celebre ale culturii antice și universale, după calendarul UNESCO, și îndeosebi pe cele din tradiția noastră românească – profesori, savanți, luptători și umaniști legați de idealurile clasicismului antic; recitaluri de poezie greacă și latină, utilizând și traduceri proprii, sau de poezie românească de inspirație antică; itinerarii istorico-artistice prin Elada și Roma străveche, și câte altele.

Iar la sfârșit de mai, după bilanțul anual, lăsam să zburde *Fescennina licentia* în scenete parodistice, persiflând cu bonomie persoane și talente, stângăcii și gafe. În același spirit, la Congresul Internațional ținut la București în 1970 – *Conuentus omnium gentium Latinis litteris fouendis* –, în *Spectaculum festiuum*, alături de studenții de la Heidelberg, care au prezentat fragmente din *Miles gloriosus*, studenții noștri au interpretat trei scene din *Rudens* și o adaptare după Erasmus, *Senatulus muliercularum* – o parodie a Congresului însuși, savurată și dăruită cu aplauze frenetice de inteligența latinistă a Europei.

Dincolo de amuzamentul spectacolului însă, investigarea rezervelor creative ale formelor artistice în jocul dramatic instituie un experiment socio-literar de tip hermeneutic. Acesta și conferă actorului-exeget privilegiul de a se identifica total cu mentalitatea și starea de spirit generatoare a expresiei textualizate și posibilitatea de a reconstitui pentru receptor spațiul social-istoric primordial al actului creator. G. Călinescu își supunea colaboratorii Institutului la puneri în scenă și execuții muzical-coregrafice, pentru pătrunderea adecvată în atmosfera epocilor și în intimitatea expresiei literare. Și modestele noastre încercări și-au vădit cu prisosință efectul sensibilizator. Efortul nostru cognitiv și interpretativ și-a găsit astfel încă o cale de explorări ale trecutului – și deschideri către contemporaneitate.

Din jocul academic al sărbătorii s-a încheat însă și o anumită zestre morală, câștigul cel mai de preț al strădaniilor noastre, pe care vi-l lăsam moștenire vouă, celor mai tineri. Etica profesională, probitatea comportamentală și generozitatea umană înfripate într-un continuu și multiplu dialog interpersonal au constituit o veritabilă *paideia*, o *institutio uitae atque*

*artis*. Prin dimensiunea lui socio-culturală, cercul a fost o lume intermediară între școală și viață, o aristofanică cetate a norilor, întru truda terestră a uceniciei filologice și azurul eterat al viselor de împlinire creatoare în planul culturii contemporane – de la atelierul școală la arta iscusită a sufletelor: *officina tirocinii* a pregătit *fabrica sollers animorum*.

De aici un anumit „misionarism”, așa zice, al absolvenților noștri, lansați, datorită împrejurărilor, în cele mai felurite și uneori neașteptate domenii de activitate intelectuală. Oriunde s-au aflat, chiar și cei mai puțin înzestrați sau zeloși, s-au impus prin ținută și fermitate profesională, ca foarte buni profesori de gramatică și de limbi moderne; unul dintre ei a învățat neo-greaca predând-o ... chiar la școala grecească ! Alții au ajuns redactori la Agerpres, în edituri sau în publicistică, arhiviști și muzeografi, epigrafiști și arheologi, folcloriști, la loc de frunte situându-se, firește, universitarii din principalele centre ale țării, precum și cercetătorii institutelor Academiei. Mulți au continuat să colaboreze cu noi și după absolvire, și prezența lor astăzi în mijlocul nostru ne bucură o dată mai mult. Ne mândrim și cu reprezentanți de prestigiu peste hotare, în America, în Africa de Sud, la Cambridge, în Franța.

Gândul meu se îndreaptă însă mai cu seamă spre numeroșii dascăli înghițiți de anonimatul provinciei, stresați de amenințarea descalficării, înfruntând incompetența și reaua-voință a autorităților locale, dar făptuind mici miracole de spectacol pedagogic, prin slujirea statornică a clasicismului. La nord, în Bucovina, un profesor își îmbracă apartamentul în atmosferă romană. Într-un târg din Bărăgan, unde nu oprește acceleratul, o profesoară realizează un cabinet model, utilat cu mijloace moderne de instruire. Pe Milcov, o vajnică și talentată clasicistă dărâmă inerțiile, lansându-se într-o efervescentă de inițiative: meditații gratuite în masă, lecții deschise model, echipă de teatru și cenaclu literar cu elevii, cerc de literatură universală cu profesorii. Cea mai recentă dovadă a eficienței educative a dascălilor noștri ne-au oferit-o rezultatele tot mai îmbucurătoare de la ultimele olimpiade și posibilitatea selectării unor loturi superioare pentru Concursul ciceronian de la Arpino și o rezervă de candidați merituoși pentru Facultate.

Modelând asemenea elemente, cercul nostru a fost o școală a virtuților creativității: modestia și slujirea *ut communi utilitati seruiatur* întemeiate pe cunoașterea de sine și confruntarea permanentă cu „celălalt” – actori ai propriei personalități: *gerere personam quam uelimus* – în spectacolul sacru al solidarizării comunitare. „Noi ne simțim într-o reprezentație”, spune un cercetător de psihologie socială, „ei mă privesc și nu trebuie să-i dezamăgesc.”

Simt privirile celor mai tineri dintre voi, curioase, poate ușor neîncrezătoare, nedumerite încă, dar oricum doritoare de priveliștile fermecate – *arua beata* – ale spiritului.

Veniți, le veți afla aici, la noi !

Roiul de tineri care a înmprospătat de curând Catedra noastră, nuferi albi, răsăriți și ei din aceleași tainice undiri de cuget, vă așteaptă să vă fie călăuze cu creanga de aur.

Lor și vouă, tuturor, vă adresez sărbătorească urare de înflorire:

*Viuite felices quibus est fortuna peracta !*

Și fiecăruia în parte:

*I, decus, i, nostrum, melioribus utere fatis !*

27 mai 1993



1. La sfârșitul anilor '70, tinerilor care eram atunci studenți ai unei facultăți de profil umanist, din Capitală sau de prin alte orașe universitare (în orice caz, mult mai puține ca astăzi), ni se deschideau, la absolvire, exact două drumuri pe care, într-o mai generoasă alegere a viitorului decât cea de care avusese parte Adam, aveam a merge mai departe, spre a nu ieși din impusa și întru totul anosta normalitate. Unul se numea „producție”, celălalt – „cercetare”. Mai mult decât un drum, primul ni se deschidea, foarte larg și tot pe atât de primitiv, ca o câmpie. Celălalt, pentru noi, „umaniștii” literați sau (încă mai oropsiți prin puținătate) lingviști, se ivea nu mai lat de-o palmă, și semăna mai degrabă cu o punte: dacă vreo „relație” nu-ți întindea umilitoarea mână de sprijin, ori cădeai sub punte în bulboana de ape și te-nghițeau, ori te lăsați păgubaș, lămurit de ce-avea să te aștepte de atunci încolo.

Regimul ne-a făcut așa, fără să ne întrebe, profesori. Câmpia dascăliei primea, an de an, noi veniți. Chemați și nechemați de meserie. Și aici, „relațiile” (numite elegant „cunoștințe” și vulgar „pile”) intrau repede în acțiune. Intervenea la timp câte una, exact acolo unde trebuia, și împričinatul obținea o „negație”, cu care se prezenta la serviciul „personal” (variante paleolitică a *resurselor umane* de astăzi), spre a nu plăti cumva contravaloarea studiilor pe care le efectuase în anii de plăcută aducere aminte din facultate (firește, studii integral „bugetate”, cum se spune azi, de statul paternalisto-maternalist, în orice caz mastodont, de atunci), plus bursele. Se lămuria chestiunea, absolventul dispărea cu „negație” cu tot (negația certifica faptul că nu era nevoie de el, se „nega” utilitatea prezenței lui la locul de muncă unde fusese „repartizat”), și îl mai întâlneai, dacă îl mai întâlneai, foarte probabil, peste vreo douăzeci, ori treizeci, de ani, translator pe la U.G.S.R. sau șef de cabinet al secretarului comitetului municipal de partid, cu reale șanse de promovare anul următor în câmpul muncii.

Am vrut – n-am vrut, așa ne-am trezit, atunci, la sfârșitul anilor '70, profesori. Noi, „limbile străine”, ca și ei, „limba română” sau „româna”, pur și

simplic. Față de **noi**, **ei** au avut, însă, din totdeauna, o șansă în plus. Ea s-a numit cenaclu.

Încă din anii '50, dar mai ales în următoarele trei decenii, cenaclul literar a absorbit și, periodic, eliberat uriașe cantități de energie a creației. În special „optzeciști” (pe care ulteriorii „nouăzeciști” și, ceva mai mult, „milenariști” de acum încearcă să îi ajungă din urmă, cel puțin ca intensitate a freneziei) s-au dezlănțuit în cenacluri, în Facultatea (fostă) de „română” sau de „filologie” sau în afara ei, luni ori în alte zile (ne)permise. Astfel încât, deși puțini, dar valoroși pentru ceea ce își propuseseră, renunțând la veleități didactico-științifice pentru care, de altfel, nu simțeau nici cea mai mică atracție, lansați ca, primăvara, puii în zbor, cei plecați din cuibul cenaclist au ajuns și au rămas pe terenul mirabil, edenic și infernal în același timp, al literaturii proprii, personale. Și, ca scriitori, nu ca ideologi, nu au mai plecat de acolo. Sau, dacă au făcut-o vremelnic – nume aici nu-și au rostul –, ei tot poeți și prozatori și (rar de tot) dramaturgi au rămas, oricât unii și-au împodobit vitrina cu doctorate și grade universitare.

A existat un an mirabil: 1983, pentru absolvenții de atunci, sau din ani cu puțin anteriori. A fost anul unei descinderi a prozei tinere în proza română contemporană. Înrolați în batalionul prozei, ca recruții (biografic, mai toți, băieți, abia își terminaseră armata), tinerii scriitori de atunci, cu bastonul de mareșal al literelor în raniță, au bătut la porțile literaturii române și, fără să mai aștepte, au intrat dând năvală. Profesorul Crohmălniceanu, conducătorul unuia dintre cenaclurile în vogă de la sfârșitul anilor '70, a asemănat coborârea lor aeriană cu un desant. Într-adevăr, veneau de undeva (nu se știa sigur de unde anume, lăsa impresia că din văzduh), și, luând cu asalt porțile prozei – închise, ca toate ale literaturii de altfel, pentru tineri în general, dar parcă mai mult pentru cei de pe băncile facultăților de atunci; nu și pentru cei de la strung și din agricultură, tot de atunci –, au dat atac la baionetă. Celebrul volum de proză românească tânără, din 1983 (la „Cartea Românească”), intitulat magistral *Desant '83* și subintitulat *Antologie de proză scurtă scrisă de autori tineri*, stă limpede mărturie. Moment unic. Probabil, irepetabil.

Dacă nu o lege, în orice caz o naturală normă, universală de bună seamă, a compensației de ordin moral-spiritual, ca și de altă natură, a existat și va exista întotdeauna. **Ei** au avut cenaclul. **Noi** am avut și avem cercul.

2. Facultatea de limbi străine (cum i se spunea repede) a cunoscut, în anii de după război, cel mai mare număr de cercuri științifice ale studenților din Universitate. Au fost și poate mai sunt și azi facultăți ale acesteia, în care studenții se întâlnesc cu profesorii lor doar la ore, la examene și în ședințele de consiliu profesoral. La „limbi străine”, aproape toate cele care, de cincizeci de ani încoace, se predau în Facultate, inclusiv limbile cu regim neobligatoriu, au

avut forma proprie de organizare ca cerc științific. Nu mai spun că, din unghiul catedrelor universitare, nu a existat nici una, cel puțin de cincizeci de ani încoace, care să nu îi strângă pe studenți, măcar la un singur cerc, în jurul unui coleg de-al lor, autor (întotdeauna emoționat și întotdeauna încăpățânat persuasiv) al unei vorbiri ... citite – textul scris rămânând de cele mai multe ori un pretext pentru atâtea alte idei neîncăpute acolo –, o vorbire care, pentru cei mai mulți, se purta prima oară din locul unde, în timpul cursurilor și seminarelor, ședea numai profesorul: ajuns, iată, câte un ceas sau două, și el în rând cu cei care, altminteri, în oră, își iau notițe conștiincios sau se afundă, pe cont propriu, în umbroase reverii.

Cenaclul eliberează creatoarele latente energetice. Cercul le transferă. El este un circuit de idei, o trecere de la reflecția individuală la gândirea colectivă. Cercul nu uniformizează, ci unifică. El îi obligă pe toți să vorbească același limbaj, care este al Științei. Pentru multitudinea amețitoare de limbi naturale, vechi și noi, vii și moarte, nu poate exista decât un singur limbaj, spre a ne înțelege toți cu toții, specialiști și nespecialiști: cel al Științei. Nu putem vorbi, citi și discuta în toate limbile naturale fără să existe o unitate a gândirii și vorbirii noastre despre limbile naturale și literaturile acestora.

Mai mult chiar decât în orele de curs, de seminar, de curs practic, de curs-atelier sau cum se vor mai fi numind, studentul învață să învețe – deci, să gândească, să scrie, să vorbească – despre o limbă, și despre literatura clădită de ea, în acele ceasuri, lungi și grele, în care el își pregătește „comunicarea” (cum i se zice de obicei lucrării) de la cerc.

Ca autor al comunicării, studentul trebuie, mai întâi, să spună, să aducă ceva nou. Este condiția absolută, sensul prim și ultim al oricărei cercetări științifice, iar studentul care aduce o lucrare la cerc nu face altceva decât să-și ia, prima oară, soarta în mână. Nu face decât să renunțe la repetițiile și stereotipiile profesionale, de informație, act care constituie baza oricărei examinări curente și oficiale în Facultate. De acum, studentul trebuie să se distanțeze de profesor, să ia poziție, să îi utilizeze informația predată la curs și revăzută în seminar ca pe oricare altă informație. Deci, de acum, studentul trebuie să se raporteze critic la întreaga informație de care dispune. Și cu ce să înceapă această operație, dacă nu cu materia cea mai apropiată (spațial și intelectual) de el, adică chiar cu materia de curs a profesorului și, implicit, cu bibliografia aferentă încorporată în ea? Fapt mai mult decât notabil și în cazul volumului de față: aproape toate contribuțiile autorilor lui au avut ca punct de pornire câte un referat susținut la seminarele aferente cursurilor de literatură greacă sau latină.

Delimitându-și materia tematică, sfera generală a preocupării investigatorii, autorul viitoarei comunicări, tratând materia de la egal la egal cu

profesorul său, face din acest moment mai departe cel mai important pas. Își caută, detașat sau, dimpotrivă, cu înfrigurare (depinde de temperamentul fiecăruia și de tensiunea intelectuală personală), subiectul. Subiectul *său*. Adică subiectul care să fie, până când se va opri, fie și provizoriu, din cercetarea-anchetă, *al său*. Chiar dacă a fost până atunci și chiar dacă este și în continuare un subiect tratat de alții, subiectul ales al cercetării, care va prinde viață în paginile scrise ale unui text ce va fi comunicat celorlalți, trebuie să fie subiectul celui care îl cercetează, subiectul *său*. Dacă nu ajunge să fie subiectul tău, al celui care îl lucrezi sucindu-l pe toate fețele, dacă nu-ți ajunge atât de apropiat, încât să dormi cu el în cap, să mănânci cu el, să traversezi strada cu el nefiind foarte sigur că nu o faci pe culoarea roșie a semaforului electric, să vorbești la telefon gândindu-te de fapt doar la el și, când îți curge apa de la duș în cap, să ai impresia că îți curge chiar subiectul în cap – nu va fi niciodată *al tău*, e vreme pierdută, muncă inutilă. Poți sigur să te ocupi de altceva.

Dacă ai făcut și pasul acesta, și subiectul a rămas al tău, ai trecut peste cea mai mare prăpastie, de acum nimic nu te mai poate opri până la sfârșit. Urmează alte etape și faze, metode și procedee, înaintări și opriri. Ele nu pot fi prevăzute, pentru că, în fond, cercetarea nu are rețete. Cercetarea științifică poate fi proiectată, dar nu planificată. Mersul ei seamănă cu înaintarea în pădure. Poți merge după marcaje. Poți renunța la ele. După un pâlț gros de copaci poți zări luminișul. Dar poți să nu dai decât peste alți copaci. Din ce în ce mai groși și mai deși.

Pentru prima dată în cariera lui, lucrând spre a-și susține, în fața colegilor și a invitaților la cerc – profesorii înșiși –, materialul care urmează a fi expus fără să se abuzeze de timpul și de posibilitățile (variate, totuși !) de asimilare informațională ale auditoriului, studentul trăiește o fascinantă experiență. Incomparabilă, din toate punctele de vedere, chiar și cu aceea pe care ar trăi-o în timpul unei ședințe de cenaclu. El nu mai *receptează*, instanță (i)mobilă în sala de curs, ci, profesor autentic pentru un ceas sau două, el **predă**. Cât de departe se află de situația de la un examen, oral sau scris, când, odată închisă receptarea informației (cursurile s-au încheiat), pe student îl așteaptă, aproximativ de-a lungul unei luni, o împovărătoare *redare*, adică, de fapt și concret, *reproducerea* rememorantă și repetitivă a unui volum de informație citit și/sau audiat ... La cerc, după mult mai multă vreme de singuratică (și, de aceea, poate chiar palpitantă, aventuroasă) căutare, studentul, îmbrăcând haina profesorului, îi ia pe auditori de mână, îi plimbă prin labirintul demonstrației, lovește pe nicovala ideilor cu barosul tuturor argumentelor împotriva și pentru, este când înțelegător și concesiv cu alți autori pe același subiect, când opac și agresiv, îi fletează pe toți cei ce-l ascultă, ca să le câștige bunăvoința, și, tocmai când pare că s-a împăcat cu ei, sarcastic printr-un ultim argument, le dovedește

nuditatea totală a ideilor, precaritatea, prejudecățile ... Nu se răzbină, oare, atunci studentul pe întreaga lui pasivitate anterioară ? Nu își descoperă, cu plăcere și uimire, adevărata, ascunsă fire ?

Niciodată, fără îndoială, studentul nu a mai cunoscut o atât de fascinantă experiență de viață. Și, poate, nu va mai cunoaște niciodată o alta, pe măsura celei dintâi. Pentru că niciodată, mai târziu, logica nu mai devine vibrație. Discret, Poezia pleacă din Știință, odată cu Adolescența. Retrageră fără torțe.

3. Înființat la începutul anilor '50 – mai exact, în anul universitar 1952-1953, la inițiativa profesorului Cicerone Poghir, în primăvara anului 1953 –, reluat oficial în anul 1961, în ziua de 2 octombrie, activând aproape în același timp și paralel cu mult mai cunoscuta și național ramificata *Societate de Studii Clasice*, Cercul Științific Studentesc de Filologie Clasică al pe atunci numitei Facultăți de Limbi Romanice și Clasice a fost – constatăm acum comemorativ și inevitabil nostalgic – tocmai pariul Științei cu Poezia, înțeleasă, aceasta din urmă, ca stare de spirit fundamental definitorie a Adolescenței creatoare. Cercul tinerilor clasiști, aflați, fiecare în anul din deceniul lui irepetabil, în plină formație intelectual-profesională, a vrut, cred, dintru începuturile sale și pentru totdeauna, să demonstreze că descoperirea Științei este un exercițiu de luciditate și competență care nu depinde nici de vreo diplomă eliberată de nu știu ce comisie, nici de numărul anilor biografici și calendaristici adunați în spate, ci de cu totul altceva. De spirit. De curiozitatea lui autoperpetuată, și, de ce nu?, și de plăcerea născută din descoperire. În cele mai înalte, ca și în cele mai adânci zone ale gândirii noastre, ale trăirii noastre în spirit, Știința naște Poezie, și invers.

Am avut profesori absolut admirabili, ca îndrumători, ai acestui Cerc. Personalitatea covârșitoare a unora dintre ei, precum cea a domnului Profesor **Mihai Nichita**, a făcut din Cerc o extensie a cursurilor magistrale, o academie a noutăților asumate, o tribună a înfruntărilor aprinse de opinie, dar și un zbor spre mereu mai înalt, ori, dacă vreți, mai presus de orice, un câmp al libertății de a gândi în numele tău și cu cuvintele tale. Domniei sale domnului Profesor **Mihai Nichita**, dedicându-i aceste puține pagini, îi mulțumim din suflet noi, foștii lui studenți, ca și studenții foștilor noștri studenți, pentru că ne-a învățat, mai mult și mai bine decât oricine altcineva, cum se intră în templul Științei, cum te reculegi și capeți puteri noi acolo, cum pregătești bătăliile hotărâtoare ale Adevărului, cum să recunoști, cu cinste și fără falsă rușine, că ai greșit, când greșești ... Căci Adevărul nu este al nimănui. Nu avem cuvinte, domnule Profesor, să vă mulțumim pentru lecția de minte și de viață pe care zi de zi ne-ați dat-o, și lună de lună, sâmbăta, la ora 17, la Cerc ...

Am avut și studenți absolut admirabili, și îi avem în continuare, și știm că îi vom avea, de la un an la altul cât mai mulți. Toți, fără excepție, toți profesorii

Catedrei, de ieri și de azi, au fost studenți absolut admirabili. Nu toți studenții absolut admirabili de ieri au devenit profesorii, cu meritele și cu scăderile lor, dar cu individualitatea lor pregnantă, de azi. Dar toți profesorii Catedrei de azi au fost ucenicii Cercului de ieri. Toți au început urcușul Științei cu o comunicare la Cerc. Apoi la Societate, apoi la alte societăți științifice, la mese rotunde, colocvii, simpozioane, congrese ... Cei mai mulți s-au reîntors la Cerc, după ani sau decenii. *El* mergea mai departe. Cu întreruperi și reluări, cu alți îndrumători și președinți de Cerc. Dar mergea ... Ne-am întors, ajunși la amiaza urcușului nostru, din nou la Cerc, să îi ascultăm din nou pe studenți. Vocile lor, unele mai sonore, ca și altele, mai firave, sunt înseși vocile noastre, ale celor care eram studenți în urmă cu douăzeci, treizeci sau patruzeci de ani ... Prin ei vorbim și noi, care am învățat și i-am învățat în acești douăzeci, treizeci sau patruzeci de ani. După ce vom tăcea noi, cum, prin legea Firii, au tăcut și profesorii noștri, vor vorbi ei. Apoi studenții lor, și studenții studenților lor, și ...

Cercul nostru de Filologie Clasică este această torță pe care, cum inegalabil spune Lucretius, o dă din mână în mână o generație alteia de după ea. Ne-am gândit să facem cunoscute tuturor, specialiști și nespecialiști, vocile ultimilor veniți la noi în morganatic infinita zare a clasicismului antic. Credem că un început, la un moment dat al șirului ultimelor zeci de ani, trebuia făcut, că nu avea rost să mai așteptăm iviri și dispariții succesive. De aceea, am luat ca hotar ultimul deceniu, dinaintea celui în care ne aflăm în prezent, și am sunat adunarea – oare, pentru un nou, pentru un alt fel de „desant”? – tuturor celor admiși în Facultate, printr-un sever concurs (a cărui tradiție începe, acum, să se frângă), după anul 1995.

Vin înaintea Dumneavoastră, astăzi, cei mai tineri clasiști. Fiecare dintre ei este o voce greu de confundat. Respingem armonizările forțate. Corul nu reprezintă un ideal pentru noi. Preferăm ca fiecare voce, în parte, să fie ascultată cu atenție. Și toate laolaltă, dar pe linia fiecărei voci, cu timbrul ei individual, cu ritmul ei, cu desenul ei melodic. Ceea ce-i unește pe toți se află în vorbirea lor, care este un cod, un limbaj, o tehnologie a ideilor, o logică a expresiei. Dincolo de această vorbire, spre care am încercat să-l aducem pe fiecare autor, fără să îi stânjenim libertatea în mișcări, fără să îl constrângem sufocant în matricele tehnoredactării, am lăsat vocea să zboare liber, să se înalțe ori să coboare atât cât a crezut ea că are nevoie. Zborul acestor voci este o infuzie de vis și de speranță, este o injecție, cu antivirusul încrederii, în sângele (unei senectuți filologice) care circulă de mai multă vreme cu viteză redusă prin venele Științei noastre.

4. Ceea ce poate părea de mirare față cu vârsta comună autorilor este că fiecare și-a găsit, fără nici o impunere din afară, drumul pe care să pornească

pașii Științei. Cum observam, drumul **l u i**, poate chiar cărarea **l u i**. Cu siguranță, ei nu vor merge toată viața doar pe acest drum, în nici un caz doar pe această cărare. Dar acest drum și această cărare își au importanța lor crucială. Au fost și rămân **primul** drum, **prima** cărare, și **primul** luminși ivit.

*Alexandrinei Lițu* mitul îi vorbește mai lămurit și cu o putere de seducție de-a dreptul irezistibilă chiar și față de textul literar în sine, care îl conține sau care se referă la mit. Făpturile ne-ori greu văzute, precum Minotaurul, asemenea și laturile cele mai ascunse ale mitului, o captivează irepresibil pe autoare. De aici, urcușul în lumea simbolului endoteric și un soi de alexandrinism filologic postmodernist.

*Vladimir Agrigoroaei* dă replica sacralui, cantonându-l pe tărâm roman. Incursiunile sale depășesc, însă, mentalul romano-italic ilustrat de o triplă ceremonie sacră (*suouitaurilia*) și intră în uriașa sferă a religiosului – în sens larg – indo-european. Concluziile sunt fixate cu o mână certă. Fie și, într-o anumită latură a lor, discutabile, le admirăm, ca simpli cititori, fermitatea, ca specialiști recunoaștem înapoia lor tăria unei convingeri științifice care precedă rigoarea și sobrietatea demonstrației.

Literaturii grecești îi sunt dedicate mai puțin numeroase, dar foarte variate incursiuni exegetice, pe diferite căi și prin cele mai diverse procedee investigatorii.

Lui Ahile, ca personaj descins din mirobolanta lume simbolico-alegorică a mitului grec (și în consubstanțiala lui continuare) în nu mai puțin fascinantul univers epic iliadesc, îi rezervă *Tudor Dimu* câteva consistente pagini de portret literar, fie și schițat. Parcurgându-le, nu poți decât admira familiaritatea investigatorului cu fiecare vers din *Iliada*, care conține numele personajului sau o referință oarecare la el, dar și siguranța cu care autorul „schiței de portret” adună din text risipitele informații, le armonizează într-o logică impecabilă a interpretării personale, și, cu un proiect bine scris (aducându-ne aminte de performerii criticii tradiționaliste, analizante pe milimetrul de semnificație), vine să ne convingă asupra faptului că textul homeric a fost compus special pentru o atare demonstrație.

Următoarele două contribuții se opresc tot asupra textului homeric, acum cu precădere asupra celui alt, odiseic, pus sau nu în legătură cu cel iliadesc, fără implicații (imprudente la această dată) asupra genezei poemelor și unității auctoriale. Este inutil să spunem că marea lui Homer și toposul de sorginte homerică al mării îl fascinează pe *Ștefan Colceriu*, robit (oare câți nu am trecut pe aici ?) de prezența ei inconștientă, arhetipală, în noi. Începând cu motto-ul, Colceriu îl aruncă însă pe cititor, de la primul rând al textului său, înspre o

plăcută surpriză: mobila imobilitate a mării – metafora unei *psyche* abisale – este guvernată de orologiul cosmic al lunii. Abis într-un abis, purtăm în noi pecetea increatului. Iar fiecare operă de artă – ne atrage subtil atenția, în finalul eseului său, autorul – urcă și coboară, efluează și defluează, asemenea mării sub lună, spre increatul primordial, purtat în noi și revelat de operă. Mult mai metodic față de eseul lui Colceriu (palpitant și palpitând în scripturalitatea lui latentă), textul oferit de *Cristian Emilian Ghiță* se vrea mai întâi de toate o tipologie, chiar dacă nesistematică și, desigur, neexhaustivă, a „monstruosului feminin” în *Odiseea*. Rigoarea argumentativă a demonstrației, spiritul de precizie (pornește de la definiții !) și ordine (clasificarea criterială a materialului investigat) intră în cea mai bună tradiție filologico-clasică, de la care tânărul autor nu are deloc nici vreun motiv, nici vreo intenție, pentru moment deocamdată, să se abată. Ca și Colceriu, Ghiță rezervă cititorului la urmă, pe ultima pagină, porția de surpriză. În ultimele rânduri aflăm de ce ipostaza feminină a monstruosului răpește atenția noastră și ne face să citim, de fiecare dată altfel, complet altfel, *Iliada*, dar, în special, *Odiseea*.

Cu a doua lucrare a lui *Tudor Dinu* intrăm în spațiul literaturii grecești având autor biografic reperat. Investigatorul l-a ales pe unul dintre poeții pe cât de prestigioși, pe atât de dificil de reconstituit în ansamblul viziunii (incontestabil unitare și complexe), în primul rând datorită precarității în care se află mărturiile poetice parvenite până la noi (mai ales prin intermediul papirilor), cu o soartă foarte asemănătoare epigrafelor martelate de vizitatorii ocazionali ai Istoriei: ciuntite, mutilate. Efortul lui Dinu de a sesiza prezența și unitatea operei înapoia fragmentelor archilocheice, aproape toate nelegate între ele, din hazardul păstrării, descoperirii și publicării lor intermitente, a găsit calea cea mai bună pentru a ne duce spre spiritul unei astfel de opere. Analiza tematică, pe care autorul o poate adânci în studii ulterioare, este neîndoios singura și cea mai sigură metodă de reconstrucție a unui proiect literar care ambiționează, *Graeco more*, prin și dincolo de restul fiecărui ciob, rotunzimea amforei.

*Vichi Dumitru* încheie grupul tinerilor literați eleniști. Caligrafia pe care o practică este rodul propriei calofilii secrete, imposibil de evitat în contactul direct cu fragmentele sapphice, care degajă, spre deosebire de cele archilocheice (și, poate, în replică la ele) o cu totul altă atmosferă. Este conceptul central pe care autoarea se apropie să îl investigheze cu o delicatețe atât de feminină, încât ai spune că notațiile ei mai curând învâluie tandru și pudic textul grec, decât vor să ni-l descopere. „Fragilității” lui „volatile” – ca să preluăm una dintre sintagmele intens semnificante ale autoarei – îi corespunde zborul celui care – cititor ca și autoarea eseului – intră mut în turbionul semnelor sapphice, înțelese cel mai bine cu colțul inimii, poate nu întâmplător un organ de genul feminin și în greacă, și în română.



Voit sau nu, numărul contribuțiilor datorate tinerilor literați latiniști este exact dublu, dacă lăsăm, desigur, *Epilogul* la o parte (acesta din urmă destinat Antichității în general, spiritului ei fundamental ludic).

I-a revenit lui *Constantin Traian Georgescu* să deschidă incursiunea (ep)exegetică în câmpul literelor latine.

Tânărul cercetător nu se lasă impresionat nici de numele, nici de renumele lui Plautus, a cărui apoteotic fulminantă comedie *Pseudolus* o ia metodic în analiză. Îl interesează, firește, și pe el tipologia, dar nu, în primul rând, în simultaneitatea și concomitența universului comic plautin, ci în descendența lui: mai simplu spus, cum vrea și autorul, „urmașii” (moderni) ai (proto)tipului latin în cauză. Și astfel, cu o ambiție căreia pentru moment nu îi văd o cauză mai bună, Georgescu te plimbă lejer printre milenii, de la Sarsinat trecându-te prin falaciosul comic al misterilor medievale, al cavalcadelor farselor populare carnavalești, și, de aici, din salt în (a)salt, până la comedia burgheză germană din secolul al XVIII-lea. Numele mari ale Europei comediei culte moderne, postantice – un Ariosto, un Machiavelli sau un Goldoni, un Shakespeare, un Lope de Vega, Fernando de Rojas sau Tirso de Molina, un Holberg sau un Beaumarchais – nu doar că nu îl intimidează, ci chiar îl provoacă pe clasicistul atât de iubitor de etimologii culturale.

Diametral opusă se înfățișează alegerea lui *Octavian Gordon*, iubitor de spații mici (dar nu închise !) și analize de laborator. El pune în fruntea lucrării pe care o închină tot lui Plautus o traducere personală atrăgând prin maturitatea și siguranța ei: ne dă speranțe cu deplin temei pentru un posibil nou editor în românește al oricând și oriunde cititului Sarsinat, jucat stagiuni în șir și decenii întregi pe scenele noastre !... Gordon ia în seamă, filologic, variantele semnificative ale pasajului excerptat (*Menaechmi*, 466-523), clasându-le după șansele de probabilitate, în funcție și de opțiunile editorilor plautini de notorietate, iar în același timp își comentează și explicitează traducerea, făcându-l pe cititor părtaș onest la travaliul filologului, pe cât de dificil ca execuție, pe atât de puțin observabil cu ochiul liber. De altfel, acribia filologică este nota dominantă a întreprinderii unui tânăr cercetător decis să țină în frâie strânse pulsunile și efuziile ubicui ale eseului în favoarea unei rigori și discipline care, în filologia pură și limpede a tradiției clasice (respectiv, clasiciste) înseamnă ordine, metodă, claritate. Ceea ce vom spune și despre textul lui Gordon, o demonstrație matematic exactă în favoarea ideii că orice efect estetic bazat pe resorturi general-umane (comicul, spre exemplu, în toată gama sa) se poate decipta tot astfel cum un mecanism fizic oarecare, un ansamblu, programat să funcționeze la capacitate maximă, este desfăcut de cel care îl întreține în componente (subansamble, piese etc.) al căror sens nu există decât prin integrare.

Tot pe un text de dimensiuni reduse, excerptat însă în mod natural, dacă putem spune așa, datorită hazardului tradiției manuscrise, își exercită facultățile analitice Cătălina Popescu, autoarea celor mai numeroase contribuții din prezentul volum, singura premiată la un concurs internațional de eseuri (Thessaloniki, 2001, Universitatea Aristotel), pe tema *Supraviețuirii Antichității greco-romane în a doua jumătate a secolului al XX-lea*. Premiul primit de autoare încheie, în chip de *Epilog*, volumul nostru, și îl lăsăm pe cititor, oricare ar fi el – nu doar și nu în primul rând clasicist, ori iubitor al clasicităților –, să îi asume provocarea, fie și în forma unui aparent modest „exercițiu”. Textul despre Ennius al Cătălinei Popescu poartă și el, în el, vie, chiar la vedere, înclinația spre eseu a autoarei, înclinație care este consubstanțială cu oricare tip de analiză și scriitură practicat de ea. Aș putea spune că, asemenea unui Midas (firește, postmodernist), tot ce atinge Cătălina Popescu în ordine analitică devine eseu. Interiorul unui personaj epic precum Ilia, viitoarea mamă a gemenilor conditori Romulus și Remus (cu atât mai interesante sunt, în consecință, considerațiile autoarei, dacă le plasăm în cadrul natural al mitologiei romane și, respectiv, al epopeii din care fragmentul face parte și față de care există prin contrast), este decriptat în baza unei lecturi freudiene aduse la zi și revizuite personal, subliniez: cu mult curaj. Salut tocmai acest curaj, care face din *Visul Iliei – un interior complex* dacă nu prima, în orice caz cea mai originală lectură postfreudiană pe un atare text latin (arhaic, din unghi cronologic) pe care o cunoaștem în literatura de specialitate din cel puțin ultimul deceniu încoace.

La antipodi ținesc ambițiile nobile și curate ale unei alte autoare, *Anca-Cristina Dan*, care ne oferă, cred, cea mai tipic (în sensul strict) filologică analiză de text, recuperând, așadar, achizițiile de neînlocuit vreodată ale criticii textuale, duse la perfecțiune de școala germană a secolelor XIX–XX, dar și informația literar-istorică de ultimă oră oferită de biblioteca electronică virtuală gestionată prin Internet. Rezultatul nu este nicidecum un hibrid (cum poate s-ar aștepta cineva privind cu ochi mefient mezialianța dintre tehnologia informatică și filologia cea mai tradițională, a aparatului critic), ci o solidă întreprindere, care stârnește ecouri bune în primul rând prin ordinea ei. Astfel încât precar transmisele texte epigramatice preneoterice de care se ocupă autoarea își pot descoperi valențele literare și ponderea decisivă în crearea unui limbaj poetic, în speță lirico-elegiac, la Roma ultimului veac republican, tocmai grație minuțioasei și totodată amplei analize a Ancăi Dan, întreprinse cu intuiția și siguranța precoce a specialistului experimentat. Nici un rând nu lasă cumva impresia că textul aparține unei (pe atunci) studente în anul al II-lea !\* De la

---

\* Varianta actuală a lucrării îmbracă haina unei limbi străine printr-o întâmplare provocată de un regretabil accident (plecată fiind din țară, cu o bursă de studii în Franța, autoarea a pierdut integral ambele forme, cea electronică și cea imprimată, a textului inițial, românesc).

istorie la limbaj (deci la forma sub care textul era și este în continuare receptat, *tunc et nunc*), și de la limbaj la mesaj – iată traseul pe care, prin studiul de față (îndrăznesc să îl numesc exhaustiv din perspectiva tematicii abordate și a țelului propus), se înscrie din prima încercare una dintre cele mai autorizate voci viitoare ale filologiei clasice românești.

Drumul spre modernitate, prin preneoterici, fusese astfel deschis în cuprinsul unor litere latine aflate încă, în prima jumătate a secolului I a.Chr., în luptă deschisă cu imperativele greu de ocolit ale tradiției. O tradiție totuși funciarmente ambiguă, în măsura în care în opera unui Ennius – veritabilul ei simbol – se îngemănau inseparabil latențele alexandrinismului filtrat latin, *à la romaine* (ca mentalitate, dar și ca instrumente de expresie), și idealurile unei istorii autotelice, cea a Romei, puse sub semnul zodiacal numit de ei *mos maiorum*. Ce le mai rămânea atunci de făcut neotericilor, prinși, cum fuseseră și participanții la secolul scipionic de dinainte, la mijloc între presiunea strivitoare a tradiției de factură catoniană (acest reper ne pare mai sigur decât cel tipic, înșelător de fapt, oferit de opera lui Ennius) și nevoia de aer a noului veac, doritor în primul rând să se exprime pe sine, individul ca individ și univers totodată ? Răspunsul îl veți afla parcurgând sobrele și, prin aceasta, surprinzător de atrăgătoare rânduri ale unui alt eseu, aparținând *Isabelei Panainte: Catullus sau drumul spre individualism*. Unul din punctele traseului spre modernitate trece, într-adevăr, prin individualism, iar demonstrația autoarei o dovedește, prin siguranța cu care mânuiește uneltele meseriei, între bunele limite ale necesarului.

Următoarele două contribuții mențin ridicat interesul cititorului pentru poezie – spațiu, de altfel, predilect al călătorilor exegetice la care ne și vă invită autorii acestui volum.

Lucretius – poet marin. Iată o ipostază inedită a receptării atât de faimosului poet epicureic latin, propusă de *Valeriu Dițuleasa Roman* unui cititor – precum cel de la începutul mileniului și veacului nostru nou – în general grăbit sau poate mai curând dispus să descopere adânci și cât mai puțin auzite reverberații filosofico-etice ale unui tip cu totul particular de lirism, cum este cel didactic lucrețian, decât sonorile mării și prelungirile ei în text. Pe această bază, autorul poate merge de acum mai departe, cercetând în lucrări viitoare conexiunile dintre metafora cu valențe simbolice a mării la Lucretius și mișcările interioare ale filosofiei sale, straniu asemănătoare cu înaintarea și retragerea în sine a mării. Poetica mării la Lucretius și în literatura latină – tot atâtea invitații pentru tânărul autor de a-și duce investigațiile spre hotare

---

Continuându-și cercetarea în aceeași direcție, Anca-Cristina Dan a reluat subiectul – cu adâncirile și amplificările de rigoare – sub forma unei remarcabile *thèse de maîtrise* la École Normale Supérieure din Paris.

îndepărtate. Pe un traseu care pornește, evident, (tot) de la Homer, trece prin Lucretius și *Evangheliu* (rechemând orizontul biblic, mediteranean prin excelență) și se oprește (dacă se poate opri cumva !) la cimitirul marin valéryan și la toată poezia (post)modernistă născută din acela. Zarul tânărului cercetător a fost aruncat.

*Cătălina Popescu* revine, în binecunoscuta-i forță, tot asupra unui text poetic latin, de această dată integral păstrat: *Metamorfozele* ovidiene. Surprinzătoare afinități ne place să vedem, și încă de la distanță, că îi leagă nevăzut, fără ca ei înșiși măcar să bănuiască, pe tinerii noștri autori. Colceriu și Dițuleasa cedează unei irezistibil ardente pasiuni marine, Popescu și Ghiță încearcă, pe partea lor și cu scopurile lui fiecare, câte o radiografiere a monstruosului. Metamorfoza în monștri vegetali creează pentru cititor ceea ce Popescu numește „un έεατρον al formelor”, în sensul regresiei regnurilor, de la uman înapoi la vegetal. Regresia înseamnă, de fapt, re-venirea, re-întoarcerea la și în elementul primordial, inferior ca organizare, din care s-a construit apoi universul, structură devenită paralelă prin autoprocesare și suprapusă elementarului primar, vegetal. Regresia umanului reîncorporat în vegetal, în arhetipul amorf (în ciuda aparentului polimorfism: frunze, ierburi, copaci etc.) revelează condiția, încă o dată tragică, a umanului: sau, cum admirabil spune autoarea, „ieșirea din uz a omenescului”, în alte cuvinte inutilitatea lui, ca dublu al elementarului natural. Într-adevăr, fie și gânditoare (dacă acceptăm celebra butadă pascaliană), omul rămâne, pentru că *este*, o trestie.

Ultimele două contribuții dinaintea *Epilogului* readuc în atenție romanul latin, una dintre ocaziile cele mai potrivite pentru a constata, din nou, comunicarea totală, oricând instituibilă, între spațiul antic (în aparență condiționat de determinări azi – ca și ieri – dispărute prin caducitatea lor: un anumit tip de mentalitate, de *forma* și *habitus mentis*, anumite exigențe ale scriiturii, presiuni socio-etno-istorice ale unui ev scufundat etc.etc.) și viziunea existențială a omului ulterior – „recent”, în terminologia lui H.R. Patapievici –, care a cunoscut (pentru că a depășit) toate experiențele spiritual-culturale: medievale, moderne, postmoderne. Extremele se ating, întrucât sunt consubstanțiale.

Nu întâmplător, prima teză a eseului Mădălinei Firicel (*Tragicomedia sau substanța comică în „Satyricon”*) numește romanul petronian o „operă deschisă”, exact în termenii atât de celebri ai lui Umberto Eco. Demonstrația subsecventă, sobră și eficace, trece prin spațiul general al esteticului categorial, conceptual polarizat („comicul care anulează tragicul”, „un fals dramatism”), pentru a ajunge în miezul problemei – derizoriul, ca formă fundamental petroniană de asumare a comicului, un comic aparte: caleidoscopic, polivalent, proteic, multifacial – cum vrem să-i zicem –, care irigă fiecare pagină a

romanului. Investigația autoarei se încheie cu o dublă întrebare: este *Satyricon* un „roman al realității”, și ce se poate spune, în definitiv, despre „realitatea” lui? Ca de atâtea ori în știință, nu răspunsul, ci întrebarea sau întrebările care îl nasc (și îl precedă, oricum) contează.

Disponibilitatea lui *Vichi Dumitru* pentru proza romanescă, „saltul” ei (căci despre un anume fel de sărituri e vorba în acest al doilea text oferit) de la lirismul sapphic al eteratelor esențe la căruța cu paiate a romanului (apuleian) mi se par de-a dreptul simbolice pentru însăși generația căreia îi aparține autoarea. Saltul se vedește a fi forma ultimă, cea mai dinamică și vizibilă, a trecerii, a meta-morfozei, deci a unei schimbări petrecute lent, dar ireversibil (*omnia fluunt, omnia mutantur*, în expresie senecană). Vichi Dumitru demonstrează, cu o remarcabil concisă economie argumentativă, că romanul lui Apuleius se impune a fi citit dacă nu exclusiv, în orice caz în primul rând ca o *trecere*, ceea ce mulți critici uită, deși chiar titlul avertizează suficient înaintea oricărei intrări în text. Dumitru găsește trei căi prin care se înfăptuiește trecerea, ca mișcare simultan exterioară și interioară pe care o execută personajele romanului: „de la fantastic la miraculos” – fapt ce pune în discuție genul literar ca opțiune metatextuală; „de la sexualitate și religie la literatură” – adică, de data aceasta, în interiorul textului, în turbionul lui tematic și motivațional; în sfârșit, saltul de la prima la ultima (a XI-a) carte a romanului, așadar dintr-o perspectivă constructivistă, ca arhitectură interioară specifică, net distinctă față de alte formule narrative (epopeea, spre exemplu). Numitorul comun al tuturor acestor „salturi” rămâne limbajul, el însuși o componentă fundamentală a romanului, în sensul de personaj al lui (ceea ce nu se poate spune în legătură cu alte genuri sau creații de gen). Iar pentru autoare, cred că „saltul” cel mai potrivit în acest moment ar fi de la un studiu de volum, pe cât de aplicat, pe atât de restricționat după legile nescrise ale editării unui text colectiv, la o amplă și, astfel, generoasă teză de doctorat, pentru care, asemenea majorității (subiectiv așa spune: tuturor) colegilor săi din volum, dispune de cele mai largi și performante posibilități.

Am ajuns la sfârșit. Cum orice carte trebuie să aibă o încheiere, iar cel care a deschis-o să poată trage o concluzie după ultima pagină, am crezut că este cel mai bine dacă îi lăsăm tot pe autori să vorbească. Și, fiindcă nu o puteau face toți deodată, am ales un text premiat (coronița i-o dăm noi): *Jocul cu teatrul – exercițiu de reluare*, al ineputabilei Cătălina Popescu. Nu mai zic decât atât. Admirabil eseu, textul final mai curând deschide decât închide volumul de față. Pentru că, paralele în tunelul Timpului, Antichitatea și Noi suntem lumi care se întâlnesc și se aglutinează în infinitul spiritului. Iar teatrul

este simbolul Jocului peren al Omului preapocaliptic. Rămânem, vrem-nu vrem, până la proba definitiv contrară, *homines ludentes*.

\*

\*

\*

Dacă volumul nostru și-a atins țelul, Dumneavoastră veți socoti.

Vă mai putem spune că autorii ne-au oferit tot ce aveau mai bun la ora aceea și că s-au străduit, pe cât a stat fiecăruia în putință, să ne arate acest lucru.

Iar pentru îndrumările și pilduitoarele sfaturi, multe de adâncă amănunțime, unele de vedere generală și toate de mare folos, venite dinspre doamnele Profesoare Gabriela Creția și Mariana Băluță-Skultéty, referențele cărții noastre, nu avem, cu toții, decât prea slabe, dar mereu sincere și calde mulțumiri.

2 mai 2002

Mythica

et

Sacra





DESPRE UMILA EXISTENȚĂ  
A  
MINOTAURULUI

Numai exotismul făpturii l-a salvat pe Minotaur de anonim în contextul unei lumi mitice pline de acțiune. Două episoade care pot fi luate în considerare separat sunt legate prin figura Minotaurului părănd că sunt un minim al lui: rătăcirea erotică a Pasiphaei și victoria lui Tezeu în labirint. Aceste două secvențe, una cretană și cealaltă ateniană, scot în evidență tendințe contrare: primatul iraționalului, al rătăcirii amoroase, al lipsei de măsură apropiat de spiritul oriental, străin de cel grec, care se confruntă cu maniera greacă de a asocia forței inteligența practică, adică viclenia, într-un paralelism general feminin-masculin.

Aceste două tipuri de atitudini față de existență se regăsesc în modul de construcție al labirintului:<sup>1</sup> motivul împletiturii care împinge spre teamă (soluția cretană) și motivul deschis al spiralei care dă speranță și conduce pe un drum lung, dar lin, spre găsirea centrului și apoi a ieșirii (soluția ateniană). Căci labirintul este un drum al inițierii<sup>2</sup> care pretinde un „ales”, un erou, dar, în același timp, este și un joc<sup>3</sup>, forma profană în care se va transforma<sup>4</sup>, al vieții și al morții.

Într-o atât de înălțătoare perspectivă s-ar părea că și figura Minotaurului ar putea dezvălui valențe deosebite, însă realitatea este mult mai modestă. Contrar apariției lui fioroase, Minotaurul nu face decât să fie un obiect: este născut, este ucis, și, din când în când, pentru a-i reafirma condiția de fiară, este

---

<sup>1</sup> M. Brion, *Hoffmannsthal et l'expérience du labyrinthe*, în *Cahiers du Sud* n. 133, 1955, în P. Santarcangeli, *Cartea labirinturilor*, trad. rom. de Crișan Toescu, București, 1974, vol. 2, p. 13.

<sup>2</sup> R. Guénon, *Symboles fondamentaux de la science sacrée*, Paris, 1962, p. 213, în P. Santarcangeli, *op. cit.*, vol. 2, p. 8.

<sup>3</sup> P. Santarcangeli, *op. cit.*, vol. 2, p. 62.

<sup>4</sup> *ibid.*, v. pp. 181-198.

hrănit cu carne de om. Atitudinea lui este pasivă. El nu există decât pentru a fi folosit de ceilalți.

Prim-planul în cele două episoade mitico-legendare îl ocupă, cum este firesc, actanții veritabili: Pasiphae și Tezeu. În spatele acțiunilor lor transpare permanent Minotaurul, reconfirmându-și statutul static.

Ambianța mitică din jurul mamei Minotaurului, regina Cretei și soția lui Minos, Pasiphae, este una de neîmplinire și de blestem. Ispășind o greșeală a soțului<sup>5</sup>, regele Minos, care pentru a primi tronul, căutând să dovedească atitudinea favorabilă pe care o au zeii față de orice dorință a lui, i-a cerut lui Poseidon să dea la iveală din fundul mării un taur promițându-i că i-l va sacrifica, dar care, apreciind prea mult frumusețea taurului divin, a jertfit alt animal, sau una personală<sup>6</sup>, după alte versiuni era vorba de o răzbunare a Afroditei, fie pentru că regina nu îi adusese cinstirile cuvenite, fie pentru că Helios, tatăl lui Pasiphae, îi dezvăluise lui Hephaistos aventura ei cu Ares, cretana se află sub semnul eșecului. Mănată de o patimă oarbă, Pasiphae găsește mijlocul de a se împreuna cu taurul, așezându-se în interiorul unei vaci de lemn construită de Daidalos. Nu taurul își uita condiția în această aventură, ci este decăderea reginei care se folosește de o falsă metamorfoză (un mijloc specific divinităților masculine în scopul de a-și înlesni activitățile erotice), un mod special de aplicare a inteligenței practice. Desigur, responsabilitatea atracției subite o poartă zeii, conform unui mecanism deslușit de E. R. Dodds<sup>7</sup>, omul grec tinzând să excludă impulsurile non-raționale din eu, punându-le pe seama unei intervenții externe la nivel psihic.

Transpunând discuția în plan istoric, problema existenței unui cult al taurului în Creta este încă deschisă. Omniprezența coarnelor de consacrare, sacrificiul taurului reprezentat pe sarcofagul de la Hagia Triada, ca și multiplele apariții ale simbolului taurului în contexte sacre par să sprijine ideea că taurul era cel puțin un animal sacru la fel ca șarpele și porumbelul. În aceste condiții, actul sexual dintre Pasiphae și taur ar căpăta semnificații religioase, de încercare de a atrage și păstra favoarea unui animal divin și de practicare a unui cult al fertilității. Lipsa dovezilor clare impune, însă, menținerea pe teritoriul ipotezei. Și chiar dacă ar fi așa, în lumea mitică nu are foarte mare importanță.

Inițiativa erotică artificială, punerea inteligenței practice (pe scară largă utilizată și apreciată de greci) în slujba satisfacerii unor porniri nefirești, desacralizarea unui stil divin de abordare amoroasă (metamorfoza), adică inferiorizarea actului erotic, justifică atât poziția de regină blestemată, cât și conformația și obiceiurile hidoase ale odraslei ei.

<sup>5</sup> Apollodoros, *Bibl.*, III, 1, 2, 3.

<sup>6</sup> Hyginus, *Fab.*, XL; Vergilius, *Aen.*, VI, 26.

<sup>7</sup> E. R. Dodds, *Grecii și iraționalul*, trad. rom. de Cătrinel Pleșu, Iași, 1998, p. 26.

Este cunoscut un alt episod legat de o altă tară a caracterului ei: gelozia. Făcând parte dintr-un cadru familial în mod particular legat de magie, având o soră, Circe, un frate, Aietes, rege al Colchidei, și două nepoate, Medeia, fiica lui Aietes, iar, după unele tradiții, chiar Hecate, fiica lui Perses, celălalt frate, ea își folosește puterile supranaturale pentru a-l împiedica pe Minos să aibă relații sexuale cu alte femei, acestea fiind ucise de șerpii și scorpionii care ieșeau din corpul lui după actul sexual. El a fost vindecat de Procris cu un remediu care amintea de vechea practică magică a împerecherii cu un animal <sup>8</sup>.

Așadar, persoana reginei se definește printr-o atitudine existențială îndreptată exclusiv și excesiv spre erotism. Nașterea Minotaurului are un mare efect dramatic, dar nu este absolut necesară pentru a o contura psihologic pe regină sau pentru a acorda un plus de sens mitului. El nu este decât o materializare a impulsurilor erotice ale mamei lui, o ființă de sine stătătoare care intensifică și fixează în memorie stigmatul reginei, dar nu îl instituie. Imaginea reginei ar fi fost aceeași, iar aventura ei nu ar fi avut nuanțe mai blânde în absența lui. Minotaurul este doar o variantă de accentuare, aș putea spune un mijloc narativ, chiar dacă, simplificând la maximum, este vorba despre episodul mitic al nașterii lui.

Soarta mitică are două modalități de a-l ironiza. Spre deosebire de Pasiphae și de Tezeu, a căror existență nu a fost pusă la îndoială, la rolul de Minotaur au candidat un general al lui Minos, înfrânt de Tezeu într-o luptă navală<sup>9</sup> sau, după Philokhoros<sup>10</sup>, era un general care arătase afecțiune față de regină și care a fost înfrânt de Tezeu la jocurile atletice, prilej cu care Ariadna l-ar fi văzut pe Tezeu sau, pur și simplu, un fiu al lui Minos. Alții spun că ar fi fost imaginea mitică a lui Talos, un om care, purtând prin ținutul rural al Cretei tablele de bronz cu legi, a primit denumirea de om de bronz<sup>11</sup> sau un robot de bronz sau ultimul reprezentant al rasei de bronz pe pământ, un dar primit de Europa de la Zeus sau de Minos de la Hephaistos sau Daidalos<sup>12</sup>, care păzea Creta omorându-i pe cei care încercau să vină sau să plece din insulă<sup>13</sup>.

Alte interpretări l-au aruncat în neant; își datorează existența unei reminiscențe a unei vechi probe la care se supuneau tinerele și tinerii cretani prinzându-se cu mâinile de coarnele unui taur și săltând peste el, joc care poate fi legat de moartea prizonierilor<sup>14</sup>. O altă părere este că ar putea avea ca punct

<sup>8</sup> M. Delcourt, *Hermaphroditos*, trad. rom. de Laurențiu Zoicaș, București, 1996, p. 12.

<sup>9</sup> Plutarh, *Tez.*, XIX, 1,2,3.

<sup>10</sup> *ibid.*

<sup>11</sup> Pseudo-Platon, *Minos*, 320b; c.

<sup>12</sup> P. Grimal, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, 1969, articolul *Talos*.

<sup>13</sup> Apollodoros în *Bibl.*, I, 9, ne menționează: (Τάλως) ... ὁ ἦν ἀνὴρ, οἱ δὲ ταῦρον λέγουσιν (Talos care era un om de bronz, dar alții spun că era un taur).

<sup>14</sup> M. P. Nilsson, *The Mycenaean Origin of Greek Mythology*, Berkeley, 1972, p. 177.

de origine legenda lui Phalaris, tiranul din Agrigentum, care se amuza arzându-și prizonierii într-un taur din bronz<sup>15</sup>, sacrificiul prizonierilor putând avea legătură cu înnoirea periodică a capacităților regale.<sup>16</sup>

A doua formă de ironie este mult mai gravă. Prin ascendența lui, deși nu este o prezență necesară, cuprinde în ființa lui două naturi. Mama sa, al cărei nume înseamnă „cea foarte luminoasă”, este fiica lui Helios. Poseidon, cel care a trimis taurul, își evidențiază natura htoniană în multe elemente<sup>17</sup>: taurul este una dintre victimele lui preferate<sup>18</sup>. S-a presupus chiar că numele de Boiotia este legat de cultul lui Poseidon – taurul<sup>19</sup>. Această poziție de spirit masculin al fertilității este confirmată de numărul aventurilor sale amoroase care îl apropie de Zeus (cu care seamănă foarte mult în reprezentări)<sup>20</sup>, de formele monstruoase ale copiilor săi, ca și de etimologia cea mai probabilă a numelui său – soț al Pământului, *πάσις δᾶς* și de cultul calului legat de persoana lui.

Așadar, prin cei care l-au conceput, Minotaurul este deopotrivă de natură celestă și htoniană, lucru vizibil și în ființa lui propriu-zisă: fizionomia lui, un corp de om cu un cap de taur, dar și numele care i se atribuie, Asterios sau Asterion<sup>21</sup> (*ἄστῆρ*) și maniera în care este reprezentat pe unele monede, având în jurul capului o serie de cerculețe, și pe câteva vase, pe care corpul lui este împodobit cu multe puncte care sugerează o aglomerare de steluțe.<sup>22</sup>

Deși mai păstrează caracterul sacru, acesta este un sacru disprețuit. Minotaurul nu este ucis de la început, ci este închis, scos din raza luminii și a vederii (anulându-i-se parțial ascendența), plasat exclusiv în mediu htonian – labirintul, amintind de dublul caracter al sacrului, conotat pozitiv sau negativ.

Ironia cea mai cruntă și care îi interzice jucarea unui rol reprezentativ în parcurgerea inițiativă a labirintului este faptul că reprezintă un dublu al lui

---

<sup>15</sup> Cf. Daremberg-Saglio, *Dictionnaire des antiquités grecques et latines*, Paris, s.a., articolul Minotaurus.

<sup>16</sup> Sir J. G. Frazer, *Le rameau d'or*. éd. abrégée., trad. fr. de Lady Frazer, Paris, 1923, pp. 256, 260.

<sup>17</sup> Considerarea lui Poseidon ca zeu marin nu aduce schimbări majore în interpretare: apa și pământul se contrapun cerului.

<sup>18</sup> Homer, *Il.*, X, 727; *Od.*, III, 178, XI, 131, XIII, 181, XXIII, 278; Pind., *Pyth.*, IV, 204: taurii pășteau în sanctuarul lui Poseidon; *Ol.*, XIII, 69: Bellerophon îi oferă tatălui său, Poseidon, un taur alb; Plutarh, *Conv. sept. sap.*, 20: la colonizarea insulei Lesbos, în onoarea zeului s-a aruncat un taur viu în mare, în Daremberg-Saglio, *op. cit.*, articolul *Poseidon*.

<sup>19</sup> O. Gruppe, *Gr. Myth.*, p.71, 1138 evidențiază caracterul htonian originar al zeului. Culturile din Beoția și Arcadia îi dovedesc arhaicitatea în Daremberg-Saglio, *ibid.*

<sup>20</sup> M. Collignon, *Mythologie figurée de la Grèce*, Paris, s.a., p.204.

<sup>21</sup> Apollodoros, III, I, 4,3; Pausanias, I, 24,1; II,31,1.

<sup>22</sup> S. Reinach, *Rep. des vases peints*, II, n. 10, în Daremberg-Saglio, *op. cit.*, articolul *Minotaurus*.

Tezeu, că ar fi avut posibilitatea să fie altceva, anume ca, în loc să fie integrat complet în maleficul htonian, dimpotrivă, să-și elimine această latură. Dar acest episod mitic nu există.

Când spun că poate fi un dublu al lui Tezeu (n-o să știm niciodată ce a fost el cu adevărat, inițial din punct de vedere mitic și, mai mult ca sigur, nici grecii nu mai știau), mă refer la ascendența paralelă pe care o are eroul atenian, fiind fiul prințesei Aithra (cer pur, cer senin; din același câmp semantic al luminii, cerului și strălucirii, ca și numele reginei cretane) și al lui Poseidon. Superioritatea lui Tezeu constă în calitatea originii: o inițiativă erotică legitimă, venită din partea divinității masculine care determină un curs firesc al evenimentelor și care contrastează cu patima și metodele reginei cretane, într-un cuvânt lipsa stigmatului.

S-ar părea că Minotaurul intră în prim-plan, însă o semnificație nu-l face și actant veritabil. Mai mult chiar, pierde din relief pe care l-ar fi avut un adversar propriu-zis și fără prea multe conotații al lui Tezeu, pentru că inițierea labirintică înseamnă, în primul rând, să te învingi pe tine însuși, învingând spaima insuflată de meandrele labirintului.

Acest lucru nu înseamnă că este neglijat actul de ucidere a Minotaurului ca etapă inițiativă (cum ne oferă un exemplu și vânătoarea de hiloți la Sparta), ci arată că nu uciderea a reprezentat dificultatea majoră pentru Tezeu, că aceasta a fost descoperirea drumului corect. Există, de altfel, surse<sup>23</sup> conform cărora prizonierii nu ar fi fost mâncați, dar își pierdeau viața nefiind capabili să găsească ieșirea din labirint. Argumentul mitic este cel mai convingător: Tezeu are nevoie de ajutorul Ariadnei pentru a găsi drumul corect. Ajutorul înseamnă fie celebrul fir, fie o coroniță de aur, purtată de prințesă, care a luminat drumul. Se pare că noțiunea de întuneric a fost anterioară celei de drum complicat. Inițial, Ariadna, în ipostaza ei de zeiță a vegetației, era reprezentată cu o coroniță, simbol al acestei calități. Ariadna apare figurată ținând o mână ridicată deasupra capului lui Tezeu, iar în mâna lăsată în jos ține firul. Pe cupa de la Monaco a lui Arkhikles și Glaukytes, în mâna ridicată a Ariadnei apare firul, iar în cea lăsată în jos coronița devenită acum simbol al căsătoriei.<sup>24</sup>

Unde anume era labirintul nu se știe, inconsecvența surselor antice care denumesc cu acest cuvânt grote sau edificii parțial subterane a determinat multe discuții<sup>25</sup>. S-au propus ca amplasări posibile: chiar palatul de la Knossos, caverna de la Gortyna, care avea coridoare întortocheate care conduceau la un izvor țâșnind din stâncă, sau grotă de la Psykhro sau cea de la Amnisos.

<sup>23</sup> Plutarh, *Tez.*, XV, 3.

<sup>24</sup> M. P. Nilsson, *op. cit.*, pp.171-172.

<sup>25</sup> M. Cagianò de Azevedo, *Saggio sul labirinto*, Milano, 1958, p.28; M.P. Nilsson, *op.cit.*, p.176.

Labirinturi există și în Grecia continentală, în Malta, în Etruria, în Egipt și în părțile nordice ale Europei. Punctul comun al situațiilor egeene ar fi faptul că reprezintă un loc sacru, în general fiind o cavernă transformată de om, ceea ce conduce la ipoteza că “labirint” era numele pentru toate cavernele sacre cretane, cărora intervenția omului le-ar conferi puterea de a da naștere sentimentului religios, prin traseele lor complicate și cufundate în întuneric.<sup>26</sup>

Descoperirea unei tăblițe în linearul B: *da-pu-ri-to-jo po-ti-ni-ja* a dat la iveală o Potnia a vieții și a morții<sup>27</sup>. Descoperirea Potniei a făcut ca parcurgerea drumului labirintic să fie interpretată ca o reintegrare în pântecul Magnae Matris pentru a găsi centrul, adică matricea, în vederea renașterii, îndeplinindu-se astfel un ritual de inițiere, care poate fi asociat cu ritualurile agrare de renaștere a vegetației, cu reprezentarea Infernului ca un amalgam de peșteri având în interior un centru, prin moarte și trecerea prin acest centru ajungându-se la o nouă viață.<sup>28</sup>

Poate interpretările de acest tip sunt exagerate. Ceea ce rămâne este ideea de inițiere, laolaltă cu rolul mai degrabă minor al Minotaurului, dovedit și de faptul că dansul pe care l-a executat Tezeu la Delos, după victoria lui, celebra meandrele labirintului și nu, sau nu în mod expres, uciderea Minotaurului. Rolul Minotaurului în inițiere este din nou acela de a crea un efect dramatic. Este o piedică în plus, dar nu una esențială. Importanța lui în drumul propriu-zis în labirint este dată de faima anterioară (cel care mănâncă oameni) și nu de o prezență activă. În fața lui Tezeu, Minotaurul se manifestă într-un singur fel: este ucis. Chiar și reprezentările îl arată pe Tezeu în ipostaza unică de învingător, ținându-l cu o mână pe monstru și pregătindu-se să-l străpungă cu sabia. Nu are loc nici o luptă adevărată. Minotaurul își îndeplinește cuminte rolul de a muri, oferind un plus de patos spectacolului.

Am început prin a contura un contrast general între episodul cretan și cel atenian, în consecință între doi actanți veritabili: Pasiphae și Tezeu. Există și

---

<sup>26</sup> M. Cagiano de Azevedo, *op.cit.*, p.52.

<sup>27</sup> Această Magna Mater este asociată cu taurul în caverna de la Psykhro, unde exista un idol în formă de cap de taur, iar cea mai mare parte din ofrande sunt statuete de taur. Contingențele Cretei cu Orientul Apropiat sunt sigure. Pe această linie se plasează descoperirile de la Catal Huyuc și Hacilar (Anatolia, epoca neolitică), unde zeița este atestată împreună cu o divinitate masculină, adolescent sau adult bărbos, uneori însoțit de animalul său sacru, taurul, sau în combinații cu un cap de animal (taur, uneori berbec). În esență se pot desprinde trei ipostaze ale zeiței: fecioară, mamă și bătrână asociată cu o divinitate masculină, fiu și/sau amant. Cf P. Levêque, *Formes et structures méditerranéennes dans la genèse de la religion grecque*, în *Praelectiones Patauinae*, Roma, 1972, p.168-177.

<sup>28</sup> Conform codicelui Borgia, 26-46, în P. Santarcangeli, *op.cit.*, vol.2, pp.32-33: la mayași este figurat un drum spre Infern în care este implicat jocul sacru cu mingea; scopul reprezentării este „victoria principiului vieții asupra principiului morții.”.

alte contraste de amănunt: ajutorul față de pedeapsa divină. Pasiphae este pedepsită de zei, dar Tezeu este povățuit de Apollon să îi ceară ajutor Afroditei pentru

a-și asigura reușita<sup>29</sup>. Este și o utilizare contrară a inteligenței practice: ascunderea în corpul vacii, de partea reginei, pentru a-și satisface impulsurile față de folosirea ajutorului Ariadnei pentru a se sustrage dificultăților drumului prin labirint (o rezolvare simulată, prin ocolirea problemei, denotând preferința pentru inteligența practică față de inteligența superioară). Și mai ales este o atitudine complet diferită în fața erotismului, care indică două moduri de a concepe existența dominată de „a fi“, „a simți“ pe latura feminină și „a acționa“, „a utiliza“ pe latura masculină.

Minotaurul se contrapune ambilor, Pasiphae și Tezeu. Dobândită prin damnare sau prin ajutor, bogăția de simțăminte și de acțiuni are o valoare intrinsecă. Minotaurul este o creatură a lipsurilor: din punct de vedere narativ, prezența lui este un ornament, rolul lui este acela de a intensifica, de a colora un eveniment, dar nu și acela de a-l institui. Cu el sau fără el, în cea mai mare parte, sensurile episodului erotic și ale celui labirintic s-ar păstra. Ceea ce îl salvează, în plan strict narativ, este calitatea de a fi liantul celor două secvențe și de a justifica mitic existența labirintului. Ca ființă circumstanțiată de evenimente, adică plasată în istorie, Minotaurul este un obiect, el nu are nici o inițiativă, asupra lui mereu cineva își exercită puterea. Ca ființă în sine, este o tristă ironie: să conțină germenii unui Tezeu, fără să aibă șansa de a-și valorifica latențele. Și, mai mult decât atât, nu are nici o urmă de umanitate și, când spun așa, mă gândesc la cele două mari absențe din făptura lui: simțămintele și cuvântul.

În cele din urmă, Minotaurul este un artificiu narativ.

## REPERE BIBLIOGRAFICE

- MICHELANGELO CAGIANO DE AZEVEDO, *Saggio sul labirinto*, Milano, 1958.
- MAXIME COLLIGNON, *Mythologie figurée de la Grèce*, Paris, s.a., pp.203-217.
- MARIE DELCOURT, *Hermaphroditos, mituri și rituri ale bisexualității în antichitatea clasică*, trad. rom. de Laurențiu Zoicaș, București, 1996.
- E. R. DODDS, *Grecii și iraționalul*, trad. rom. de Catrinel Pleșu, Iași, 1998.
- MIRCEA ELIADE, *Mitul eternei reînnoiri*, trad. rom. de Maria și Cezar Ivănescu, București, 1999.
- id.*, *Istoria credințelor și ideilor religioase*, București, 2000, pp.81-96.
- SIR JAMES GEORGE FRAZER, *Le rameau d'or*, édit. abrégée, trad. fr. de Lady Frazer, Paris, 1923, pp. 256-261.

<sup>29</sup> Plutarh, *Tez.*, XVIII, 3.

- LOUIS GERNET et ANDRÉ BOULANGER, *Le génie grec dans la religion grecque*, Paris, 1932.
- RAYMOND GLOTZ, *La civilisation égéenne*, Paris, 1937.
- J. KIRK, *Myth. Its Meaning and Functions in the Ancient and Other Cultures*, Cambridge, 1974.
- PIERRE LEVÊQUE, *Formes et structures méditerranéennes dans la genèse de la religion grecque*, în *Praelectiones Patauinae* raccolte da Franco Sartori, Roma, 1972.
- MARTIN P. NILSSON, *The Mycenaean Origin of Greek Mythology*, Berkeley, 1972, pp.159-181.
- FERNAND ROBERT, *Religia greacă*, trad. rom. de Marius Lazurcă, București, 1998.
- PAOLO SANTARCANGELI, *Cartea labirinturilor*, trad. rom. Crișan Toescu, București, 1974, vol.1, vol. 2, pp.1-98.
- PIERRE VIDAL-NAQUET, *Vânătorul negru*, trad. rom. de Zoe Petre, București, 1985.
- JEAN-PIERRE VERNANT, *Originile gândirii grecești*, trad. rom. de Florica Bechet și Dan Stanciu, postfață de Zoe Petre, București, 1995.
- id.*, *Mit și religie în Grecia antică*, trad. rom. și cuvânt înainte de Mihai Gramatopol, București 1995.

### ***Dicționare:***

- PIERRE CHANTRAINE, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, Paris, 1974, articolele *λαβύρινθος*, *Μίνως*, *Μινώταυρος*, *ταῦρος*.
- DAREMBERG-SAGLIO, *Dictionnaire des antiquités grecques et latines*, articolele *Daedalus*, *Minos*, *Minotaurus*, *Poseidon*.
- PIERRE GRIMAL, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, 1969; în variantă românească, *Dicționar de mitologie greacă și romană*, trad. din lb. fr. de Mihai Popescu, București, 2001, articolele *Europe*, *Minos*, *Minotauros*, *Pasiphae*, *Talos*.



**Textul**

agrum lustrare sic oportet: impera suovitaurilia circumagi: „cum diuis uolentibus quodque bene eueniat, mando tibi Mani, uti illace suovitaurilia fundum agrum terramque meam, quota ex parte siue circumagi siue circumferenda censeas, uti cures lustrare.”

Ianum Iouemque uino praefamino, sic dicito: „Mars Pater, te precor quaesoque, uti sis uolens propitius mihi domo familiaeque nostrae; quouis rei ergo, agrum terram fundumque meum suovitaurilia circumagi iussi; uti tu morbos uisos inuisosque, uiduertatem uastitudinemque, calamitates intemperiasque prohibeas defendas auerruncesque; uti tu fruges, frumenta, uineta uirgultaque grandire beneque euenire sis;

pastores pecuaque salua seruassis duique bonam salutem ualetudinemque mihi domo familiaeque nostrae”; harumce rerum ergo, fundi terrae agrique mei lustrandi lustrique faciendi ergo, sicuti dixi, macte hisce suovitaurilibus lactentibus immolandis esto: „Mars pater, eiusdem rei ergo, macte hisce suovitaurilibus lactentibus esto.”

item cultro facito struem et fertum uti adsiet; inde obmoueto. ubi porcum immolabis, agnum uitulumque sic oportet: „eiusque rei ergo macte suovitaurilibus immolandis esto”.

**Traducerea**

Ogorul se cuvine astfel purificat. Poruncește ca jertfa întreită să fie adusă în înconjur și (să spu): „fiindcă cu ajutorul zeilor toate cele îți ies bine, îți încredințez ție, Manis, să te îngrijești fie să decizi de câte ori trebuie făcut înconjurul, fie să stabilești în jurul a cât teren trebuie purtată (jertfa) împrejur; și acest lucru pentru a lua seama ca acele jertfe întreite să-mi purifice proprietatea, ogorul și pământul.”

Întâi de toate pe Ianus și pe Iuppiter cu vin să-i închini și să-i invoci: „Tată Mars, te rog și te implor să fii prea binevoitor mie, casei și familiei noastre. De aceea eu am poruncit să fie făcut înconjurul ogorului, pământului și proprietății mele cu o jertfă întreită, ca tu să îndepărtezi bolile văzute și nevăzute, nerodnicia și pustiirea pământului, grindina și intemperiiile, să aperi de ele și să le alungi, ca tu să sporești roadele, grânele și viile, iar plantele să lăstărească;

Să ajuți și să dai sănătate păstorilor și turmelor pentru bunăstarea și sănătatea mea, a casei mele și a familiei noastre.” Pentru acestea, pentru necesitatea și împlinirea purificării în ceea ce îmi privește proprietatea, pământul și ogorul, cum am mai spus, să fii cinstit prin jertfa întreită a animalelor neînțârcate care se cuvin omorâte: „Tată Mars, pentru același motiv să fii cinstit prin jertfa întreită a animalelor neînțârcate”.

La fel să stea lucrurile cu turta și cu fiertura sfințită, pe care să le tai cu un cuțit de sacrificiu și să le aduci dinainte. Când vei jertfi godacul, mielul și tăurașul, se cuvine

nominare uetat Martem neque agnum uitulumque. si minus in omnis litabit, sic uerba concipito: „Mars Pater, si quid tibi [in] illisce suouitaurilibus [act]entibus neque satisfactum est te hisce suouitaurilibus piaculo”. si uno duobusue dubitabit, sic uerba concipito: „Mars Pater, quod tibi illoc porco neque satisfactum est, te hoc porco piaculo.”<sup>1</sup>

să rostești următoarea formulă: „să fii tu cinstit pentru același motiv prin întreita jertfă de animale bune de sacrificiu.” Nu trebuie rostite numele lui Mars, al mielului și al tăurașului. Dacă jertfele se arată a nu fi bine primite, atunci astfel se cade să fie rostită formula: „Tată Mars, dacă nu-ți este ceva pe plac în acea jertfă întreită de animale neînțârcate, pe tine te înduplec printr-o nouă jertfă întreită.” Dacă și prima, și a doua oară vor fi semne potrivnice, să se spună: „Tată Mars, deoarece acel godac nu ți-a fost pe plac, te înduplec prin cel de acum!”<sup>2</sup>

**1. Preambul.** Dacă s-ar cuveni să definim ritualul de față după canonul antropologiei clasice, anume după cel al lui Arnold Van Gennep<sup>3</sup>, am spune că este un rit simpatetic<sup>4</sup>, indirect<sup>5</sup>, pozitiv<sup>6</sup> și animist<sup>7</sup>. Deoarece el nu este un rit de trecere, apar totuși probleme în definirea sa ca animist sau indirect<sup>8</sup>. Ne propunem să demonstrăm că Suovitauriile sunt niște ceremonii de revigorare a Spiritului Cerealic<sup>9</sup>, că Mars este un zeu agricol în general, și nu în particular. În final, concluzia va fi că Mars este Spiritul Cerealic, în cinstea căruia este închinată și împlinită jertfa. Revigorată, divinitatea agricolă aduce bunăstarea ogoarelor și a turmelor.

---

<sup>1</sup> În redactarea emendării fragmentului CXLI din *De Agricultura* a lui Cato Maior, am comparat edițiile Teubner Antonii Mazzarino (Leipzig, 1962 și 1972) și H. Kreil (Leipzig, 1895).

<sup>2</sup> Traducerea capitolului îmi aparține; ea a fost întocmită după propria perspectivă asupra textului.

<sup>3</sup> Arnold Van Gennep, *Riturile de trecere...*, pp. 15-24.

<sup>4</sup> Ritul simpatetic diferă de opusul său, ritual contagios, prin simplul fapt că se bazează pe credința acțiunii că asemănătorul induce anumite calități asemănătorului, partea induce întregului și cuvântul actului; pe când cel contagios admite doar transmisibilitatea directă.

<sup>5</sup> Ritul direct posedă o virtute nemijlocită, pe când cel indirect pune în acțiune o putere care să intervină în folosul celui care l-a îndeplinit.

<sup>6</sup> Ritul pozitiv se bazează pe volițiuni traduse în acte, pe când cel negativ pe existența unor tabuuri.

<sup>7</sup> Ritul dinamist adoptă teoria impersonalistă, iar cel animist pe cea personalistă, în care puterea personificată ar fi un suflet.

<sup>8</sup> Putem suspecta Suovitauriile că ar fi un rit dinamist atâta vreme cât nu luăm în considerare Zeul Agricol; în momentul în care îl luăm, ritual devine animist. În ceea ce privește caracterul său direct sau indirect, înclină spre cel indirect.

<sup>9</sup> Pentru o claritate a paternității termenilor, am tradus astfel pe *Corn Spirit* al lui Sir James George Frazer.

## 2.1. Ceremonia.

**2.1.1. Despre Mars.** Conform părerii lui Émile Durkheim<sup>10</sup>, actul sacrificiului se adresează unei forțe impersonale, vagi. Astfel, „sacrificatorul jertfește un animal pentru ca principiile vii care sălășluiesc în el să se elibereze din organism pentru a se îndrepta spre o divinitate și a o alimenta”<sup>11</sup>.

Figura lui Mars domina întregul panteon italic până la preluarea mitologiei grecești<sup>12</sup>. El era închipuit probabil ca un principiu viril, iar caracterul său câmpenesc, care coexistă cu imaginea de zeu al războiului, se explică prin faptul că, odată cu primăvara, începeau amândouă sezoanele, de război și de cultură agricolă. Abia în literatura și religia epocii clasice ajunge să cunoască o încadrare netă, corespunzând grecescului Ares, zeu exclusiv al războiului<sup>13</sup>. Pentru vechile populații italice el era însă un zeu rustic, care prezida vegetația și forța reproductivă a naturii<sup>14</sup>. În lumea romană el este inclus, așa cum a demonstrat Georges Dumézil, într-o triadă (Iuppiter, Mars și Quirinus), al cărei ultim termen este substituibil<sup>15</sup>. Conform mărturiei pe care ne-o lasă Titus Livius<sup>16</sup>, că primul templu al lui Ianus a fost ridicat de Numa Pompilius, care îl adora pe zeu în ipostaza de Ianus-Quirinus, ne putem permite să deducem că textul nostru menționează toate cele trei elemente ale triadei: Mars pe tot parcursul rugăciunii, Ianus și Iuppiter ca destinatari. În sprijinul acestei deducții mai amintim prezența lui Ianus în imnurile Salienilor<sup>17</sup>.

După cum se poate observa, Mars nu este unicul zeu invocat în rugăciunea care însoțește Suovitaurliliile. Alături de el apar Ianus, Iuppiter și Manii<sup>18</sup>. Manii (*Manes*) sunt divinități subpământene care întruchipează sufletele strămoșilor apropiați. Ei veghează asupra familiei, așa cum Larii (*Lares*) veghează asupra căminului. Tot M. Porcius Cato<sup>19</sup> menționează o închinare către Mars Silvanus<sup>20</sup>. Silvanus, identificat sau nu cu Mars, este zeul turmelor duse la pășune prin poienile pădurilor<sup>21</sup>, motiv pentru care este

---

<sup>10</sup> Émile Durkheim, *Formele elementare ale vieții religioase*, p. 313.

<sup>11</sup> Émile Durkheim, *ibidem*, p. 314.

<sup>12</sup> De aici pornesc și inevitabilele confuzii cu Silvanus, Quirinus, Ianus și Iuppiter.

<sup>13</sup> Acest caz are numai o ilustrare literară, lucru care, deși prezintă un zeu diferit, nu infirmă cătuși de puțin persistența străvechilor atribuții ale lui Mars.

<sup>14</sup> De fapt, el este personificarea acestei puteri; un *numen* până la urmă.

<sup>15</sup> Quirinus este, de fapt, corespondentul sabin al lui Mars, sau, după părerea lui Pierre Grimal, forma de adorație *post mortem* a lui Romulus.

<sup>16</sup> Titus Livius, *Ab Urbe Condita...*, I, 32.

<sup>17</sup> Macrobius, *Saturnalia*, I, 9, 1-16 și Varro, *De lingua Latina*, VII, 26.

<sup>18</sup> De fapt, textul atestă forma de vocativ singular: *Mani!*

<sup>19</sup> Tot în *De Agricultura*, capitolul LXXXII (*Votum pro bubus*).

<sup>20</sup> Esențială este formula de final a respectivei închinări: *pro bubus ut ualeant*.

<sup>21</sup> Tocmai de aici și epitetul de *Silvanus*, derivat de la *silua*.

chemat, prin închinare, să vegheze asupra păstorilor și a turmelor lor (*pastores pecuaque*). M. Terentius Varro menționează la începutul tratatului său despre agricultură<sup>22</sup> șase perechi de divinități agricole: Tellus și Iuppiter, Sol și Luna, Ceres și Liber, Robigus și Flora, Minerva și Venus, precum și Lympha împreună cu Bonus Eventus. Aceste perechi de zeități, cunoscute, mai puțin cunoscute sau nemaifântănite până acum, sunt de fapt șase ipostaze ale „Procreării”, perechea ideală fiind Tellus și Iuppiter<sup>23</sup>. Varro nu îi invocă decât în calitate de zei agricoli.

Din toată această mulțime de zei agricoli putem trage concluzia că Mars sau oricare dintre divinitățile prezente în text sunt numai „forță generatoare”. În calitate de forță, el este doar un *numen*, și nu o zeităte clar definită. Preferința pentru el este atestată și în *Carmen Fratrum Arualium: neue lue rue Marmar sins incurrere in pleores*<sup>24</sup>, text în care Mars apare în formă reduplicată, *Marmar*. Același daimon este și Ianus din *Carmen Saliorum: omina uero ad patula coemisise Iani Cusanes*<sup>25</sup>. Aici, Daimonul Agricol<sup>26</sup> este văzut ca *Duonus Ceruses* („Bunul Creator”).

**2.1.2. Suovitaurliliile.** Așa cum o arată și numele ceremoniei, Suovitaurliliile constau în sacrificarea unui godac, a unui miel și a unui vițel. Numele de *Suovitaurlilia* este format prin juxtapunerea a trei forme de ablativ singular: *su-*, *oui-*, și *tauro-*. Émile Benveniste a arătat, pornind de la ceremonialul Suovitaurliliilor, diferența dintre *sus* și *porcus*: porc matur și godac<sup>27</sup>. Faptul că numele animalelor mature alcătuiesc titlul ceremoniei este redresat în formula:

*Macte hisce suovitaurlibus lactentibus esto!*

Astfel, Cato continuă cu:

*Ubi porcum immolabis, agnum uitulumque oportet...*

explicitând astfel relația dintre termeni. Varro oferă la rândul lui un sprijin, laolaltă cu o explicație fantezistă: *porcum Graecum est nomen, ...quod nunc eum uocant choiron*<sup>28</sup>.

---

<sup>22</sup> M. Terentius Varro, *De Agricultura*, I, 1.

<sup>23</sup> *Tellus* este „Pământul”, văzut ca feminin, iar *Iuppiter* (din proto-i.e.\**dyew-pater*) este „cerul Tată”, aducător de ploaie și fertilizator.

<sup>24</sup> „Dar, Mars, nu lăsa să cadă moartea și dezastrul asupra celor mulți!”.

<sup>25</sup> „Adunați, centurioni, ofrande pentru templul lui Ianus!”.

<sup>26</sup> Am căzut de acord anterior că nu avem de a face cu un *deus*, dar nici cu un simplu *numen*, așa că optăm pentru forma intermediară de *daimon*.

<sup>27</sup> É. Benveniste, *Vocabularul instituțiilor indo-europene*, pp. 21-28.

<sup>28</sup> É. Benveniste, *ibidem*, p.25. *Χοίρος* înseamnă în grecește „porc tânăr”, iar diminutivul său, *χοιρίον*, „purceluș abia fătat”. Se explică astfel, prin mărturia lui Varro, sensul lui *porcus* din latinește, deși propunerea de etimologie este hilară.

Sensul sacrificiului lasă însă mult de discutat. În *Iliada*, Ahile se întreabă dacă nu cumva Apollo poate fi îmbunat cu „fir de fum de la jertfă de miei și de capre”<sup>29</sup>. *Stricto sensu*, aceste animale sunt neînțârcate, adică *lactentia*. Animalul care este aproape de pragul maturității, dacă este jertfit când este în floarea vârstei, ar fi cel mai prețios sacrificiu.

Cele trei animale nu se încadrează schemei trifuncționale a lui G. Dumézil, și simțim nevoia să precizăm acest lucru, deoarece am fost tentați, în virtutea simplificării problemelor pe care le prezintă ritul de față, să apelăm la teoria lui Dumézil. Ele sunt însă întrupări ale forței generatoare agricole. Porcul este un daimon al virilității și prolificității; este ofranda rituală pentru zeii pământului (*Demeter* la greci și *Osiris* la egipteni). Cu prilejul Saturnaliilor, erau sacrificați porci zeului *Saturnus*<sup>30</sup>. Berbecul este și el un simbol al prolificității. În lumea greacă, el ține de ceea ce Nilsson a numit *weather magic*<sup>31</sup>. Taurul are la rândul său, după cum se știe, atribuții asemănătoare. În *The Golden Bough*, sir James George Frazer analizează aspectele unui *Corn Spirit*<sup>32</sup>. Acest Spirit Cerealic poate apărea în multiple forme, dintre care unele ne interesează mai puțin. Ipostazele principale sunt cele de ovină, taurină sau porcină. Majoritatea exemplelor pomenite de sir Frazer pentru aceste trei cazuri se limitează la hotarele diverselor comunități germanice (de sud, de vest și scandinave), câteva baltice (în special Estonia, care este și ea oarecum asimilată fondului germanic) și locuri disparate din Franța<sup>33</sup>. Într-un ciclu separat, el demonstrează identificarea lui Dionysos cu taurinele și cu ovinele (respectiv caprinele) și a Demetrei cu porcul (și calul)<sup>34</sup>. Pornind de la aceste premise, tragem concluzia că Suovitaurliliile sunt niște ceremonii de revigorare a Spiritului Cerealic, cărora li se adaugă mai târziu niște tabu-uri și alte principii profilactice<sup>35</sup>. Numărul trei, o constantă a sacrificiului, se află într-o strânsă legătură cu sintagmele: *ego, domus familiaque nostra* și *agrum, terra fundumque meum*.

În *Odysseia*<sup>36</sup>, Odysseus se cade să jertfească un taur, un berbec și un vier de prăsilă lui Poseidon pentru a se putea întoarce acasă din călătoria sa la oamenii care nu cunosc marea și nici sarea în mâncare<sup>37</sup>. Poseidon este și el un

<sup>29</sup> *Iliada*, traducere de Dan Slușanschi.

<sup>30</sup> *Saturnus* era și el o divinitate agricolă, un motiv în plus pentru concluzia pe care o vom trage.

<sup>31</sup> Martin P. Nilsson, *Greek Folk Religion*, pp. 7-8.

<sup>32</sup> Sir James George Frazer, *The Golden Bough*, pp. 447-464.

<sup>33</sup> Sir James George Frazer, *ibidem*, pp. 457-459.

<sup>34</sup> Sir James George Frazer, *ibidem*, pp. 464-471.

<sup>35</sup> Tabu-urile sunt nenumirea lui Mars, a vițelului și a mielului, iar principiile profilactice: rugăciunea către Mars să îndepărteze relele.

<sup>36</sup> *Odysseia*, Λ, v. 131.

<sup>37</sup> Din profeția lui Teiresias, Odysseus află că, după ce va ajunge cu bine acasă și va ucide peștorii, va trebui să facă o călătorie pe continent. În continuare i se descrie natura călătoriei, printre care se află și acest detaliu cu triplul sacrificiu închinat lui Poseidon.

zeu prolific, iar sacrificiul a trei animale de prăsilă este menit să mulțumească zeul, sporindu-i puterile generative. Durkheim explică sacrificiul, așa cum am amintit în secțiunea referitoare la Mars, ca pe o eliberare de principii vii, îndreptate spre divinitate (în cazul nostru, spre un daimon), pentru a o alimenta<sup>38</sup>. Suovitaurliliile reprezintă, așadar, un sacrificiu menit a spori puterea generatoare e Daimonului Agricol, aici în forma lui de Mars.

**2.1.3. Ofranda vegetală.** Prin ofranda adusă daimonului se realizează comuniunea cu acesta. Mâncarea totemului înseamnă reînnoirea periodică a legăturilor dintre divinitatea totemică (omul-animal) și membrii fratriei totemice. Cato scrie *Ianum louemque uino praefamino, sic dicito*<sup>39</sup> și *item esto item cultro facito struem et fertum uti adsiet: inde obmoueto*<sup>40</sup>. Nu putem lua în considerație prezența totemismului în ceremonialul Suovitaurliliilor, dar se cuvine să interpretăm ofranda vegetală ca pe un act de comuniune cu daimonul<sup>41</sup>. Prin împărțășirea acelorăși alimente, credinciosul se apropie de daimon, deoarece alimentul are o funcțiune sacră<sup>42</sup>.

Diferența dintre *strues* și *fertum* este aceeași cu cea dintre colac și colivă, un produs din cereale copt, respectiv fiert. Acestea sunt îndeobște la toate popoarele niște ofrande rituale prezente în cinstea cultului strămoșilor, având un rol important și în asigurarea fertilității și fecundității. Aici, cultul strămoșilor este indicat prin adresarea către Mani (*mando tibi, Mani! uti...*). Pâinea, respectiv produsul cerealier, adică coliva sau colacul, ține de trup, de viața activă, iar vinul de sânge, ca un principiu contemplativ.

Textul lui Cato nu menționează însă comensualitatea sacrificatorului cu daimonul. Într-un alt fragment<sup>43</sup> sunt oferite detalii cu privire la o închinare pentru bunăstarea turmelor<sup>44</sup>. Astfel, se cuvin închinare lui Mars Silvanus în două vase de ceremonie, într-unul vin, iar în celălalt făină, șorici și carne în sânge. Ceremonia poate fi împlinită fie de un sclav, fie de un om liber, dar condiția esențială este ca, după terminarea ceremonialului, să fie consumată ofranda în același loc; acesta ar fi un caz clar de reînnoire a legăturilor cu daimonul. Și în lumea greacă există ceremonii similare, bunăoară cea a așezării

---

<sup>38</sup> Émile Durkheim, *Formele elementare ale vieții religioase*, p. 313.

<sup>39</sup> „Într-astă precuvântare pe Ianus și pe Iuppiter cu vin să-i invoci.”

<sup>40</sup> „La fel să stea lucrurile cu turta și cu fiertura sfințită, pe care să le tai cu cuțitul de sacrificiu și să le aduci dinainte.”

<sup>41</sup> O ofrandă vegetală este menită să stabilească relația pe baza căreia se cuvine îndeplinit sacrificiul.

<sup>42</sup> Émile Durkheim, *op.cit.*, p. 310.

<sup>43</sup> M. Porcius Cato Maior, *De Agricultura*, capitolul LXXXIII (*Votum pro bubus*).

<sup>44</sup> Același *pro bubus ut ualeant* despre care am mai pomenit în nota 19.

unor ofrande vegetale pe diversele *hermai*, bornele kilometrice<sup>45</sup>. Ceremonia numită *lectisternium* este o elaborare a acestui tip de ofrandă<sup>46</sup>.

Prin ofranda vegetală, sacrificantul Suovitautilor se apropie de Daimonul Agricol, devenind apt a îndeplini ceremoniile.

**2.1.4. Sacrificiul.** Sacrificiul întărește reprezentarea forței acestei ștyme și este menit să îl apropie pe om de ea<sup>47</sup>. Durkheim consideră că el nu este în folosul oamenilor, așa cum credea Robertson Smith, ci în dublul folos al oamenilor și zeilor. Zeul este regenerat prin cult și sacrificiu, pentru că ”de fapt, credinciosul nu oferă zeului alimentele și sângele sacrificat, ci gândul lui”<sup>48</sup>. Contractualismul (*do ut des*) este un mecanism al oricărui cult pozitiv. În cazul acesta, sacrificiul are mai curând forma unei atribuirii<sup>49</sup>.

Marcel Mauss și Henri Hubert au încercat să se apropie de o schemă ideală a sacrificiului, destul de greu de definit din cauza multitudinii formelor pe care acesta le poate lua<sup>50</sup>. În urma acestei încercări, ceremonia sacrificiului a fost segmentată în trei secvențe: intrarea în sacrificiu, sacrificiul propriu-zis și ieșirea din sacrificiu. Intrarea în sacrificiu constă în practicile anterioare imolării victimei, adică purificarea sacrificantului, uneori și cea a sacrificatorului<sup>51</sup>. Sacrificantul trebuie să se despartă de lumea profană, nu mai are relații cu persoane impure (femei, sclavi etc.) și consumă doar alimente sacre. El nu trebuie neapărat „zeificat”, dar trebuie să devină sacru. De cele mai multe ori,

---

<sup>45</sup> M. P. Nilsson, *op.cit.*, p. 8.

<sup>46</sup> Dacă *satura lanx* este o simplă comensualitate, *lectisternium* este un banchet în adevăratul sens al cuvântului.

<sup>47</sup> Émile Durkheim, *op.cit.*, p. 317.

<sup>48</sup> Émile Durkheim, *op.cit.*, pp. 317-318.

<sup>49</sup> Marcel Mauss și Henri Hubert, *Eseu despre natura și funcția sacrificiului*, p. 134.

<sup>50</sup> Sacrificiul este un tip de ceremonie pe cât de răspândită, pe atât de diversă; a încerca să îi fixezi niște parametri ficși este aproape imposibil. Totuși, încercarea celor doi autori pe care i-am pomenit mai înainte a avut, în ciuda materialului extrem de divers pe care l-au folosit, rezultate destul de clare. Ei au simplificat ceremonia, nu și-au propus să unească toate detaliile (în mare parte divergente), și au ajuns de la forma unui imens puzzle la o schemă simplă și general valabilă, pe care o vom relata și folosi în analiza noastră.

<sup>51</sup> Folosim doi termeni înrudiți pentru a defini două personaje cu atribuții diferite: sacrificantul este persoana în folosul căreia se realizează sacrificiul, pe când sacrificatorul este cel care împlinește în fapt ceremonia, deoarece el este inițiat în practicile specifice ale fiecărui tip particular de ceremonie. De cele mai multe ori, sacrificantul coincide cu sacrificatorul, pentru că se întâmplă ca o singură persoană să participe la ceremonie și să poarte responsabilitatea întregului ritual. Acesta este și cazul Suovitautilor, în care *pater familias* este sacrificant în calitate de posesor al bunurilor pentru care se roagă și sacrificator în virtutea caracterului său sacru de „preot de familie” în relațiile cu ștymele pământului, casei și cu strămoșii (Manii).

sacralizarea lui se face prin spălare, tundere sau alte practici cât se poate de banale. Nu este însă și cazul nostru. Sacrificatorul nu este prezent decât arareori, el fiind cel mai adesea un preot care îl ghidează pe sacrificant în acțiunile sale<sup>52</sup>. Tot în timpul intrării în sacrificiu trebuie bine determinate timpul și locul ceremoniei. În textul nostru, sacrificantul sacrificator lasă la libera alegere a daimonului<sup>53</sup> răstimpurile jertfirii și terenul împrejurul căruia trebuie făcută ocolirea. Dacă sacrificiul are loc într-un templu, o consacrare în prealabil a locului este inutilă, dar cum în cazul Suovitautiliilor ceremonia are loc în plin câmp, trebuie bine delimitat spațiul, și acest lucru se realizează prin „purtarea împrejur” (*circumagi*). La hinduși, spațiul este foarte clar segmentat. La romani, este necesară numai o simplă trasare a granițelor dintre sacru și profan. Victima poate fi sacră prin naștere, prin faptul că nu are nici un cusur sau pentru că are o anumită culoare, un anumit sex etc<sup>54</sup>.

A doua etapă este sacrificiul propriu-zis. Este lăudată în prealabil victima<sup>55</sup>, urmează o adresare către zeu sau daimon, cerându-i-se să consimtă ca proprietatea lui să fie folosită drept victimă<sup>56</sup>, diverse gesturi care diferă de la un sacrificiu la altul, apoi sacrilegiul. Se cere iertare animalului pentru crimă, este jelită moartea lui. Corpul, deși părăsit de spiritul victimei, rămâne totuși sacru, din care pricină se cuvine ca sacrificantul sacrificator să nu îl atingă. Leșul era ori dat prin foc lumii sacre, ori împărțit cu ea. Cazuri de acest fel, în care zeii se așază la banchete sacrificiale, întâlnim în *Odyseia*, când Nestor îi oferă Athenei „cupa cu vinul cel dulce”<sup>57</sup> sau când Alcinoi spune că zeii obișnuiau să fie comesenii oamenilor la banchetele jertfelor<sup>58</sup>. În ceremonia Fraților Arvali, preoții sunt cei care consumă carnea: *et porcilias piaculares*

<sup>52</sup> M. Mauss și H. Hubert, *op.cit.*, pp. 69-73.

<sup>53</sup> Daimonul este în cazul de față unul dintre *Manes*.

<sup>54</sup> Caracterul sacru al victimei poate fi însă și dobândit prin împrumutarea valențelor sacre: victima este împodobită cu bentițe, cu cununii, este pictată etc.

<sup>55</sup> Lăudarea victimei are ca rezultat mulțumirea zeului (pentru noi, a daimonului), atât prin valoarea ei intrinsecă, cât și prin natură. În textul lui Cato nu se păstrează însă urme ale unei asemenea etape, deși ea se cuvenea să fi fost, la început, parte integrantă a ritualului.

<sup>56</sup> În text: *Mars Pater... macte hisce suovitautilibus lactentibus esto!* Adică: „Tată Mars... să fii cinstit prin jertfa întreită a animalelor neînțârcate!”

<sup>57</sup> ὡς εἰπὼν ἐν χερσὶ τίθει δέπας ἡδέος οἴνου / χαίρει δ' Ἀθηναίη πεπνυμένῃ ἀνδρὶ δικαίῳ (Homer, *Odyseia*, Γ, v.51-52). „Astfel grăind, înmănatu-i-a cupa cu vinul cel dulce, / Iar Athena simți bucurie că-i tânăr cuminte.” (traducere de Dan Slușanschi).

<sup>58</sup> αἰεὶ γὰρ τὸ πάρος γε θεοὶ φαίνονται ἐναργεῖς / ἡμῖν, εὖθ' ἔρδωμεν ἀγακλειτὰς ἐκατόμβας, / δαίνυνται τε παρ' ἅμμι καθήμενοι ἔνθα περ ἡμεῖς. (Homer, *Odyseia*, Η, v. 201-203). „Căci mai înainte ei înșiși pe față veneau să se-arate / Doar pentru noi, când făceam pentru ei jertfe mari și slăvite / Și stau și ei, ospătându-se-alături, cu noi deopotrivă.” (traducere de Dan Slușanschi).



*epulati sunt et sanguinem postea*<sup>59</sup> Dacă este nevoie, victima se cuvine consumată la locul sacrificiului și în aceeași unitate sacră de timp, de obicei în aceeași zi<sup>60</sup>. În cadrul Suovitautiliilor nu avem însă nici o mențiune a modului în care este ucisă victima (mai bine spus, victimele)<sup>61</sup> și nici a segmentării leșului acesteia și a uzului său ulterior.

La fel, nu este pomenită nici desacralizarea din ultima etapă: ieșirea din sacrificiu. În această parte a ceremoniei, sacrificantul trebuie să iasă din cercul magic în care era închis și, deoarece legăturile sacre dintre el și victimă nu erau dizolvate prin imolare, se cuvenea să se spele pentru a-și abandona puterea sacră căpătată la început. Chiar și atunci când revine la viața profană, sacrificantul trebuie să mai poseze încă ceva din atribuțiile dobândite în timpul sacrificiului, motiv pentru care, în general, practicile de ieșire din sacrificiu sunt reduse la forma lor cea mai simplă. De cele mai multe ori, ca în cazul Suovitautiliilor<sup>62</sup>, ele pot să lipsească pe de-a-ntregul. Acestea fiind spuse despre sacrificiu în general, trebuie să aducem în discuție faptul că Suovitautiliile sunt un sacrificiu agrar<sup>63</sup>, pentru fertilizarea pământului, care nu are nimic de a face cu alungarea știmelor rele ale ogorului decât incidental, ca un rezultat al fertilizării anuale. Faptul că sacrificantul se roagă daimonului să nu se întâmple „răutăți” ogorului nu determină un principiu profilactic direct, ci secundar, el fiind o condiție *sine qua non* a bunăstării generale.

În momentul în care se reia periodic sacrificiul agrar, avem de a face cu o „serie neîntreruptă de *concentrări și răspândiri*”<sup>64</sup>, adică desacralizări ale ogoarelor urmate de „lustrații” realizate prin jertfirea de victime. Victima însăși

---

<sup>59</sup> „Iar după aceea se ospătară cu carnea de porc de la sacrificii, și cu sânge.”

<sup>60</sup> Așa se petrec lucrurile în capitolul LXXXIII din aceeași *De Agricultura* a lui Cato Maior.

<sup>61</sup> Rămâne să ne întrebăm dacă animalul era ucis prin lapidare, strangulare sau înjunghiere. Acesta ar fi fost unul dintre detaliile esențiale, dar se pare că, la vremea lui Cato, natura imolării victimei nu mai comporta aspecte secundare. Imolarea era o simplă imolare, realizată prin nu conta ce mijloace.

<sup>62</sup> Rămâne să ne întrebăm dacă ieșirea din sacrificiu, laolaltă cu alte detalii de pe parcursul schemei generale a lui Mauss și Hubert, lipsesc de-a binelea din ceremonialul Suovitautiliilor sau Cato Maior le trece, pentru nu știm ce motive, sub tăcere.

<sup>63</sup> Considerăm că acest lucru rezultă destul de clar din discuția pe care am purtat-o asupra Spiritului Cerealic al lui sir James George Frazer.

<sup>64</sup> Termenii aparțin lui Mauss și Hubert. Iată și explicația lor: „Imediat ce victima a devenit spirit, geniu, ea este împărțită, dispersată, pentru a semăna prin ea viața. Pentru ca această viață să nu se piardă (și este întotdeauna riscul de a se pierde ceva din ea, mărturie stă istoria lui Pelops cel cu umărul de fildeș), victima trebuie refăcută în mod periodic. Mitul lui Osiris, ale cărui membre risipite au fost adunate de Isis, este o imagine a acestui ritm și a unei asemenea alternanțe. În concluzie, grupul de sacrificii conținea în el însuși, făcând abstracție de revenirea periodică a muncilor agricole, condiția periodicității sale.” (M. Mauss și H. Hubert, *op.cit.*, pp.145-146)

reprezintă ogoarele și zeul (daimonul)<sup>65</sup>. Ea joacă rolul cel mai important în ceremonie prin poziția de intermediar pe care o ocupă. Până și numele întregii „operațiuni” (*Suouitaurilia*) este creat prin juxtapunerea numelor celor trei tipuri de victime. Trăsăturile victimei depind direct de natura lucrului dorit: cum în cazul de față se dorește fertilizarea ogoarelor și bunăstarea turmelor, sunt jertfite animale aparținând unor specii cu valențe prolifică (pui de porc, de berbec și de taur). Același sacrificiu, cu exact același mesaj, îl face și Odysseus<sup>66</sup>. Sacrificiul lui este agricol, iar vâsla pe care o înfige în pământ este probabil „stâlpul sacrificial” de care se cuvine a fi legată victima<sup>67</sup>.

Finalitatea sacrificiului este prin urmare clară: victima devine „vehiculul” forței divine. O dată ce spiritul a fost eliberat prin uciderea sacrificială, el rămâne fixat acolo unde îl dirijează ritul. Principiile vieții ale organismului victimei alimentează daimonul și acesta, cu forțe împrăștiate, acționează. Ogoarele devin astfel rodnice, iar turmele rămân în bună stare.

**2.2. Rugăciunea.** Nu putem să ne dăm seama care va fi fost rugăciunea inițială pe care o adresa sacrificantul. Această rugăciune era condiția împlinirii sacrificiului. Sacrificantul este în această situație reprezentantul unui grup (familia și terenurile agricole personificate) și face apel la divinitate, cerându-i protecție și bunăstare.

Rugăciunea aceasta este un text religios prin semnificație, lucru asupra căruia nu considerăm că este necesar să insistăm. Ea este însă religioasă și prin formă. Sunt zece cazuri de asonanțe: *Ianum Iouemque, uisosque inuisosque, uiduertatem uastitudinemque, fruges frumenta, uineta uirgultaque, pastores pecuaque, salua seruassis, lustrandi lustrique, circumagi [...] circumferenda* și *duobusue dubitauit*. Aliterația este unul dintre procedeele care abundă în literatura veche a diverselor populații indo-europene<sup>68</sup>.

De asemenea, pot fi reperate cinci formule-tip, folosite drept „noduri”<sup>69</sup>:

---

<sup>65</sup> Sir Frazer a demonstrat comuniunea fizică a geniului agricol (daimon sau zeu) cu berbecul, calul, porcul sau taurul. Victima este însuși daimonul și tocmai de aceea anumite zeități sunt onorate prin sacrificarea anumitor tipuri de animale.

<sup>66</sup> καὶ τότε δὴ γαίῃ πήξας εὐήρης ἐρετιμόν, / ἔρξας ἱερὰ καλὰ Ποσειδάωνι ἄνακτι, / ἄρνεϊὸν ταῦρόν τε συῶν τ' ἐπιβήτορα κάπρον (Homer, *Odysseia*, Λ, 129-131). „Locului stai și înfige-n pământ a ta zdravănă vâslă, / Jertfe frumoase-implinindu-i stăpânului Poseidaon, / Taur, berbec și-un vier de prăsilă ce-ți este la ciurdă.” (traducere de Dan Slușanschi)

<sup>67</sup> M. Mauss și H. Hubert, *op.cit.*, pp. 77-78.

<sup>68</sup> În limbile indo-europene vechi, sfârșiturile cuvintelor rimau de la sine din cauza acordului. Aliterația, procedeu mnemotehnic devenit poetic, a fost îndrăgită întotdeauna în fazele vechi ale oricărei literaturi.

<sup>69</sup> Termenul îi aparține lui Roland Barthes.

*Mars Pater  
mihi, domo familiaeque nostrae  
quodius (eiusdem) rei harumce rerum ergo  
agrum terram fundumque meum  
macte hisce suovitautilibus lactentibus (immolandis) esto*

Prima dintre ele este menită să realizeze contactul repetat cu divinitatea. Cea de a doua și cea de a patra, formate fiecare din trei membre, nu sunt altceva decât familia și ogorul pentru care sacrificantul îndeplinește sacrificiul, iar cele trei membre sunt sinonime între ele în cadrul rugăciunii<sup>70</sup>. Cea de a treia este scopul, atât al sacrificiului, cât și al rugăciunii, iar ultima, cea de a cincea, este probabil formula principală, folosită, credem, cu rol magic, pentru că daimonul este proslăvit și prin victimă, și prin cuvânt. Aceasta ar fi o *incantatio*<sup>71</sup>. La Roma, intenția și rugăciunea interioară nu sunt eficiente, este nevoie de o invocare directă adresată divinității. Invocarea este recitată în versuri cadențate sau cu ajutorul unui refren, prin care se insistă asupra rezultatului dorit. Cum forma originară a poeziei este strâns legată de practica religioasă, este lesne să considerăm rugăciunea sacrificantului Suovitautililor ca pe o incantație. Magia cuvântului este menită să împlinească sacrificiul<sup>72</sup>. Daimonul este convins în felul acesta pe două căi: prin produsul real al ceremoniei și prin puterea magică a incantației.

**3. Concluzii.** Am încercat să demonstrăm, așadar, că Mars este un daimon, undeva între *numen* (geniu, știmă) și zeu, că nu este prezent aici decât în calitate de zeu agricol, cu atribuțiile sale primordiale, confundat fiind cu ceilalți membri ai triadei (cu Ianus sau cu Iuppiter), că Suovitautilile erau niște ceremonii de revigorare a Spiritului Cerealic și că ofranda vegetală era menită să asigure o legătură puternică între sacrificantul sacrificator și Daimonul Agricol. În urma acestei legături, sacrificiul devine posibil. Incantația asigură rezultatul scontat, pecetluind contractul anual al sacrificantului cu daimonul. Ca urmare a acestor afirmații, deducem că Mars este Spiritul Cerealic care trebuie revigorat. Relațiile dintre el, ogor și victimă merg până la suprapunere. A încerca să separe aceste trei elemente nu numai că este inutil, dar, intrând în mentalitatea ceremoniei, este un adevărat sacrilegiu, căci sunt legate între ele prin finalitatea sacrificiului: fertilitatea.

---

<sup>70</sup> Numărul trei este un număr magic; poate că tocmai de aceea a fost folosit în crearea celor două serii.

<sup>71</sup> v. Élianne Massonneau, *La Magie dans l'Antiquité romaine*, pp.101-102.

<sup>72</sup> Cuvântul deschide și închide, în acest fel, cercul ceremonial.

## Referințe bibliografice

- MARC AUGÉ, *Religie și antropologie*, traducere și prefață de Ioan Pânzaru, București, editura Jurnalul Literar, 1995.
- ÉMILE BENVENISTE, *Vocabularul instituțiilor indo-europene. I. Economie, rudenie, societate*, traducere de Dan Slușanschi, București, editura Paideia, 1999.
- DAREMBERG-SAGLIO, *Encyclopédie des antiquités grecques et romaines*, Paris, 1929 (am folosit vol. 3, pp.1613-1625)
- JEAN DÉLUMEAU (coordonator), *Religiile lumii*, București, editura Humanitas, 1996 (pp.609-660)
- GEORGES DUMÉZIL, *Mit și epopee*, traducere de Francisca Băltăceanu, Gabriela Creția și Dan Slușanschi, București, editura Științifică, 1993.
- GEORGES DUMÉZIL, *Zei suverani ai indo-europenilor*, a treia ediție, revăzută și corectată, traducere de Petru Creția, București; editura Univers Enciclopedic, 1997.
- ÉMILE DURKHEIM, *Formele elementare ale vieții religioase*, traducere de Magda Jeanrenaud și Gilles Ferreol, Iași, editura Polirom, 1995.
- ROBERT S. ELLWOOD, *Many Peoples, Many Faiths*, fifth edition, Prentice Hall, California, 1999.
- IVAN EVSEEV, *Dicționar de simboluri și arhetipuri culturale*, editura Amarcord, Timișoara, 1994.
- SIR JAMES GEORGE FRAZER, *The Golden Bough. A Study in Magic and Religion*, Wordsworth Editions Ltd., Kent, 1993.
- HOMER, *Iliada*, traducere în hexametri, cu o postfață, o bibliografie esențială și indici de Dan Slușanschi, București, editura Paideia, 1998.
- HOMER, *Odyseia*, traducere în hexametri, cu o postfață, o bibliografie esențială și indici de Dan Slușanschi, București, editura Paideia, 1997.
- VICTOR KERNBACH, *Dicționar de mitologie generală*, cu o postfață de Gheorghe Vlăduțescu, București, editura Științifică și Enciclopedică, 1989.
- ÉLIANNE MASSONNEAU, *La Magie dans l'Antiquité romaine*, Paris, Librairie de Recueil Sirey, 1934.
- MARCEL MAUSS și HENRI HUBERT, *Eseu despre natura și funcția sacrificiului*, traducere de Gabriela Gavril, studiu introductiv de Nicu Gavriluță, Iași, editura Polirom, 1997.
- MARTIN P. NILSSON, *Greek Folk Religion*, with a foreword by Arthur Darby Nock, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1972.
- L. PRELLER, *Les Dieux de l'ancienne Rome. Mythologie romaine*, traduction de M.L. Dietz, avec une préface par M.L.F. Alfred Maury, deuxième édition, Paris, Didier et Compagnie, 1866.
- ARNOLD VAN GENNEP, *Riturile de trecere*, traducere de Lucia Berdan și Nora Vasilescu, studiu introductiv de Nicolae Constantinescu, prefață de Lucia Berdan, Iași, editura Polirom, 1995.

A decorative border with a repeating geometric pattern of interlocking lines, forming a scalloped outer edge, surrounds the central text.

**G**raeca



Fiu al zeiței Thetis și al regelui Peleu, Ahile creștea în îndestulare în palatul tatălui său în mănoasa Phthie. Îl avea alături pe Patrocle, era prețuit și răsfățat de toți cei din jur.

Deopotrivă zeu și muritor, Ahile era încă un copil când în fața sa se ivește dilema care face din el tragicul erou de epopee. Pe de o parte, i se oferă o viață lungă și îmbelșugată, încununată de fericirea conjugală. Va fi aproape de părintele său, căruia îi va însenina bătrânețile, va trăi vreme îndelungată, apreciat și iubit de mirmidoni. Aceasta este ispita aruncată de zei omului Ahile. Căci ce altceva și-ar putea dori un muritor decât o viață lungă, lipsită de griji? Ahile s-ar fi stins bătrân în palatul său, dar odată cu el și amintirea sa. Ar fi fost astfel mai prejos decât atâția muritori, cu toate că este de obârșie divină – bunicul său, Eac, era fiul lui Zeus, iar mama sa, zeița Thetis, era fiica bătrânului mării.

Pe de altă parte, i se oferă o viață scurtă, dar intensă, glorie veșnică, dar și o moarte timpurie. Alegerea acestei soluții reprezintă deopotrivă o negare a condiției umane și o transcendere a acestei condiții. Ahile renunță la fericirea terestră în schimbul eternizării amintirii sale. El își neagă condiția fiindcă se opune instinctului de conservare, alegând moartea. El își transcende condiția fiindcă reușește să obțină, dacă nu o nemurire reală, cel puțin una virtuală. Prin această alegere el devine erou, căci își depășește statutul de muritor, dar nu îi este îngăduit să îl atingă pe cel de zeu. Condiția dramatică a personajului constă în faptul că își părăsește tatăl știind că n-are să se mai înapoieze, că va muri atât de tânăr și mai ales că va trebui să lupte cu certitudinea morții. El simte cum i se apropie sorocul (i-o spune și Hector în clipa morții sale), dar rămâne imperturbabil, căci are tăria alegerii făcute: κῆρα δ' ἐγὼ τότε δεξομαι, ὅπποτε κεν δῆ / Ζεὺς ἐθέλη τελέσαι ἢ δ' ἄθανατοι θεοὶ ἄλλοι<sup>1</sup>. Odată făcută această dramatică alegere, nu mai există cale de întoarcere. Ahile se preface, în opinia noastră, atunci când îi asigură pe solii trimiși de greci să îl îmbuneze că va pleca a doua zi de pe țărmul Troadei: ἄρτιον ἵπρ' Ἀτῆ βέξας καὶ πᾶσι θεοῖσι / νήησας εὐ νῆας, ἐπὴν ἄλαδε προερούσσω / ὄψεται<sup>2</sup>. E un mâine care nu se va realiza niciodată, căci ființa lui Ahile este deja inextricabil legată de Troia.

Consecințele alegerii lui Ahile sunt multiple. Fiindcă *Audaces fortuna iuuat*, cum ar spune, în limba latină, Simonide din Ceos, pentru noblețea temerară a opțiunii sale, Ahile le cade drag zeilor. Aceștia îi hărăzesc acum

<sup>1</sup> *Iliada*, XXII, 365-366.

<sup>2</sup> *Iliada*, IX, 357-359.

calități cu adevărat divine, dacă nu cumva calitățile pe care Ahile le deținea deja în stare latentă se actualizează de-abia în acest moment, în chipul cel mai strălucit.

Într-o lume războinică prin excelență, calitatea supremă a eroului este vitejia. În acest domeniu, Ahile reprezintă etalonul absolut. Grecii îi recunosc supremația, iar pe troieni simpla lui vedere îi face să părăsească lupta (ὄϊ κέ σ' ὑποδδείσαντες ἀπόσχονται πολέμοιο / Τρῶες<sup>3</sup>), iar strigătul său să fugă în dezordine (τρίς μὲν ὑπὲρ τάφρου μεγάλ' ἴαχε διος Ἀχιλλεύς, / τρίς δὲ κυκλήθησαν Τρῶες κλειτοὶ τ' ἐπίκουροι<sup>4</sup>).

Există însă, ce-i drept, două pasaje în care alți luptători sunt considerați superiori lui Ahile (Diomede în cântul VI de către Hector: οὐδ' Ἀχιλῆά ποθ' ὦδε γ' ἔδειδιμεν, ὄρχαμον ἀνδρῶν, / ὄν πέρ φασι θεᾶς ἐξ ἔμμεναι<sup>5</sup> și Hector în cântul VII: καὶ δ' Ἀχιλλεύς τούτω γε μάχη ἐνὶ κυδιανείρῃ / ἔρριγ' ἀντιβολῆσαι<sup>6</sup>). Acestea nu reflectă însă situația reală. Ele sunt hiperbole menite tocmai să scoată în evidență valoarea formidabilă a lui Ahile, luat drept etalon absolut al vitejiei. Așa cum nici lui Ares nu îi sunt diminuate calitățile războinice și nimeni nu îi contestă supremația în domeniu dacă Hector sau Ahile sunt văzuți mai feroși decât zeul războiului, tot așa nici Ahile nu are vreun rival printre muritori. În cântul XXII, la vederea lui Ahile, însuși Hector, cel mai vajnic dintre troieni, începe să gonească îngrozit în jurul Troiei. Zeii însă țin la el pentru nenumăratele hecatombe și fumul de grăsimi care s-a ridicat până la ei și îl ajută să moară demn, răpindu-i Peleidului o parte din glorie. Dar asupra acestei scene vom reveni.

Ahile are o suliță, primită de la Cheiron de către Peleu, pe care nici un alt aheu n-o poate roti, în afară de el<sup>7</sup>. Poseidon i-a hărăzit eroului doi cai nemuritori, Xanthos și Balios, fii ai Zefirului, adevărate ființe umane care îi vorbesc și plâng cu amar moartea lui Patrocle.

Toate acestea sunt compensații pe care Ahile le-a primit de la zei pentru tragismul destinului său, pe care nici cei fără de moarte nu-l pot înlătura. Și vai de muritorul care ar vrea să i le răpească! Dolon, în cântul XX, râvnește la carul lui Ahile, dar curând îl ajunge moartea prin mâna lui Diomede, iar Odiseu îl muștră<sup>8</sup>, sesizând adevărata sa *hybris*, căci un biet muritor nu s-ar încumeta să strunească caii Peleidului. Numai el este în stare de acest lucru, căci e fiul unei zeițe. Nesăbuit procedează și Hector când îmbracă armura lui Ahile

<sup>3</sup> *Iliada*, XVIII, 199-200.

<sup>4</sup> *Iliada*, XVIII, 228-230.

<sup>5</sup> *Iliada*, VI, 99-100.

<sup>6</sup> *Iliada*, VII, 113-114.

<sup>7</sup> *Iliada*, XVI, 141-144.

<sup>8</sup> *Iliada*, X, 401-404.



capturată de la Patrocle. Nici nu-și poate închipui cât de tare s-a apropiat de el neîndurata Moarte.

În această lume războinică, o a doua trăsătură a combatanților este abilitatea discursivă. Aceasta acționează de regulă complementar, ca o contrapondere a vitejiei în luptă. Este prin urmare logic ca Ahile, cel mai strălucit luptător, să nu fie cel dintâi și la vorbă. El o recunoaște cu franchețe.

Analizând însă în detaliu retorica ahileică, vom constata că există două feluri de a vorbi, care corespund fiecare câte una dintre formele luptei dintre rațiune și impulsivitate ce se dă în eroul homeric.

Astfel, el este înclinat să dea o replică cât mai naturală, să spună ce-i vine pe limbă în momentul respectiv, sub imboldul primei porniri. Când Agamemnon declară că este gata să o returneze pe Chriseis tatălui ei, dar cere în schimb un alt dar, Ahile se indignază spontan și spune ce crede, întrucât nu este corect să fie stricată dreapta împărțeală, odată săvârșită<sup>9</sup>. Mai departe, tot în cântul I, când constată că Agamemnon se bucură deopotrivă de sprijinul Cronidului, sprijin cu care se fălește atât<sup>10</sup>, și de cel al Herei, care îi are la inimă pe ambii eroi<sup>11</sup>, ocările la adresa lui Agamemnon izbucnesc din gura lui Ahile ca niște efluvii ale unei dureroase neputințe<sup>12</sup>.

Ahile se află, cum am spus, într-o luptă permanentă între rațiune și impulsivitate. Aceasta din urmă reprezintă o coordonată definitorie a personalității sale, este felul său spontan de a se manifesta. Numai că, adeseori, impulsivitatea, mai precis reacția dictată de aceasta, intră în conflict deschis cu o altă valoare recunoscută ca atare de Ahile. Atunci are loc o deliberare, uneori rapidă și asupra căreia Homer nu insistă, alteori însă îndelungată și profundă, când în ajutorul lui Ahile coboară chiar o divinitate, ca să îi dicteze soluția justă. Este cazul episodului din cântul I<sup>13</sup>, când Ahile este de două ori rănit de Agamemnon: mai întâi îi este răpită femeia iubită, iar apoi prestigiul său este terfelit de Atrid. Prima sa reacție de om impulsiv este, în mod firesc, să-și tragă de la șold tăioasa spadă și să-i răpească viața lui Agamemnon. Dar cum să-l omoare pe cel ce se bucură de sprijinul lui Zeus, fiind ales de acesta drept comandant al oștirii ahee? Situația este gravă și Ahile se află într-un impas. Zeii care îi au la inimă pe greci realizează consecințele imprevizibile pentru desfășurarea întregului război troian pe care un gest nesăbuit al lui Ahile le-ar putea avea. De aceea, Atena coboară pe pământ și îl potolește pe erou.

Alteori, deliberarea este soluționată chiar de Ahile, nu însă fără a-i provoca o profundă tulburare (τὸν δὲ μέγ' ὀχθήσας προσέφη πόδας ὠκὺς

---

<sup>9</sup> *Iliada*, I, 122-129.

<sup>10</sup> *Iliada* I, 174-175.

<sup>11</sup> *Iliada*, I, 208-209.

<sup>12</sup> *Iliada*, I, 255 și urm.

<sup>13</sup> vv. 188-222.

'Αχιλλεύς<sup>14</sup>). În episodul citat intră în conflict dragostea sa pentru Patrocle și orgoliul său rănit.

După cum vom arăta, uneori retorica sa este cenzurată de raționalitate. Astfel, în cântul I, replica dată între versurile 143 și 171 unui vorbitor dibaci nu mai este reacție spontană, ci construcție. Cele două idei dominante ale discursului sunt, dacă nu mistificări ale realității, măcar puneri în lumină ale laturii conjunctural favorabile sieși a adevărului. Mai întâi, Ahile clamează că a venit în Troada doar pentru a răzbuna jignirea suferită de Menelau, când scopul său de căpetenie era de a-și câștiga o glorie nemuritoare. Apoi el se plânge că, deși duce tot greul luptelor, nu are parte decât de o răsplată neînsemnată (ὀλίγον τε φίλον τε<sup>15</sup>), dar în cântul XXIII aflăm de neasemuitele bogății pe care le dobândise Peleidul în luptă.

Ahile, prin această confruntare interioară între rațional și irațional, devine eroul paradigmatic pentru Grecia arhaică și preclasică, aflată în căutarea raționalului, dar atât de impregnată de irațional, în timp ce Odiseu prefigurează raționalismul epocii clasice.

Ahile și Odiseu sunt în *Iliada* două personalități prin excelență opuse. Ahile este încă un adolescent, în timp ce Odiseu este deja încărcat de ani<sup>16</sup>. Ahile se remarcă prin forță fizică îmbinată cu vitejie. Orice alt mijloc auxiliar de a dobândi gloria îi repugnă. Se făleşte cu felul său de a vorbi simplu și răspicat. În schimb, Odiseu adaugă întotdeauna vitejiei și înzestrării sale fizice o doză de viclenie. Elocința sa este extrem de elaborată și se desfășoară în lungi volute grațioase. Totuși, cei doi eroi se simpatizează reciproc în mod deosebit. Fiecare simte că celălalt este înzestrat în special cu ceea ce îi lipsește lui. Ahile și Odiseu se completează unul pe celălalt.

Astfel, în cântul IX<sup>17</sup>, Ahile îi numește pe Odiseu și Diomedee cei mai dragi inimii lui dintre toți aheii. Între astfel de personalități puternice, era inevitabilă declanșarea unor conflicte. Unul dintre acestea, rămas celebru, este cântat de aedul Demodoc în cântul VIII al *Odiseei*. Cei doi trebuie însă să se fi împăcat repede, căci Odiseu luptă ca un leu pentru trupul lui Ahile și din întâlnirea lor în Infern nu rezultă perpetuarea nici unei inimiții.

Ahile este cel care își cunoaște cel mai bine slăbiciunile și încearcă deseori să le înfrângă. El își cunoaște însă și limitele stăpânirii de sine și ale capacității de autocontrol. Știe că nu ar putea răbda să-l vadă pe Priam tulburat de privescerea trupului fără viață al lui Hector și se ține departe de ispită<sup>18</sup>. Același năvalnic Ahile se controlează admirabil când crainicii lui Agamemnon vin să i-o

---

<sup>14</sup> *Iliada*, XVI, 49.

<sup>15</sup> *Iliada*, I, 167.

<sup>16</sup> *Iliada*, XXIII, 789-790.

<sup>17</sup> v. 204.

<sup>18</sup> *Iliada*, XXIV, 528-586.

răpească pe Briseis<sup>19</sup> El își conturase deja în minte un plan de acțiune și îl respectă cu strictețe.

Dar să-i analizăm în amănunt slăbiciunile.

Mânia sa este firul călăuzitor al întregului poem. Din acest punct de vedere constatăm respectarea strictă de către poet a programului enunțat în primul vers (Μῆνιν ἄειδε, θεά, Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος). Mânia eroului se stârnește în cântul întâi și nu se potolește decât în cântul al douăzeci și patrulea. Numai obiectul ei se schimbă în cântul al nouăsprezecelea. Între cânturile I și XIX se întinde mânia care le aduce mii de amaruri aheilor<sup>20</sup>. Sentiment devastator, acesta îi afectează deopotrivă pe atâția greci care au mușcat din țărână<sup>21</sup> și pe însuși Ahile. El este poate victima cea mai importantă a mâniei sale. Prin ieșirea sa din luptă, însuși sensul vieții îi dispare. Războiul este parte integrantă a ființei lui Ahile și, desprins de acesta, eroul își pierde o parte din eul său. Șade disperat pe țărnul mării înspumate și regretă cu amar vuietul războiului.

Ahile conștientizează ce sentiment nefast este mânia, dar o face prea târziu ("Nu pot la nesfârșit să-mi hrănesc mânia în adâncul sufletului"<sup>22</sup>). El a avut șansa să-și potolească mânia împotriva lui Agamemnon în cântul IX, când au venit la el să îl împace Odiseu și cu ceilalți soli, dar nu a valorificat-o. Pentru aceasta el trebuie să plătească prin moartea prietenului Patrocle. Totuși, de pe urma acestui curs al evenimentelor el trage niște învățăminte și tot el este cel care face pasul către reconciliere cu Atridul<sup>23</sup>.

Mânia, însă, nu dispare nici măcar acum din sufletul lui Ahile, ci se canalizează într-o altă direcție. În cânturile XXI-XXIV putem vorbi de mânia ce a pricinuit mii de amaruri troienilor. Sub imperiul mâniei acționează Ahile când ucide în neștire troieni, când îi batjocorește cadavrul lui Hector.

În analiza personalității lui Ahile, trebuie să ținem seamă de faptul că el este singurul adolescent din *Iliada* și că toate acțiunile sale sunt animate de entuziasmul specific vârstei. Ahile pune suflet în tot ce face, fie că iubește, fie că ucide. Pe Patrocle îl iubește așa de mult încât, după ce l-a răzbunat, i-a oficiat toate cele convenite după datină și a organizat jocuri funebre în cinstea sa, îl plânge fără încetare, nu doarme, rățăcește pe prundișul mării însângerate și poartă trupul lui Hector zile de-a rândul în jurul mormântului Menoitadului. Dar nu numai în iubire se consumă energia lui debordantă, deși, de bună seamă, lupta este un câmp predilect pentru revărsarea acesteia.

Tot ce face însă Ahile, de la primirea solilor până la organizarea jocurilor funebre pentru Patrocle, este plin de dăruire și distincție. Adolescentul Ahile nu

---

<sup>19</sup> *Iliada*, I, 334-344.

<sup>20</sup> *Iliada*, I, 2.

<sup>21</sup> *Iliada*, XIX 60-61.

<sup>22</sup> *Iliada*, XVI 60-61.

<sup>23</sup> *Iliada*, XIX 56-73.

s-a maturizat însă pe de-a-ntregul. Acest lucru a fost resimțit și de tatăl său, Peleu, care, atunci când s-a despărțit de el, l-a dat în grija lui Phoenix și a camaradului său mai vârstnic, Patrocle.

După ce Agamemnon l-a ultragiat, Ahile se pune pe plâns și o cheamă în ajutor pe mama sa. Îi deapănă pe îndelete toate suferințele sale și îi cere o deloc cavaleriească răzbunare. Modul de a acționa acum se aseamănă cu cel al unui copil răsfățat (Petru Creția, *Catedrala de lumini*, p.92). Și chiar așa a fost Ahile.

Tatăl său, Peleu, al cărui unic fiu era, îl iubea ca pe ochii din cap. L-a crescut cu toată dragostea, dându-l în grija bunului și blândului Phoenix, care, chiar și pe la ospete, îl ținea în brațe, îi tăia bucățele de carne și i le dădea în gură, îi ducea vinul până în dreptul buzelor<sup>24</sup>. Chiar și acum, când a crescut, Ahile tot nu se prea descurcă singur în treburile gospodărești și Patrocle este cel care îi face de mâncare. Mama sa, zeița Thetis, i-a îndeplinit orice dorință. Cum ar fi putut să-i refuze ceva, când îl are lângă ea numai câteva clipe din veșnicia pe care îi este dat să o trăiască? Tare nedrepte sunt crudele Parce cu cea mai bună dintre zeițe. În timp ce toți ceilalți nemuritori din *Iliada* ne apar certându-se și luptându-se între ei, doar Thetis ajută și salvează. Datorită ei a scăpat Dionysos de regele Lycoorgos<sup>25</sup>, și tot ea l-a crescut, timp de nouă ani, pe șchiopul Hephaistos, cel prigonit de tatăl său, neînduratul Cronid<sup>26</sup>. Și tocmai ei i-a fost hărăzit să aibă un soț muritor și să asiste neputincioasă la moartea unicului său fiu. Cât timp acesta trăiește, ea vine des la el să-i aline suferințele, căci știe câtă nevoie are de consolări și de vorbe bune copilărosul Ahile. Și nu-i ascunde absolut nimic, ea fiind cea care îi dezvăluie crunta dilemă a destinului său, despre care am vorbit la începutul prezentului studiu. În cântul XIX, când îi dă armele dăruite de Hephaistos, Thetis știe că Ahile se duce el însuși la moarte, dacă îl răzbină pe Patrocle. Nu încearcă, însă, să-l oprească, ci chiar sădește în el avântul războinic<sup>27</sup>. Dă aici dovadă de o ambiție maternă de netăgăduit. Pentru ea, aceeași este durerea dacă Ahile moare acum sau ceva mai târziu. Ca atare, preferă pentru fiul său o viață scurtă, dar glorioasă, unei existențe obscure.

Tatăl lui Ahile, Peleu, face parte din generația imediat anterioară războiului troian, generație aflată mult mai aproape de perfecțiune. Înzestrarea sa este desăvârșită din toate punctele de vedere. Vitejia sa constituie etalonul suprem la care se raportează Nestor<sup>28</sup>, indignat de lașitatea aheilor din ziua de astăzi. Forța sa fizică nu mai este egalată de nici un grec de la Troia, în afară de Ahile. Sulița pe care a primit-o de la centaurul Cheiron nu poate fi clintită de

---

<sup>24</sup> *Iliada*, IX 486-491.

<sup>25</sup> *Iliada*, VI, 130-137.

<sup>26</sup> *Iliada*, XVIII, 394-405.

<sup>27</sup> *Iliada*, XIX, 37.

<sup>28</sup> *Iliada*, VII, 125-131.

nimeni altcineva<sup>29</sup>. Dar nici Ahile nu a moștenit toate calitățile părintești. Îi lipsesc înțelepciunea și meșteșugul la vorbă. Astfel, se constată o degradare lentă a eroilor pe măsura trecerii generațiilor. Generația lui Peleu, a bătrânului Nestor, a lui Tydeu, tatăl lui Diomedee, era superioară din toate punctele de vedere celei ce participă la războiul troian. Chiar dacă unul din eroii cântați de Homer are o calitate pe măsura predecesorilor săi, nu dispune în același timp de celelalte. Însușirile nu sunt prezente decât alternativ la războinicii din Troia.

Pentru Peleu, însă, calitățile sale sunt o sabie cu două tăișuri. Ca răsplată a virtuții sale îi este hărăzită zeița Thetis. Și nu este vorba de o simplă aventură, de altfel frecventă, între un muritor și o zeiță, ci de o nuntire în toată regula, la care participă și fac daruri toți zeii, în frunte cu Zeus. Dar, din păcate pentru Peleu, o zeiță nu poate trăi “à la l’ongue” cu un muritor și, în consecință, Thetis se retrage în adâncul apelor, în palatul Bătrânului Mării. Peleu rămâne alături de fiul său, Ahile, dar și acesta îl va părăsi în scurtă vreme. În acest moment se vedește iubirea sa pentru Ahile, iubire care trece peste dorința firească a unui bătrân părinte de a-și avea fiul aproape. El întrezărește de bună seamă posibilitatea morții lui Ahile, dar îi cunoaște prea bine firea și aviditatea de glorie și nu îl împiedică să plece la luptă, ci îi dă doar sfaturi desprinse din experiența tinereții sale războinice.

Pleacă și Ahile, iar Peleu rămâne singur și îmbătrânește lent, puterile îl părăsesc încetul cu încetul.

Contactul cu Peleu, cu firea sa blândă și bună, este unul deopotrivă formativ și transformativ. Astfel, dintr-un Phoenix și un Patrocle, impulsivi și instinctuali, vinovați amândoi de crime, prin contactul cu Peleu rezultă, în urma unei metamorfoze totale, două ființe noi, care au preluat blândețea și înțelepciunea bătrânului rege al mirmidonilor. Întreaga atitudine a acestuia reușește să atingă definitiv cele mai intime resorturi ale lui Ahile, suflet atât de înclinat către iubire. Ahile trăiește la Troia cu grija permanentă pentru soarta bătrânului său tată. Astfel, în cântul XVI, deși știe prea bine de ce a venit plângând Patrocle, este cuprins de teama că bătrânul său tată ar fi putut păți ceva<sup>30</sup>. De această neliniște nu scapă nici sufletul lui Ahile rătăcitor prin sălașul lui Hades, care-și închipuie – tristă imagine a neputinței sufletului după moarte – cum, dacă și-ar recăpăta puterile de altădată, i-ar pedepsi pe toți cei ce-l oropsesc pe bătrânul Peleu<sup>31</sup>, iar în cântul XXIV al *Iliadei* amintirea tatălui său este decisivă pentru Ahile în a-și înfrânge mânia împotriva lui Hector. Ahile reușește deci, în cele din urmă, să se ridice sub toate aspectele la înălțimea tatălui său.

În ceea ce privește raporturile dintre Ahile și troieni, trebuie subliniat că, inițial, Peleidul luptă fără ură împotriva lor. El a sosit în Troada pentru a

<sup>29</sup> *Iliada*, XIX, 388-391.

<sup>30</sup> *Iliada*, XVI, 15-16.

<sup>31</sup> *Odiseea*, XI, 494-504.

dobândi glorie, și aceasta nu se poate obține decât prin luptă. Războiul implică, în mod ineluctabil, ucidere, și doar în această măsură Ahile omoară, fără însă ca el să fie deloc crud. Ba chiar preferă să-i cruțe pe dușmani, în schimbul unor recompense bogate<sup>32</sup>. Desigur că nu putem contabiliza și compara cu exactitate numărul de victime ale lui Hector și ale lui Ahile, dar trebuie să avem în vedere faptul că, în timp ce niciodată Peleidului nu-i este atribuit vreun epitet care să implice ideea de aducător de moarte, Hector este numit constant *ἀνδροφόνος*.

După moartea lui Patrocle, situația se schimbă însă radical. Ahile se dezumanizează, uită ce e mila și ucide fără giudeț, se lasă orbit de mânie și durere. Diversitatea comparațiilor care îl caracterizează acum pe Ahile este impresionantă. Acestea îl prezintă pe erou ca pe un adevărat Proteu, capabil să-și adapteze stilul de luptă tuturor situațiilor concrete din teren. Fiecare nouă comparație, fie ea zoomorfă ori cosmică, aduce un nou element în conturarea imaginii luptei. Prin mulțimea comparațiilor, aceasta capătă picturalitate, iar dinamica lor îi conferă un caracter aproape cinematografic.

Compararea lui Ahile cu țaranul care își mână boii în arie și a dușmanilor săi cu grăunțele de orz pe care acesta le zdrobește<sup>33</sup> îl înalță pe erou la dimensiuni cosmice în comparație cu cei din jur. Îndărătnicia și încetineala boilor creează imaginea nimicirii lente și meticuloase, dar totale, a războinicilor troieni. Ahile, mugind ca un taur în apele învolburate ale râului Scamandru și azvârlind pe țarm nenumărate cadavre<sup>34</sup>, sporește până la paroxism groaza cetașilor Troiei, care la simplul lui strigăt părăsesc în dezordine câmpul de bătaie<sup>35</sup>. Taurul sugerează pentru vechii greci ideea de putere și de pornire irezistibilă, de dezlănțuire năvalnică a unei forțe virile, simboluri care sunt, toate, apropiate de modul de a lupta al lui Ahile. Introducerea imaginii eroului văzut ca un cal învingător la curse, care gonește pe șesul din fața Troiei<sup>36</sup>, adaugă ideea de repeziciune impetuoasă celei de forță incredibilă. Aceleași idei de iuțime nemaipomenită i se subsumează și compararea lui Ahile, aflat pe urmele lui Hector, cu un ogar care fugărește o căprioară<sup>37</sup>. La aceasta se adaugă certitudinea capturării lui Hector, datorită perseverenței celui care, aidoma câinelui de vânătoare, scotocește cu răbdare prin văgăuni și vâlcele până ce o găsește pe sârmana sălbăticiune.

Dintre toate comparațiile cu animale terestre, cea mai măreață este cea cu leul ce pustiește întregul ținut<sup>38</sup>. Rana pricinuită de lance ferocului carnivor îl

---

<sup>32</sup> *Iliada*, XXI, 100-103.

<sup>33</sup> *Iliada*, XX, 495-499.

<sup>34</sup> *Iliada*, XXI, 234-237.

<sup>35</sup> *Iliada*, XVIII, 228-230.

<sup>36</sup> *Iliada*, XX, 21-23.

<sup>37</sup> *Iliada*, XXII, 189-192.

<sup>38</sup> *Iliada*, XX, 164-173.

întărâtă și mai mult săucidă. Această comparație dă întreaga măsură a grandorii lui Ahile în luptă, îi conferă autoritate zeiască în confruntarea cu Enea.

Fiindcă lupta dintre Ahile și troieni se desfășoară și în mediu acvatic, este firească și prezența unei comparații marine. Astfel, este asemuit cu un delfin care fugărește și înghite lacom peștii ce i se ivesc în cale<sup>39</sup>. Trebuie să avem în vedere că delfinul era considerat de vechii greci ca un animal de o iuțeală extremă și că dimensiunile lui sunt gigantice în raport cu ale peștilor. Comparația subliniază, așadar, deopotrivă viteza și fizicul impresionant al lui Ahile.

Al treilea rând de comparații de sorginte animală este cel ce implică felurite zburătoare. Ahile e mai întâi vultur negru, iute și puternic<sup>40</sup>, apoi șoim ce-l fugărește pe Hector, descris ca un porumbel sperios<sup>41</sup>. Ambele păsări de pradă excelează prin forță, frumusețe și măreție.

Toate comparațiile comentate până acum conturează următoarea imagine de luptător a lui Ahile: solid (taurul, boul), agil (ogarul, șoimul), iute (delfinul, ogarul, șoimul), feroce (leul), maiestuos (vulturul, leul). Similitudinilor zoologice li se adaugă însă și unele cosmice, întrucât Homer îl compară pe Ahile cu steaua numită Căinele Orionului<sup>42</sup>, care le aduce multe necazuri muritorilor, cu Luceafărul strălucitor în miez de noapte<sup>43</sup>, cu un foc nestins, cu strălucitoarea lună. Acestea sunt cele mai potrivite dintre comparații, deoarece ele surprind însăși esența personalității lui Ahile. El este foc ce se mistuie pe altarul pasiunii, se consumă odată cu fiecare trăire. Iubirea și ura, mânia și durerea rod fără milă din ființa lui. El și-a ales să fie stea căzătoare cu strălucire orbitoare, dar de o clipă, și să se stingă tot atât de năvalnic precum a trăit.

În ceea ce privește raporturile dintre Ahile și zei, trebuie să remarcăm faptul că el este de o nemaipomenită docilitate față de nemuritori. Firea sa, mereu răzvrătită și nesupusă, incapabilă să se plieze vreunui fel de impuneri și canoane, nu înregistrează însă nici un fel de revoltă reală împotriva zeilor. Astfel, unul din principiile sale de acțiune este supunerea în fața acestora, supunere care atrage după sine împlinirea rugilor muritorilor<sup>44</sup>. Tot așa, el este foarte scrupulos în îndeplinirea îndatoririlor față de divinitate, precedându-și orice acțiune de rugăciuni și prinoase aduse lui Zeus și celorlalți nemuritori<sup>45</sup>.

Intuiția sa îl face să înțeleagă supremația lui Zeus și prevalența voinței acestuia asupra dorințelor tuturor celorlalți nemuritori, astfel încât rugile sale, fie directe, fie indirecte, jertfele și prinoasele lui, se îndreaptă aproape fără

---

<sup>39</sup> *Iliada*, XXI, 22-24.

<sup>40</sup> *Iliada*, XXI, 251-253.

<sup>41</sup> *Iliada*, XXII, 139-142.

<sup>42</sup> *Iliada*, XXII, 25-29.

<sup>43</sup> *Iliada*, XXII, 317-321.

<sup>44</sup> *Iliada*, I, 216-218.

<sup>45</sup> *Iliada*, IX, 356-361.

excepție către stăpânul ceresc. În timp ce Odiseu și Diomede se roagă de preferință Atenei, iar luptătorii troieni lui Phoibos Apollon, Ahile realizează o legătură similară cu Zeus. Această opțiune este cât se poate de fericită, deoarece ea aduce cu sine nu numai sprijinul lui Zeus, ci și pe cel al multor alți nemuritori. Cronidul face tot ce poate ca să-l ajute pe Ahile, în măsura în care destinul acestuia i-o permite. Semnificativ pentru grija ce i-o poartă Zeus lui Ahile este faptul că își muștră copila, pe Atena, că l-a părăsit pe erou și îi cere să îi picure în sân ambrozia cea dătătoare de puteri<sup>46</sup> și că el este cel care se gândește cum să-l înalțe și mai mult pe Ahile, făcându-l să-și potolească mânia și să-i înapoieze lui Priam cadavrul lui Hector<sup>47</sup>. În concluzie, Zeus, datorită pietății și rugilor lui Ahile, îl ajută pe acesta mult mai mult decât i-a promis lui Thetis.

O altă slăbiciune a lui Ahile este cea pentru Briseis, și această slăbiciune este resimțită și de el ca atare. Ahile este și el influențat de mentalitatea generală a grecilor homerici, potrivit căreia femeile sunt prețluite la număr de boi<sup>48</sup>. Numai nevolnicul Paris este gata să facă orice pentru o femeie, și toți îl disprețuiesc pentru asta. Agamemnon însă, cu toate că Chriseis îi este mai dragă decât nevasta legiuită<sup>49</sup>, este imediat gata să o cedeze dacă situația o impune. El nu cere decât o înlocuitoare pe măsură, o femeie-obiect care să-i furnizeze o satisfacție similară. Tot în baza unei mentalități asemănătoare, Aiex se miră că Ahile nu este mulțumit dacă în loc de o femeie îi sunt oferite șapte<sup>50</sup>. Ahile este însă altfel. O iubește pe Briseis și îi tot duce dorul, chiar dacă are alte fete lângă care să se culce. Stă pe malul mării și nu-și poate îndepărta gândul de la ea<sup>51</sup>. Pentru ea s-a certat cu Agamemnon, pentru ea au murit atâția vajnici luptători ahei. Nici lui nu-i vine să creadă și se minunează singur și îi pare rău. Ea este totuși o femeie, și din pricina ei moare Patrocle. Ahile nu poate să i-o ierte. Chiar dacă o iubește, nimic nu mai poate fi acum ca înainte. O tratează cu indiferență și nu se bucură câtuși de puțin de venirea ei.

Marea lui dragoste este însă Patrocle. Patrocle este un Ahile maturizat care a reușit să se purifice de pe urma crimei săvârșite din impetuozitate în copilărie. A reușit să-și domine impulsurile, să devină blând și înțelegător. Toți îl iubesc pentru aceasta. Relația sa cu Ahile este cu totul specială.

Dintru început trebuie să excludem existența oricărei legături fizice între cei doi, legătură pentru care nu avem nici un element în epopee. Mai mult chiar, ei dorm în aceeași cameră, dar fiecare cu femeia sa lângă el. Pe Ahile și Patrocle

---

<sup>46</sup> *Iliada*, XIX, 342-348.

<sup>47</sup> *Iliada*, XXIV, 110-111.

<sup>48</sup> *Iliada*, XXIII, 704-705.

<sup>49</sup> *Iliada*, I, 112-115.

<sup>50</sup> *Iliada*, IX, 638-640.

<sup>51</sup> *Iliada*, II, 688-689.



îi leagă copilăria petrecută împreună în Phthia, tovărășia de arme la Troia. Mai vârstnic, Patrocle este un fel de frate mai mare al lui Ahile, care îi poartă mereu de grijă, îi face de mâncare, e permanent gata să-i îndeplinească toate dorințele. Nu îi este însă slujitor, ci prieten, și nu se ferește să-l dojenească pe Ahile când acesta se arată de piatră la suferințele troienilor și nu-și învinge nefasta mânie<sup>52</sup>. Numai lui îi dă ascultare năvalnicul Ahile. Felul de a fi al lui Patrocle, sincer și serviabil, blând și săritor, reușește să cucerească și capriciosul suflet al Peleidului. Relația afectivă stabilită între cei doi este pusă în evidență cu deosebită finețe de către Homer prin prezentarea tachinei prietenoase a lui Patrocle de către Ahile, când acesta plânge din cauza amarurilor grecilor. ("De ce plângi, Patrocle, asemenea fetei ce aleargă după mamă? O prinde de haină, mersul îi împiedică și cu privirea în lacrimi cere s-o ia în brațe. Cu ea semeni, Patrocle, și plânsul ți-e duios"<sup>53</sup>.) Tot Ahile îi bănuiește dincolo de cuvinte gândul lui Patrocle<sup>54</sup>. Cei doi se iubesc la fel de tare, numai că Patrocle este mai atent și mai delicat, iar Ahile mai năvalnic. Patrocle are grijă de prietenul său și nu-i cere să se arunce în lupta aducătoare de moarte. Ahile se bucură că o va dobândi înapoi pe Briseis, dar nu se gândește deloc la ce ar putea păți Patrocle. Este, de bună seamă, și orbit de neînduratul destin, dar așa este și firea sa: mai egocentrică, mai neatentă cu alții. Nu înseamnă că-l iubește mai puțin pe Patrocle. O dovedește cu prisosință după moartea Menoitadului, când nimic din ce a făcut pentru memoria lui nu i se pare de ajuns și plânge, plânge...

În finalul paragrafului despre iubire trebuie să spunem că aceasta este o necesitate pentru Ahile și, imediat ce Patrocle a murit, Peleidul începe să se apropie de Antilochos. Sufletul său pătimaș este un receptacol hipersensibil, care are nevoie de hrana iubirii. Tot pe linia acestei hipersensibilități se înscrie și aplecarea lui Ahile către muzică. Solii greci trimiși de Agamemnon în cântul IX ca să-i îmblânzească mânia îl găsesc alinându-și durerea cântând din ceteră desfătarea inimii lui<sup>55</sup>.

În încheiere, se impun câteva constatări despre tragismul și măreția eroului și felul cum sunt proiectate acestea în marile scene dramatice din finalul poemului (cânturile XXII și XXIV).

Lui Ahile nu-i este dat să fie fericit în scurta-i viață. Mai întâi îi este răpită Briseis, apoi este smuls din războiul ce face parte integrantă din ființa sa, după aceea îi este ucis cel mai bun prieten, iar în cele din urmă nu mai are decât să-și aștepte sfârșitul.

Invidioșii nemuritori îi distribuie cu parcimonie fericirea lui Ahile și, când l-au înălțat prea mult, tot ei se grăbesc să-l coboare.

---

<sup>52</sup> *Iliada*, XVI, 29-35.

<sup>53</sup> *Iliada*, XVI, 7-11. Cf. și Petru Creția, *op.cit.*, p. 57.

<sup>54</sup> *Iliada*, XVI, 17-18.

<sup>55</sup> *Iliada*, IX, 186-187.

În cântul XXII, Ahile s-a ridicat la dimensiuni zeiești, a măcelărit troieni pe potriva lui Ares, l-a înfruntat și biruit pe râul Xanthos, s-a fâlit nemăsurat cu biruințele lui. Prea mult pentru un simplu muritor, fie el și fiu de zeiță. Moartea lui Hector este hotărâtă de destin și nimic nu o poate împiedica. Dar nemuritorii nu îi îngăduie să îl omoare pe Hector în luptă dreaptă. Atena îl ajută pe Ahile, încâlcând regulile duelului cavaleresc. Ajutorul ei este însă cu două fețe: pe de o parte îl ajută să-și răzbune mai ușor prietenul, pe de alta îi răpește gloria uciderii lui Hector într-o monomahie justă.

În cântul XXIV, figura lui Ahile ne apare în toată măreția ei. Aceasta nu prin faptul că eroul acceptă să îi înapoieze lui Priam cadavrul lui Hector – era doar un ordin al Cronidului –, ci fiindcă e de acord cu un armistițiu pentru îngroparea lui Hector. Ahile, trăind experiența morții lui Patrocle, înțelege durerea resimțită de Priam pentru moartea lui Hector și reușește să-și învingă mânia, sentiment cu care s-a luptat pe parcursul întregului poem.

### **Ediții, traduceri**

1. HOMER, *Iliada*, text stabilit de V. Magnien, Paris, Ed. Hachette, 1930.
2. HOMER, *Iliada I-XII*, text stabilit de Monroe & Allen, Oxford, 1908.
3. HOMER, *Iliada*, traducere de Sanda Diamantescu și R. Hâncu, Ed. Minerva, București, 1981, 2 vol.

### **Referințe bibliografice**

- ANDRÉ BONNARD, *Civilizația greacă*, traducere de I. Stoian, vol.1, București, Ed. Științifică, 1967, pp.45-72.
- FÉLIX BUFFIÈRE, *Miturile lui Homer și gândirea greacă*, traducere de Gh. Ceaușescu, București, Ed. Univers, 1997.
- PETRU CREȚIA, *Catedrala de lumini Homer, Dante, Shakespeare*. București, Ed. Humanitas, 1997, pp. 11-109.
- MAURICE CROISSET, *Histoire de la littérature grecque*. Paris, 1928, Fontemoing et C., Ed., vol.1, pp. 96-268.
- MARIA MARINESCU-HIMU, ADELINA PIATKOWSKI, *Istoria literaturii eline*. București, Ed. Științifică, 1972, pp. 62-109.

*Lunae adoratae blandula haec vagula tenula*

Lucrarea de față se constituie ca o largă definiție a mării. Prima parte, “Marea la Homer”, reprezintă diferența specifică și conține determinările evidente (contextuale) ale mării din epopeile homerice. Subiectul fiind extrem de frecventat, ne vom limita la a reaminti, pe scurt, cele mai importante epitete ale mării. În cea de-a doua parte, genul proxim, vom vorbi pe larg despre mare ca formă și structură artistică virtuală (contextual) și despre recurențele arhetipului estetic.

### Marea la Homer<sup>1</sup>

“*Αλς, θάλασσα, πόντος, πέλαγος* sunt numele mării din fondul comun al limbii eline. *Λαίτμα* (adânc sau mare agitată), *ὕδωρ* (apă), *λίμνη* (apă stătătoare), *ὕγη* (umedă), *νότια* (umedă), *ἄλμυρον ὕδωρ* (apă sărată) sunt toate întrebuițări poetice ale aceleiași noțiuni.

Iată și dimensiunile mării: ea este largă (*εὐρεία*) sau uriașă (*εὐρύπορος*), uneori chiar nemărginită (*ἀπείριτος*). Intensității pe orizontală îi corespund profunzimi pe potrivă: marea este *βαθεῖα* sau, și mai mult, *πολυβενθής*.

Nuanțele cromatice ale mării trădează diferite ipostaze ale acesteia, de la strălucirea matinală (*μαρμαρεή*), la încărunțirea înspumată (*πολιή*). Albastrul coboară în nuanțe sumbre: de culoarea violetelor (*ἰοειδής*), apoi din ce în ce mai tulburi: vânăta ca vinul (*οἴνου*), chiar neagră (*μέλαινα*). Marea crepusculară, tenebroasă apare și ea: *ἠεροείδης*.

Amăreala apelor duce la ideea lipsei ei de roade: *ἄθρύγετος*. Totuși nu sunt total lipsite de viață, ci adesea bogate în pești (*ἰχθυόεις*) și ascund fiare uriașe.

---

<sup>1</sup> Vezi și Petru Creția, *Epos și logos*, capitolul *Marea homerică*, București, Ed. Univers, 1981, pp. 16-26.

Țărmurile (*αἰγυῖαλος, ἤϊών*) sunt deopotrivă nisipoase (*θίς*) și povârnite (*ἄκτῆ*).

Marea se prezintă politropic în opera lui Homer, iar singura modalitate a politropiei este imageria juxtapusă: apele sunt când întunecate, când strălucinde, când limpezi și pure, când afunde și întinse. Pe țărmuri, privind în larg, eroii își plâng de milă și se bucură, urăsc și iubesc, petrec, se iau la întrecere, vorbesc cu zeii și ascultă profeții, cântă și povestesc, își amintesc și uită, dorm și mor. Marea conține realitatea delirantă a Scilei și a Charibdei, a ciclopilor sau a lestrigonilor, dar și cea clementă a tinerei Nausicaa și a Boilor Soarelui, ea ascunde munți și întinse câmpii, mângâie și izbește, înalță și coboară. Toate se ivesc din valuri pentru ca apoi să dispară în ea, singura constantă a lumii în variabilitatea manifestărilor sale.

### **Marea homerică**

Dacă mai sus am vorbit despre mare ca element de conținut al epopeilor homerice, în cele ce urmează ne propunem să demonstrăm că marea se constituie ca structură livrescă și ca formă susținătoare a edificiului poetic. După sesizarea politropiei apelor, tehnică al cărei mod de organizare este simpla juxtapunere de imagini, urmează să pătrundem în profunzimile textului homeric și să descoperim principiul de coerență al universului conținut, principiu care, în unicitatea sa, ordonează lumea oricărei opere de artă. Ca să nu fim suspectați de inutile digresiuni în spațiul literaturii universale, vom afirma de la bun început că efortul nostru este unul unificator și că vizează doar surprinderea paradigmei livrești, pe care în mod metaforic o numim marea homerică.

### **Dubla perspectivă**

Marea homerică are latențe crepusculare. Geana de lumină în care adastă făptura epopeilor îi oferă cititorului speranța că, după parcurgerea în întregime a textului, el se va trezi la o realitate deopotrivă misterioasă și limpidă, în orice caz la o realitate mai cuprinzătoare, pentru că lumina despre care vorbim este cea care precedă atât apusul, cât și răsăritul de soare. Odată depășit acest moment al incertitudinii și al nemișcării (crepusculul), marea homerică își vedește și își delimitează precisă întinderea, în funcție de mișcarea soarelui: din clipa în care astrul diurn își începe ascensiunea, marea, acum desfăcută de cer, este nevoită să cedeze în fața expansiunii firmamentului; apoi, imperceptibil, linia orizontului atât de coborâtă, semn al refluxului cosmic, câștigă altitudine

pe măsură ce soarele (și odată cu el, cerul) declină. Observăm, cu alte cuvinte, că marea homerică coboară în zi și urcă în noapte. În ciuda dinamicii în care este antrenată, ea are structură și existență monadică: în primul rând, din punct de vedere substanțial, marea homerică este simplă, necompusă, fapt demonstrabil prin primordialitatea ei crepusculară, și apoi nu are întindere spațială, fiind formă, și nu conținut al ucroniei. Ritmurile la care este supusă creează prin regularitatea lor impresia de complexitate, când de fapt ele nu sunt decât apercepții, stări ale monadei, a căror schimbare este determinată de un încă necunoscut principiu intern. Afirmția că un element livresc are configurație monadică echivalează cu aceea că are o structură ideală, că își este suficient sieși și etern și că beneficiază de statutul de obiect al revelației. Marea încetează să mai fie o componentă a spațiului imaginar al poemelor homerice, ea devenind lege de funcționare a respectivului spațiu și ajungând în cele din urmă să i se substituie total acestuia. Universul lui Homer, atât de concret, își asigură perenitatea prin abstractizarea unui element (marea) și prin substituirea sa cu respectivul element. Procedul se numește metonimie și este, după Iuri Lotman, modalitatea fundamentală a artei. Revenind, înțelegem că marea homerică este o monadă estetică și că ne rămâne să explicăm neabătuta sa mecanică, adică să urmărim în ce fel determină așa-zisul principiu intern diversele apercepții ale monadei.

Am stabilit mai sus că marea homerică devine, ca formă abstractă, obiect al revelației și că ferestrele sale deschise spre exterior permit contemplarea și intuirea atât de intimei sale realități. Contemplatorii, situați pe poziții diferite, vor percepe același obiect în tot atâtea feluri pe cât de mulți sunt ei, iar noi, necunoscând nemijlocit, va trebui să reconstituim din mulțimea de puncte de vedere unicitatea și unitatea principiului care acționează în interiorul monadei.

Două perspective ne atrag de la început atenția în epopeile homerice: pe de o parte, cea a Penelopei, care, așteptându-și bărbatul, își ațintește privirile spre Troia și asistă la răsăritul soarelui și, pe de altă parte, cea a eroului pe care îl vom numi generic Odiseu și care, dimpotrivă, scrutează depărtările în căutarea patriei și constată cu fiecare apus de soare că marea se înalță către cer.

### Coborârea apelor

“Resignedly beneath the sky  
The melancholy waters lie“

(E. A. Poe – *The City in the Sea*)

În mișcarea sa descendentă, marea homerică este blestemată să își modifice în fiecare moment limitele, fapt cu atât mai greu perceptibil cu cât privitorului îi lipsește orice punct de reper; însă, în efortul de a-și preciza

constant conturul, ea riscă, din rigorism, să și-l trădeze continuu, depășindu-l și instaurând, prin spectaculozitatea jocului cu cerul, o dinamică „pogorătoare“ în întregul univers. Coborârea mării va însemna pentru contemplator coborârea tuturor apelor din planul imaginației.

Râurile se ivesc fie din tării: „un râu cu o apă din ceruri“, fie din munți agrești, bântuiți de zei: „și astfel ajunse în Ida izvoarelor, matca de fiare“ (Il. VIII, 48). Destinul lor, ca și al întregii firi, eterna catabază și potopirea în mare, scapă voinței divinilor, care abia dacă pot să le strămute albiile. Pentru că spațiul parcurs, mereu povârnit, capătă în fiecare clipă altă configurație și pentru că apele sunt politrope de la izvor la vărsare, râurile se încarcă de privilegiu heracliteene: sunt limpezi și line la început de drum,

*Iară la cap de liman curge apa-n curată fântână,  
Mândru izvor dintr-o grotă. (Od. IX, 140-141),*

devin tulburi și vijelioase spre sfârșit:

*Râurile dintr-odată învolbură ape, șuvoaie (Il. XVI, 389)*

*Un râu cu o apă din ceruri  
Rostogolit da valu-nspumat cu șuvoiu-i cel aprig (Il. XVII, 264)*

În calea lor, „ia firea mii de fețe“, de cele mai multe ori cumplite; șuvoaiele poartă la vale stejari prăbușiți, pini încâlciți în noroaie și cadavrele luptătorilor de la Troia, retează coline și zădărnicesc zidirile oamenilor, inundă câmpii și nimicesc ogoare. Întâlnirea cu marea se desfășoară în ritmuri spasmodice care amintesc de o moarte violentă: torentul, năpustindu-se orbește, iscă pe întinderea calmă talazuri uriașe. Spectacolul acesta șocant funerar,

*(Scamandru) Va să te ducă-n vârtej până-n sânul cel mare al mării (Il. XXI, 125),*

solicită într-atât privirea, încât omul care asistă la el, un estet în ultimă instanță, poate să scape pigmentul fundamental tabloului: sunetul. Dacă vizualul distinge între limpiditatea vitală a apei (sursa) și tulburarea ei necroforă (vărsarea), auditivul nu cunoaște această deosebire: murmurul izvorului nu are nici o noimă dacă nu e acompaniat de vuietul mării. Ascultând, eroul înțelege că subtilele indicii vizibile ale morții

*...negri plopi și salcâmi care roadele-și scutură-ntruna (Od. X, 520)*

nu își mai găsesc rostul pragmatic și că se poeticizează integral, ceea ce înseamnă că, în sunet, viața și moartea coexistă nediferențiate, ca în universul static al lui Parmenide. Imaginea prăbușirii șuvoaielor în genunile mării, accesibilă lui Odiseu,

*(vârtejul) ... da năvală-nspre mare,*

*Munți de talazuri spărgând peste marea cea mult zbuciumată (Il. XIII, 795)*

este înlocuită, în absența vederii, de zgomotul surd venit din adâncuri, asemănător funcțional cântecului sirenelor, însă auzit de această dată de Penelopa. Ceea ce au în comun în momentul de față eroul și soția lui este marea, iar ceea ce îi desparte irevocabil este nu atât distanța considerabilă în spațiu, ci perspectivele diferite asupra pontului: bărbatul asurzește copleșit de spectacolul care i se desfășoară sub ochi, femeia, încântată de mare, își pierde acuitatea vizuală. Penelopa întrezărește răsăritul soarelui, constată că marea pierde altitudine, se lasă ademenită de vuietul compensator al imaginii și în auz îi crește, splendidă, simfonia thanatică a străfundurilor. Parafrazând

“Da stieg der Tod! O reine Übersteigung!”

Atât de străină de ființa ei, marea o soarbe hipnotic pe eroină tocmai prin stranietatea alcătuirii sale: lipsa de roade, apele amare, grotle misterioase, făpturile (Poseidon, Nereu, Proteu, Scila, Charibda, Sirenele) și sălașurile lor translucide sunt tot atâtea chipuri ale morții dispuse în ritmuri falacioase:

*Greu suspinând, ca talazul din marea adânc sunătoare,*

*Când răbufnește-nspre țărmul stâncos, de întinsul răsună (Il. II, 209-210)*

Apare astfel paradoxul că Penelopa, netrăind decât cu vuietul mării, se lasă ademenită tocmai de strălucitoarele aparențe sonore sub care se ascunde monstruosul de care cu atâta căznă fuge Odiseu, pentru că, după cum știm, „Das Schöne ist nichts als des Schrecklichen Anfang“. (R. M. Rilke, *Elegii Duineze*, I).

Gestul repetat al deșeserii nocturne a vălului de către Penelopa, fără de care epopeea nu ar fi existat, își găsește acum o nouă semnificație; el nu oferă numai pretextul îndepărtării peșitorilor de la tronul stăpânului Itacăi, ci dezvăluie inexplicabilele afinități ale eroinei pentru profunzimile funeste: existența ei diurnă fără Odiseu se anulează, în taină, în fiecare noapte, mai bine zis în zorii zilei următoare. Murind pentru peșitori la fiecare auroră, când apele coboară, Penelopa își reia viața de dinaintea plecării soțului la Troia și continuă să trăiască numai în așteptarea acestuia. Ideea morții față de lumea exterioară și a supraviețuirii în vecinătatea exclusivă a propriilor fantasmă este unul dintre simptomele unei afecțiuni psihice numite în termenii medicali ai secolului trecut (denumire valabilă și în psihiatria contemporană) melancolie anxioasă. Aceeași suferință o răpune pe mama lui Odiseu, pe Anticleia:

*Ci numai dorul de tine și grijile, scumpe Odiseu,*

*Lipsa dulceței ce-o dai dragul suflet din mine curmat-a.*

*(Od. XI, 202-203),*

divina Thetis, mama celui lalt erou, nu pare să fie scutită nici ea:

*Dânsa atuncea/ Drept în adânc se-arunca din Olimpul cu frunțile-n soare*  
(II. I, 532)

Iris este însă cea mai afectată de morb ( o știm după sunet):

*Se azvârli drept în marea adâncă, suspin dând întinsul* (II. XXIV, 78).

Așadar, monada numită „marea homerică“ este, din perspectiva melancolică a femeii, depozitara arhetipurilor funeste, care se manifestă în exterior în chip sonor. Pentru a demonstra că marea are într-adevăr existență monadică trebuie să observăm o structură identică și în alte „insule“ aparținând aceluiași teritoriu, și anume poezia.

Ulterior, după aproape trei mii de ani de la redactarea epopeilor homerice, apare un roman care păstrează, cu o precizie provenită mai degrabă dintr-o supraconștiință auctorială decât din tenacitatea autorului în a imita un model, aceeași structură. Monada estetică este recognoscibilă pentru că se dezvăluie prin aceeași metaforă marină și mai ales pentru că se lasă contemplată dintr-o perspectivă identică: ne referim la *Valurile Virginiei* Woolf. Titlul stă mărturie pentru metaforă, așa că ar fi inutil să insistăm asupra acestui detaliu. Problema perspectivei ne preocupă mult mai mult. Primele fraze pun deja cititorul pe gânduri: „Soarele nu se înălțase încă. Marea nu se deslușea de cer; era doar ușor încrețită, ca un veșmânt în falduri. Încetul cu încetul, pe măsură ce se albea cerul, o linie întunecată se așeza pe orizont, despărțind marea de cer...“. Romanul este alcătuit din monologurile a șase personaje, trei bărbați și trei femei, a căror alternanță creează impresia de mișcare a valurilor. Petru Creția observa că grupul de personaje este astfel gândit încât să sugereze diversele componente ale unei singure persoane și, într-adevăr, în discursurile variate ale eroilor distingem unul și același glas. Indiferent de la ce pornesc, monologurile se năruie pe o temă obsedantă: moartea. Dar dacă romanul e alcătuit din valuri, înseamnă că el însuși se constituie ca o mare, și dacă marea vorbește despre moarte, înseamnă, conform celor afirmate mai sus, că glasul acesteia crește în urechea unei femei. Într-adevăr, vocea care rostește primele fraze aparține femeii care povestește de-a lungul întregului roman despre cântecul mării. Cititorul află și aici, ca în epopeile homerice, despre simfonia marină de la o fire melancolică, de la o femeie, nefiind în stare să asculte el însuși aria. Rezultă astfel că cititorul nu are acces nemijlocit la monada estetică și că orice perspectivă asupra acesteia este intrinsecă operei de artă. Începută cu un ritual obișnuit (vezi citatul de mai sus), ziua unei femei – pentru că despre aceasta tratează cartea în ultimă instanță – se încheie previzibil cu o mărturie despre marea sunătoare: „Valurile se spârgeau de țărni“. Coborârea în mare este, prin



urmare, pentru firile melancolice (Penelopa), condiția anulării unei realități inacceptabile și discontinue (pețitorii) și prilejul instituirii unei existențe unitare și altfel imposibile (Odiseu). Marea ascunde sub chipuri monstruoase extincția din cotidian și realcătuirea ființei alături de aceleași chipuri devenite strălucitoare.

## Eldorado

*Over the Mountains / Of the Moon  
Down the Valley of the Shadow  
"Ride, boldly ride" / -The Shade replied-  
If you seek for Eldorado. (E. A. Poe -Eldorado)*

Cu totul altfel îi apare marea eroului homeric: însingurat sub zidurile Troiei, el tânjește după patrie ca orice soldat care trebuie să lupte departe de casă și scrutează printre lacrimi întinderile mării către apus. Vede topit în purpura asfințitului cum apa urcă spre cer, tinzând să șteargă contururile instituite de soare. Este atât de încrâncenat în efortul său de a întrezări peisaje familiare dincolo de apele amare, încât eșecul repetat are efecte dezastruoase: războinicul simte că toată energia provenită din adâncurile ființei, în loc să-l sfarme pe dușman, care de data aceasta este talazul, se întoarce chiar împotriva lui, imobilizându-l. Nimic mai înjositor pentru un soldat decât imposibilitatea de acțiune. Primul semn al revenirii puterilor este, oricât ar părea de ciudat, plânsul eroului:

*Care ședea și plângea pe o stâncă, la fel ca-nainte,  
Tot zbuciumându-se-n grele suspine, cu jale în suflet.(Od. V, 82-83)*

Lacrimile indică subtil că resursele morale ale lui Odiseu nu s-au epuizat, că zbuciumul interior se va transforma într-o nouă tentativă de părăsire a punctului mort în care se află în clipa de față. Spre deosebire de soția lui, care, din lipsa naturală de mobilitate, nu găsește altă soluție decât să-și anuleze în fiecare noapte existența actuală, lăsându-se cu totul pradă profunzimilor sonore ale pontului, bărbatul, nu mai puțin disperat, se lansează într-o ultimă încercare de a înfrânge vrăjmășia mării. În lupta supremă el își adună toate puterile și își devine propria armă de atac. Așa cum femeia coboară pe de-a întregul în grotlele muzicale ale mării, războinicul își antrenează întreaga făptură în asaltul împotriva înălțimilor acesteia. Dacă femeia homerică are toate caracteristicile melancolicului, eroul homeric (arhetipul livresc al bărbatului european) este un nostalgic tipic: „Nostalgia se naște dintr-o dereglare a imaginației ... Nostalgicii nu sunt impresionați decât de puține obiecte exterioare și nimic nu depășește

impresia ce o face asupra lor dorința întoarcerii“ observa la 1688 inventatorul termenului de „nostalgie“, savantul J. Hofer. Pierderea interesului normal pentru lucrurile înconjurătoare și concentrarea obstinată asupra unui singur obiect sunt simptomele bolii numite *desiderium patriae* de care suferă majoritatea luptătorilor ahei de la Troia. Lipsa lor de reacție la dulcile injoncțiuni muzicale ale mării se explică prin hipertrofierea văzului. Încordându-și privirile spre un punct fix, care ține loc de Itaca, Odiseu se avântă în larg, făcând dovada unei puteri interioare deosebite:

*Tot ca talazul cel mare, venit din întinsul de valuri,  
Dând din belșug peste marginea navei, sub biciul cel iute  
Al vijeliei e vânt ce înalță mari munți de talazuri. (Il. XV, 381-383)*

Dinamica ascensională a Laertianului pe mare, în concordanță cu ridicarea crepusculară a apelor spre cer, este lingvistic dovedită prin prezența prepozițiilor *ἐπί* și *ἀνά*. Marea e înălțată de vânturi adesea neprielnice navigatorului:

*Tot așa pe-a mării față-l purta vântu-ncolo și-ncoace  
Ba Notos minge-l făcea spre Boras, să-l lovească la rând-u-i,  
Ba iarăși Euros Zefirului negru-l dădea, să-l alunge. (Od. V, 330-332)*

Eroul fie clachează (Aias), fie, mânat de o ambiție mai puternică decât îndărătnicia distrugătoare a valurilor, își revine după fiecare nouă lovitură și își reia drumul, întărit în convingerea că nu va cădea pradă accidentalului. Marinarul știe că furtunile nu sunt decât ipostaze întâmplătoare ale mării și faptul că, suferind de nostalgie, el își concentrează atenția numai asupra ritmurilor eterne ale firii, îl salvează în cele din urmă. Înzestrat cu un deosebit simț al normalului, pe care paradoxal îl supralicitează, Odiseu își bate joc de aberațiile naturii (Polifem) și coboară fără mare entuziasm în Hades, însă se îndreaptă ferm spre casă, urmând neabătuta mecanică marină. Așa cum se vede în fiecare seară că soarele coboară în ape și că marea se înalță cu aceeași regularitate, el înțelege că întreprinderea lui va fi încununată de succes numai dacă se integrează, mobil cum este din fire, eternelor mișcări ale Universului. Odiseu își fixează de la bun început privirile, nefiind încă în stare să întrezărească Itaca, asupra unui element al spațiului homeric care, deși nu este prezent explicit în text, exercită o influență covârșitoare asupra mării și despre care nu se îndoiește că îl va purta spre casă. Elementul la care ne referim organizează veșnica cetică efluentă și refluentă a apelor și creează, prin monotonia și carența de fenomenal a acesteia, impresia că marea nu este o realitate vie. Ea are însă rolul aristotelicului principiu nemișcat mișcător.

Suntem convinși că Odiseu a căutat ritmurile normale ale lumii, evitând cu încăpățănare toate cursele neobișnuitului și ale necunoscutului, nu numai ca să ajungă în patrie, ci ca să poată, într-o noapte, să dea tuturor anormalităților lumii o structură coerentă, adică să le înlănțuiască într-o povestire. Luna, în imobilitatea ei thanatică, iscă toate energiile din ființa eroului, ea scandează ritmurile sempiternale ale mării homerice. „Dincolo de-ai Lunii munți“, călătorul Odiseu își regăsește cu precizie patria și fericirea pierdute.

Tot după trei mii de ani de la redactarea epopeilor homerice, monadica mare înregistrează o nouă apercepție: *Ulise* de James Joyce. Romanul, alcătuit din șaisprezece capitole, relatează ziua unui bărbat obișnuit din Dublin. S-a crezut multă vreme că Leopold Bloom, personajul principal, ar fi echivalentul lui Odiseu, pentru că similitudini de conținut sunt multe în cele două opere literare, însă s-a observat mai târziu că fiecare capitol al cărții este scris într-un stil specific și irepetabil. Succesiunea lor și diferența de intensitate îl fac pe cititorul atent să creadă că romanul are structura marină și că el însuși, parcurgând cu tenacitate spațiul cărții, în ciuda poticnelilor ocazionale, este noul Odiseu. Abia în penultimul capitol în care autorul adoptă stilul catehismului matematic, adică al poeziei pure, și care este intitulat *Itaca*, i se dezvăluie lectorului principiul organizator al romanului:

„Ce afinități i se păreau că există între lună și femeie?”

Antichitatea ei în a preceda și a supraviețui generațiilor telurice succesive; predominanța ei nocturnă; dependența ei satelitică; reflecția ei luminară; constanța ei sub toate fazele proprii, răsărind și apunând la timpurile ei fixe, crescând și descrescând; invariabilitatea forțată a aspectului ei; răspunsul ei nedeterminat la interogațiile neafirmative; puterea ei asupra apelor efluente și refluențe; puterea ei de a insufla dragostea, de a mortifica, de a investi cu frumusețe, de a provoca nebunia, de a incita și ajuta delincvența; inscrutabilitatea liniștită a chipului său; teribila ei apropiere, singuratică, dominantă, implacabilă, răspânditoare de splendoare; calitatea ei de a prevesti furtună și liniște; stimulul reprezentat de lumina, mișcarea, prezența ei; dojana pe care o reprezintă craterile, mările ei aride, tăcerea ei; splendoarea ei, când e vizibilă; atracția pe care o exercită, când e invizibilă“.

## Concluzii

Odiseu se îndreaptă spre un arhetip thanatic feminin (luna), care generează și explică prin imobilitatea și magnetismul ei mișcarea ascendentă din interiorul monadei estetice, iar Penelopa se lasă ademenită de atât de mobilele

sonorității ale mării homerice (e-fluent-refluent), iar aceste tendințe legitimează metafora întrebuițată pentru a desemna opera de artă în general.

Distanța dintre cele două perspective, grație cărora am fost introduși în unitatea și unicitatea monadei, este de nedepășit aparent:

*Între noi sunt meleaguri întinse  
Munți adumbriți și înalți, cum și marea adânc sunătoare. (Il. I, 156-157)*

## Bibliografie

- PETRU CREȚIA, *Epos și logos*. București, Editura Univers, 1981, pp. 16-26 și 206-214.
- GERALD F. ELSE, *Homer and the Homeric Problem*. The University of Cincinnati, 1965.
- JAMES JOYCE, *Ulise*. București, Editura Univers, traducere de Mircea Ivănescu.
- \*\*\* *James Joyce's Ulysses. Critical Essays*. University of California Press, Berkeley, 1977.
- G. W. LEIBNIZ, *Monadologia*. București, Editura Humanitas, 1994, traducere de Constantin Floru.
- IURI LOTMAN, *Lecții de poetică structurală*. București, Editura Univers, 1970, traducere de Radu Nicolau.
- E. A. POE, *The Complete Illustrated Stories and Poems*. Chancellor Press, London, 1994.
- RAINER-MARIA RILKE, *Das dichterische Werk*. München, Spanberg Verlag, 1992.
- ERWIN RHODE, *Psyche*. București, Editura Meridiane, 1985, trad. de M. Popescu.
- JEAN STAROBINSKI, *Melancolie, nostalgie, ironie*. București, Editura Meridiane, 1992, trad. de M. Martin.
- RUDOLPH SUHNEL, *Homer und die englische Humanität*. Tübingen, Max Niemezer Verlag, 1958.

## Abrevieri

- Od.* – Homer, *Odiseea*. București, Editura Paideia, 1997, traducere de Dan Slușanschi.
- Il.* – Homer, *Iliada*. București, Editura Paideia, 1998, traducere de Dan Slușanschi.

### Argumentum

0.1. *Odysseia* a fost multă vreme pentru antici cel mai incitant “roman de aventuri”. O bună parte din farmecul narațiunii se bazează pe aparițiile dese ale personajelor monstruoase, piedici ori ispite puse în calea eroului Odysseus. Mi-am propus ca în cele ce urmează să determin în ce proporție se află în epopee aceste două aspecte ale monstruosului în haină feminină: cel fascinant și cel violent.

### Introducere

1.1. În buna tradiție socratică, e bine să definim criteriile cercetărilor noastre, pentru a fi puși la adăpost de pericolul neînțelegerii între conlocutori. Voi preciza astfel, încă de la început, ce înțeleg prin *monstruos*, pentru a nu șoca pe parcursul expunerii prin asocierea acestui termen cu Athena, de exemplu.

1.2. În limba română, termenul a intrat pe filieră franceză, fiind preluat cu sensul pe care îl avea în limba din Hexagon. Dintre straturile de semnificații care s-au suprapus peste acest cuvânt, eu voi apela mai degrabă la cel arhaic, decât la cel modern. Pentru românii începuturilor<sup>1</sup>, *monstrum* era un semn dat de zei (cf. verbul *monstrare* = a arăta, dar și a da de înțeles, precum și verbul *monere* = a îndemna). E drept că pentru a-i atenționa pe oameni în legătură cu nesatisfacerea sau îndeplinirea defectuoasă a vreunui ritual (*de facto*, pentru a-i

---

<sup>1</sup> Firește, Homer nu scria pentru romani, deci discuția asupra etimologiei cuvântului *monstrum* nu are în intenție să dea vreo lămurire asupra a ceea ce gândea Homer despre personajele pe care le portretiza, ci este utilă aici numai pentru a-mi sprijini opțiunea în privința definiției “monstrului”. Poetul folosește termenii de *τέρας* sau *πέλωρ* pentru a vorbi de creaturile care apar în epopee, primul, echivalat de *grammatici* cu latinescul *prodigium*, al doilea, un termen provenit din radicalul indo-european \*k<sup>w</sup>el- / \*k<sup>w</sup>ol-, care pare a desemna un act magic, de vreme ce în limbile slave denumirea vrăjitorului provine din acest radical.

pedepsi în legătură cu un asemenea gest), zeii nu trimiteau porumbei sau fluturi, ci ființe înfricoșătoare, menite să producă imense distrugerii, situație ce a canalizat evoluția sensului cuvântului în direcția cunoscută.

Voi opta pentru un sens mediu, ceva mai apropiat totuși de cel etimologic, definind monstrul drept *o ființă misterioasă, cu autoritate asupra mediului natural sau social, care pe parcursul narațiunii exercită în mod intenționat o influență malefică asupra unuia sau mai multor personaje, prin „influență malefică” înțelegând orice gest ce are drept urmare vătămarea gravă – fie fizică, fie psihică – sau chiar moartea cuiva*. Am considerat necesar să introduc în definiție termenii “misterios” și “cu autoritate”, ei fiind de fapt cei care fac trimiterea la perspectiva arhaică. Monstrul trebuie să fie misterios, pe de o parte pentru că, venind din partea zeilor, e purtătorul unui mesaj codificat, interpretabil doar de anumite persoane, profeți sau oracole, iar pe de altă parte pentru că iese din limitele firescului, pretinzând *ipso facto* un efort de interpretare.

Din aceleași cauze (venind din partea zeilor și fiind anormal), e necesar să aibă o autoritate naturală, pentru că monstrul nu poate fi trecut cu vederea, el se impune în mod automat atenției. În cazul monștrilor feminini (singurii de care mă voi ocupa mai jos), există o legătură de dublă determinare între autoritatea asupra celor din jur și caracterul malefic: un personaj influent produce spaimă fie și numai prin capacitatea de a face rău, chiar de-ar fi să fie lipsit de o asemenea intenție, iar un personaj care are deja puterea de a face rău și produce spaimă își capătă un statut social special, fiind ori ridicat la putere, ori expulzat din comunitate. De aici, ambivalența autorității, căreia doresc să îi subliniez deosebita importanță: există “monștri” fascinanți (cel mai adesea calificați drept personaje pozitive), care nu își folosesc capacitatea de a face rău decât asupra unor anumite personaje sau numai în anumite condiții, dar și monștri îngrozitori tocmai prin faptul că își exercită capacitățile malefice în mod abuziv, asupra oricărui personaj cu care vin în contact, fără să-și cântărească gesturile.

1.3. Voi face în continuare o trecere în revistă a acestor personaje, tratând mai întâi, cum ar fi găsit de cuviință înșiși grecii, nemuritoarele și lăsând muritoarele pe locul al doilea, urmând ca atât într-un caz, cât și în celălalt să mă ocup mai întâi de “monștrii înspăimântători”, personajele feminine realizate artistic numai prin tușe întunecate, iar mai apoi de “monștrii fascinanți”, personajele care sunt cu atât mai interesante, cu cât sunt mai nuanțate.

2.1. Scylla este unul dintre monștrii a căror faimă a depășit spațiul antic, intrând adânc chiar în conștiința europeană modernă. De o violență extremă, ea se “bucură” de o înfățișare pe potrivă:

ἐνθα δ' ἐνὶ Σκύλλῃ ναίει δεινὸν λελακυῖα.  
τῆς ἧ τοι φωνή μὲν ὄση σκύλακος νεογιλλῆς  
γίνεται, αὐτῇ δ' αὖτε πέλωρ κακόν· οὐδέ κέ τις μιν  
γηθήσειεν ἰδών, οὐδ' εἰ θεὸς ἀντιάσει.  
τῆς ἧ τοι πόδες εἰσὶ δυώδεκα πάντες ἄωροι,  
ἕξ δέ τέ οἱ δειραὶ περιμήκεες, ἐν δὲ ἑκάστη  
σμερδαλέη κεφαλῇ, ἐν δὲ τρίστοιχοι ὀδόντες,  
πυκνοὶ καὶ θαμέες, πλεῖοι μέλανος θανάτοιο<sup>2</sup>.

Abundă, după cum se vede, grotescul. Disimetria dintre zgomotul pe care îl produce, de cățelușă inofensivă, și înfățișarea terifiantă, în principal cele trei șiruri de dinți, pe care poetul insistă, e contrabalansată de simetria detaliilor numerice: doisprezece – șase – trei. O altă sursă a grotescului e dispropoția dintre numărul mare de picioare – douăsprezece – și capacitatea motorie minimă a Scyllei, căci “toate-i sunt ciunge”.

În privința posibilului simbolism al numerelor prezente în descriere, sunt rezervat. O forțare a simbolului, în maniera elenistică, mi se pare o capcană. Dacă ar fi de admis o simbolistică, aceasta este a numărului trei, folosit pentru a multiplica numărul firesc de rânduri de dinți întâlnit în lumea animală, cu scopul de a sugera numărul copleșitor. Doisprezece și șase nu sunt decât anticipări ale lui trei, așezate la începutul descrierii pentru a forma un anticlimax.

Fiind un personaj atât de pregnant, Scylla a incitat imaginația anticilor, astfel că s-au țesut o seamă de legende pe seama ei, uneori contradictorii. De exemplu, chiar genealogia îi e nesigură: după unele legende, era fiica lui Phorcys și a lui Ceto, dar alte surse spun că era născută de Typhon și Echidna. Homer, deși pomenește o mamă a Scyllei, e imprecis, căci o numește Κράταις (*Odysseia*, XII, v. 124.), ceea ce reprezintă mai degrabă un epitet

<sup>2</sup> "Zace într-însa doar Scylla, cumplit lătrătoare făptură, / Cu glasul ei de cățea mititică de tot, nou-născută - / Dar ea-i o iasmă grozavă: -a vedea-o nu-i vreo bucurie / La-nfățișare - nici zeii de-ar fi să îi iasă în cale! / Are ea douăsprezece picioare, și toate-i sunt ciunge; / Șase la număr sunt gâturile-i uriașe, ce poartă / Câte un cap fioros, cu trei rânduri de colți fiecare, / Dinți feroși ce menesc numai moartea cea neagră de-a pururi!": *Odysseia*, Trad. Dan Slușanschi, București, Ed. Paideia, 1997, XII, vv. 85-92.

decât un nume propriu, însemnând “cea puternică”. Totuși, dând de înțeles că aceasta s-ar afla în apropiere – de vreme ce strigătele marinarilor lui Odysseus ar putea să ajungă la ea –, pare să favorizeze prima genealogie, Phorcys și Ceto fiind zeități marine, în timp ce Typhon și Echidna sunt creaturi chtoniene. Ambele cupluri de părinți o așezau în rândul creaturilor oribile: Phorcys și sora sa Ceto mai dăduseră naștere greelor, gorgonelor sau lui Ladon, dragonul din grădina Hesperidelor, în timp ce Typhon și Echidna zămisliseră Sfinxul, leul din Nemea, hidra din Lerna, Himera, sau câinele paznic al Infernului, Cerber. Cu toate acestea, legendele par a face din ea o ființă destul de frumoasă, de vreme ce a fost capabilă să stârnească dragostea lui Glaucos. Fie că îl iubea la rândul ei, fie că i-a respins acestuia dragostea – aici legendele diferă din nou – a stârnit gelozia Circei, care a transformat-o în monstrul marin sub a cărui formă a devenit cunoscută. Totuși, Homer nu face în nici un fel aluzie la acest episod, deși cea care îl avertizează pe Odysseus în privința pericolelor care îl pândesc este însăși Circe. Aici, aedul fie ignoră un mit comun în vremea sa<sup>3</sup>, din motive pe care le vom discuta mai jos, vorbind despre Circe (cf. *infra*, 2.4.), fie fixează miturile într-o fază incipientă a lor, când nu ajunseseră încă să fie unite, așa cum avea să se întâmple cu multe dintre miturile grecilor, de cele mai multe ori arbitrar sudate între ele în virtutea unor asociații uneori de evenimente, dar de cele mai multe ori de nume, asociații care astăzi ne par naive. Printre adăugirile ulterioare la mit cred că se numără și plasarea geografică precisă a Scyllei în strâmtoarea Messina.

Violența neselectivă pe care o dovedește îl îngrozește chiar și pe Odysseus, cel “mult-încercatul”:

οἴκτιστον δὴ κείνο ἐμοῖς ἴδον ὀφθαλμοῖσι  
πάντων, ὅσσ' ἐμόγησα πόρους ἀλὸς ἐξερεείνων<sup>4</sup>.

Există, totuși, oricât ar părea de ciudat, o autoritate căreia i se supune chiar și ea, și anume mama sa, la care Circe îl îndeamnă pe Odysseus să apeleze dacă fiara ar încerca să îi răpească alți șase tovarăși. E la fel de ciudat faptul că eroul ar trebui să apeleze la aceasta abia după ce va fi pierdut șase însoțitori, de parcă bestialitatea ar trebui nu oprită, ci înfrânată. Aceeași idee răzbate și din dialogul pe care îl poartă viteazul cu Circe, atunci când el o întreabă de-i va fi

<sup>3</sup> A nu se înțelege prin aceasta că aş acredita ideea cum că ar fi existat un *singur* Homer. Personal, înclin să dau crezare teoriei *școlii aedice* homerice, dar, chiar și în aceste condiții, trebuie să fi existat un *ultim* Homer căruia să-i poată fi atribuite trăsăturile epopeilor, fie pentru că el le-a inovat, fie pentru că le-a acceptat, neexcluzându-le.

<sup>4</sup> "Mai fioros eu nimic n-am privit, dintre toate, vreodată, / Câte-am văzut chiar cu ochii-mi, pe căile mării și-a trudei.", *Odysseia*, XII, vv. 258-259.



cu putință să ucidă fiara, iar nimfa îi răspunde dojenitor că “nu e ea muritoare, ci iasmă e, fără de moarte”. Lumea homerică e așadar fatalistă, concepția curentă (ascunsă aici, pentru a căpăta autoritate, în spatele vorbelor unei nemuritoare, *id est*, al unei entități ce întruchipează înțelepciunea) fiind că lumea trebuie luată așa cum este, încercarea de a o schimba trecând drept curată nebunie.

Ceva mai târziu, grecii se vor simți mai siguri pe sine, mai puternici și vor face ca Heracles să o ucidă pe Scylla când aceasta ar fi încercat să îi fure prețioșii boi ai lui Geryon. Din jucărie a mediului<sup>5</sup>, omul<sup>6</sup> va ajunge să devină în concepția elenă puternicul său stăpânitor, capabil să îndrepte răul, chiar dacă o face cu greutate și sacrificii.

2.2. Charybdis formează cu Scylla un cuplu aproape inseparabil. În conștiința modernă, cele două fiare reprezintă impasul, ambele fiind la fel de violente. Și una, și cealaltă ar fi meritat cu prisosință primul loc într-o ierarhie a monștrilor sălbatici. Dacă am preferat să o tratez mai întâi pe Scylla, în ciuda faptului că ea asculta de o autoritate superioară, că își putea înfrâna violența, în timp ce Charybdis este de o violență oarbă și, în plus, a faptului că la un moment dat Circe o indică pe aceasta din urmă ca fiind mai rea, a fost pentru că prima are o personalitate mult mai bine subliniată, e de o sălbăticie fățișă și reacționează la stimuli exteriori, în timp ce Charybdis poate fi cu ușurință confundată cu o forță a naturii, așa cum au și considerat-o, de altfel, unii comentatori antici. Ascunsă în fundul unei peșteri, ea nici nu are parte de vreo descriere din partea poetului, care nu precizează decât că:

τῶ δ' ὑπὸ δῖα Χάρυβδις ἀναρρυβδεῖ μέλαν ὕδωρ.  
τρίς μὲν γάρ τ' ἀνίησιν ἐπ' ἡματι, τρίς δ' ἀναρρυβδεῖ,  
δεινόν· μῆ σύ γε κεῖθι τύχοις, ὅτε ρυβδήσειεν<sup>7</sup>.

Precizia de ceas cu care își satisface acest “tabiet culinar”, previzibilitatea ei, o fac, în ciuda celor spuse de Circe, un adversar preferabil.

Prezența ei este cu prisosință dovedită de influența asupra mediului:

<sup>5</sup> Comparația “Tot după cum, de pe-o stâncă din larg, un pescar dă cu varga, / Peștilor mici amăgire gătind cu momeala-n cârlige”, unde peștii sunt în mod clar un simbol al oamenilor veșnic amăgiți de soartă, ilustrează foarte plastic condiția umană.

<sup>6</sup> Omul în ipostaza sa cea mai măreață, eroul.

<sup>7</sup> “Iară sub el stă Charybdis și sugă în ea apă neagră: / Ea de trei ori varsă apă pe zi, tot de trei ori o sugă, / Spaimă și vai! Să nu fii pe aproape când apa o trage...”, *Odysseia*, XII, vv. 104-106.

... ἐτέρωθι δὲ δῖα Χάρυβδις  
 δεινὸν ἀνερρύβδησε θαλάσσης ἄλμυρον ὕδωρ.  
 ἦ τοι ὄτ' ἐξεμέσειε, λέβης ὡς ἐν πυρὶ πολλῶ  
 πᾶσ' ἀναμορμύρεσκε κυκωμένη· ὑψόσε δ' ἄχνη  
 ἄκροισι σκοπέλοισιν ἐπ' ἀμφοτέροισιν ἐπιπτεν.  
 ἀλλ' ὄτ' ἀναβρόξειε θαλάσσης ἄλμυρον ὕδωρ,  
 πᾶσ' ἐντοσθε φάνεσκε κυκωμένη, ἀμφὶ δὲ πέτρῃ  
 δεινὸν βεβρύχει, ὑπένερθε δὲ γαῖα φάνεσκε  
 ψάμμῳ κυανέῃ· τοὺς δὲ χλωρὸν δέος ἦρει<sup>8</sup>.

Și legenda ei este legată de Heracles, însă, în mod neobișnuit, acesta nu o ucide, ci îi dă naștere. Se spune că, încercând să îi fure aceiași boi ai lui Geryon, fie a fost prefăcută de erou într-un vârtej, fie a fost trăznită de Zeus și transformată în monstru. Homer este, în privința nașterii Charybdei, și mai discret decât fusese în cazul Scyllei, căci nu dă nici cea mai mică indicație.

Definită exclusiv prin semnele pe care le lasă împrejur, Charybdis este simbolul maleficului din adâncuri, care îl lovește pe om fără ca acesta să se poată apăra cumva. Imposibil de atacat sau de prins, nu poate fi decât cel mult evitată. Cuplul Scylla-Charybdis întruchipează, așadar, ambele fețe ale râului: pe de o parte cel năpraznic și vizibil, de care te poți apăra lovindu-l la rândul tău, pe de alta cel fix și previzibil, de care te poți apăra ferindu-te la momentul potrivit. În plus, cuplul reprezintă și antiteza heteronomie-autonomie, de vreme ce pentru Scylla stimulul care îi provoacă acțiunea este de origine externă (aparitia unei corăbii sau a unui animal marin) în timp ce pentru Charybdis stimulul este interior: propria percepție a scurgerii timpului.

Se vădește, cu prilejul întâlnirii omului cu dubla întruchipare a râului, credința că orice monstru trebuie înfrânt cu propriile arme: de Scylla Odysseus scapă mișcându-se mai repede decât ea, iar de Charybdis, rămânând imobil până când actul malefic se încheie.

2.3. Cântul al doisprezecelea este pe departe cel mai bogat în imagini monstroase. Alte personaje feminine care i-au făcut faima aedului grec sunt Sirenele. Nici lor Homer nu le face o descriere, dar s-au păstrat o mulțime de

<sup>8</sup> "...de cealaltă e fiara Charybdis, / Care porni ca să sugă, cu vuiet, sărate talazuri. / Iar când vărsa înapoi, ca o cratiță-n focul cel iute / Toată fierbea, clocotind, până sus ridicând nori de aburi, / Până în vârfuri de stâncă, de-o parte și de-alta stârnindu-i. / Ci când sugea iar, din greu, apa grea a săratelor valuri, / Toată-nlăuntru-n vârtej clocotea, iară steiul, în juru-i, / Muget grozav da răspuns, și, mai jos, fundul mării pierdute / Se arăta, cu nisipu-i cel ud: ne uitam, verzi de spaimă", *Odysseia*, XII, 235-243.

mărturii care le prezintă fie ca având trupuri de pasăre și capete de femeie, fie ca fiind femei înaripate și cu picioare de pasăre. În descrierea homerică, grotescul este încă o dată realizat prin contrast:

ἀλλά τε Σειρήνες λιγυρῆ θέλγουσιν ἄοιδῆ,  
ἤμενοι ἐν λειμῶνι πολὺς δ' ἄμφ' ὄστεόφιν θις  
ἀνδρῶν πυθομένων, περὶ δὲ ῥινοὶ μινύθουσιν<sup>9</sup>.

Frumusețea glasului lor devine monstruoasă dacă e privită în paralel cu scopul artei lor. Deși sunt evident de inclus în seria monștilor sălbatici, care produc rău oricui, ele au și un caracter fascinant. Ele sunt cu atât mai interesante, cu cât nu ucid în mod direct, ci ademenesc, urmând ca victima lor să își găsească moartea prin propria sa voință. O altă caracteristică ce le face seducătoare este omnisciența lor, care le apropie de zei: ele îl ademenesc pe Odysseus nu numai prin cântec, ci și prin promisiunea cunoașterii:

οὐ γὰρ πῶ τις τῆδε παρήλασε νῆϊ μελαίνῃ,  
πρὶν γ' ἡμέων μελίγηρυν ἀπὸ στομάτων ὄπ' ἀκοῦσαι,  
ἀλλ' ὃ γε τερψάμενος νεῖται καὶ πλείονα εἰδώς<sup>10</sup>.

Greu de refuzat o asemenea propunere pentru eroul în căutare de experiențe, căci e clar că "Mult-încercatul" nu ar fi putut lăsa să îi scape o asemenea întâlnire, chiar de ar fi fost să îi pună pe toți în pericol prin curiozitatea sa fără margini.

Unele legende povestesc cum că sirenele, blestemate să piară în clipa când un muritor ar trece pe acolo fără să se lase sedus de ele, s-ar fi transformat în stânci după trecerea lui Odysseus, fapt de care Homer nu pomenește, însă, nimic. Ba, mai mult, de va fi fost așa, ele ar fi trebuit să piară încă de la trecerea navei "Argo, mult-cântată", (pe care aedul o prezintă ca fiind anterioară războiului troian), atunci când Orpheus le-a acoperit cântarea cu glasul și lira sa divină, astfel încât nici unul dintre argonauți nu a simțit nevoia să asculte ispita sirenelor.

Ele nu au rămas, totuși, în conștiința modernă strictamente ca simboluri ale seducției ucigașe, căci, mai ales după explozia navigației (secole bune după

<sup>9</sup> "Ci, cu duiosul lor glas, îl alintă Sirenele, toate, / Sus, în poiană șezând: iar pe țărături covor stă de oase / Ale bărbaților rău amăgiți, cu fâșii, doar, de piele", *Odysseia*, XII, vv. 44-46.

<sup>10</sup> "Căci niciodată vreun om n-a trecut pe aicea cu nava / Fără să stea să ne-audă cântarea mai dulce ca miera, / Ci dus de-aicea a fost, desfătat, știutor de mai multe.", *Odysseia*, XII, vv. 186-188.

Homer), marinarii au povestit despre ființe fabuloase, jumătate femei, jumătate pești, pe care tot sirene le-au denumit și care erau deosebit de prietenoase, crezându-se chiar despre ele că ar aduce noroc. Cercetătorii au afirmat că poveștile marinarilor au fost stârnite de un mamifer marin, dugongul (*Dugong dugong*, familia *Dugongidae*, ordinul *Sirenia*). De va fi fost astfel sau nu, nu e cazul să discutăm acum, dar atribuirea numelui de "sirene" acestor ființe trebuie să dea de gândit. Probabil că seducția pe care o exercitau și unele, și celelalte, le-a făcut posibilă asocierea.

2.4. Dacă până acum am discutat despre nemuritoare fie cu desăvârșire rele, fie rele, însă cu o mare capacitate de atracție (ceea ce le face, fără îndoială, ceva mai plăcute decât primele), a sosit acum timpul să luăm în discuție un personaj destul de versatil, care scapă clasificării precise: e vorba de Circe. Epitetul cu ocurența cea mai mare în cazul ei este "cea de temut":

Κίρκη ἐὺπλόκαμος, δεινὴ θεὸς ἀδύησσα<sup>11</sup>

Puterea pe care i-o dă vrăjitoria o face teribilă, deși deosebit de frumoasă, așa cum o sugerează celălalt epitet, ἐὺπλόκαμος, un epitet ce revine ori de câte ori Homer ține să comunice frumusețea fizică a personajelor sale. Asemănarea cu sirenele este frapantă dacă ne gândim că, pe lângă puterea de seducție, omnisciența și intențiile malefice, ele mai au în comun și capacitățile vocale deosebite, dacă ar fi să acordăm cuvântului ἀδύησσα semnificația de "cu glas armonios", și nu cea de "care vorbește cu glas omenesc". Dificultatea de traducere și de interpretare este evidentă. Pare mai probabilă prima variantă, ca una care accentuează caracterul seducător al personajului, dar nici a doua nu este de exclus fără discuție, de vreme ce despre zei se spune că ar vorbi nu asemenea muritorilor, ci "cu glas de tunet".

Părinții săi sunt dintre cei mai onorabili:

ἄμφω δ' ἐκγεγάτην φαεσιμβρότου' Ἡελίοιο  
μητρὸς τ' ἐκ Πέρσης, τήν' Ὠκεανὸς τέκε παῖδα<sup>12</sup>.

Nimic monstruos în această genealogie, una celestă, spre deosebire de personajele deja tratate, zămislite de ființe ale întunericului sau ale primordialului apropiat de Chaos. Cu toate acestea, la început, Circe se

<sup>11</sup> "Circe, cu mândre coșite, -l avea, ea, zeița cu glas viu", *Odysseia*, X, v. 136.

<sup>12</sup> "Soarele sfânt, strălucitul, pe ei amândoi-i zămislise / Din mama lor bună, Perse, pe care-o născuse Oceanul", *Odysseia*, X, vv. 138-139.

comportă în aceeași manieră ca și ceilalți monștri, nesocotind legea ospetiei, cea garantată de Zeus Cronion, căci îi transformă în porci pe însoțitorii lui Odysseus prin intermediul unor farmece malefice, φάρμακα λύγρα, ceea ce pare a fi specialitatea sa. De altfel, poveștile despre numeroasele personaje transformate de ea în monștri prin intermediul meșteșugului magiei abundă. Chiar pe Scylla se spune că tot ea ar fi transformat-o. Homer, totuși, o iubește și nu vrea să îi compromită imaginea atribuindu-i un gest atât de grav. Diferența între transformarea unei tinere în monstru marin și transformarea tovarășilor lui Odysseus în porci constă în reversibilitatea gestului: vrăjitoarea e iertată pentru gestul ei în momentul când își repară fapta:

ἄνδρες δ' ἄψ' ἐγένοντο νεώτεροι ἢ πάρος ἦσαν  
καὶ πολὺ καλλίονες καὶ μείζονες εἰσοράσθαι.<sup>13</sup>

Vrăjitoria își arată astfel ambele fețe, una înfiorătoare (transformarea descendentă, care îl coboară pe om în animalitate) și una miraculoasă (transformarea ascendentă, dinspre regnul animal spre umanitate). Legată cu "jurământul [...] cel mai slăvit și mai greu" (*Odyseia*, X, vv. 299-300), ea devine cea mai grațioasă gazdă și protectoare a lui Odysseus. Aici trebuie să revin la discuția referitoare la ambivalența autorității: Circe este un personaj care balansează pe puntea dintre bine și rău, fiind cel mai bun exemplu în acest sens. Aceeași putere pe care i-o dă magia o face, pe rând, și rea, și bună, după cum și-o lasă neînfrânată sau și-o controlează. Diferența bine-rău este, în fapt, diferența νόμος - ἀνομία, *lege* - *anarhie*.

2.5. La limita definiției monstrozității se află Calypso. Am ezitat mult timp între a o considera ori nu monstroasă. Dat fiind, totuși, că reprezintă o piedică în calea întoarcerii eroului acasă, sau mai bine spus, o ispită pusă în fața lui, am hotărât să iau în discuție și cazul ei. De fapt, numai lacrimile diurne ale lui Odysseus ar putea să o incrimineze, lacrimi destul de îndoielnice dacă ne gândim că "fidelul" soț își petrece nopțile fără prea mari rezerve în așternutul primitiv al gazdei sale.

Ca de atâtea ori, și nașterea lui Calypso e povestită de mai multe legende, în mai multe variante. Era fie fiica lui Atlas și a Pleionei, fie a lui Helios și a Persidei. Dat fiind că și ei Homer îi atribuie un glas superb, prefer a doua variantă, pentru că ar fi astfel soră a lui Circe. Îndrăgostită de Odysseus, ea îi oferă nu numai o impecabilă găzduire, dar până și nemurirea. Greu de explicat,

<sup>13</sup> "Iară voinicii la loc se făcură, mai tineri ca-n ziua / De mai-nainte, și mult mai frumoși, mai măreji la vedere", *Odyseia*, X, vv. 395-396.

însă, eroul o refuză. Spun greu de explicat pentru că, în vestitul cânt al XI-lea, Ahile face apologia vieții, spunând că ar prefera să fie argat al unui sărac, dar pe pământ, decât rege în lumea umbrelor, opinie care va tinde să se generalizeze în lumea greacă, în ciuda existenței misterelor (cum ar fi cele orphice), care revelau inițiaților o fericită lume de apoi. În numele iubirii, Odysseus refuză visul oricărui muritor. Sună destul de puțin “clasic”, dar, pe de altă parte, trebuie avut în vedere că și războiul de zece ani pentru Troia tot în numele unei iubiri a fost purtat.

2.6. Ultima dintre nemuritoarele monstruoase de care mă voi ocupa este Athena. Născută din capul lui Zeus, după ce acesta o înghițise pe Metis de teamă ca nu cumva fiul ei să îl detroneze, după cum i se prezisese, Athena este o zeiță războinică, dar, în opoziție cu Ares, ea reprezintă războiul dus cu inteligență, războiul tactic. Atributele de zeiță a înțelepciunii și a invențiilor (bufnița, șarpele înaripat sau nu, măslinul) nu interesează aici, ci numai atributele care îi reliefează statutul războinic, probabil cel primordial: lancea “tare, -ascuțită / Grea, mare, strașnică, șiruri de-oșteni ce-ngenunche în luptă / Printre viteji, când se mânie fiica vânjosului Tată.” (*Odysseia*, I, vv. 99-102), coiful și egida.

Deși printre puținele zeițăși care par a avea simpatii gratuite (îl sprijină atât pe Odysseus, cât și pe Telemachos, fără a invoca drept motivație numeroasele jertfe pe care i le va fi adus unul sau celălalt), Athena știe să se și mânie grozav, ea fiind cea care le provoacă aheilor nenorocirile de la întoarcerea acasă, probabil reminiscențe ale unei mai vechi zeițăși, pomenită și de tăblițele de la Knossos sub forma *A-ta-na po-ti-ni-ja*, asociată fulgerului și furtunilor:

ἀτὰρ ἐν νόστῳ' Ἀθηναίην ἀλίτοντο,  
ἢ σφιν ἐπῶρσ' ἀνεμόν τε κακὸν καὶ κύματα μακρὰ<sup>14</sup>.

Având putere asupra minții omenești, ea este pomenită adesea de Homer ca dând somnul. Când, în cântul XX, ea îi ațăță pe ticăloșii pețitori ai Penlopeii, e greu de hotărât dacă îndeplinește căile destinului sau îl testează pe eroul său favorit (așa cum face când îl batjocorește în timpul luptei cu pețitorii pentru a-i stârni și mai mult vitejia).

μνηστῆρσι δὲ Παλλὰς' Ἀθήνη  
ἄσβεστον γέλω ὤρσε, παρέπλαγξεν δὲ νόημα.  
οἱ δ' ἤδη γναθμοῖσι γελῶων ἀλλοτρίοισιν,

<sup>14</sup> “Și au purces către casă, pe-Athena atunci mâniind-o, / Iar ea asupră-le vântul turbat și talazul stârmit-a”, *Odysseia*, V, vv. 108-109.

αίμοφόρυκτα δὲ δὴ κρέα ἦσθιον· ὅσσε δ' ἄρα σφέων  
δακρυόφιν πίμπλαντο, γόνον δ' ὠίετο θυμός<sup>15</sup>.

Ca orice zeitate (și după cum însăși i-o spune eroului), ea cunoaște toate câte aveau să se întâmple. În aceste condiții, intervenția ei poate fi considerată atât motor al acțiunilor, caz în care poate fi acuzată că e dornică de sânge, dar și instrument al destinului, caz în care și-ar pierde ceva din aura divină.

O pată întunecată pe albul chipului său este remarca pe care o face Homer în cântul XXII, atunci când prelungește lupta doar de dragul de a "încerca puterea și buna tărie" a combatanților, deși în *Iliada* adesea își arătase disprețul față de Ares pentru pofta acestuia nesăbuită de sânge:

ἦ ῥα, καὶ οὐ πω πάγχυ δίδου ἑτεραλκέα νίκην,  
ἀλλ' ἔτ' ἄρα σθένεός τε καὶ ἀλκῆς πειρήτιζεν  
ἡμὲν Ὀδυσσῆος ἠδ' υἱοῦ κυδαλίμοιο<sup>16</sup>.

Este aici ceva din cinismul unei nemuritoare care se joacă cu nenorocirile care nu o pot atinge. Punctul culminant al tensiunii poetice e atins în momentul când Athena ridică egida, declanșând panica:

δὴ τότε Ἀθηναίη φθισίμβροτον αἰγίδ' ἀνέσχευ  
ὑπόθεν ἐξ ὀροφῆς· τῶν δὲ φρένες ἐπτοίηθεν.  
οἱ δ' ἐφέβοντο κατὰ μέγαρον βόες ὡς ἀγελαῖαι·  
τάς μὲν τ' αἰόλος οἴστρος ἐφορμηθεὶς ἐδόνησεν  
ᾧρη ἐν εἰαρινῇ, ὅτε τ' ἤματα μακρὰ πέλονται<sup>17</sup>.

Stăpână lucidă a războiului, ea este cea care, prin contrast, produce lipsa de luciditate. Sub stăpânirea "sălbăticiiei eroice" inspirate de zeiță, omul nu mai este decât un animal de pradă, care nu mai cunoaște iertare. Dacă Odysseus îi

<sup>15</sup> "Peșitorilor Pallas Athena / Râs de nestins le stârni, iară mintea luatu-le-a toată / Cât au ajuns să rânjească din fălci, de-mprumut parcă, hâde, / Și sfâșiind cărnuri crude, cu sânge – iar ochii din frunte / Le-ncețoșă, plini de lacrimi, în suflet cu vaier și jale.", *Odysseia*, XX, vv. 345-349. Cf. și *Iliada*, IV, 70 sqq, 93 sqq. Despre zeii care „împing la rău”, vezi și F. Buffière, *Miturile lui Homer și gândirea greacă*, traducere de Gh. Ceaulescu. București, Editura Univers, 1987.

<sup>16</sup> "Zise, dar încă nu dete izbânda, s-o aibă o parte, / Ci încă mai încerca ea puterea și buna tărie / Și pe-a lui Odysseu și pe-a fiului său, luminatul", *Odysseia*, XXII, vv. 236-238.

<sup>17</sup> "De-abia atunci ridicatu-și-a greaua-i egidă Athena / Moarte menind din înalt: iară lor tremuratu-le-a pieptul, / Dosul îl dară, prin sală fugind, ca o turmă de vite, / Care împinse au fost de tăunu-ațintindu-le-n zboru-i, / Când faptul de primăvară iar zilele-n crugu-i le crește.", *Odysseia*, XXII, vv. 297-301.

cruță pe Phemios și pe Medon, e pentru că aceștia i se aruncă la picioare abia după ce masacrul încetase prin înjunghierea lui Leiodes cu un gest care pe modern îl șochează, cu siguranță: “Astfel grăind, apucat-a jungherul în mâna-i voinică, / Cel ce zăcea, că-l scăpase pe jos, când căzu, Agelaos, / Moartea-ajungându-l: cu el lui gâtleju-i tăie, dintr-o dată, / Iar capul lui mai striga, când căzut-a jos, în cenușă.” Voi încheia prezentarea pe care am făcut-o nemuritoarelor monstruoase cu acest joc cinic al zeiței cu oamenii, care mă face să mă gândesc că, într-adevăr, grecii nu-i puteau iubi pe zeii lor capricioși, putând cel mult să încerce să îi îmbuneze sau să le aducă jertfe, sperând că nu va bate vântul din stânga, că nu se vor împiedica purtând vreo ofrandă sau că nu îi va pufni răsul văzând o băbuță care întâmplător este Demetra.

### *Muritoarele*

3.1. De bună seamă, cea mai hulită muritoare din *Odysseia* este Clytaimnestra. Născută în mod miraculos din același ou ca și Castor, din unirea Ledei cu regele Spartei, Tyndareus, și soră vitregă cu Elena și Polydeuces, care erau considerați copiii ai Ledei și ai lui Zeus, ea este, totuși, un exemplu de perfidie feminină rămas până astăzi în picioare:

ἡ δ' ἔξοχα λυγρὰ ἰδυῖα  
οἷ τε κατ' αἴσχος ἔχευε καὶ ἔσσομένησιν ὀπίσσω  
θηλυτέρησι γυναιξί, καὶ ἥ κ' εὐεργὸς ἔησιν<sup>18</sup>.

E drept, nu avem decât mărturia lui Agamemnon, care nu prea putea fi obiectiv povestind despre ea, deși depășise cele lumești. Totul la ea pare a fi monstruos: adulterul, complotul, crima. Destul de ironic, aceleași fapte, săvârșite însă de bărbați, sunt fapte de laudă: basileul însuși se întorcea cu numeroase sclave, Odysseus plănuiește îndelung măcelul peștorilor, iar Oreste, ucigându-și mama, capătă cinstire.

Trebuie să admit că această femeie urmărită de disprețul tuturor are destulă măreție în ura necruțătoare pe care i-o poartă soțului său, ură pe care Euripides o explică în *Electra* amintind episodul când Agamemnon o sacrifică pe Iphigenia. Ura ei îl urmărește până dincolo de moarte:

ἡ δὲ κυνώπις  
νοσφίσαι' οὐδὲ μοι ἔτλη, ἰόντι περ εἰς' Αἶδαο,  
χερσὶ κατ' ὀφθαλμοὺς ἐλέειν σὺν τε στόμ' ἐρεῖσαι<sup>19</sup>.

<sup>18</sup> "Dară ea, peste poate, / Crudă a fost, și-n rușine-ngropatu-s-a veșnic, pe sine / Și pe femeile toate, chiar una de ar fi mai de treabă!", *Odysseia*, XI, 432-434.



Nimic nu putea fi mai rău pentru un grec decât să fie privat de cele cuvenite după moarte. Această inimă împietrită sfidează totul prin crima ei: pe oameni, căroră le încalcă legiurile prin adulter și crimă, pe zei, refuzând ritualul funebru unui mort. Mai mult, nu se mulțumește cu moartea lui Agamemnon, ci o ucide cu mâna ei pe nefericita Cassandra și asistă la măcelărirea tuturor însoțitorilor basileului. Tot ce avea legătură cu soțul ei trebuia să piară. Și a pierit prin mâna ei.

Strâns legată prin naștere de Dioscuri, iar prin aceștia de zeul suprem, ea nu putea fi o obedientă, nici nu putea fi o palidă figură ucigându-i soțului amantele, dar neîndrăznind să îl atingă pe el. Probabil o feministă *avant la lettre*, Clytaimnestra a trebuit să îl aștepte pe Euripides pentru ca lecția ei să poată fi percepută întrucâtva mai nuanțat, chiar dacă nici autorul tragic nu pare să îi dea până la capăt crezare.

3.2. Dacă Antichitatea a fost, poate, nedreaptă cu Clytaimnestra, se poate spune că pe Elena a privit-o îndeajuns de nuanțat. Au disprețuit-o, poate, pentru slăbiciunea de a fi cedat pasiunii, părăsindu-și patul conjugal, dar au iertat-o când s-a întors la soțul ei pozând inocența și dând vina pe zeii nemuritori care ar fi orbit-o. Și cum judecători i-au fost bărbații, sensibili în general la argumentele aduse de o femeie frumoasă, e de înțeles de ce a fost atât de ușor absolvită de orice vină.

Au iertat-o și pentru cursele pe care li le întinsese, atunci când era de partea troienilor, deși intenția sa malefică era cât se poate de clară:

τρίς δὲ περίστειξας κοῖλον λόχον ἀμφαφώσωσα,  
ἐκ δ' ὀνομακλήδην Δαναῶν ὀνόμαζες ἀρίστους,  
πάντων Ἄργείων φωνὴν ἴσκουσ' ἀλόχοισιν<sup>20</sup>.

Faptul că planul îi este dejucat poate că diminuează la nivelul percepției grecilor perioadei arhaice vina pe care o poartă, dar în ochii modernilor<sup>21</sup>, pentru care intenția de a comite o crimă este echivalentă crimei înseși, Elena nu

<sup>19</sup> "Însă, căjeaua, se-ntoarse de-acolo, și nici chiar în Hades / Cum m-afundam, nu răbdă să-mi închidă nici ochii, nici gura!", *Odysseia*, XI, vv. 424-426.

<sup>20</sup> "Pânda din/untru de trei ori la rând ocolit-ai, cu mâna / Tot pipăind, și strigându-i pe nume, Danaii de frunte, / Asemuindu-ți și glasul cu cel al soțiilor noastre", *Odysseia*, IV, vv. 277-279.

<sup>21</sup> E bine de subliniat că prin *modern* nu înțeleg defel *contemporan*, căci societatea greacă însăși a evoluat de la o "cultură a rușinii" la o "cultură a vinovăției", pentru a prelua termenii cu succes utilizați de E.R. Dodds în lucrarea *The Greeks and the Irrational*, apărută în România la început sub titlul *Dialectica spiritului grec*, în traducerea lui Catrinel Pleșu, București, Editura Meridiane, 1983.

poate trece drept inocentă, cu atât mai mult cu cât tentativa de a-i pierde pe ahei este repetată cu încăpățănare.

Magia glasului feminin privită drept capcană este deja un loc comun: l-am mai întâlnit vorbind despre Sirene și despre Circe. Armele seducției îi produc panică indo-europeanului războinic, care își izolează soția în gineceu și sub văluri. Dacă această soție mai cunoaște și câte ceva despre lucrările farmecelor, așa cum știe Elena:

αὐτίκ' ἄρ' εἰς οἶνον βάλε φάρμακον, ἔνθεν ἔπινον,  
νηπενθές τ' ἄχολόν τε, κακῶν ἐπίληθον ἀπάντων<sup>22</sup>,

o privește pe aceasta cu un respect amestecat cu teamă și începe să îi permită chiar să vorbească în locul său, ceea ce în mod normal ar fi o insultă. Imaginea unui Menelaos „ținut sub papuc” (fapt care, în termenii definiției din paragraful 1.2., e de regăsit în formula „vătămare psihică”), mai ales după ce avem cunoștință despre faptele sale de arme din fața zidurilor Troiei, e cât se poate de hilară.

Elena a fost – de bună seamă, fără voia ei, dacă e să-i dăm crezare aedului – motivul morții atâtor viteji ai Greciei. Măr al discordiei, ea joacă *volens-nolens* rolul unui personaj negativ, având influențe malefice care se prelungesc pe două epopei.

## Concluzii

4.1. Cred că simpla numărătoare ne poate spune că balanța înclină hotărât în favoarea “monștrilor fascinanți”. Nici nu e de mirare, de vreme ce Homer nu este unul dintre autorii de romane cavaleriești, atât de acid ironizați de Cervantes, ci un poet de mare anvergură intelectuală, căruia îi plac nuanțele.

4.2. Titlul inițial al acestei expuneri fusese „Monstruozitatea femininului în *Odyseia*”. Pe parcursul adunării datelor, însă, am înțeles că, pe lângă aerul oarecum bufon al unui asemenea titlu, o atare formulare nu ar fi avut nici pe departe acoperire în concepția lui Homer asupra femeii. Pentru el, femininul nu este monstruos *per se*, după cum nici masculinul nu are prin el însuși vreo virtute. Aedul nostru e prea înțelept pentru a fi misogin. Se amuză copios portretizându-l pe viteazul de la Troia acum înfrânt de un inamic neînarmat și zâmbește când îl face pe Odysseus prudent în fața unei Circe sau Calypso, hotărât să își apere sufletul, dar abandonându-și lor trupul. Probabil, suprema sa

---

<sup>22</sup> "Puse pe dată trei picuri în vinul din care băură, / De nemânie și de ne-ndurerare, să uite de rele", *Odyseia*, IV, vv. 220-221.

ironie constă în faptul că epopeile sale despre eroi au de fapt drept axă de sprijin femeia: Elena în *Iliada*, ca una fără de care nu ar fi existat războiul troian, iar în *Odyseia*, Penelopa, singura imagine care îl face pe fiul lui Laertes să refuze nemurirea și să continue un drum despre care știe că îi va fi presărat numai cu durere.

### ***Repere bibliografice***

*Odyseia*, editor P. van der Mühl, Helbing&Lichtenhahn, Basel, 1962.

*Odyseia*, Trad. Dan Slușanschi, București, Ed. Paideia, 1997.

PIERRE GRIMAL, *Dicționar de mitologie greacă și romană*, trad. de Mihai Popescu, Editura Saeculum I.O., București, 2001.

JEAN VERTEMONT, *Dicționar al mitologiilor indo-europene*, trad. de Doina Lică și Lucian Pricop, Editura Amarcord, Timișoara, 2000.

ANCA BALACI, *Mic dicționar mitologic greco-roman*, Editura Științifică, București, 1966.

E.R. DODDS, *Dialectica spiritului grec*, trad. de Catrinel Pleșu, București, Editura Meridiane, 1983.

FÉLIX BUFFIÈRE, *Miturile lui Homer și gândirea greacă*, trad. de Gheorghe Ceaușescu, București, Editura Univers, 1987.

JEAN-PIERRE VERNANT, *Mit și religie în Grecia antică*, trad. și cuvânt înainte de Mihai Gramatopol, București, 1995.

*Id.*, *Originile gândirii grecești*, trad. de Florica Bechet și Dan Stanciu. Postfață de Zoe Petre, București, 1995.



Situația lui Arhiloh, ca și a celor mai mulți lirici greci, este una cu totul aparte. Operele lor s-au pierdut în majoritate și ei nu ne erau cunoscuți până către sfârșitul secolului al XIX-lea decât din scurte citate prezente la alți autori, dar adunate cu mare scrupulozitate și acribie de filologi în felurite antologii. Începând însă din veacul trecut, excavațiile efectuate în special în Egipt scot neconținut la lumină papiri care conțin printre altele și fragmente din lirica greacă. În consecință, edițiile trebuie reînnoite mereu, iar opiniile critice ale exegeților sunt într-o permanentă prefacere. Din nefericire, însă, în cazul lui Arhiloh, cu excepția unui singur papirus, cel numit de la Köln, datorită căruia ne-a parvenit cea mai amplă creație arhiloheică pe care o posedăm, fragmentele descoperite sunt extrem de scurte și de mutilate. Cele mai multe nu depășesc un vers, iar papirologii dau o adevărată luptă pentru reconstituirea fiecărei litere.

Tocmai în aceste condiții ni s-a părut cel mai interesant să încercăm o reconstituire globală a acestui univers poetic atât de mutilat, să depășim stricta analiză filologică, de altfel indispensabilă, practică cu predilecție în ultimul timp de editorii și comentatorii lui Arhiloh. Un astfel de studiu are menirea, sperăm, nu de a îndepărta de la analiza filologică, ci, dimpotrivă, de a atrage către aceasta pe cititorii cuceriți de frumusețea marilor teme ale liricii lui Arhiloh. În același timp am fost pe deplin conștienți de riscul pe care ni-l asumăm abordând o temă în care fanteziei îi revine inevitabil un rol însemnat. Așadar, lucrarea noastră poate fi plină de intuiții care să-și găsească confirmarea în potențiala descoperire de noi texte, dar tot acestea din urmă ar putea aduce pe alocuri retușuri interpretărilor încercate de noi. Am fost de asemenea stimulați în cercetarea noastră și de faptul că istoriile literare consultate treceau deseori cu vederea sectoare însemnate ale creației arhiloheice, iar sintezele pe care le ofereau erau în parte depășite. Bibliografia pe care am avut-o la dispoziție în România a fost însă extrem de redusă, și acest lucru a avut ca efect faptul că lucrarea noastră are, din această perspectivă, un nesperat grad de originalitate, mai toate interpretările aparținându-ne, numai că există riscul ca ideile noastre să coincidă cu cele altor exegeți, ale căror nume și idei nu le-am putut cita din cauză că lucrările lor nu ne-au fost accesibile.

Două au fost, așadar, studiile folosite. Cel dintâi, intitulat în traducere, *Arhiloc poet și cetățean* îi aparține lui André Bonnard, profesor la Universitatea din Lausanne, editor al poetului în CUF și unul dintre cei mai buni cunoscători ai operei arhiloheice. Acesta îmbină caracterul științific cu cel de accesibilitate pentru marele public. Bonnard merge pe linia prezentării creației lui Arhiloh în paralel cu desfășurarea vieții sale. El nu se limitează la fragmentele cele mai bine conservate, ci folosește fiecare părticică de vers al poetului pentru a crea o imagine globală și cât mai completă a operei lui Arhiloh. Totodată, el insistă asupra modificărilor pe care le aduce Arhiloh concepțiilor și valorilor homerice.

Celălalt studiu, *Archiloco e i livelli della realtà* al lui Bruno Gentili, nu are aceeași vocație de exhaustivitate, ci se axează în principal pe analiza poemului din papyrusul de la Köln, dar raportat la restul operei lui Arhiloh.

În aceste condiții, lucrarea noastră nu a putut porni decât de la o analiză minuțioasă a textului, nelăsând la o parte nici cele mai mutilate fragmente, pe care deseori nici editorii nu se hazardază să le traducă în edițiile bilingve. A urmat efortul de interpretare și de clasificare riguroasă pe feluritele teme lirice. De asemenea, am apelat cu constanță la așa numitele *testimonia* și am avut permanent în vedere posibile corelații cu literatura epocii arhaice, și nu numai.

Ni s-a părut potrivit să începem această analiză a universului poetic arhiloheic prin precizarea locului zeilor în cadrul viziunii sale, căci, așa cum vom constata mai jos, Arhiloh se mândrește a fi un ales al acestora, aspect definitoriu pentru perspectiva filosofică a mai tuturor poezilor arhaici. Conform legendei consemnate de inscripția lui Mnesiepes, revelarea misiunii sale poetice s-a făcut încă din copilărie sau din prima tinerețe. Legenda ne spune că Arhiloh ducea la târg o vacă. Pe drum, el întâlnește ceata Muzelor, care glumea și se veselea în deplină libertate. Ele îi răpesc băiatului vaca și îi încredințează în schimb o liră. Tatăl său, Telesikles, va obține mai târziu de la oracolul din Delfi confirmarea spuselor fiului. Legenda merită măcar o mențiune, întrucât ea surprinde coordonatele esențiale ale personalității lui Arhiloh.

El este poetul unei lire noi în opoziție cu aceea deja abandonată a aezilor în beneficiul recitărilor rapsodice. Începând cu Arhiloh, lira va cunoaște o perioadă strălucită de glorie, în sensul creării unui gen de poezie destinat acompanierii cu acest instrument muzical. Arhiloh trăiește într-un moment de criză a poeziei. Operele lui Homer deveniseră clasice și beneficiau de o difuzare extrem de vastă în întreaga lume greacă, însă spațiul poeziei originale era în totalitate dominat de niște epigoni sterili ai marelui creator. Se simțea o acută nevoie de reînnoire a formelor literare. Dar pentru aceasta era necesară apariția unui creator de primă mărime care să se smulgă din lanțurile epopeii, extrăgând totodată din aceasta materia viitoarelor genuri și specii literare ai căror germeni puteau fi identificați din belșug, dar sub o formă încă virtuală în opera lui

Homer. Tocmai Arhiloh a fost personalitatea care și-a asumat această dificilă, dar necesară misiune. Prima etapă, poate cea mai anevoioasă, dar în orice caz indispensabilă, era cunoașterea fără greș a operei lui Homer. Vom furniza în lucrarea noastră destule elemente care să ateste perfecțiunea la care ajunsese Arhiloh în acest domeniu. În plus, poetul din Paros nu numai că s-a nutrit din experiența înaintașului său, dar a și sublimat-o în foarte originalul său demers creator. Opera sa poate fi considerată o replică adresată lui Homer, replică ce dovedește strălucit infinitatea potențială a soluțiilor literare într-un moment când aceasta părea să fie contrazisă de cantonarea în stilul rapsodic și de reiterarea stereotipă a vechilor creații artistice. Această replică dată de Arhiloh este însă deosebit de nuanțată<sup>1</sup>. Ea constă uneori într-o negare vehementă a lui Homer și a idealurilor lumii sale, alteori într-o reformulare plină de tact a echivalentului homeric, și alteori într-o preluare, ce-i drept limitată, a unor formule sau valori epice, așa cum vom arăta mai jos.

Dar, cum în rând cu zeii nu stau decât tot nemuritori, numai un ales al zeilor putea să se așeze alături de Homer. În acest context e vrednic de menționat faptul că în antichitate ambii poeți erau considerați giganți ai genului lor, la care micile imperfecțiuni, de altfel frecvent semnalate, nu făceau decât să împlinescă perfecțiunea de ansamblu<sup>2</sup>.

Revenind la inscripția lui Mnesiepes, trebuie subliniat că prezentarea lui Arhiloh ca un ales al Muzelor își găsește anumite ecouri în opera poetului, fapt care i-a făcut pe unii exegeți să presupună că informațiile epigrafice provin din versuri pierdute ale lui Arhiloh<sup>3</sup>. De pildă, în fragmentul 36<sup>4</sup>, poetul vorbește de prețiosul dar pe care i l-a făcut Zeus olimpiantul, dar care nu este altul decât inspirația poetică. Conștiința acestei înzestrări datorate zeilor îi trezește lui Arhiloh sentimente firești de gratitudine, care se manifestă sub mai multe aspecte: pe de o parte, trebuie menționată compunerea de imnuri de mulțumire și slavă, dedicate unor divinități (ni se păstrează mici fragmente din cele pentru Thesmophore (fr. 296) și pentru Herakles (fr. 298)), care, desprinse de context, ar putea fi socotite un pur exercițiu literar, iar, pe de altă parte, în fragmentul 88 îl vedem pe Arhiloh interpretând cu entuziasm peanul dedicat lui Apollo, pe când în altul se fălește a fi un expert în proslăvirea lui Dionysos prin ditirambii săi (fr. 96). Prin urmare, putem conchide că Arhiloh își manifestă frecvent recunoștința pentru darurile primite de la zei, de care e perfect conștient. Relația stabilită între părți nu este una de tip contractual, căci actul inițial al

<sup>1</sup> Bonnard (pag. 96-99) nu observă decât schimbările aduse de Arhiloh, trecând cu vederea similaritățile evidente.

<sup>2</sup> E. g. Anonymus, *De sublimitate* 33, 4; Horatius, *Ars poetica*, 359.

<sup>3</sup> Lassere, ediția CUF; Aloni, *Le Muse di Archilocco*, p. 54.

<sup>4</sup> Toate trimiterile la textul grec se fac după ediția *Lassere-Bonnard*.

zeilor este unul de pură gratuitate. Arhiloh răspunde însă pe măsura generozității zeilor, făcându-i să se bucure și ei de harul pe care i l-au dăruit.

Raporturile poetului cu divinitatea sunt intime, Arhiloh resimțind în timpul luptelor ajutorul providențial, care îl duce la victorie (fr. 110). În momentele critice, tot zeii sunt cei care îi vin în ajutor, Hermes salvându-i odată viața (fr. 106). Un argument de mare importanță pentru dovedirea acestei religiozități a lui Arhiloh este absența oricărei remarci satirice la adresa zeilor, observații prezente în schimb din plin la Homer, dacă ar fi să menționăm numai câteva episoade picante din *Iliada* sau *Odiseea*, ca altercațiile conjugale dintre Hera și Zeus<sup>5</sup> sau aventura amoroasă a Afroditei cu Ares<sup>6</sup>. Trebuie subliniat totodată faptul că nimic altceva nu este cruțat de tirul ironiilor acide ale lui Arhiloh. Cad victime ale sarcasmului poetului atât dușmani de moarte, cum ar fi Lykambes, cât și prieteni prețuiți ca Pericle, atât femei ușoare, politicieni veroși gata să facă orice pentru a acapara puterea, bărbați nepotoliți în goana lor după efebi, gurmanzi insașiabili, cât și însuși “lașul” Arhiloh. Zeii însă nu au parte de un asemenea tratament. Lor li se roagă când e stăpânit de o dorință arzătoare, fie ea chiar și aceea de a-i nimici pe dușmani (fr.37), dar le respectă deciziile fără crâcnire (fr.15), indiferent dacă îi sunt sau nu favorabile. Avantajele supunerii față de divinitate reprezintă una dintre importantele concluzii ale meditației sale existențiale. Zeii au în grijă lumea, totul se produce prin vrerea lor, de la cucerirea unei insule (fr.101) până la păstrarea vitalității și formei fizice a unei femei (fr. 35). Dar, spre deosebire de omologii lor homerici, zeii lui Arhiloh sunt animați de un permanent spirit de dreptate și nu se lasă în voia unor pasiuni necontrolate. Ce-i drept, dispunem de un fragment de întinderea unui unic vers (161), în care un zeu este cuprins de mânie, dar ruperea lui de context nu ne poate îndreptăți să considerăm că ar fi vorba de un sentiment nejustificat. În schimb, însă, Zeus, omniscient și omnipotent (fr.171), stăpân peste zei și peste muritori, apare în întreaga lirie arhiloheică drept supremul garant al dreptății, care nu permite nici o încălcare a legilor divine și pedepsește amarnic orice transgresare a dreptății. În plus față de Zeus homeric, corespondentul său arhiloheic este eliberat de sub domnia implacabilă a destinului. Autoritatea sa este deplină și necontestată. El poate schimba oricând roata norocului, coborându-i pe cei puternici și mărindu-i pe cei mici (fr.123). Și nu numai roata norocului, ci și a lumii. Tot el poate bulversa întreaga ordine cosmică, mărturia cea mai clară a atotputerniciei pentru antici, așa cum a făcut-o la eclipsa de soare din anul 648 a. Chr. Ca urmare, Arhiloh recomandă o existență supusă, modestă. Omul trebuie să se mulțumească cu puțin și să-și înfrâneze

---

<sup>5</sup> *Iliada*, I, 536-567.

<sup>6</sup> *Odiseea*, VIII, 266-367.



ambitiile. Aceste norme etice și comportamentale, pe care le vom detalia în cele ce urmează, sunt rodul experienței poetului în decursul unei existențe marcate de numeroase privațiuni. Arhiloh era fiul bastard al unei notabilități locale din Paros, Telesikles. În situația acesta, putea fi abandonat la naștere, și în cel mai bun caz deveni sclav. Nu s-a întâmplat însă așa, căci zeii îl îndrăgeau pe poet. În orice caz, este totuși probabil că nu a fost părtaș la moștenirea părintească, în conformitate cu o veche tradiție grecească consemnată și în *Odiseea*<sup>7</sup>. Cum în Paros asigurarea subzistenței constituia o problemă pentru mai toți locuitorii insulei, care trebuiau să se mulțumească cu deloc apetisantele fructe de mare pe care le pescuiau din valuri (fr. 105) și cu de-a dreptul respingătoarele smochine (fr. 158), singurele care creșteau pe solul arid și stâncos al insulei, e firesc ca greutățile materiale să nu fi fost străine nici de Arhiloh. Tocmai ele trebuie să fi constituit unul din factorii importanți care i-au determinat plecarea în Thasos.<sup>8</sup> Ceea ce ni se pare însă lucrul cel mai vrednic de menționat este că tocmai aceste greutăți materiale îl fac pe poet imun la privațiuni. De multe ori foamea trebuie să-l fi chinuit în decursul lungilor campanii militare la care a luat parte și foarte rar trebuie să se fi înfruptat din bucate alese. Cu toate acestea, el nu tânjește niciodată după mese îmbelșugate, ci se mulțumește cu pâinea comună din orz, *maza*. Să nu uităm însă că un personaj de noblețea lui Odiseu, hăituit de foame și de alte nenumărate lipsuri, consideră într-una din cuvântările sale o masă îmbelșugată însoțită de vinul cel dulce drept cea mai de preț fericire. Tot așa, nimic mai străin de poetul nostru decât averea. Era natural, omenesc să dorească bogăția. Cu toate acestea, el respinge plin de seninătate aurul lui Gyges (fr. 15)<sup>9</sup>. Detectăm, așadar, la Arhiloh o cenzurare rațională extrem de riguroasă a acestor instincte primare, cenzurare compensată probabil, măcar în parte, printr-o defulare în cadrul poeziei sale satirice.

S-ar părea însă că Arhiloh a cedat ispitei vinului. Mai multe fragmente și mărturii antice ne-ar putea duce la această concluzie. Noi însă am prefera să nuanțăm lucrurile. Dar iată faptele. Citând fragmentul 5, Plutarh îl acuză pe Arhiloh că ar fi oferit drept leac al nenorocirilor vinul și plăcerile. Soluția nu îi este străină nici lui Homer, iar pasajele în care apare sunt chiar numeroase<sup>10</sup>. Dar Arhiloh o enunță parcă mai răspicat și, totodată, mai emfatic. Acesta era însă felul lui de a fi. El spunea lucrurilor pe nume fără a se gândi în prealabil la consecințe. Dar, de o extremă importanță în lămurirea chestiunii este cunoașterea contextului în care Arhiloh dă acest sfat. Un naufragiu în care

---

<sup>7</sup> XIV, 209.

<sup>8</sup> Bonnard (pag.93) adaugă acesteia durerea unei inimi rănite în dragoste.

<sup>9</sup> Bruno Gentili emite ipoteza că aceste versuri ar reprezenta transfigurarea poetică a problemelor financiare avute de poet cu Lykambes.

<sup>10</sup> Putem cita *Iliada*, XXIV, 524 sau *Odiseea* X, 202.

muriseră mulți cetățeni de vază ai Parosului a îndoliat întreaga insulă. Nu este un doliu național formal, ca multe din zilele noastre, cu un caracter mai degrabă exterior, decât exprimând o tristețe sinceră, căci nu afectează decât o infimă parte din populație, ci unul real, deoarece aproape fiecare familie își are mortul ei. De mult nu a mai cunoscut Parosul vreo bucurie și nimănui nu îi mai stă gândul la banchete sau sărbători. Arhiloh, ca poet cetățean, angajat cu entuziasm în viața comunității, s-a făcut la rândul său purtătorul de cuvânt al acestei dureri generale (fr. 1). Prima soluție pe care o propune poetul pentru depășirea acestui moment dificil pentru cei mai mulți parieni prezintă un caracter paradoxal. Poetul trasează mai întâi (tot fr. 1) tabloul doliului concetățenilor săi, după care, în ciuda aparențelor care au aerul să-l contrazică, enunță răspicat existența unui remediu chiar și pentru cele mai teribile nenorociri: suportarea lor îndârjită. Le este dat muritorilor să sufere, și acum le-a venit rândul și parienilor. Aceste idei nu sunt deloc noi, dar sinceritatea și directetea cu care le exprimă Arhiloh sunt izbitoare, iar plasarea lor în contextul enunțat are un efect de o forță remarcabilă. Soluția oferită de poet pentru înfruntarea nenorocirilor se află de altminteri în perfect acord cu îndemnul pe care îl moderată pe care le face în întreaga sa operă. E modul cel mai bărbătesc de a pune problema, și de aceea figurează ca prim argument în poemul de consolare dedicat lui Pericle. Totuși, așa cum o face destul de des, Arhiloh sacrifică soluția ideală în favoarea aceleia de eficiență practică maximă. Viața trebuie să meargă înainte, ne spune poetul, iar aceasta nu constă sau nu trebuie să conste numai în plâns și jale. Ea își revendică în mod firesc partea sa de bucurii și de clipe plăcute. În acest sens credem că ar trebui interpretată recomandarea lui Arhiloh din fragmentul 15. Ca un argument în favoarea afirmației noastre, care tinde să-l contrazică pe Plutarh, putem considera de exemplu fragmentul 94, în care Pericle, prietenul poetului, este satirizat pentru că s-a dedat consumului excesiv de vin pur, mai ales că acesta nici măcar nu îi aparținea. Se adaugă și alte fragmente în care sunt condamnați desfrânați (fr. 177-187), sau femei însetate de plăceri ale trupului (fr. 200-208).

Situația vinului pentru Arhiloh este identică cu aceea a tuturor grecilor pentru care acesta reprezenta băutura uzuală, ce acompania searbăda turtă de orz. În schimb, fragmentul 12 prezintă o situație diferită de cea discutată anterior. Arhiloh moderatul, care îndeamnă permanent la cumpătare și îi satirizează fără cruțare pe cei vinovați de excese de orice fel, cade de această dată chiar el victimă a ispitei vinului. Cadrele se succedă cu repeziciune. Arhiloh se lasă pradă tentației, dă poruncă să fie adus vinul roșu. Un camarad al său face nenumărate curse între convivi și butoaiile care se golesc cu repeziciune. Sobrietatea arhiloheică nu mai e decât o amintire. Un exemplu similar de abatere a lui Arhiloh de la normele pe care tot el și le impusese îl

reprezintă fragmentul 196a West II, unde poetul nu poate rezista tentației împreunării nepermise cu sora lui Neobule.

În concluzie, fragmentul 12 poate fi considerat un început al poeziei simposiace, care va cunoaște o posteritate strălucită în literatura greacă. Ne aflăm, însă, încă departe de Alceu, pentru care meditația asupra nimicniciei vieții determină consumul de vin, iar consumul de vin stimulează la rândul său acest soi de meditație. La Arhiloh, cugetarea asupra rosturilor vieții nu prilejuiește concluzii pesimiste, ci determină o împăcare a poetului cu sine, cu lumea și cu zeii, găsirea unui veritabil echilibru interior. Fragmentele cele mai semnificative în acest sens sunt 118 și 15. Primul surprinde dialogul dintre poet și propria conștiință (ἐμός). Pasajul are un precedent celebru în *Odiseea* (XX, 18-21), unde Ulise, la vederea servitoarelor ce se împreunau cu pețitorii Penelopei, i se adresează sufletului său cuprins de furie și indignare, cerându-i să mai rabde puțin, căci ceasul răzbunării e aproape. Diferențele dintre cele două dialoguri sunt însă nete. Odiseu caută în sine resurse pentru a se stăpâni la vederea unei abateri locale și vremelnice de la norma morală. El are în vedere rezolvarea unei situații critice momentane, în timp ce Arhiloh e în căutarea unei soluții de viață. Tămăduirea suferințelor lui Ulise era aproape, în schimb necazurile lui Arhiloh par a fi fără leac. În ciuda tuturor aparențelor, leacul există și poetul îl găsește. El descoperă imperativul adaptării oamenilor la un ritm universal, de natură să le asigure menținerea echilibrului interior. Acest ritm e ilustrat de maxima atât de cunoscută μέτρον ἄριστον, pe care Arhiloh nu o menționează însă explicit. Nici bucuria poetului biruitor nu trebuie să fie excesivă, nici jalea atotputernică. Ambițiile nemăsurate de orice fel trebuie blamate. Nici bogăția celui mai avut om al vremii, Gyges, nici dobândirea autorității politice absolute nu suscită interesul poetului. El se pronunță în favoarea unei vieți modeste, demne, fără concesii făcute ticăloșilor, eliberate de sentimente nefaste, ca invidia și mânia. Rezistența pe care o opune Arhiloh greutăților vieții este aceea a unui războinic. Căci, așa cum se autodefinește, este deopotrivă poet și soldat (fr. 8).

O diferență fundamentală față de eposul homeric este aceea că poetul este prezent în calitate de combatant în mijlocul luptelor pe care le cântă. De aici provine în mod firesc caracterul mult mai realist al descrierii și renunțarea la acea aură mitică a bătăliei. Războiul are atât partea sa de eroism, cât și cea de lașitate, iar Arhiloh nu se sfiește să o prezinte din abundență și pe cea de-a doua.

Dintre nenumăratele fațete ale vieții de războinic sunt evidențiate și multiplele privațiuni la care este supus acesta (fr. 7). Alimentele sunt puține și mereu aceleași, masa este luată la repezeală între două campanii fără a lepăda nici atunci armele, căci dușmanii pot ataca oricând prin surprindere. Arhiloh

trebuie să lupte pe tărâmurii necunoscute cu popoare barbare care nu cunosc nici mila, nici cavalerismul eroic. În mod firesc, printre puținele fragmente de luptă rămase sunt frecvente imaginile ce surprind momente critice (fr. 80, 104). Astfel, în primul fragment citat, armata copleșită de lipsuri așteaptă incapabilă de acțiune intervenția salvatoare a unui *deus ex machina*. Cel de-al doilea îl surprinde pe însuși Arhiloh aflat la vreme de furtună la bordul unei nave jucând rolul acestui *deus ex machina* pentru echipajul cuprins de disperare. Când enumerarea șirului nesfârșit al vicisitudinilor războiului riscă să frizeze monotonia, Arhiloh introduce inconfundabilă sa notă de umor, care are totodată menirea de a prezenta luptele ca pe un fenomen complex de viață ce include pe lângă suferințe și încercări și unele aspecte pitorești. Să analizăm unul dintre cele mai vestite fragmente păstrate, (13), cel al abandonării scutului. Ne aflăm într-o vreme în care idealurile eroice, bogat ilustrate de Homer, sunt în continuare în mare vogă. Nimic mai rușinos, așadar, decât abandonarea armelor, și nimic mai demn de laudă pentru un luptător decât capturarea unora de preț. Aceste valori se difuzaseră și în afara lumii grecești propriu zise, căci tracul din tribul saienilor este foarte mândru de trofeul său. Arhiloh nu contrazice aceste valori de dragul de a le contrazice și putem afirma că, într-o anumită măsură, chiar le respectă,<sup>11</sup> căci nu de bunăvoie (οὐκ ἐθέλων, v. 2) își părăsește el scutul, mai ales că era o piesă de toată frumusețea (ἔντοσ ἀμώμητον, vs.2), dar se fălește cu această abandonare a scutului deoarece se sprijină pe un raționament care îl absolvă de acuzația de lașitate. El își leapădă scutul nu pentru a fugi din luptă, ci, în mod paradoxal, pentru a o continua. Dacă mori fie și într-un mod glorios, lupta este pierdută și dușmanii rămân învingători, căci, după cum remarcă poetul în fragmentul 117, după moarte gloria câștigată pe această lume se stinge, injuriile dușmanilor sporesc și nimeni nu le mai poate ține piept. Această concluzie se opune tranșant mentalității eroilor homerici, dar, cât ar părea de ciudat, putem identifica tot la Homer germenii acestei idei. În *Odissea*<sup>12</sup>, Ahile regretă opțiunea sa în favoarea unei morți glorioase și ne învață să prețuim viața, dar nu una trăită oricum. Căci Arhiloh fuge pentru a se reîntoarce în luptă, unde și moare, bătându-se vitejește<sup>13</sup>.

Marele merit al lui Arhiloh este acela că repune în discuție, în maniera pragmatică a omului confruntat zi de zi cu lupta, valorile eroice tradiționale.

---

<sup>11</sup> Opiniile exegeților în această privință sunt foarte diverse. Reprezentative prin plasarea lor la extreme ni se par cele ale lui Fraenkel, 1962, p.137, care consideră gestul părăsirii scutului o crimă din punct de vedere epic și Kirkwood, 1974, pp. 32-33, care socotește spiritul antihomeric incidental, nu central în poezia lui Arhiloh.

<sup>12</sup> XI, 488-491.

<sup>13</sup> Ἡρακλείδης Ποντικός, *Pol.* 8.

Reformulările poetului au toate o bază practică și vizează îmbunătățirea tehnicii de luptă. Astfel, în fragmentul 93, Arhiloh își exprimă repulsia față de generalul cochet, adevărat filfizon al câmpurilor de bătaie, cu părul ondulat și nasul epilat, arătând totodată că preferă acestuia un bun profesionist, fie el chiar mic de statură și cu picioarele strâmbe.

Importantă pentru poet este în primul rând victoria și, în mult mai mică măsură, ținuta celor ce o dobândesc. Să nu fim greșit înțeleși. Arhiloh nu este un adept al devizei “scopul (sc. victoria) scuză mijloacele”. După el, lupta trebuie să se desfășoare sub semnul unui cavalerism exemplar, chiar dacă își pierde ceva din grandoarea homerică. Nu mai apar eroi strălucitori în costumele lor spectaculoase, ci simpli militari. Armele măiestru făurite de zei sunt înlocuite de un echipament de luptă modest, în care domină armele propriu-zise și nu accesoriile făcute să ia ochii. Arhiloh urmărește permanent să demitizeze războiul, să îl scoată din legendă și să îl aducă în viața de toate zilele, să ofere o radiografie cât mai exactă a acestui fenomen complex de viață.

Dacă, la Homer, și lașitatea își avea eroismul ei, la Arhiloh și eroismul are doza sa de lașitate. Ca poet satiric ce este, lui Arhiloh îi place să o pună în evidență cu precădere pe aceasta din urmă. Astfel, în fragmentul 99 victoria propriei armate este ridiculizată pentru proporțiile ei reduse (o oaste de o mie de oameni nu a răpus decât șapte vrăjmași). Fragmentul amintit este interesant și pentru noua perspectivă pe care o aruncă asupra percepției luptelor. Dacă, în *Iliada*, ostilitățile se compuneau cu precădere din monomahii, la Arhiloh lupta este una între două armate. Rolul strategilor este acum decisiv. Ei nu mai au simpla menire de a insufla curaj luptătorilor, cum făcea de pildă Agamemnon, ci aceea de a organiza lupta, de a pune la punct o tactică coerentă. Lupta nu se mai duce între eroi care au fiecare o personalitate bine conturată, ci între soldați anonimi, care contează numai global, sau ca simple unități la alcătuirea unei glaciale statistici a pierderilor.

Trebuie reliefat însă că tocmai forma satirică, îmbibată când de causticitate, când de ironie binevoitor empatică, este cum nu se poate mai potrivită pentru prezentarea acestor înnoiri. Pregața lor crește prin atitudinea necruțătoare a lui Arhiloh față de vechile realități.

Nu putem încheia însă rândurile dedicate luptelor fără a zăbovi puțin și asupra celeilalte dimensiuni, la fel de prezente a luptelor, și anume eroismul.<sup>14</sup> De exemplu, în fragmentul 114 îl vedem pe Arhiloh în mijlocul luptelor, organizându-și și îmbărbătându-și concetățenii. Încurajarea pe care poetul o adresează camarazilor ar putea părea paradoxală pentru moderni (fr. 112).

---

<sup>14</sup> Bonnard nu vrea să o ia deloc în considerare, la pagina 54 afirmând că Arhiloh nu cântă isprăvile eroilor, ci că aceștia sunt dezumflați.

«Încurajează-i pe tineri, victoria e în mâna zeilor». Versul mai sus menționat prezintă similarități pregnante cu un altul din *Iliada* (VII, 102). Neînțelegerile se rezolvă imediat mai ales în cazul lui Arhiloh, la care zeii au ca principal atribut spiritul de dreptate, ei acordând victoria celor care s-au dovedit cei mai vrednici să o merite. La Homer, lucrurile se complică întrucâtva, căci zeii acționează mânați de simpatii și inimizții extrem de subiective, dar nici ei nu apreciază altă ținută războinică în afara bravurii.

Din acest fragment (114), ca și din altele (104, 112), se desprinde cu claritate imaginea lui Arhiloh, poet al cetății, care își mobilizează compatrioții să se arunce în luptă. Îndemnurile sale avântate pentru cucerirea Thasosului amintesc de exorțățiile lui Solon adresate atenienilor pentru recâștigarea Salaminei. În mod firesc, în luptă alături de piosul poet și concetățenii săi, se află divinitățile venerate de cetate, ca de exemplu Atena (fr. 11).

O altă ipostază, nu mai puțin semnificativă a lui Arhiloh ca poet al cetății, este aceea a implicării cel puțin pasive în viața politică, în calitate de comentator sau analist. E de altfel probabil că statutul său de fiu al unei slave nu i-ar fi permis ocuparea unei funcții oficiale în Paros. Fragmentele foarte mutilate din epodele V (fr. 209-216) și VII (fr. 224-234) ne permit să ne facem numai o idee vagă asupra acestui gen de poezie.

Arhiloh versifică mai întâi o fabulă bine cunoscută pentru a conferi mai multă autoritate spuselor sale, iar în partea a doua a epodei clarifică lucrurile, precizând care dintre mai marii zilei este victima necruțătoarelor sale atacuri sau care dintre cei căzuți în dizgrația opiniei publice este reabilitat. Tonul folosit este dur, presărat nu arareori cu o invectivă care cade în trivial. Semnificativ pentru conduita politică pe care o agreează este fragmentul 10: "Omul politic nu trebuie să se sinchisească de vorbele răuvoitoare ale vulgului". Unii comentatori<sup>15</sup> văd aici semnele, de netăgăduit pentru ei, ale încălcării *aldós*-ului homeric. Ne-am putea alătura opiniei lor doar în măsura în care e vorba de nepăsarea față de părerile celor mulți. Un *aldós* există însă cu siguranță, și aducem ca argument în sprijinul opiniei noastre îndemnurile la măsură, cumpătare, supunere față de voința zeilor și respectarea dreptății, pe care Arhiloh le vehiculează atât de frecvent în lirica sa. Mentalitatea poetului ar fi după noi mai degrabă eroică, aristocratică, el nesinchisindu-se de opinia vulgului, invidios și ignorant, după cum nici eroii homerici nu pun nici un preț pe vorbele plebeului Thersites. Idei politice similare prezintă și fragmentul 35, dar starea sa precară de conservare îl face extrem de dificil de interpretat.

---

<sup>15</sup> G. Pasquali, *Pagine meno stravaganti*, Firenze, 1935, p. 102, apud Rusello, Milano, 1993, p. 167.

O altă temă a liricii lui Arhiloh, care trebuie să fi ocupat o parte însemnată a creației sale, dar din care ni se păstrează relativ puține fragmente, este dragostea. Remarcabilă ni se pare diversitatea imaginilor și registrelor tematice în care se exprimă acest sentiment al poetului. Ele se rânduiesc între ipostaza gingașă, aproape suavă a tinerei fete purtând în păr un trandafir (fr. 40) și furia erotică dezlănțuită (fr. 90). Imaginile delicate de care am vorbit se caracterizează printr-o extraordinară simplitate. Arhiloh știe să se dezbrace de orice comparație mitologică sau afectare sentimentală. De asemenea, el nu descrie, ci mai degrabă schițează prin câteva elemente cu mare capacitate de sugestie. Caracterul fragmentar al acestor poeme creează imaginilor aspectul de crochiuri creionate cu mult talent. Astfel, în fragmentul 40, o tânără fată<sup>16</sup> ține în mână o ramură de mirt și un trandafir, iar părul îi flutură pe spate în bătaia vântului. Prezența trandafirului creează perifrastic imaginea candidă, feciorelnică a tinerei fete, iar ramura de mirt, ca simbol al Afroditei în ipostaza sa de zeiță a plăcerilor trupești, furnizează ideea că fata ar fi tocmai coaptă pentru măritiș. În schimb, fragmentul 38 înfățișează o doică cu părul și sânul îmbibat de parfum, care ar stârni și dorința unui bătrân, imagine ce impresionează prin directetea ei. Ni se pare demn de menționat că Arhiloh creează în puținele fragmente păstrate o adevărată sinestezie a mijloacelor de expresie. Predomină, cum e și firesc, imaginile vizuale, dar nu lipsesc nici cele olfactive (fr. 38), ori apelerile la simțul tactil (fr. 89, *Colonia* v. 48).

Fragmentele mai sus menționate prezintă numai una dintre ipostazele poetului îndrăgostit: îndrăgostitul sensibil la frumusețea gingașă, feciorelnică. O a doua ipostază ar putea fi aceea a năvalnicului pătimaș ce nu-și pune stavilă instinctelor. Dorința îl stăpânește și el și-o strigă fără înconjur (fr. 134). Tranziția între cele două ipostaze se face fără nici un fel de dificultate. Astfel, din fragmentul 89, în care Arhiloh vrea s-o îmbrățișeze plin de tandrețe pe Neobule, se trece imediat, în cadrul aceleiași poezii (fr. 90), la o împreunare febrilă, redată foarte dinamic și focalizată precis. Năvalnicul poet trăiește la o intensitate extremă sentimentele și senzațiile amoroase, iar orice eșec în dragoste îl face să sufere îngrozitor. Iubirea îl acaparează cu totul, și nici "plăcutele poezii" și nici sărbătorile nu îi mai suscită câtuși de puțin interesul (fr. 249). Numai Sappho îl va depăși pe Arhiloh, în literatura greacă ulterioară prin redarea atât de exactă, pe alocuri medicală a senzațiilor provocate de chinurile dragostei. Poetului i-a pierit răsuflarea (fr. 266), o ceață nedeslușită îi acoperă ochii (fr. 245), iar durerea atroce i-a ajuns până în măduva oaselor (fr. 266). Și Mimnerm (fr. 5 Diehl) va descrie stări fiziologice asemănătoare, provocate însă de trecerea tinereții.

---

<sup>16</sup> Bonnard (p. 92) crede că ar fi vorba de Neobule, dar nu prezintă o argumentare în acest sens.

Dintr-o descoperire papiriacee relativ recentă (Colonia) ne familiarizăm cu o altă ipostază a poetului îndrăgostit, aceea de seducător abil și de amoretz experimentat. Prima parte a poemului mai sus amintit constă dintr-un discurs în care Arhiloh apelează la numeroase tehnici retorice pentru a o convinge pe sora lui Neobule să cedeze avansurilor sale, iar a doua prezintă cu deosebită delicatețe iubirea dintre cei doi, desfășurată într-un cadru natural feeric.

Caracterizarea ce s-ar putea face poetului îndrăgostit din aceste foarte puține și scurte fragmente ar fi următoarea: Arhiloh este un îndrăgostit pătimaș, dar de o rară inconstanță în sentimente, suportă cu greutate respingerea în dragoste și se folosește de nenumărate tehnici pentru a-și atinge scopul. Dacă respingerea nu e doar amânare, ci refuz definitiv, dragostea se transformă în ură neîmpăcată.<sup>17</sup> Arhiloh este însetat de dragoste, un adevărat „fluturaș care zboară din floare în floare”, fără să iubească totuși cu adevărat. Critias<sup>18</sup> chiar ne informează că poetul se fălea cu desfrâul său. Totuși, sensibilitatea sa deosebită îl face să știe să aprecieze delicata frumusețe feciorelnică.

Tocmai o astfel de iubire care i se refuza a produs cele mai mușcătoare pagini de satiră pe care le-a scris Arhiloh. Acesta era domeniul său prin excelență, în care nimeni în antichitate nu cuteza să-l concureze, iar toți scriitorii posteriori ce abordau acest gen se revendicau de la el sau îl imitau cu mai multă sau mai puțină originalitate. După cum Homer era Epicul, Arhiloh este Satiricul. Acest gen de poezie se potrivea în cea mai mare măsură cu temperamentul său vulcanic, coleric sau plin de violență, pe care și-l recunoaște chiar el (fr. 278). Pe Arhiloh îl caracterizează un simț critic foarte pregnant, care se canalizează în egală măsură către prieteni și dușmani (fr. 279), când acțiunile acestora nu se ridică la standardele impuse de poet. El nu trebuie să facă nici un efort pentru a scrie satire, aceasta fiind reacția sa spontană la multitudinea realităților criticabile ce se ivesc la tot pasul, căci poetul este aidoma greierului care, apucat de o aripă, cântă automat o melodie (fr. 160). În plus, satira este o necesitate aproape fiziologică, Arhiloh însetând mereu să se ia la luptă cu cineva pe acest teren (fr. 121). El se află într-o veșnică și febrilă căutare de asemenea subiecte (fr. 162). Soarta imprudentului Lykambes, care a comis greșeala de a cuteza să-l provoace pe poet, ilustrează perfect riscurile unei asemenea inițiative. Atât de teribile trebuie să fi fost atacurile lui Arhiloh împotriva sărmanului bătrân, încât, ne spune legenda, acestuia nu i-a mai rămas altceva decât să-și facă seama. Nu se fălea fără rost poetul că stăpânește arta de a răni fără cruțare pe cel care-l rănește (fr. 120).

---

<sup>17</sup> Ideile lui Bonnard în acest sens sunt fluctuante. Astfel, la p.52, se susține că ura lui Arhiloh ar fi mai puternică decât dragostea, dar o pagină mai jos se răzgândește.

<sup>18</sup> Fr. 44, Diels- Kranz.



Din păcate, din cea mai renumită satiră a lui Arhiloh, cea împotriva Lykambizilor, nu ni s-au păstrat decât frânturi. Cea mai semnificativă dintre acestea este fragmentul 159, din care putem totuși să ne facem o idee despre măiestria și subtilitatea mijloacelor folosite de Arhiloh. Acesta i se adresează direct lui Lykambes cu reverențiosul apelativ πάτερ, adecvat în dialogul cu cetățenii respectabili, în spatele căruia putem decela deja o primă ironie malițioasă, iar tonul folosit este cel al unei nedumeriri simulate și al unei compătimiri prietenești pentru starea de nebunie care l-a ajuns pe bătrân. Pentru a-și legitima afirmația și a-i conferi un caracter de obiectivitate, Arhiloh evocă un moment inițial în care Lykambes era un om perfect echilibrat. În plus, poetul nu afirmă direct că Lykambes și-ar fi pierdut mințile, ci apelează cu abilitate la mărturia unei surse neutre, aceea a concetățenilor, și nici nu se bazează pe afirmațiile acestora, care ar putea fi simple bârfe, ca atâtea altele ale oamenilor, ci recurge la un element incontestabil: râsul, ce dovedește consensul într-o privință.

De o soartă cu nimic mai bună are parte Neobule, fiica lui Lykambes și fostă iubită a poetului. Atacurile la adresa ei sunt necruțătoare și chiar grosolane. Pentru a o defăima pe aceasta ca și pe alți adversari, Arhiloh construiește un scenariu complex bazat pe o binecunoscută fabulă, desfătându-se apoi cu dezvăluirea în cele mai mici amănunte a rolului jucat de fiecare personaj. Fie că Neobule apare sub masca leului (IV fr. 200-208), fie că Arhiloh i se adresează direct, esența atacurilor sale este următoarea. Aceasta nu a rezistat șocului despărțirii de poet (fr. 202) și s-a dedat celui mai nerușinat desfrâu, profanând chiar sacrul templu al Herei (fr. 203). Ascultând de sfaturile unei bătrâne codoașe pe nume Xanthe (fr. 204-205), a practicat o vreme cu succes cea mai veche meserie din lume (fr. 241). Afacerile îi mergeau din plin, ea trăind într-un lux orbitor și ghiftuindu-se cu mâncărurile cele mai alese (fr. 238). Timpul a trecut însă cu repeziciune și frumusețea i s-a ofilit. Pielea i s-a zbârcit (fr. 235) și neajunsurile bătrâneții o copleșesc. Pe coapsele ei, altădată atât de atrăgătoare, s-a instalat o respingătoare umflătură (fr. 236). Nu mai este acum decât o târfă obeză (fr. 248). În zadar încearcă să suplinaască frumusețea trecută prin sulemeniri și parfumări excesive (fr. 237), căci clienții nu o mai frecventează. În acest moment se pare că Lykambes, disperat, a încercat o reconciliere cu Arhiloh (fr. 42), care l-a respins cu dispreț, mulțumit pe deplin cu libertatea conferită de faptul că nu era căsătorit. În plus, și poetul a înaintat în vârstă și nu mai dispune de resursele fizice (fr. 247) pentru a o satisface pe bătrâna desfrânată care își devora clienții (fr. 207). Neobule și comportamentul ei nu îi mai stârnesc acum decât repulsie, și Arhiloh nu se poate stăpâni să nu o înjure cu sete (fr. 248). Singură, decrepită și infamată de versurile poetului, Neobule procedează asemenea tatălui ei și se sinucide.

Aceasta ar fi imaginea lui Neobule la Arhiloh, în măsura în care am putut-o noi reconstitui din fragmentele care s-au păstrat.<sup>19</sup> Cât e adevăr și cât e deformare poetică în cele de mai sus e însă imposibil de reconstituit. Oricum, trebuie subliniat că Arhiloh a elaborat o imagine coerentă, veridică a comportamentului lui Neobule, care se păstrează mereu aceeași în coordonatele ei esențiale în fragmentele care au supraviețuit. Șochează, în orice caz, duritatea atacurilor și trivialitatea limbajului folosit. De asemenea, în ciuda aparenței de obiectivitate, descoperim elemente care nu pot fi decât pure născociri ale poetului, care nu avea cum să dețină o informație despre Neobule, ca aceea din fragmentul 236. Îmbinând cu măiestrie elemente reale cu elemente născocite, dar cu aparența veridicității, Arhiloh trebuie să fi obținut un efect spectaculos, fapt dovedit și de fabricarea în epocă a legendei despre sinuciderea Lycambizilor. Din păcate, ne este greu astăzi să reconstituim din câteva cărămizi răzlețe grandoarea întregului edificiu al cărții de epode împotriva Lykambizilor.

Așa cum am precizat și anterior, aproape nimic nu scapă satirei lui Arhiloh. Nu există viciu sau defect care să nu fie înfierat. Nu se sustrag satirei lui Arhiloh nici prietenii poetului și nici chiar el însuși. Arhiloh se autoblamează pentru că și-a părăsit scutul și a fugit de pe câmpul de bătaie, demască impostura propriei sale armate, în stare să se fâlească cu o victorie ridicolă (fr. 99). Pericle îi e bun prieten. Lui îi dedică chiar o elegie (fr. 1). Cu toate acestea, poetul nu se poate opri să nu-i reproșeze defectele, căci e lacom și înfumurat (epoda V), lăudăros și lipsit de măsură (fr. 94, epoda VII) și să-i satirizeze nejustificatele ambiții politice (epoda V). Tot pe această linie, a demascării imposturii și a refuzului hotărât al autoiluzionării, se înscriu atacurile împotriva noii sale patrii, insula Thasos, dintre care cel mai vehement este cel din fragmentul 97. "Mizeria întregului popor grec s-a adunat în Thasos". Această afirmație este, mai degrabă decât o formă de satiră virulentă, o constatare plină de amărăciune care surprinde și o realitate general istorică, anume aceea că, adesea, colonizările au fost realizate cu pleava societății. Ea ne dă totodată o imagine foarte clară a direcției lui Arhiloh și a refuzului său de a ascunde aspectele neplăcute care l-ar putea pune pe el într-o lumină nefavorabilă. Asemenea declarații pot fi coroborate cu informația transmisă de Critias<sup>20</sup>, potrivit căroră Arhiloh este cel care declara adesea, cu binecunoscutul său spirit de frondă, că mama sa Enipo era o sclavă și se fâlea cu propriul lui desfrâu.

E așadar evident la ce atacuri trebuie să se aștepte dușmanii poetului, dacă nici prietenii nu sunt câtuși de puțin cruțați. Sunt satirizate femeii însetate

---

<sup>19</sup> Pentru o altă reconstituire nu foarte diferită, vezi ed. CUF, p. 68.

<sup>20</sup> Fr. 44 Diels-Kranz.

de plăceri ale trupului (fr. 45-46, epoda X) într-un mod foarte sugestiv și naturalist (ne referim la comparația cu o cioară cutremurată de voluptate ori la aceea cu modul hulpav în care un trac sughe berea). Aceasta din urmă, ca și imaginea din fragmentul 184, dă întreaga măsură a capacității lui Arhiloh de a face poezie din orice, de a isca din “din mucegaiuri și noroi” “frumuseți și prețuri noi”. Nu se bucură de o soartă mai bună în versurile poetului nici femeile dornice de îmbogățire (fr. 43), gata să sacrifice orice pudoare, numai să se înfrupte copios din patrimoniul propriilor lor amanți. Ce să mai spunem de homosexualul Cheidos, probabil un adversar al poetului, atacat virulent în epoda II. El este prezentat prin diverse epitete care fac aluzie pentru cei avizați la practicile acestuia: κεράυλης (fr. 180) – flautist, μύκλος (fr. 181) – lasciv, termen rar, ce se referă la un comportament tipic feminin, διεκτενισμένοι (fr. 183) – coafați cu o grijă excesivă. Între frânturile păstrate nu avem nici una în care să fie explicit menționată invertirea lui Cheidos, toată construcția epodei părănd să se bazeze pe această tehnică aluzivă. Abia în finalul ei se prezintă o imagine grotescă a desfrâului adversarului său.

O altă tehnică utilizată în satiră de Arhiloh este exacerbarea laudelor la adresa unui personaj, atunci când se urmărește un efect exact contrar (fr. 62). Alte victime ale săgeților lui Arhiloh sunt cei care nu-și stăpânesc poftele pântecelui și trec peste orice rușine ca să se îmbuibe și să consume vin în exces (fr. 94). Imaginea este obișnuită pentru acea vreme de sărăcie, în care mesele îmbelșugate erau apanajul doar al celor bogați. La Homer întâlnim o situație similară, dar poetul se arată mult mai înțelegător față de aceste slăbiciuni omenești, prezente chiar și la un erou de noblețea lui Odiseu. Totuși, și pentru marele aed nimic nu era mai de ocară decât pofta pântecelui.

Deschizător de drumuri este Arhiloh și în domeniul satirei politice. Fragmentele păstrate (224-234, epoda VII) ridiculizează ambițiile nejustificate și demagogia unor politicieni ratați.

Acesta este Arhiloh. Soarta a vrut ca cea mai mare parte a operei sale să se piardă, și multă vreme creația sa să ne fie cunoscută numai din câteva frânturi citate de alți autori. Zeii însă nu au uitat venerația pe care le-a purtat-o poetul și au făcut ca arheologii să descopere papiri arhiloheici. Ce-i drept, sunt numai străluciri fugare ce nu pot arunca lumină asupra unei opere încă atât de mutilate. Rolul filologului ce cutează să se îndeletnicească cu studiul operei lui Arhiloh este asemănător cu acela al arheologului care încearcă să refacă din câteva cioburi un mare crater pictat. Resturile sunt neîndestulătoare și rolul fanteziei și al intuiției e determinant. Totuși, câteva lucruri despre Arhiloh pot fi afirmate cu certitudine. A înțeles blocajul în care intrase literatura greacă posthomeră, dominată de un epigonism steril, și a revigorat-o, călăuzind-o pe căi încă neumblate. A fost unul dintre acei părinți ai genurilor literare pe care

anticii aproape că îi divinizau. Ca om, a fost o fire pătimașă care și-a găsit cel mai bun loc de manifestare în cadrul poeziei satirice. Și-a trăit viața cu intensitate și nu a refuzat nici o experiență. A fost soldat al cetății, poet mobilizator, și a cunoscut războiul sub toate aspectele sale. I-a cântat asprimea și i-a exaltat eroismul, dar a refuzat să-i oculteze clipele de lașitate și i-a relevat pitorescul. A iubit cu înflăcărare, dar a și urât cu o înverșunare cel puțin egală. A îndemnat permanent la moderație și s-a străduit îndelung să-și domolească firea pătimașă, atât de înclinată spre excese. Într-un cuvânt, a fost un om complet și un poet din stirpea marilor creatori ai literaturii din toate timpurile.

## *Referințe bibliografice*

### ◆ *Ediții:*

1. Lassere, F. - Bonnard, A. *Archiloque, Fragments*, Société d'éditions "Les Belles Lettres", Paris, 1958
2. Mandruzzato, E. *Lirici greci dell'eta arcaica*, Rizzoli, Milano, 1994
3. Russello, N. *Archiloco, Frammenti*, Rizzoli, Milano, 1993
4. West, M. L. *Iambi et Elegi Graeci*, Clarendon Press, Oxford, 1971

### ◆ *Studii:*

1. Bonnard, A. *Arhiloc, poet și cetățean, în Civilizația Greacă*, Editura Științifică, București, 1967, traducere de I. Stoian, vol. 1, p. 88-101
2. Gentili, B. *Archiloco e i livelli della realtà*, Rizzoli, Milano, 1993
3. Aloni, A. *Le muse di Archilocco*, Kobenhaven, 1981

### ◆ *Istории literare*

1. Cantarella, R. *La letteratura greca classica*, Sansoni Accademia, Firenze, 1965, pp. 109-116
2. Croiset, M. *Histoire de la littérature grecque*, E. De Boccard, Éditeur, Paris, 1914, pp. 174-199
3. Defradas, J. *Literatura elină*, traducere de Ileana Vulpescu, Editura Tineretului, București, 1968, pp. 47-48
4. Lesky, A. *Geschichte der griechischen Literatur*, ed.2, Francke, Bern-München, 1963, pp. 130-135
5. Murray, G. *A history of ancient greek literature*, pp. 86-88.
6. Piatkowski, A. - Marinescu-Himu, M. *Istoria literaturii grecești*, Ed. Științifică, București, 1972, pp. 162-168

Adevărata operă literară înființează un univers autonom, o variantă în potență a realității, un spațiu circumscris de reflecția unei *Weltanschauung* a poetului. Credibilitatea acestei lumi virtuale ține de coerența structurii ei, de existența unei *atmosfera* pregnante, a unui gust specific pe care să-l trezească cititorului intrarea în text. Această lume este – așa cum subliniază Mariana Neț<sup>1</sup>, cea care a teoretizat conceptul de *atmosfera* – una imuabilă, refractară la orice și oricât de mărunță schimbare a decorului. Și totuși, textul născător de *atmosfera* nu se opune radical realității: el este, de fapt, o *categorie de tranziție ce permite trecerea de la actual la imaginat și regăsirea imaginatului în actualitate*<sup>2</sup>. *Atmosfera* unui anumit text literar este relativ ușor de sesizat de către cititorul modern, care trăiește într-un univers “incert”, în *permanentă transformare*<sup>3</sup> și care receptează, așadar, cu voluptate, armonia și stabilitatea unei lumi scripturale suprapuse realității discontinue.

Ceea ce vrem să evidențiem, în imaginarul sapphic, este tocmai existența izbitoare a unei *atmosfera*, a unei coeziuni interne depline, ale cărei resorturi, scheme operaționale vom încerca să le decelăm pentru a demonstra viabilitatea în plan ontologic a acestui univers perfect rotund, autonom.

În pofida numărului redus de versuri rămase și păstrând mereu o marjă de prudență, anumite aspecte specifice ale atitudinii sapphice în fața lumii pot fi delimitate și definite.

Temele predilecte ale poetei din Lesbos sunt iubirea și natura. Spre deosebire de contemporanul său Alceu, care abordează teme bahice, politice, etice, la care se adaugă reveria în fața unei naturi când ostilă – vijelioasă sau, dimpotrivă, caniculară –, când suavă și primăvărată, Sappho operează o selecție severă, tinzând să-și creeze un univers cu totul personal, în care cele două motive, erosul și natura, se oglindesc unul în celălalt și se interferează reciproc.

---

<sup>1</sup>M. Neț, *O poetică a atmosferei*, București, Univers, 1989.

<sup>2</sup> *op. cit.*, p. 23.

<sup>3</sup> *op. cit.*, p. 24.

O primă trăsătură specifică acestei *atmosfera* ar fi ceea ce Ion Acsan numește *calofilie sapphică*. Dacă pentru vechii greci frumosul este binele suveran, Sappho aplică această concepție la tot ceea ce o înconjoară (iubită ori cosmos). Ființa urâtă are un minus, o carență ontică, există în mai mică măsură decât restul universului, în vreme ce numai frumosul este capabil să exprime, tulburător și delicat, plenitudinea reală a vieții. Eul liric sapphic cunoaște atracția, fascinația acestei desăvârșiri a formelor, atracție erotică ce se convertește ea însăși în valoare estetică prin această nutriție cu ceea ce este καλόν:

οὐ μὲν ἱππῶν στρότον, οὐ δὲ πέσδων,  
οὐ δὲ νάων φαῖσ' ἐπὶ γᾶν μέλαιναν  
ἔμμεναι κάλλιστον· ἔγω δὲ κῆν' ὄτ-  
τω τις ἔραται.

“Unii spun că cel mai frumos lucru pe lume este oastea celor călare, alții spun că oastea pedestrașilor sau flota: eu, însă, spun că este aceea care iubește.”<sup>4</sup> (27 a Diehl)

Pentru poeta din Lesbos, frumosul este definit, așadar, printr-un verb pus în legătură cu un subiect – τις ἔραται –, prin mișcarea erotică – o formă de participare a fiecăruia dintre îndrăgostiți la frumusețea celuilalt. Dar orice mișcare presupune un interval care se cere parcurs; capacitatea de a interpune distanțe între îndrăgostit și obiectul venerat sporește misterioasa forță de atracție a celui din urmă; se naște astfel ceea ce s-ar putea numi *frumosul de tip fascinatoriu*, care extinde înclinația erotică de la iubită la lume. C.M. Bowra comentează astfel acest fenomen magic în care spectatorul este chemat prin *amor* să uite de sine, să se îndrepte plin de dorință spre obiectul frumos: *In her own way, Aphrodite stands for an absolute value, for the magic light which falls at times on life and makes it seem so desirable that men are almost driven to madness*<sup>5</sup>. Prin urmare, eroticul este, pentru Sappho, o valoare absolută, bine și frumos totodată, care transgresează obiectele, conferindu-le o lumină magică, pentru că fascinația ei inaccesibilă ajunge chiar să-i scoată din minți pe oameni.

O a doua caracteristică a *atmosfera* sapphice reprezintă un anume *dinamism* neîncetat, revelat și în scurtele fragmente de poeme dedicate „contemplării” naturii. Există o continuă *zbatere* interioară, care se traduce printr-un raport tensionat între două valori spațiale fundamentale pentru poeta lesbică: departele și aproapele. Am văzut că frumosul, înălțat pe un pedestal

<sup>4</sup> Am optat aici pentru o traducere mai apropiată de original, păstrînd verbul (ἔραται), spre deosebire de traducerea Siminei Noica („Dar mie scumpă mi-e numai draga mea”), care transformă viziunea estetică din original într-una afectivă.

<sup>5</sup> C. M. Bowra, *Greek Lyric Poetry*, Oxford, 1936, p. 189.

într-o anumită măsură intangibil, provoacă fascinație și dorință. Dar distanța interpusă creează o alteritate decisivă, o perfectă definiție a marginilor celor două ființe, generatoare a unei forme de magie calogenă. Dorința nestăvilită a apropierei este dureros contrabalansată de teama eului liric de a nu-și periclita intimitatea și unitatea persoanei, de a nu se dizolva și risipi în celălalt (emblematic în această privință este poemul numerotat 2 Diehl, celebra odă tradusă de Catullus). Eul poetic depune astfel o energie uriașă pentru a se menține în sine, în această stare de tensiune provocată pe de o parte de necesitatea de a ține lucrurile lumii la distanță și, pe de altă parte, de dorința de a intra în posesia lor.

O a treia trăsătură definitorie atmosferei sapphice ar fi *fragilitatea*. Ea reprezintă de fapt o consecință a conflictului de orientare a ființei, mai sus schițat. Teamă de proximitate, care poate fi violentă, apare exteriorizată (în sensul psihologic al termenului) în 117 Diehl, fragment în care frumusețea fragilă a fecioarei – *πάρθενος* –, distrusă de căsătorie, este comparată cu un hiacint:

οὐρανὸν τὰν ὑάκινθον ἐν ὄρεσι ποίμενες ἄνδρες  
πόσσι καταστειβοῖσι, χάμαι δέ τε πόρφυρον ἄνθος  
-κάππεσῆ

“Așa cum, în munți, păstorii calcă în picioare hiacintul, iar floarea purpurie este strivită la pământ.”

Din acest motiv, apropierea trebuie să fie foarte blândă, iar contactul tactil, cel olfactiv și cel gustativ cu întregul univers devin foarte fine, își pierd din concretețea lor specifică, pentru a păstra integritatea obiectului investit cu frumusețe. Pe de altă parte, obiectul fascinației erotice, înconjurat de nesfârșita grijă și tandrețe a erastului și situat la maxima depărtare suportabilă, devine eteric, fragil din punct de vedere material, delicat, gingaș. *Fragilitatea* este, așadar, cea de a treia caracteristică sapphică fundamentală în interiorul *atmosferei* specifice, pentru că de aici decurge aspectul rarefiat al imaginilor poetice ca și senzația că în orice clipă vraja s-ar putea rupe.

Vom urmări mai departe modul în care aceste trăsături se reflectă în raportarea eului liric la eros și, respectiv, la natură.

Celebra invocare către Afrodita, 1 Diehl, este în fond o invocare a iubirii:

“Nemuritoare Afrodita, de pe tronul cel plin de culori, fiică a lui Zeus, tu care țeși înșelătorii, te implor, nu-mi supune inima neplăcerilor, nici mâhnirilor, o, tu, stăpână,

ci vino aici, dacă și altădată m-ai eliberat, ascultându-mi de departe

cuvintele, și, părăsind palatul de aur al tatălui tău, ai venit purtată de car: iar frumoase vrăbii iuți, fâlfâindu-și aripile bogate, te purtau atunci peste gheața cea neagră, coborând din mijlocul cerului.

Ele pe dată au ajuns, iar tu, preafericito, purtând pe chipul tău nemuritor un surâs, m-ai întrebat de ce iarăși sunt în suferință și iarăși te chem și ce vreau cel mai mult în sufletul meu smintit să mi se întâmple. „Pe cine vrei cu patimă, iarăși, s-o îndemne Peitho către iubirea ta, cine, o, Sappho, te face să suferi?”

Iar dacă ea fuge acum, grabnic va alerga către tine și, de nu-ți primește darurile, mai târziu ea însăși îți va dăru; de nu te iubește, grabnic te va iubi, și fără voie”.

Vino la mine din nou, scapă-mă din greaua nefericire, împlinește-mi toate câte inima mea le vrea împlinite, fii aliata mea iar.”

Compoziția piesei face ca numai prima și ultima strofă să fie expresii ale voinței prezente a eului liric de a fi iubit, iar restul celor cinci strofe cuprinse între cele două formează un pliu temporal, trimit la un alt moment în care Afrodita și zeița Seducției, Peitho<sup>6</sup>, i-au venit în ajutor. Așa cum se observă și în alte poeme<sup>7</sup>, eul liric nu se mulțumește cu distanța spațială și cea scripturală (intermedierea contactului prin text literar), ci interpune o a treia distanță, cea temporală, salvată prin memorie. Fascinația pe care o exercită acest poem este determinată de suprapunerea celor trei “depărtări” care se anihilează, rând pe rând, una pe alta. Inițial, zeița iubirii apare pasivă, pe tronul său, într-un spațiu inaccesibil. La adăpostul distanței temporale și al medierii prin cuvânt, Afrodita se apropie în zbor și răspunde chiar, verbal, rugămintelor eului îndrăgostit. Întoarcerea în prezent și reapariția intervalului spațial dintre sine și zeiță sunt atenuate de tonul imperativ al textului liric invocator, care pretinde apropiere (ἔλθε μοι, τέλεσον, σύμμαχος ἔσσο). În particular, merită menționat faptul că imaginea zborului, recurentă în fragmentele sapphice păstrate (mai ales sub forma aripii și a păsărilor), ascunde, în psihanaliză<sup>8</sup>, dorința erotică.

C.M. Bowra definește acest imn drept unul nu doar religios, ci de-a dreptul mistic<sup>9</sup>. Mai mult decât atât, în viziunea poetei, iubirea însăși este mistică: *For Sappho the whole question of love was connected with that divine*

---

<sup>6</sup> Propunem o asemenea traducere, deoarece Peitho este particularizată aici la *amor*; este vorba de retorica iubirii, al cărei scop e persuasiunea și cucerirea, deci însuși mecanismul seducției.

<sup>7</sup> Vide fragmentele 96 Diehl și 98 Diehl, analizate *infra*.

<sup>8</sup> G. Bachelard, *Aerul și visele*, trad. rom. Irina Mavrodin. București, Univers, 1997, p. 21.

<sup>9</sup> C. M. Bowra, *op.cit.*, 1936, p. 194.



exaltation which is usually the privilege of saints<sup>10</sup>. De fapt, atitudinea eului liric în raport cu întreaga lume este în esență mistică. Rudolf Otto definește sacrul astfel: *Misterul religios, adevăratul mirum este ... cel cu totul altul* (θάτερον, *anyad, alienum*), *este Străinul și Uimitorul, este ceea ce se află absolut în afara domeniului lucrurilor obișnuite, inteligibile și, deci, familiare*<sup>11</sup>. (R. Otto, p. 36-37).

În acest imn religios, Afrodita este invocată ca aliată în luptă (σύμμαχος). Prin urmare, iubirea este înțeleasă ca o confruntare, μάχη, între două alterități, ființe în mod necesar complet distincte, aflate într-o tentativă de cuprindere, niciodată total împlinită, a misterului celuilalt (*alienus*). În aceeași ordine de idei, continuă interpunere de distanțe între subiect și obiect trasează linii demarcatoare precise, care accentuează alteritatea. De pildă, frecvențele descrieri fizice, portrete sau schițe de gesturi ale altora, nu sunt însoțite în poezia lui Sappho de nici o notație descriptivă cu privire la sine, în schimb, prea plina sa viață lăuntrică, încărcată de apetențe și doruri, nu se regăsește la nici un alt personaj al universului său poetic. Aceste clare, nete diferențieri între sine și celălalt, între sine și lume sunt născătoare, astfel, de *mysterium* sacral.

Fragmentul 2 Diehl are ca motiv principal plecarea iubitei care se mărită. Acest motiv al despărțirii este deosebit de frecvent la Sappho; momentele de împlinire și fericire sunt redată, poetic, numai retrospectiv, prin amintire, în clipa despărțirii:

φαίνεται μοι κῆνος ἴσος θεοῖσιν  
ἔμμεν' ὦνηρ ὅττις ἐναντιός τοι  
ἰσδάνει καὶ πλάσιον ἄδου φωνεί-  
σας ὑπακούει,

καὶ γελαίσας ἡμέροεν, τό μ' ἦ μάν  
καρδίαν ἐν στήθεσιν ἐπτόα-ἴσεν.  
ὥς γὰρ ἔς σ' ἴδω βρόχε', ὥς με φώναι-  
σ' οὐδ' ἐν ἔτ' εἴκει,

ἀλλὰ κάμ μὲν γλῶσσα ἔαγε, λέπτον  
δ' αὐτικά χρωῖ πῦρ ὑπαδεδρόμακεν,  
ὀππάτεσσι δ' οὐδ' ἐν ὄρημ', ἐπιρρόμ-  
βεισι δ' ἄκουαι.

ἀ δέ μ' ἴδρωσ κακχέεται, τρόμος δέ  
παῖσαν ἄγρει, χλωροτέρα δέ ποίας  
ἔμμι, τεθνάκην δ' ὀλίγω 'πιδεύην  
φαίνομ'...  
ἀλλὰ πᾶν τόλματον ἐπεῖ...

<sup>10</sup> Bowra, *op. cit.*, 144.

<sup>11</sup> R. Otto, *Sacrul*, trad. rom. Ioan Milea. Cluj-Napoca, Dacia, 1992, pp. 36-37.

“Mi se pare că este deopotrivă cu zeii acel bărbat care stă în fața ta și care te ascultă de aproape cum dulce glăsuiești și cum râzi fermecător. Desigur, acest lucru face să îmi tresalte inima în piept. Căci chiar din clipa în care te zăresc glasul-mi pierde pe dată, iar limba parcă mi s-a frânt, pe urmă o văpaie subțire mi se strecoară pe sub piele, cu ochii nu mai văd, urechile mi se umplu de freamăt, sudori mă trec, iar tremurul mă cuprinde toată, sunt mai palidă decât iarba, puțin mai lipsește, mi se pare, să fiu moartă. Dar trebuie să am curaj...”

Omul care stă nu lângă, ci în fața (ἐναντίος, *aduersus*) persoanei iubite, cel care, prin urmare, nu se dizolvă în apropierea ei, ci reușește să o înfrunte, strălucește, pentru eul liric, asemenea unei divinități. Depărtarea dintre μοι și κηνος este atât de pronunțată, încât numai privilegiul, atributul propriu unui zeu (înaltul, etericul, precar din punct de vedere material) poate explica această conștiință dureros de lucidă a alterității. În opoziție, susurul dulce al vocii și râsul care trezește dorință (μέροεν) reclamă o proximitate amețitoare pentru eul liric. Reacția este similară cu experiența mistică pe care o notează Sf. Augustin în *Confesiuni* (XI, 9, 1<sup>12</sup>): *Inhorresco, in quantum dissimilis ei sum. Inardesco, in quantum similis ei sum* (Înmărmuresc, în măsura în care îi sunt diferit; mă aprind, în măsura în care îi sunt asemănător). Acest *mysterium tremendum* combinat simultan și paradoxal cu un *mysterium fascinans* declanșează o dereglare somatică de proporții, în care cele mai afectate funcții par a fi cele senzoriale, care asigură contactul cu lumea; doar în final, neliniștea biologică cuprinde întreaga ființă și culminează cu destrămarea totală, presimțirea morții.

Pentru atât de puțin abstracta poetă, contactul cu universul este, din cauza succesivelor replieri și dorințe, un labirint halucinant. Privirea (θεωρία) este unul din simțurile ei hipertrofiate; el îndepărtează cel mai mult obiectele, prin intermedierea unui spațiu secund, dar uneori decisiv în crearea imaginii<sup>13</sup>. Pe de altă parte, *vizibilul înseamnă culoare*<sup>14</sup> – χρώς – termen care denumește întâi suprafața, și apoi culoarea, prin urmare, marginile, limitele lucrurilor. Imaginile pe care le reconstituie ochiul sunt globale, pline de informație, ajung să posede obiectul figurat în ele. Celelalte capacități senzoriale, tactilul, olfactivul, gustativul intră în contact direct și nemijlocit cu obiectul fascinației erotice și, de aceea, chiar dacă sunt dorite, în poezia sapphică, sunt evitate sau

<sup>12</sup> Apud R. Otto, *op. cit.*, p. 38.

<sup>13</sup> Cf. Aristotel, *De anima* (I, 419a, 15).

<sup>14</sup> *Id.*, *op. cit.*, I, 418a, 25.

sublimate prin excesivă gingășie și evanescență. Auzul, a cărui tandrețe – formă a fragilității – este exprimabilă prin melodicitate<sup>15</sup>, creează, din cauza neputinței de sistematizare și de luare în stăpânire a obiectului prin informațiile oferite de acest simț al sunetelor, o violentare a eului liric. Acesta își pierde controlul, în 2 Diehl, în momentul în care la sine ajunge sonoritatea familiară a râsului și a glasului, care însă nu i se mai adresează. Primul simptom al dereglărilor funcționale se localizează la nivelul inimii; apoi, o scurtă privire (care asigură înainte o distanță aproape confortabilă) constată acum că cei asemenea zeilor se află sufocant de aproape de eul liric; acest fapt îi lezează și paralyzează intimitatea, îi dezvăluie precaritatea ontologică, prin pierderea vocii și afectarea directă a limbii (γλώσσα ἔαγε). La nivelul următor, sunt apoi complet dereglate simțurile tactil și auditiv, ochii nu mai văd, urechile nu mai aud, și atunci situarea eului liric în cosmos devine imposibilă: procesul de disoluție generat de *eros* se sfârșește în *thanatos*.

Dacă piesa 2 Diehl este elogiată pentru luciditatea ei, aproape clinică, dacă ea reliefează contactul prezent, immanent cu iubirea care dizolvă ființa aflată în intimitatea materiei, acest fenomen este totuși arareori configurat în poezia sapphică păstrată. Ipostaza cea mai familiară interiorității poetei este cea din 1 Diehl, și anume retrăirea prin rememorare și nostalgie – πόθος, cum apare în 48 Diehl – a unei fericiri apuse. Avantajul acestui procedeu constă, pe de o parte, în interpunerea unui interval temporal, care facilitează o evocare a intimității afective de altădată; pe de altă parte, Sappho reușește să ia, virtual, în posesie o imagine deja trecută și să o actualizeze în text literar<sup>16</sup>.

În fragmentul 96 Diehl, plecarea unei discipole deschide iar perspective tanatice eului liric; îndepărtarea bruscă a iubitei, sursă de energie vitală pentru Sappho, provoacă spaima anulării sinelui. În fața plânsului și scuzelor prietenei sale, pe cale să se mărite, Sappho o iartă, dar pretinde totuși dreptul la amintire:

χαίροις ἔρχεο κάμεθεν  
μέμναις

“Mergi bucuroasă și amintește-ți de mine.”

Acest pretext favorizează rememorarea clipelor dulci de altădată, într-un spațiu marcat de confort, protecție și intimitate. Durerea despărțirii este compensată prin apropierea și apropierea imaginilor fericirii apuse.

<sup>15</sup> În 98 Diehl, iubita de odinioară este evocată prin cîntecul ei.

<sup>16</sup> Aristotel, în *Parva naturalia* (II-*Despre memorie și reamintire*), numește memoria astfel: *posesiunea unei imagini, ca icoană a lucrului a cărui imagine este; și ea revine principiului sensibilității prin care percepem și timpul.* (trad. rom. Șerban Mironescu și Constantin Noica. București, Ed. Științifică, 1996).

Pe un motiv asemănător este construit și poemul 98 Diehl: o plimbare pe malul mării, sub strălucirea favorabilă a Hekatei, declanșează întoarcerea în timp. Eul liric rememorează vocea melodioasă a unei vechi discipole aflate acum în Sardes, care, poate – și aici intervine imaginația – își strigă dorul în depărtare; zbcuciumul mării însă zădărnicește orice tentativă de comunicare. Depărtarea este aici atât de izbitoare, încât melancolia ne-atinsului și ne-ajunsului, sub semnul luminii difuze a Selenei, răsfrânge în lume un mister plin de înfiorare. Sentimentul dureros al îndepărtării este compensat doar parțial de cele două procese mentale care stabilesc o apropiere între cele care își duc dorul, memoria și imaginația.

Se configurează, astfel, un imaginar a cărei constantă este aspirația către lucruri situate dincolo de contactul nemijlocit. Această atitudine, atât de limpede în situarea față de eros, se regăsește în mod firesc în raportarea la natură, ca o consecință a strânselor corelații pe care poeta din Lesbos le descoperă între planul erotic și desfășurarea proceselor cosmice.

Aceste multiple contingente sunt evidențiate, în primul rând, în plan stilistic, de comparație. A fost deja citat poemul 117 Diehl, în care o tânără mireasă este comparată cu hiacintul strivit de păstori pe munte. În 116 Diehl, un măr așezat prea sus va rămâne necules, iar taina sa, nepătrunsă de culegători. Textul este incomplet, dar se poate presupune că termenul comparat este o tânără față rămasă nemăritată. Fragmentul 50 Diehl seamănă ca intensitate iubirea, care zguduie ființa lăuntrică, cu vântul *care ingenunche pe munte stejarii*<sup>17</sup>. Iar cele câteva versuri păstrate în fragmentul numerotat 138 Diehl stabilesc o atât de clară participare a frumuseții fetei la elementele universului, încât cosmosul întreg pare că participă la aceeași idee de frumos:

γάλακτος λευκότερα  
ὕδατος ἀπαλωτέρα  
πηκτίδων ἐμμελεστέρα  
ἵππου γαυροτέρα  
ρόδων ἀβροτέρα,  
ἱματίου ἑανοῦ μαλακωτέρα,  
χρυσοῦ τιμιωτέρα.

“mai albă ca laptele, mai proaspătă decât apa, mai melodioasă ca harpa, mai mândră decât calul, mai grațioasă decât trandafirul, mai moale decât o mantie strălucitoare, mai prețioasă ca aurul.”

Paralelismul, prin care un adjectiv aplicat umanului abstractizează un nume-parte a cosmosului, instituie, în plus, un set de valori privind frumusețea

---

<sup>17</sup> Traducerea Siminei Noica.

feminină: de pildă, fata este comparată cu laptele sau cu apa pentru pielea sa albă și pentru aspectul ei „curgător”, pentru fragilitatea ei, de vreme ce lichidul este caracterizat printr-un minus de concretețe. Culoarea albă trimite la imaginile înaltului, deci ale depărtării. Alte epitete, precum ἄβρός sau μαλακός, sunt cele cerute de calitățile preferate de poetă: delicatețea, grația, ființa plâpândă, gingașă, cât mai departe de atingerea violentă.

Întrepătrunderea eros/cosmos poate apărea sub o formă mai subtilă, dacă părăsește stadiul limpid și străveziu al comparației. Simbolul, metafora și metonimia creează un adevărat *cod sapphic*<sup>18</sup>, în care fiecare element cosmic ascunde unul intim, o ipostază a erosului.

Imaginea lunii, sugestie a depărtării – cu atât mai mult cu cât este invocată după ce apune (94 Diehl) – ascunde în subsidiar chipul divin al fetei către care se îndreaptă adorația. Ea strălucește în mijlocul stelelor însoțitoare (4 Diehl) sau, în 94 Diehl, eul liric, după apusul astrului, adoarme în singurătate:

δέδυκε μὲν ἃ σελάμνα καὶ Πληΐαδες, μέσαι δέ  
νύκτες, παρὰ δ' ἔρχετ' ὤρα, ἔγω δέ μόνα κατεύδω.

“Luna a apus, și Pleiadele, este miezul nopții, timpul se scurge, iar eu dorm singură.”

De fapt, fascinația înaltului – departe și dematerializat, fragil, în același timp – este exprimată prin preponderența uranică sau cosmică a reprezentărilor poetei: stelele, vântul, munții, chiar vârful crengii de măr, în 116 Diehl, unde epitetul ἄκρος apare de trei ori:

οἶον τὸ γλυκύμαλον ἐρέυθεται ἄκρωι ἐπ' ὕσδωι,  
ἄκρον ἐπ' ακροτάτῳ, λελάθοντο δὲ μαλοδρόπῃες.

„precum dulcele măr stă rumen pe vârful crengii, sus, sus de tot, iar culegătorii l-au uitat.”

Luna și stelele apar chiar mai frecvent decât termenul de noapte; așa cum arată Fl. Bechet<sup>18</sup>, σελήνη apare de 4 ori, ἀστὴρ de șase ori, iar νύξ de trei ori, primele substituind-o chiar pe cea din urmă. Pământul este privit îndeobște din perspectivă cosmică, de sus, accentuând distanța; o asemenea imagine este surprinsă în 1 Diehl, la venirea Afroditei, dar și în alte piese, în care luna strălucește peste pământ:

<sup>18</sup> Fl. Bechet, *Marea în poezia safică*, în *Studii clasice*, XXIII, 1985.

ἄστερες μὲν ἀμφὶ κάλαν σελάιναν  
ἄψ ἀπυκρῦπτοισι φάεινον εἶδος  
ὄπποτα πλήθοισα μάλιστα λάμπη  
γᾶν...

“stelele-și ascund iarăși chipul strălucitor în jurul lunii, când ea crește și luminează, tot mai mult, pământul.” (4 Diehl)

Γαῖα sau χάμαι apare adesea ca loc al frângerii viselor, ca în poemul cu hiacintul strivit. Epitetul lui γαῖα este de obicei μέλαινα, culoare puternic materială, opacă și carnală, în opoziție cu strălucirea delicată a luminii.

Imaginea păsării sau a aripii semnifică, așa cum arată Gaston Bachelard<sup>19</sup>, volatilitatea sau *materialismul aerian*. Symbolismul florii, chip al fetei, cuprinde în sine fiorul perisabilului, al efemerității și al imponderabilității. Floarea, trandafirul în speță, este frumosul ajuns la sublim, la limita dintre existent și nonexistent, pe punctul de a se dizolva în neant în orice clipă. Fragmentul 95 Reinach-Puech convertește tulburător și subtil tanatofilia într-o calofilie: *mă stăpânește nu știu ce dorință de a muri și de a vedea malurile înflorite cu lotuși, umede de rouă, ale Acheromului*. Roua reprezintă o altă formă a fragilității volatile.

Observăm, astfel, un același tip de situație a eului poetic sapphic, atât în lirica de contemplație a naturii, cât și în cea propriu-zis erotică: obsesia departelui, care se definește printr-o alteritate accentuată față de eul liric; alteritatea care fascinează și atrage irezistibil; refuzul poetei în fața oricărei apropiere directe de teama alienării sinelui, pe de o parte, și de teama că frumosul, și implicit fascinația, vor pieri în momentul atingerii lui, pe de alta; refuz și teamă, care desubstanțializează obiectul investit cu *mysterium*. Acestea sunt coordonatele unui univers cu totul particular, ale atmosferei sapphice, pe care le-am înfățișat dezvoltându-le, așa cum ne apar ele, sau, așa cum ni se ascund.

## Referințe bibliografice

1. Ediții ale fragmentelor sapphice:

E. DIEHL, *Anthologia lyrica graeca*, Leipzig, Teubner, 1923.

REINACH-PUECH, *Alcée et Sappho*, Paris, Les Belles Lettres, 1937.

Trad. rom., în vol. SIMINA NOICA, *Antologie lirică greacă*, București, Univers, 1970.

---

<sup>19</sup> *Op. cit.*, p. 68 sqq.

## 2. Alte ediții și studii:

ARISTOTEL, *Parva naturalia, De anima*, trad. rom. de N. I. Ștefănescu, Șerban Mironescu și Constantin Noica. București, Ed. Științifică, 1996.

GASTON BACHELARD, *Aerul și visele*, trad. rom. de Irina Mavrodin. București, Univers, 1997.

FLORICA BECHET, *Contribuții la interpretarea unor valori figurative din lexicul fragmentelor poetei Sappho*, in *Buletinul Cercurilor Științifice Studențești*, nr.2/1973-74, TUB.

*Id.*, *Marea sapphică – Marea homerică*, în *Studii Clasice XXIII*, 1985.

C. M. BOWRA, *Greek Lyric Poetry*, Oxford, 1936.

MARIANA NEȚ, *O poetică a atmosferei*, București, Univers, 1989.

RUDOLF OTTO, *Sacrul*, trad. rom. Ioan Milea. Cluj-Napoca, Dacia, 1992.







**S**afira



Tipurile literare reprezintă ordinea simultană a unor personaje cu grad mare de generalizare; ordine: pentru că aceste personaje se succed pe axa temporală într-un singur sens, anume de la vechi la nou, dând naștere, prin posibilitatea realizată, unor împrumuturi intra- și extraliterare; și simultană: pentru că personaje reprezentante ale aceluiași tip, deși sunt înrudite între ele, au o realitate aparte, independentă și suficientă sieși, care coexistă în panorama literaturii cu toate celelalte personaje.

Dar personajele nu sunt înrudite între ele numai prin împrumut direct, ci și indirect, prin faptul că ele au ca punct de plecare datele aceleiași realități, cea umană. În plus, un scriitor poate să nu-l imite pe un alt scriitor în construirea unui tip literar, dar viața reală, forțând de oameni guvernați de aceleași legi, de aceleași slăbiciuni și pasiuni, nu poate fi eludată din perspectiva creatoare a nici unuia dintre autori. Cu alte cuvinte, Molière putea să nu fi cunoscut sclavii lui Plaut, dar nu putea să-l uite pe vicleanul de toate zilele, în carne și oase, a cărui existență, cu o vivacitate extraordinară, plutește sfidând timpul peste o mulțime de oameni diferiți între ei, întocmai ca o idee deasupra formelor ce o iau ca model.

Câte sunt însă asemănările între personajele aceluiași tip literar, cel puțin tot atâtea sunt deosebiri: circumstanțe temporale și spațiale, evenimentele care nuanțază trăsătura principală a caracterului, dar mai ales cei care au imaginat personajul sunt alții; publicul însuși este diferit și este în continuă schimbare. Pornind însă de la atât de multe și asemănări și deosebiri între personaje literare din opere și epoci diferite se poate pune în mod justificat întrebarea dacă există la îndemâna artistului literar un criteriu obiectiv și universal valabil prin care două sau mai multe personaje pot fi considerate ca părți ale aceluiași tip literar<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Trebuie să admitem totuși că, teoretic, un scriitor poate da naștere unui tip literar printr-un singur personaj, care, prin gradul său de generalizare, să fie văzut în lume (măcar cea fictivă) ca o regulă și nu ca o excepție.

În încercarea de a da răspuns acestei întrebări vom porni de la premisa că tipul<sup>2</sup>, amprentă a ideii în materie sensibilă sau imaginată, semnifică o suită de norme intersubiective și de reprezentări colective centrate asupra unei trăsături dominante sau evidente a caracterului unui personaj oarecare. Această primă definiție are avantajul de a sprijini opinia criticului pe simțul comun, deci pe majoritatea celorlalte opinii exprimate sau subînțelese, și dezavantajul de a plasa întreaga problemă sub semnul unei necunoscute în zona unei pseudo-obiectivități care strivește inițial orice opoziție a minoritarilor, pentru a sfârși cu însuși simțul comun care a creat-o. Mai plastic vorbind, eticheta pusă la un moment dat pe imaginea unui personaj – să luăm de această dată ca exemplu figura avarului – se poate lipi în decursul timpului atât de strâns de acesta încât, chiar dacă avarul respectiv este considerat azi cel mult ca un econom, rolul și efectul pe care autorul a vrut să le dea personajului ne obligă să-l considerăm ca parte a unui tip literar, pe care nu-l reprezintă.

În acest punct al problemei trebuie introdusă noțiunea de normalitate, cu cele două sensuri ale cuvântului: normal poate fi considerat în primul rând tot ceea ce întrunește o ocurență majoritară; în al doilea rând, normal este tot ceea ce nu contravine naturii. Primul criteriu este statistic, al doilea logic. Un avar ar putea fi socotit „normal” într-o lume în care predomină oamenii care se comportă identic cu el, dar „anormal” dacă am avea în vedere faptul că este absurd să vrei să ai mai mult decât ai nevoie și decât poți utiliza. Normalitatea reprezintă în acest al doilea sens concordanța perfectă între resurse și scopuri.

Dar tipul literar nu se clasifică tocmai pornind de la faptul că o anumită trăsătură a sa de caracter și de comportament le depășește în amploare și în intensitate pe toate celelalte? Iar Theophrast și Boileau nu au plecat oare în definirea și inventarierea caracterelor de la premisa că oamenii pot fi împărțiți după modul în care se abat de la o normalitate ipotetic dedusă?

Într-adevăr, principala caracteristică a tipului literar este aceea de a subsuma o clasă de personaje sau persoane unor reguli de acțiune comune și necontradictorii, astfel încât să reprezinte mai mult un construct mintal cu grad mare de acoperire în lumea reală decât un personaj viabil, fie el ficțional. În opoziție, însă, cu acest pronunțat caracter de generalitate (criteriu statistic), tipul se caracterizează și printr-o univocitate a reacțiilor care iese din tiparul comportamentului natural (criteriu logic). Tipul literar, așadar, este foarte

---

<sup>2</sup> Etimologic, *typos* reprezintă la început lovitura, apoi amprenta, urma sau impresia care sunt produse asupra unui obiect de către un principiu motor; abstractizarea acestor sensuri inițiale duce la constituirea noțiunilor de formă, figură și imagine, toate însă cu aceleași atribut de generalitate, esențial pentru înțelegerea fenomenului. Distincția între personaj și tip poate fi astfel redusă la distincția între obiect și formă, neomițând însă faptul că această formă este constituită pe datele experienței reale, deși este numai un construct mintal.

cuprinzător (în limitele unei singure trăsături predominante de caracter) și simplificator (prin eludarea detaliilor).

Tipurile literare, un construct estetic, nu trebuie confundate cu personajele sau persoanele pe care le reprezintă și nu trebuie caracterizate atât cu funcția lor socială, cât cu trăsătura de caracter predominantă. Altfel ar fi greu de delimitat „tipul” parazitului de cel al sclavului.

Prin urmare, un personaj poate fi considerat parte a unui tip literar în măsura în care are un grad mare de reprezentativitate caracterologică (practic, dacă poate căpăta un singur epitet calificativ) și se îndepărtează prin schematismul reacțiilor sale de complexitatea naturală. Două personaje fac parte din același tip literar atunci când trăsătura predominantă a tipului se regăsește în aceeași formă la personaje.

Comicul nu are în literatură o existență aparte, autarhic; înainte de a avea ca obiect ridicolul, el se manifestă mai întâi ca derizoriu, ca depreciere a unei valori date. Speciile literare „serioase” (epopeea sau proza filosofică) sau cele de inspirație religioasă (tragedia), ca și tot ceea ce, într-o societate oarecare, se bucură de existența valorii sau numai a prestigiului ei, constituie în mod natural teren fertil pentru orice formă a comicului.

Astfel, a analiza exclusiv comediile și personajele comice, fără a ține seama de reversul acestora, înseamnă a întreprinde un demers dacă nu inexact, cel puțin incomplet. Un grec știe că trilogiei tragice îi va urma o dramă satirică, romanul singur cunoaște valoarea Saturnaliilor.

De cele mai multe ori, așadar, personajul comic va fi o caricatură a unui tip similar din genuri literare „serioase” sau din viața obișnuită: calitățile vor fi trecute cu vederea, în schimb defectele vor fi accentuate până la tipizare. O astfel de simplificare nu este, însă, valabilă mereu: există comedii – ce-i drept, rare – în care personajul principal nu se sprijină și nu își găsește rațiunea de a fi în alte opere literare sau în societate, ci dobândește o existență autonomă, individualizându-se prin caracteristici și comportament specifice. Autorul nu mai ridiculizează lumea, ci creează el însuși o lume rizibilă, în care măștile nu ascund un alt chip.

Pseudolus este un personaj de acest gen; el nu caricaturizează, ci caracterizează o realitate. În acest fel comedia care îi poartă numele se ridică de la umilitorul statut de revers aluziv și apotropaic, dobândind în schimb acea sfericitate proprie oricărei lumi ficționale. Conform mentalității romane, totuși, sclav fiind, el nu devine rege (așa cum s-a afirmat în repetate rânduri), ci doar regizor al comediei unde joacă rolul principal. Nici un epitet nu îl poate cuprinde pe de-a-ntregul, așa cum nu poate cuprinde nimic din ceea ce este înzestrat cu viață, fie ea chiar ipotetică. Pseudolus este mincinos și totuși sincer, laș dar curajos, fidel în timp ce trădează; el este omul contrariilor, fără a fi însă

contradictoriu cu sine însuși. Nimeni nu îi știe planurile, fiindcă nici chiar el nu le cunoaște. Aceasta este de fapt și paradoxul ce definește viața: ea este spontaneitatea unor cauze determinate, este uimirea de a vedea că ceea ce putea să se întâmple, de fapt trebuia să se întâmple.

Dar nu Pseudolus ca personaj în sine va constitui obiectul acestei lucrări, ci numai ca arhetip al unei voluminoase literaturi comice care i-a succedat și care l-a luat ca model, chiar în mod involuntar. Este important să amintim, încă de la început, că nu există numai un singur succesori al lui Pseudolus, ci o mulțime și în diverse literaturi. Totuși nu este nici unul care să i se suprapună exact, astfel încât să îl considerăm o simplă copie. Diferențele sunt inevitabile și semnificative atât pentru stilul autorului, cât și pentru poporul sau epoca din care fac ei parte.

Dacă trebuie avut în vedere un model tipologic pentru comedia latină, atunci el trebuie căutat, mai degrabă decât la Aristofan, în Comedia Nouă, unde poeți ca Menandru, sub influența lui Aristotel, Theophrast și Epicur, au deplasat centrul de interes al comediei din sfera politicului înspre cea a socialului. De altfel, încă din ultimele piese ale lui Aristofan, concomitent cu pierderea supremației Ateni, se resimte dezinteresul progresiv pentru scheciul politic și pentru statul ideal de inspirație platonice în favoarea comicului de caractere și situații. Personajul de comedie devine de acum apolitic și individualist; iar aceleași caracteristici vor fi păstrate până la Molière sau Holberg și până la comedia burgheză din Germania secolului al XVIII-lea.

Plaut prelucrează astfel de piese, preluând în bună parte modelul tipologic al comediilor grecești, dar îi modifică semnificațiile pe baza tiparelor comice și mentalității vehiculate în teatrul popular italic și în farsele elaborate în sudul elenizat al Italiei. Însuși personajul Pseudolus are precursori atât în literatura anterioară (latină sau greacă, cultă sau populară), cât și în opera lui Plaut; cristalizarea acestui personaj înseamnă totodată un drum spre originalizarea sintezei și spre eliberarea de tirania modelelor. Apariția lui Pseudolus reflectă geneza însăși a originalității plautine. Strobilus (*Aulularia*) și Chalinus (*Casina*) sunt niște unelte în mâna stăpânilor lor; Tranio (*Mostellaria*) este deja spontan, în timp ce Epidicus (*Epidicus*) are numai inițiative. Palaestrio (*Miles gloriosus*) este însă singurul care se va apropia de complexitatea lui Pseudolus, fără a o egala în vervă și naturalețe.

Că exemplul lui Plaut nu a fost repede acceptat și asimilat este evident încă de la Terențiu, care pare să revină la modelul inițial grecesc și să ignore contribuțiile lui Plaut la dezvoltarea comediei latine. Într-adevăr, Terențiu vine din Africa, fiind astfel rupt de tradiția farselor italiice, dar nutrit de cultura greacă, și scrie pentru un alt public decât cel al lui Plaut, Comedia lui se interiorizează, iar personajele devin mai schematice, adică mai lipsite de viață.

Davos (*Andria*) și Syrus (*Heautontimorumenos*) apar în piesă numai pentru a împlini poruncile stăpânilor, jucând roluri cu totul secundare; în schimb, parazitul Phormio (*Phormio*) ajutat de sclavul Geta capătă valențe ceva mai complexe, deschizând astfel seria lună a personajelor libere din punct de vedere social, dar dependente material, care, preluate de proza petroniană, își vor găsi o strălucită expresie în literatura picarescă (în special Anónimo și Quevedo, dar și Cervantes în *Rinconete y Cortadillo*); filiația în această mulțime de personaje este greu de stabilit, dar se pare că personajelor semi-dependente (Phormio și Lazarillo de Tormes) le succede o clasă de aventurieri lipsiți de perspective și de scrupule, precum Eumolpus și Buscón. Phormio este astfel personajul lui Terențiu care se apropie cel mai mult de figura lui Pseudolus și îi împrumută din personalitate, dar caracterul linear și lipsa de spontaneitate nu-l pot scoate din nota generală de conformism ce caracterizează teatrul lui Terențiu.

Fabula atellană, a cărei tendință către tipizare este bine cunoscută, precede și supraviețuiește comediei culte romane de inspirație grecească și continuă să urce pe scenă personaje consacrate, ca Dossenus („flecărul lacom și vanitos”), pentru care se vede că spectatorul roman avea o adevărată slăbiciune. Într-adevăr, acest personaj este inima teatrului italic și, fiind cel mai puțin legat de modelul său grecesc dintre toate celelalte tipuri, devine simbolul însuși al comediei latine.

Creștinismul aduce cu el un mileniu de seriozitate și de severitate. Libertatea expresiei este anulată. Cultura însăși îmbracă o sutană prea strâmtă pentru a mai avea loc aici și comedia. Farsele populare italice, cel mai longeviv gen comic din antichitate, sunt incriminate ca păgâne și imorale, iar tradiția lor se pierde în mare măsură. Renașterea carolingiană este cea care duce la o palidă revigorare a comediei, dar catolicismul apusean va avea abilitatea să așeze această scânteie sub vechile tipare biblice, luând astfel naștere în Franța celebrele mistere; speculând sentențiozitate pieselor lui Terențiu, chiar prelați ai bisericii (Hrotswitha von Gandersheim) vor compune așa-zise comedii, în care numai grotescul putea stârni vreun zâmbet pe fețele spectatorilor sau cititorilor. Greșeala creștinismului a fost că nu a permis dezvoltarea elementelor naționale și particulare în sânul comediei.

Laicizarea comediei înseamnă totodată și renașterea ei. Renașterea comediei, după o atât de lungă agonie, nu putea fi făcută altfel decât printr-o revenire la filonul comic inițial, care a dat naștere și comediei antice, acela al farsei populare și carnavalești, încă nu complet creștinată. Astfel, în farsa populară franceză de la începutul mileniului, se întâlnește de exemplu diavolul Hellequin, iar într-o cronică normandă din 1091 așa-numita Sălbatică Armată va fi desemnată ca *familia herlecini*. Această fabulos-mitologică Armată Sălbatică va deveni, în termeni creștini, Ceata Diavolului, iar Herlekin este

Oberteufel. Pe acesta îl vom întâlni mai apoi în comedia italiană sub celebrul nume Arlecchino. Transformarea sa în clownul englez s-a desfășurat în mod similar. Acest Arlecchino, la a cărui figură au contribuit prin tendința lor accentuată de tipizare, improvizație și persiflare și jocurile de lăsata-secului (Fastnachtspiel) din Germania, prezintă similitudini extraordinare cu strămoșii lui Pseudolus din farsa italică (Dossenus), dar și deosebiri provenite din originea multiplă a personajului ca și din dezvoltarea generală a orașelor (Burg) din Evul Mediu și Renașterea timpurie. Într-adevăr, Arlecchino din *Commedia dell'arte* este animatorul farsei și slujitorul viclean, nerușinat și mâncău, îmbrăcat în alb, cu o tichie ascuțită și cu o mască neagră ce-i acoperă ochii. Dar el are, în spiritul veacului, și o iubită, Colombina sau Smeraldina, o cameristă cochetă și câteodată obraznică, împreună cu care creează și rezolvă încurcăturile farsei. Însăși această apropiere, la prima vedere nevinovată, între sclavul comediei clasice și sentimentul de iubire, care acolo nu-i anima de cele mai multe ori decât pe stăpânii lor, va duce la asimilarea calităților lui Pseudolus de către figura junelui îndrăgostit din comedia de moravuri a Renașterii și în final la dispariție.

Arlecchino a făcut un salt pe care Pseudolus îl făcuse în sens invers: el a sărit de pe scenă în mijlocul mulțimii și acolo, ca un adevărat diavol ce era, a început să șteargă de pe fețele tuturor urmele unui creștinism prost înțeles și să stârnească un hohot de râs care nu a încetat până în ziua de azi.

Foarte asemănător lui Arlecchino este, cum am mai spus, clownul din comedia englezească: fie că etimologia cuvântului este de origine germanică (din germana de jos, cf. noua frizonă *klönne*, *klünne*, "neîndemânatic"), fie chiar de origine latină (*colonus*), trimiterea la un personaj rustic și ridicol este evidentă și nu mai are nevoie de subliniere. Ulterior, acest personaj a dus la conturarea pe de o parte a bufonului de circ (clownul contemporan), pe de altă parte a măscăriciului și a nebunului din comedia cultă elisabetană.

O dată cu descoperirea tiparului și în paralel cu fixarea în scris a unor farse din *Commedia dell'arte*, apare în Italia comedia umanistă de inspirație latină. Raportul între comedia italiană și cea latină este asemănător cu cel dintre aceasta din urmă și cea grecească (vezi prologurile lui Ariosto), numai că originalitatea de conținut și de stil sunt mult mai puțin prezente în comedia italiană a sec. XV decât în cea latină din timpul lui Plaut. Cei mai de seamă reprezentanți ai acesteia sunt Lodovico Ariosto și Niccolo Machiavelli, amândoi la începutul creației lor literare.

Cele patru comedii ale lui Ariosto sunt scrise pentru intelectuala burghezie italiană și vor fi reprezentate pe scena Teatrului Ducal din Ferrara. Asemănarea izbitoare cu comediile latine, dar și actualizarea subiectului îi vor aduce tânărului poet un succes remarcabil pentru un public obișnuit cu



originalul. *Il negromante* este comedia care preia cel mai fidel tipul sclavului viclean din comedia plautină, aici apărând doi servitori, Temolo și Nibbio, primul aflat de partea clasicului tânăr îndrăgostit și naiv, iar al doilea în slujba unui astrolog farseur care este până la urmă păcălit tocmai de cei pe care voia să-i păcălească. Intriga este mai complicată decât în *Pseudolus* iar personajele mai lipsite de viață. Temolo bănuiește de la început minciunile astrologului, în timp ce *Pseudolus* nu este lipsit de surprize până la sfârșitul piesei. Temolo rezolvă conflictul, pe când *Pseudolus* îl provoacă. Nibbio, sclavul astrologului (care ar putea fi asemănat cu ordonața din *Pseudolus*) este mult mai bine individualizat: este de partea răului fără a fi el însuși rău; persiflează mereu minciunile stăpânului său fără a înceta la rândul său să mintă; păcălește și este păcălit; tot el păstrează viu contactul cu spectatorii și încheie piesa. Lui Nibbio îi lipsește însă inițiativa și inspirația care l-au consacrat pe *Pseudolus*, iar aceasta îl face să rămâne un personaj secundar.

*Commedia dell' arte* era lipsită de o intrigă reală, Ariosto de vitalitate și autenticitate. Cel care va uni aceste două trăsături, separate în comedia Evului Mediu, și va aduce din nou atât forma cât și conținutul pieselor comice la pierduta strălucire clasică se numește Shakespeare.

Shakespeare este cel care a readus seriozitatea ca fundal al comediei. El a împlinit astfel vechiul ideal aristotelic de a uni în persoana unui singur autor atât creații din genul dramatic, cât și din cel comic și de a exemplifica prin aceasta unitatea de substanță între tragedie și comedie. Dar fondul serios al comediilor shakespeariene nu este unul ironic-angajat (ca la Plaut), ci mai degrabă unul poetic-contemplativ. Personajele principale nu mai stârnesc dispreț sau haz, ci admirație. Lumea fantezistă a spiridușilor, dar și cea idealizată a tinerilor veșnic în căutare de iubire reprezintă în bună măsură o reminiscență firească a unui mileniu de creștinism și a câtorva secole medievale de poezie trubadurescă și de romanțioase aventuri cavalierești. Comedia s-a schimbat pentru că publicul însuși este altul: spectatorul elisabetan vrea să vadă iubirea biruind cele mai îndărătnice inimi și cele mai potrivnice situații, dar această iubire nu este dragostea pătimașă și vinovată a eroilor comediei latine, ci un amestec *sui generis* între adorația prostratică a creștinului îndrăgostit de un ideal (ca Dante sau Petrarca) și supunerea orbească a vasalului față de stăpânul său. Și nu atât intriga se modifică sub imperiul cerințelor unui astfel de public, cât personajele ce animă teatrul comic shakespearian. Ele capătă adesea conturul unor adevărate personalități, iar romantismul aplicat de istoricii literari ca o emblemă a comediei lui Shakespeare se revarsă mai ales asupra personajelor centrale, și mai puțin asupra celor periferice, unde comicul tradițional promovat de comedia latină încă se mai păstrează. Într-adevăr, a face din dragoste un eveniment comic (așa cum face Plaut, prezentându-ne de exemplu un bătrân

îndrăgostit de iubita fiului său) ar fi fost pentru renașcentist un adevărat sacrilegiu. Râsul s-a deplasat astfel în mod necesar în zona personajelor astute și de condiție umilă, care fac de fapt și obiectul studiului de față.

Dintre comediile lui Shakespeare, *Nevestele vesele din Windsor*, scrisă probabil în anii 1598/1599, se întoarce, prin farsescul acțiunii, la modelul inițiat de comedia antică de caractere și la personajele-tip din *Commedia dell'arte*. Căci această comedie, lipsită de seriozitatea și sobrietatea care se manifestase, paradoxal, ca fundal t multe dintre comediile romantice ale lui Shakespeare, păstrează trăsături arhaice, proprii creațiilor populare în genere, și care ulterior vor dispărea. Mai ales figura centrală a comediei, cavalerul gras și bețivan Falstaff, nu mai păstrează decât puțin din personajul omonim al dramei istorice *Henric IV*, unde el era un om spiritual și plin de mondenitate, în timp ce aici el este numai un diavol stupid, care se lasă păcălit de două femei și cade naiv victimă a urzelilor lor. Într-adevăr, el apare numai ca un lăudăros și palavragiu asemănător cu militarul fanfaron și cu Bramarbas, dar și cu parazitul sau sclavul comediei antice. Izbitor este faptul că Shakespeare, împotriva obiceiului său, aduce pe scenă și lumea mic-burgheză, în timp ce până atunci personajele principale proveneau fie din povestioare romantice fie, mai des, din înalta nobileme; prin aceasta el se împotriva poeticii renașcentiste de inspirație aristotelică.

Închiderea teatrului și interdicția tuturor reprezentațiilor prin decretul parlamentar din 1642 întrerupe în Anglia o importantă dezvoltare spirituală, care tocmai în ultima jumătate a secolului XVI și la începutul secolului XVII luase un avânt neobișnuit și la care Shakespeare și contemporanii săi avuseseră o mare contribuție. Această dată marchează de altfel și sfârșitul comediei tradiționale de caractere și înlocuirea acesteia printr-una de moravuri (*comedy of manners*), al cărei prim și important reprezentant este în Anglia John Dryden. Comedia de acest tip va duce, o dată cu abolirea vechilor canoane, și la dispariția personajelor-tip din comedia clasică.

În același timp cu dezvoltarea prodigioasă a comediei engleze ia naștere în peninsula hispanică o dramaturgie atât de prolifică, atât de răsunătoare, încât ea singură ar fi putut fi suficientă pentru a denumi secolul acesta de maximă efervescentă culturală ca *El Siglo d'Oro* al literaturii spaniole. Contemporan al lui Shakespeare, Lope Felix de Vega Carpio, unul dintre cei mai prolifici scriitori ai lumii (pe care Cervantes avea să-l numească un „monstru al Naturii”), a scris, după propriile mărturisiri, nu mai puțin de 1500 de piese dramatice, adică mai mult decât întreaga creație dramatică europeană a vremii la un loc. Piesele sale, pe care le numește *comedias*, nu sunt însă comedii în sensul propriu al termenului, ci, de cele mai multe ori, niște dramatizări cu final fericit, indiferente la elementele adesea chiar tragice din care sunt alcătuite.

Acest amestec, din punct de vedere clasicist, al genurilor și speciilor literare, poate fi remarcat și la Shakespeare și chiar la Plaut (Amphitryon), dar forma sa desăvârșită o capătă abia în literatura spaniolă, o dată cu apariția tragi-comediei *Celestina* de Fernando de Rojas.

Figura hazliului (*donaire*) este figura păstorului nătâng (*pastor bobo*) care provoca râsul în piesele într-un act ale lui Lope de Rueda prin ignoranța și prostia sa, ca și a servitorilor fricoși din *Celestina*; acest personaj s-a transformat în țăranul, servitorul sau scutierul care – ca o contrafigură a eroului principal al comediei, plin de acea *honra* specifică teatrului spaniol – provoacă râsul sau emoționează prin ingeniozitate, prin grația cu care ia în bătaie de joc, prin spiritul său hazliu. Lope încearcă și reușește să dea avânt și dramatism tradiției eroice spaniole și să revalorifice tezaurul liric inegalat al Romanceroului popular, dar toată această tendință de înnobilitare a teatrului (prezentă și la Tirso de Molina) nu putea decât să dăuneze personajului umil, care din țintă a glumelor și a batjocurii publice, așa cum era în piesele medievale care l-au mai păstrat, ajunge un simplu figurant menit să poarte răvașe de la un personaj la altul sau să alcătuiască suita vreunui cavaler. Servitorul glumeț din teatrul spaniol nu dispăre dintr-o dată, ci treptat, în confruntarea inegală cu mult prea seriosul și onorabilul său stăpân pe care îl însoțește fidel în decăderea comediei spaniole.

Formele comediei Evului Mediu și ale pieselor dramatice au funcționat în Franța până în secolul XVI. Pe tărâmul poeziei comice se fac remarcate influențele Commediei dell'arte și mai ales cele ale literaturii clasice. Caricaturizarea și tipizarea au avut un mare succes la francezi, determinând renașterea sau cel puțin reluarea cu succes a unor teme și personaje din comedia plautină. Jean Baptiste Poquelin (Molière) este cel care, datorită contactului nemijlocit cu spectatorii (fiind, ca și Shakespeare, atât actor cât și dramaturg), a știut cel mai bine să speculeze această preferință renascentistă de a imita modelele clasice și care totodată a reușit, spre deosebire de mulți din generația sa, să actualizeze și să adâncească vechile tipare: avarul, mizantropul, intrigantul, ipohondrul sau donjuanul au fost personaje abil preluate și transpuse de Molière în realitatea franceză; în proiectul său de reformare conservatoare nu a intrat însă decât parțial și tipul sclavului isteț care a făcut vogă în *Nea* și în *palliata* latină.

*Les fourberies de Scapin*, operă de tinerețe a dramaturgului francez, nu se ridică decât arareori de la statutul de imitație fidelă a originalului latin; inventivitatea autorului și vivacitatea personajului principal se remarcă mai ales la nivelul comicului de limbaj, unde se prefigurează deja marele succes cunoscut de piesele ulterioare ale lui Molière. Acest valet atât de *fourbe* (viclean), și care se laudă atât de impudic cu isprăvile sale, aparține scenei antice, de unde a

trecut *tale quale* în teatrul epocii moderne, unde el nu joacă, în mod real, decât un rol arbitrar și convențional, dar adesea cu o vervă și cu o bună dispoziție care îl fac amuzant. Nici slujitorii și nici paraziții de mai târziu ai lui Molière nu au preluat funcțiile acestuia. Scapin, moștenind trăsături din fanfaronada militarului plautin și din intrigile puse la cale de Phormio al lui Terențiu, reproduce mai degrabă o imagine idealizată, și aceasta caricaturală, pe care cititorul modern o păstrează de pe urma comediilor laice, și mult mai puțin o realitate viabilă așa cum va fi întrupată de Harpagon sau de Tartuffe.

Ca un sclav să fie mai isteț decât stăpânii săi, ceea ce unui autor ca Ariosto, orbit de zorii Renașterii, i se părea încă firesc, nu mai putea fi ușor înțeles și acceptat de burghezia franceză a secolului XVII. Astfel, Molière se debarasează fără scrupule de modelul sclavului antic atunci când acesta nu-i mai poate servi scopurilor satirice și moralizatoare, dar nu uită să-i ia din atributele care îl consacraseră și să le plaseze unor personaje la modă.

La fel cum în Spania romanele cavalierești ale onoarei și mândriei au dus în final la o depreciere a conceptului de sclav-rege, tot astfel în Franța același rol a fost îndeplinit de proza feminină (romanul în continuă dezvoltare), care a dus, după teatrul lui Marivaux, la dispariția acestui personaj prin *la comédie larmoyante* (comedia sentimentală), adică la sfârșitul secolului XVIII.

Cel mai important succes al lui Molière din afara Franței a fost fără îndoială danezul Ludwig Holberg, care i-a transpus intențiile în peisajul nordic al micii burghezii și al comercianților de la mijlocul secolului XVIII. Deși politizarea comediei și accentul pus preferențial pe replicile și nu pe faptele personajelor îl apropie pe Holberg mai mult de Aristofan decât de Plaut, simplificarea excesivă și tipizarea figurilor sale vădesc din nou influențele vechiului mim și ale comediei italiene cu măști, și prin aceasta filiația interioară cu filonul satiric italic.

În Italia fundalul serios al comediei lui Molière, care va fi preluat și de Beaumarchais, este mult mai puțin căutat, iar în piesele lui Carlo Goldoni este aproape absent. *Il bugiardo* (1748), tradusă apoi de Corneille în *Le menteur*, poartă un titlu sinonim cu Pseudolus; subiectul și modul de dispunere a personajelor servile se aseamănă însă mai îndeaproape cu Il negromante a lui Ariosto și cu Don Juan a lui Molière: personajul principal, mincinosul și fanfaronul Lelio, este o figură negativă, aflată în calea fericirii a două tinere perechi. Servitorul lui, Arlecchino, este totodată și replica sa *in deteriore*: dacă Lelio își propune coruperea a două frumoase venețiene, Arlecchino, care moștenește mult atât în limbaj cât și ca temperament de la strămoșul său omonim, încearcă, aproape cu aceleași mijloace ca și stăpânul său, să păcălească o naivă și impresionabilă slujnică.

Această calitate de a-și imita stăpânul îl deosebește de Nibbio a lui Ariosto, nu însă și cea de a-l ridiculiza. Măștile care sunt prezente pe alocuri în această piesă, dialectul venețian pe care îl utilizează Arlecchino și personaje-tip ca Pantalone sau Dottore apropie și această piesă de Commedia dell'arte și reliefează o remarcabilă unitate de adâncime între comedia italică, fie ea antică sau modernă, pe de o parte, și speciile genului comic popular, pe de altă parte, care s-a menținut în mod miraculos aproape două milenii fără întrerupere. Comediile lui Goldoni marchează, de altfel, și sfârșitul perioadei clasicizante din literatura comică a Italiei.

La francezi, același rol, ca în Italia Goldoni, de capăt al unei fecunde viziuni asupra misiunii pe care trebuie să o aibă comicul în literatură este deținut de Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais. Inițiator al genului *dramatique sérieux*, Beaumarchais a vrut să creeze un gen dramatic intermediar (între comic și serios), să prezinte virtutea pentru a ne face să o iubim și să o urmăm, viciul pentru a-l urî și evita. În *Le barbier de Séville* (1775), Figaro, poet și cântăreț, reușește cel mai bine, tocmai datorită acestei combinații între serios și comic specifică romanilor și romanicilor, să întrupeze vechiul exemplu dat de Pseudolus: vesel, tenace, inventiv și abil, Figaro, un adevărat hispan, spunând că râde pentru a nu da plânsului răgazul de a-l copleși, semnează în felul acesta testamentul unui personaj care a știut să moară cu zâmbetul pe buze.



**MENAECHMI**

(vv. 466-523)

(*Menaechmus II, Peniculus parasitus*)

ME. Potine ut quiescas? ego<sup>1</sup> tibi hanc  
hodie probe

Lepideque concinnatam referam  
temperi.

Non faxo eam esse dices; ita  
ignorabitur.

PE. Pallam ad phrygionem fert confecto  
prandio

Vinoque expoto, parasito excluso  
foras.

Non hercle ego is sum qui sum,  
ni hanc iniuriam

Meque ultus pulchre fuero. Obserua  
quid dabo.

ME. Pro di immortales, cui homini  
umquam uno die

Boni dedistis plus, qui minus  
sperauerit?

Prandi, potaui, scortum accubui;  
abstuli

ME. Poți să fii pe pace!<sup>4</sup> Chiar azi ți-o voi  
aduce

Cum trebuie-aranjată, la timp, și de  
minune.

Vei spune că e alta, -ntr-atât n-o vei  
cunoaște.

PE. La brodat mantila-i duce, după ce-a dat  
gata prânzul,

Vinul l-a băut pe tot și parazitu-i e pe-  
afară.

Să nu-mi spuneți pe nume, pe zei, dacă  
insulta-i

N-o să-mi răzbun frumos. Ascultă ce i-oi  
spune.

ME. O, zei nemuritori, cărui om vreodată,  
ce n-aștepta atâta, -i

Făcurăți binefaceri mai multe într-o zi?

Prânzit-am și băut-am, stat-am culcat c-o  
fată

Și i-am luat aceasta<sup>5</sup>, a cui<sup>6</sup> moștenitoare

<sup>1</sup> Manuscrisul *B* oferă varianta *sed dico* pentru *ego*; este de preferat *ego*, deoarece se încadrează în structura metrică a senarului iambic.

<sup>2</sup> *aduersus it* este conjectura lui *Gruter*, în timp ce manuscrisul arhetip *P*, reconstituit pe baza manuscriselor *B*, *C* și *D* (în special) oferă varianta *aduersum sit*.

<sup>3</sup> Varianta *meo* propusă de arhetipul *P* nu se încadrează în senarul iambic, furnizând o silabă în plus.

<sup>4</sup> În textul original este o interogație (lit.: Poți să stai liniștită?);

<sup>5</sup> Este vorba de mantilă: *palla*.

Hanc quous heres numquam erit post hunc diem.

PE. Nequeo quae loquitur exaudire clanculum.

Satur nunc loquitur de me et de parti mea?

ME. Ait hanc dedisse me sibi atque eam meae

Vxori surrupuisse. Quoniam sentio Errare, extemplo, quasi res cum ea esset mihi,

Coepi adsentari: mulier quicquid dixerat,

Idem ego dicebam. Quid multis uerbis <opust>?

Minore nusquam bene fui dispendio.

PE. Adibo ad hominem, nam turbare gestio.

ME. Quis hic est qui aduersus it<sup>2</sup> mihi?

< PE.>

Quid ais, homo

Leuior quam pluma, pessime et nequissime,

Flagitium hominis, subdole ac minimi preti?

Quid de te merui qua me causa perderes?

Vt surrupuisti te mihi dudum de foro!

Fecisti funus med<sup>3</sup> absentis prandio.

Nu va mai fi în veci după această zi.

PE. Nu pot să prind cu-urechea pe-ascuns ce el vorbește.

De mine și-a mea parte acum, sătul, el zice?

ME. I-am dat-o ei, ea spune, și că i-am înșfăcat-o

Neveste-mii. Pe dată, cum i-am simțit Greșeala<sup>7</sup>,

Am început s-o aprob, de parcă aș fi fost De-același gând cu ea: orice spunea femeia

La fel și eu ziceam. Dar ce atâta vorbă<sup>8</sup>?

Mai ieftin niciodată n-am petrecut eu bine.

PE. Mă-ndrept spre omul meu, căci stau pe ghimpi să-l scutur.

ME. Cine e acesta ce vine împotriva-mi?

< PE.>

Ce spui tu,

Om netrebnic, și rău, și de nimica,

Scârbă de om, viclean și de doi bani?

Cu ce greșit-am ție, încât tu să mă pierzi?

Cum mi te-ai mai sustras, încă de mult, din for!

Tu ai dat gata prânzul, cât timp eu am lipsit.

<sup>6</sup> a cui = a cărei

<sup>7</sup> lit.: Cum am simțit (simt) că greșește.

<sup>8</sup> lit.: La ce e nevoie de atâtea cuvinte?

<sup>9</sup> lit.: Nu mergi încotro ești vrednic?

<sup>10</sup> lit.: Sau poruncește să ți se facă un ritual de curățire! (Menaechmus îl crede stăpânit de un duh al nebuniei).

<sup>11</sup> Pentru textul în limba latină am preferat ediția lui Alfred Ernout, *Plaute*, tome IV, Paris, Les Belles Lettres, 1936, iar traducerea în limba română îmi aparține integral.



Cur ausu's facere quoi<i> ego acque  
heres eram?

ME. Adulescens, quaeso, quid tibi  
mecum est rei,

Qui mihi male dicas homini hic  
ignoto

Insciens?

An tibi malam rem uis pro male dictis  
dari?

PE. Pol eam quidem edepol te dedisse  
intellego.

ME. Responde, adulescens, quaeso, quid  
nomen tibist?

PE. Etiam derides, quasi nomen non  
gnoueris?

ME. Non edepol ego te, quod sciam,  
umquam ante hunc diem

Vidi neque gnoui; uerum certo,  
quisquis es,  
Si aequom facias, mihi odiosus ne  
sies.

PE. Menaechme, uigila.

ME. Vigilo hercle equidem,  
quod sciam.

PE. Non me nouisti?

ME. Non negem,  
si nouerim.

PE. Tuum parasitum non nouisti?

ME. Non tibi  
Sanum est, adulescens, sinciput, ut  
intellego.

Cum îndrăznit-ai oare să-mi faci tu mie  
asta,  
Cât timp părtaş eram egal la moștenire?

ME. Mă rog ție, băiete: ce treabă ai cu  
mine?

Tu, care mă insultă, fără să știi de ce,  
Necunoscându-mă? Vrei oare ca să  
capeți  
Vreun lucru rău în locul cuvintelor de-  
ocară?

PE. Pe Pollux, înțeleg că mi l-ai și făcut!

ME. Ce nume porți, băiete, răspunde, rogu-  
te!

PE. Mă mai iei și-n răs, de parcă nu l-ai ști?

ME. Nu te-am văzut, pe Pollux, din câte  
știi, vreodată,

Nainte de-astă zi, nici nu te-am  
cunoscut;  
Însă, cu siguranță, dacă ai face bine,  
Oricine-ai fi, să nu-mi fii mie nesuferit!

PE. Trezește-te, Menaechmus!

ME. Pe zei, din câte știi, sunt treaz,  
fără-ndoială.

PE. Nu mă cunoști pe mine?

ME. N-aș zice nu  
de-aș ști.

PE. Nu-ți știi tu parazitul?

ME. Din câte înțeleg,  
Băiete, ție capul nu-ți este sănătos.

PE. Responde: surrupuistin uxori tuae  
Pallam istanc hodie atque dedisti  
Erotio?

ME. Neque hercle ego uxorem habeo,  
neque ego

Erotio

Dedi nec pallam surrupui. Satin  
sanus es?

< PE.> Occisast haec res. Non ego te  
indutum foras

Exire uidi pallam?

ME.

Vae capiti tuo:

Omnis cinaedos esse censes, quia tu  
es?

Tu me<d> indutum fuisse pallam  
praedicas?

PE. Ego hercle uero.

ME.

Non tu abis

quo dignus es?

Aut te piari iube, homo insanissime.

PE. Numquam edepol quisquam me  
exorabit, quin

tuae

Vxori rem omnem iam, ut sit gesta,  
eloquar.

Omnes in te istaec recident  
contumeliae.

Faxo haud inultus prandium  
comederis.

ME. Quid hoc est negoti? satine, ut  
quemque

Conspicor,

Ita me ludificant? sed concrepuit  
ostium.

PE. Răspunde-mi: nu i-ai luat tu nevesti-tii  
mantila

Aceasta azi și-apoi i-ai dat-o Erotiei?

ME. Pe zei, nici n-am nevestă, nici n-am  
furat

Mantila,

Erotiei nu i-am dat-o. Ești sănătos la  
cap?

< PE.> Pierdut e totul. Oare nu te-am văzut  
ieșind

Afară îmbrăcat cu mantila?

ME.

Vai ție:

Pe toți îi crezi stricați, fiindcă așa ești  
tu?

Cu mântila zici tu că îmbrăcat am fost?

PE. Eu te-am văzut, pe Hercle!

ME.

naiba!<sup>9</sup>

Mai du-te și la

Sau du-te să te vindeci<sup>10</sup>, smintitul ce  
ești!

PE. Să nu-i spun tot nevesti-tii, de fir-a-păr  
cum

s-a-ntâmplat,

Pe Pollux, nimeni, iată, nu mă va-  
ndupleca.

Jignirile-astea toate-mpotrivă-ți s-or  
întoarce.

Căci mă voi răzbuna că ai mâncat tot  
prânzul.

ME. Ce treabă este asta? Chiar toți pe câți îi  
văd

Își râd așa de mine? Dar se deschise  
ușa.<sup>11</sup>

## 1. Preliminarii

Făcând o scurtă incursiune în istoria teatrului antic, descoperim în comedia elenă veche, aristofaniană, un teatru-spectacol, în care componenta literară era însoțită de muzică și dans. Treptat, ponderea textului tinde să fie sporită, astfel încât în comedia nouă, menandreică, asistăm la anihilarea de către textul literar a celorlalte componente teatrale. Observăm, așadar, o evoluție de la teatrul “teatral” la cel “literar”, de la piesa spectacol la piesa destinată lecturii<sup>12</sup>. Vom reîntâlni acest ciclu elen, peste secole, în istoria teatrului universal. Teatrul comic latin inaugurează aceeași renaștere ciclică începând cu Plaut și sfârșind cu Terentius. Comedia lui Plaut refuză tradiția imediată a lui Menandru și repune în valoare valențele teatrului “teatral”, în consonanță cu tradiția italică. Spectatorul roman avea nevoie de un teatru **total**, la care să participe el însuși și care să fie pe gustul lui. Plaut este cel care îi va oferi acest tip de teatru, revigorând parțial tradiția aristofaniană.

Lui Plaut i-au fost suficiente 21 de piese pentru a deține monopolul în materie de comedie latină, adică să fie considerat cel mai mare comedialograf latin. Motivul? În toate comediiile lui Plaut întâlnim o *uis comica* ce face joncțiunea cu gustul romanului pentru spectacol.

## 2. “Interferența seriilor” la Bergson și *quiproquo*-ul în *Menaechmi*

Bergson dezvoltă o amplă teorie a râsului<sup>13</sup>, propunând câteva scheme generale pe care se construiește o situație comică. Una din aceste scheme care se constituie ca surse ale comicului este “interferența seriilor”. Am putea descrie, pe scurt, acest tipar: o situație este comică dacă ține în același timp de două serii evenimentiale, fără vreo legătură una cu cealaltă, și dacă poate fi interpretată total diferit în raport cu fiecare dintre cele două serii de evenimente. În cazul unei opere literare, cum este și cel de față, fiecare dintre seriile privind pe fiecare dintre personaje se dezvoltă într-o manieră independentă și se întâlnește la un moment dat în condiții de așa natură, încât actele și cuvintele care fac parte din una să se poată aplica la fel de bine și celelalte. Ia naștere, astfel, o eroare de personaje, eroare ce aduce cu sine echivocul comic. Exact pe baza acestui principiu se țese și intriga din *Menaechmi*; jocul de scene pune în lumină tocmai această interferență a seriilor, care se identifică aici cu tehnica *quiproquo*-ului. Este timpul să prezentăm în linii mari subiectul acestei comedii, pentru a înțelege mai bine schema propusă de Bergson.

<sup>12</sup> Cf. Traian Diaconescu, *Homo saturnalicus în comedia lui Plautus*, în *Antichitatea și moștenirea ei spirituală*, Iași, 1980, p. 134.

<sup>13</sup> H. Bergson, *Teoria râsului* (trad. rom.), Iași, Institutul European, 1998, pp. 80-81.

Acțiunea se petrece în Epidamnum, nu în spațiul Atenei, ca în majoritatea comediiilor lui Plaut. Un negustor care avea doi fii gemeni, Menaechmus și Sosicles, pleacă la Tarent cu niște afaceri, luându-l cu sine pe Menaechmus. Copilul, pierzându-se în mulțime, este luat de un negustor bogat din Epidamnum, care-l va crește ca pe propriul fiu și pe care acesta îl va moșteni. Astfel, de la vârsta de șapte ani, Menaechmus își va duce viața în Epidamnum, departe de locul său natal. Acasă, după ce ambii părinți mor, rămân Sosicles și bunicul său, care-i schimbă acestuia numele în Menaechmus, în amintirea fratelui pierdut. Ajuns la vârsta maturității, Sosicles, pe care-l vom numi de acum înainte Menaechmus II, pornește în căutarea fratelui său, ajungând până în Epidamnum<sup>14</sup>. Aici, fratele său, căsătorit fiind, ducea o viață ușuratică (tipică personajelor plautine), adică “se bucura” de plăcerile oferite de o curtezană, Erotia<sup>15</sup>, căreia îi făcea și mici cadouri furate de la soția sa. Contextul în care Menaechmus II ajunge în Epidamnum este prezentat în primul act al comediei: Menaechmus I fură de la soția sa o mantilă<sup>16</sup> pe care i-o duce Erotiei, urmând ca ea, în schimb, să pregătească o cină pentru el și pentru parazitul lui, Peniculus<sup>17</sup>. Până la ora cinei, cei doi pleacă în for – Menaechmus I avea de apărut un client –, unde, din pricina agitației, se pierd unul de altul. Între timp, Menaechmus II, însoțit de sclavul său, Messenio, este luat drept fratele său de către Erotia și de către bucătarul acesteia (ulterior de către fiecare din personajele principale ale comediei), beneficiind de cina pregătită pentru Menaechmus I. La început nu pricepe despre ce e vorba, dar, când vede că n-are nimic de pierdut, abandonează orice rețineră<sup>18</sup> și intră în joc. La plecare, Erotia îi cere să-i ducă la aranjat mantila pe care el i-ar fi dat-o în urmă cu câteva ore. Fără să priceapă nimic, Menaechmus II o ia, intenționând să o păstreze pentru sine.

---

<sup>14</sup> Toată relatarea de până acum a fost extrasă din Prolog și din scurte informații presărate în piesa propriu-zisă. Corpul comediei începe abia de acum.

<sup>15</sup> În general, la Plaut numele sunt sugestive și definitorii, mai ales în cazul curtezanelor: Philematia, Philenia, Bacchis etc. În ce o privește pe Erotia, ironia e evidentă, pentru că aceasta nu-l iubea deloc pe Menaechmus I, fiind o hetairă fără scrupule și perfidă, dornică doar de înavuțire, în timp ce numele e format pe același radical cu Eros, zeul dragostei.

<sup>16</sup> În original: *palla*, mantia grecească pentru femei. Acest substantiv e înrudit cu *palliată*, tipul comediei plautine.

<sup>17</sup> Peniculus este un nume deosebit de sugestiv pentru acest tip de personaj. Este un diminutiv de la *penis* (= perie), însemnând *Periuță*, adică *cel care rade tot*, de la o masă, nelăsând nici o firimitură; sau, din alt unghi de vedere, *cel care periază*, în sensul de *lingușitor*. Alfred Ernout chiar traduce numele parazitului prin *Labrosse*.

<sup>18</sup> Menaechmus II este prevenit de către sclavul său că Epidamnum-ul este un oraș de hoji și de impostori, care folosesc orice mijloc pentru a pune mâna pe banii turiștilor. De aceea, când este pofit la masă, are impresia că se pune la cale jefuirea lui.

Urmează scena întâlnirii dintre Menaechmus II și Peniculus. Parazitul, văzându-l ieșind de la Erotia și luându-l drept stăpânul său, crede că a fost trișat și-i promite lui Menaechmus II că se va răzbuna. Bineînțeles că acestuia nici nu-i pasă de amenințările unui om pe care nu-l văzuse niciodată și care-l lua drept altcineva. Urmează o serie de alte scene similare, în care *quiproquo*-ul determină o avalanșă de *imbroglio*-uri<sup>19</sup> și de situații comice, care, în final, vor fi rezolvate de sclavul Messenio<sup>20</sup>: el descoperă că, de fapt, stăpânul său și-a găsit fratele pierdut de la vârsta de șapte ani. În felul acesta, Messenio își câștigă, ca o recompensă, libertatea, la care visase de atâtea ori.

Observăm, deci, că *Menaechmi* se abate de la schema standard<sup>21</sup> a comediilor plautine, autorul folosindu-se de *quiproquo*. Acest procedeu prezintă o diversitate a elementelor lui componente, de la jocul de omonimie<sup>22</sup> și substituirea de obiecte până la substituirea de persoane, pe care o întâlnim și în *Amphitryo*.

### 3. Două motivații<sup>23</sup> ale comicalului în *Menaechmi*

Există în *Menaechmi* două motivații ale comicalului: una este motivația de personaje, iar cealaltă este motivația de cadru. Le vom analiza pe rând.

#### 3.1. Motivația de personaje

Motivația de personaje este chiar punerea în scenă a gemenilor, ceea ce favorizează substituirea de persoane. În literatura universală, acest motiv poate fi simbolul a două tendințe antagonice și, prin urmare, rezolvarea acestei opoziții se face prin anularea uneia dintre tendințe în scopul supraviețuirii celeilalte, sau poate exprima unitatea unei dualități echilibrate, în care A este copia fidelă a lui B<sup>24</sup>. Situația din *Menaechmi* se încadrează în al doilea tip de dualitate, deși, din alt unghi de vedere, cei doi gemeni protagoniști ai piesei ne apar ca două firi și temperamente diferite, dar care nu se anulează una pe

---

<sup>19</sup> Este o tehnică întrebuințată cu precădere în comedie, numită de școala franceză *boule-de-neige*: o încurcătură declanșează o altă încurcătură, care, la rândul ei, declanșează o alta ș.a.m.d.

<sup>20</sup> Aceasta este rezolvarea tipic plautină a intrigii: sclavul își dă măsura istețimii lui descurgând o situație pe care stăpânul singur nu o poate rezolva. Prin acest rol-cheie pe care Plaut i-l atribuie sclavului, îi conferă acestuia un statut de personaj stabil, asemenea unui “rege” în comedia lui, asigurându-i, astfel, o reputație cu totul aparte, insolită la vremea respectivă.

<sup>21</sup> Despre acest clișeu vorbesc mai mulți cercetători, printre care B. Taladoire, în *Essai sur le comique de Plaute*, Les Éditions de l'Imprimerie Nationale de Monaco, 1956 și E. Cizek, în *Istoria literaturii latine*, vol. I, București, Societatea “Adevărul” S.A., 1994, p. 68.

<sup>22</sup> Prin jocul de omonimie se înțelege ambiguitatea unor termeni, constituind astfel unul din procedeele comicalului de limbaj.

<sup>23</sup> Prin “motivație” înțelegem atât premisa, cât și sursa comicalului.

<sup>24</sup> Cf. Jean Chevalier și Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*, articolul *Gemenii*, București, Editura Artemis, 1995.

cealaltă. În timp ce Menaechmus I este ușuratic și nestatornic, Menaechmus II, precizează Taladoire<sup>25</sup>, ne apare ca un om autoritar, serios, cu o tendință ușor moralizatoare și cu o pietate fraternă extraordinară (e interesant că el pornește în căutarea fratelui pierdut, în timp ce acesta, odată instalat în Epidamnum, nici nu se gândește la familia de care fusese despărțit în copilărie). Revenind la motivul gemenilor perfecți, acesta aduce cu sine o notă de neverosimil, dar, fără el, e limpede că piesa n-ar exista. În plus, *la comédie à sosies*<sup>26</sup> presupune o tehnică deosebită, o îmbinare perfectă a scenelor, căci autorul trebuie să facă în așa fel încât să-l conducă pe spectator pe firul intrigii și să-l și distreze, în același timp. Într-adevăr, majoritatea celor care l-au studiat pe Plaut, și în primul rând Taladoire<sup>27</sup>, au văzut în *Menaechmi* o perfecțiune a arhitecturii comice, o tehnică remarcabilă ce frizează modernitatea.

### 3.2. Motivația de cadru. Epidamnum – spațiu saturnalic

Este imposibil să înțelegem comedia lui Plaut fără a vedea contextul în care ea era prezentată.

Teatrul lui Plaut se caracterizează printr-o atmosferă festivă, saturnalică<sup>28</sup>, ce constă într-o eliberare ludică din cătușele normei oficiale. Spectacolul comic plautin era strâns legat de sărbătorile romane (*ludi Romani*), în care sistemul valorilor cotidiene, oficiale, este răsturnat vremelnic, prin intermediul unui fascinant joc saturnalic. Saturnaliile erau sărbătorile antice închinat lui Saturn, rege legendar al Romei dintr-o perioadă în care toți oamenii erau egali, trăind sub semnul prosperității și al armoniei totale. Aceste sărbători rememorau acea vârstă de aur, în mod temporar și utopic, fiind caracterizate prin *licentia* și *libertas*, parametri ce vor continua să existe și în sărbătorile italiene de mai târziu, prin acele *libertà e licenziosità carnavalesca*. Se ajungea, astfel, la o inversare de roluri, în care subordonatul îi porunca superiorului, sclavul stăpânului etc. Codul de legi, atât cel scris, cât și cel nescris, era pus la colț, ignorat de toată lumea. Vom înțelege în felul acesta de ce, bunăoară, *malum carmen*, sancționat drastic de *Lex XII Tabularum*, este la el acasă în comedia plautină, care, după cum am spus, cultivă această viziune carnavalescă a “lumii pe dos”. De fapt, remarcă Segal<sup>29</sup>, “ocazia de sărbătoare și comedia sunt manifestările paralele, ocurențele simultane ale aceluiași tipar cultural”<sup>30</sup>.

<sup>25</sup> B. Taladoire, *op. cit.*, p. 118.

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 116.

<sup>27</sup> *Ibidem*, pp. 124 și 152.

<sup>28</sup> Tr. Diaconescu, *op. cit.*, p. 135.

<sup>29</sup> E. W. Segal, *Roman Laughter. The Comedy of Plautus*, Cambridge, 1968.

<sup>30</sup> În general, în societățile arhaice sau arhaizante, râsul se înscrie într-o semantică a sacrului; cf. valoarea surâsului în budhism sau jubilația cucernică a coregrafiilor africane.

Motivația de cadru se referă la mediul fizic, dar și spiritual, în care se desfășoară acțiunea. Orașul-port Epidamnum, denumire în care recunoaștem prepoziția grecească *ἐπί* și substantivul latinesc *damnum*<sup>31</sup>, care înseamnă *pagubă, daună, pierdere*, este un loc în care poți fi păgubit cu ușurință, un loc “famat”, propice farsei. Mediul, adică perimetrul în limitele căruia se desfășoară Saturnaliile, devine o premisă care face posibilă orice surpriză, publicul sau cititorul fiind, în felul acesta, avertizat că Epidamnum-ul este un oraș de șmecheri și de pișicheri, în care vizitatorul trebuie să fie foarte vigilent pentru a scăpa nevătămat<sup>32</sup>. Putem afirma că mediul este un important “personaj” plautin, pentru că el participă efectiv la crearea situațiilor comice.

#### 4. Personajul festiv și personajul nefestiv

Eroii plautini se împart în două categorii, după atitudinea lor față de atmosfera generală a timpului saturnalic: avem, pe de o parte, personaje festive, libertine, care simt nevoia ieșirii de sub tutela codului oficial și care acționează ca atare, și, pe de altă parte, personaje nefestive, caracterizate prin *grauitas*, care întruchipează norma oficială, catoniană, centrată pe *mos maiorum*<sup>33</sup>. Altfel spus, cele două categorii de personaje-roluri s-ar numi *fallax* (intrigantul) și *stultus* (victima comică, personajul îmbrobodit<sup>34</sup>). Personajul festiv ignoră valorile oficiale, intrând în conflict comic cu personajul nefestiv. Acesta din urmă, fiind un personaj blocant în intrigă, va fi sancționat de codul saturnalic, astfel încât el devine victimă comică. Așa se întâmplă, de exemplu, cu Menaechmus I, care nu este propriu-zis un personaj nefestiv, dar care, la un moment dat, face un pas greșit în direcția nerespectării legilor sărbătorii. Prima caracteristică a unei zile de sărbătoare este că ea se deosebește de o zi obișnuită<sup>35</sup>. La Roma, primul pas în direcția respectării acestei zile era *abire de foro*, cât se putea de repede. Prin faptul că, după ce a stabilit cu Erotia detaliile unui ospăț, pleacă în for ca să-și apere un client, Menaechmus I acționează ca

<sup>31</sup> *damnum* are aceeași rădăcină cu *damno, -are* = a condamna, a învinovăți, a blama. Plaut face un remarcabil joc de cuvinte în versurile 263-264: *Propterea huic urbi nomen Epidamnum inditumst / Quia nemo ferme sine damno huc deuortitur*. Sintaxa (în sens etimologic) e și mai izbitoare în versul 267: *Ne mihi damnum in Epidamno duis*. Cf. și P. Lejay, *Plaute*, Paris, Boivin, 1925, p. 97.

<sup>32</sup> Cf. dialogul între Messenio și Menaechmus II (vv. 226-272).

<sup>33</sup> Tr. Diaconescu, *op. cit.*, pp. 137-138.

<sup>34</sup> Aceste roluri-tip se aplică perfect la cuplul Păcală și Tândală din folclorul românesc, sau la povești de tipul *Ursul păcălit de vulpe* (Ion Creangă), înscriindu-se în tipologia universală “deștept-prost”.

<sup>35</sup> *Holiday vs. everyday*; cf. Segal, *op. cit.*, p. 42.

un *bonus Romanus*, caracterizat de *negotium*. El se duce la muncă într-o zi de sărbătoare<sup>36</sup>. De aceea, el va deveni un personaj *stultus* până la finalul comediei. Practic, aflându-ne într-o “lume pe dos”, noțiunea de *hybris* ia o turnură specifică acestei lumi. Tendința firească este de a pedepsi personajele nefestive, care comit o *hybris* comică prin neaderența lor la atmosfera de sărbătoare.

Trebuie subliniat faptul că importanța personajelor nefestive este egală cu cea a personajelor festive, întrucât obținerea efectului comic depinde de participarea la acțiune a ambelor categorii.

## 5. O scenă de *quiproquo*: dialogul dintre Menaechmus II și Peniculus

Scena înfățișează dialogul dintre Menaechmus II și Peniculus și aparține părții a doua a comediei: *Peniculus se răzbună*<sup>37</sup>.

### 5.1. Δέσις și λύσις

Aristotel, în *Poetica*<sup>38</sup>, identifică doi timpi în succesiunea intrigii falsei: primul este *δέσις*<sup>39</sup>, iar al doilea este *λύσις*<sup>40</sup>. Scena dialogului dintre Menaechmus II și parazitul Peniculus, cuprinsă între versurile 466 și 523, este construită în funcție de acești doi timpi, dar în ordine inversă. De fapt, scena nu reprezintă un singur moment, ci sfârșitul unuia și începutul altuia, fapt pentru care scena începe cu o *λύσις*, timpul mai scurt ca întindere, care conține o sumă de informații privitoare la ce s-a mai întâmplat între timp (v. 466-486) și se continuă cu *δέσις* (v. 487-523), concretizată în schimbul de replici dintre Menaechmus II și Peniculus, care culminează cu amenințarea formulată de parazit.

<sup>36</sup> Tot Segal arăta că Menaechmus I se afla între două tendințe antagonice, *industria* vs. *voluptas* (ca și *everyday* vs. *holiday*). Urmând-o pe prima, devine un personaj nefestiv, în timp ce, dacă ar fi urmat-o pe cea de-a doua, ar fi rămas un personaj festiv. Totuși, el nu este un personaj blocant în desfășurarea intrigii, ci, dimpotrivă, plecând în for, oferă premisele unui *imbroglio* neașteptat.

<sup>37</sup> B. Taladoire, în *op. cit.*, analizează fiecare piesă plautină nu după împărțirea în acte, ci după o împărțire proprie, în mișcări dramatice, în *mouvements*. Piesa *Menaechmi* are trei mișcări dramatice: *Deux hommes pour un* (vv. 1-445), *Labrosse se venge* (vv. 446-700) și *Une histoire de fous* (vv. 701-1162).

<sup>38</sup> Aristotel, *Poetica*, 18, 1, 2.

<sup>39</sup> Δέσις (lat. *inuolutio*; it. *imbroglio*; fr. *noeud*) este de pus în legătură cu verbul *δέω* = a atașa, > a lega > a încurca. Deci, *δέσις* reprezintă momentul întortocherii situației, în care tensiunea crește.

<sup>40</sup> Λύσις (fr. *dénouement*) este un derivat al verbului *λύω* (= a desface, a dezlega), reprezentând momentul dezlegării, un moment de *respiro* în succesiunea intrigii.



## 5.2. Menaechmus II: *fallax* sau *stultus*?

În întâlnirea dintre cei doi protagoniști, e limpede că Peniculus este un *fallax*, iar Menaechmus II este un *stultus*. Dar, judecând din alt unghi de vedere și nu în raport cu Peniculus, Menaechmus este și el un *fallax*; el a înșelat-o pe Erotia, devenind din victimă învingător: nu numai că a mâncat și a băut fără nici o cheltuială, dar s-a mai ales și cu o mantie pe care n-are de gând s-o restituie vreodată. Ceea ce primește Menaechmus II este opusul lui *damnum*. Cineva trebuie, însă, să achite nota de plată, iar acela este Menaechmus I, care devine victima comică a unei situații provocate de fratele său în postura de *fallax*. Această postură se menține numai în *λύσις*, pentru că în *δέσις* devine obiectul unor invective extrem de dure, cărora nu le poate găsi nici o motivație și care fac din el un *stultus*.

## 5.3. *Adsentari*

Menaechmus II este o persoană cu identitatea pierdută în spațiul Epidamnum-ului. Spre deosebire de partea schimbului de replici, în prima parte Menaechmus face dovada acceptării acestei stări de fapt. Aici aflăm cheia întregii scene: Menaechmus II acceptă să-și joace rolul, încercând să scape de postura de victimă. Pierderea identității e speculată de funcția actoricească a lui Menaechmus II, care-și asumă astfel rolul predestinat lui de Plaut: persoana substituită altelea<sup>41</sup>. Din acest motiv, s-a spus că teatrul lui Plaut e un teatru de marionete, în care personajele fac exact ceea ce servește la buna desfășurare (în continuare) a piesei, devenind un instrument de spectacol. Termenul-cheie al acestei atitudini a personajului este *adsentari* (*Men.*, v. 483). Menaechmus II, conștient de foloasele pe care le-ar putea trage de pe urma unei asemenea atitudini, acceptă să se substituie altei persoane, cea a fratelui său (bineînțeles, fără să știe că e vorba de fratele său). *Coepi adsentari* este anticipat prin *quasi res cum ea esset mihi* (*Men.*, v. 482) și apoi e reluat, printr-o dezvoltare aparent inutilă:

... *mulier quicquid dixerat*

*Idem ego dicebam* (*Men.*, vv. 483-484).

Această acceptare a rolului face din Menaechmus II un personaj festiv, pentru că datorită acestui *adsentari* se va produce avalanșa de situații comice, bazate întotdeauna pe *quiproquo*.

---

<sup>41</sup> Scena în care această acceptare a posturii se observă mai limpede se află la versurile 832-833, când Menaechmus II, văzând că e luat drept nebun, intră din nou în joc, asumându-și un comportament ca atare: *Quid mihi meliust quam, quando illi me insanire praedicant / Ego med adsimulem insanire, ut illos a me absterream*.

#### 5.4. Efectele comice

Prima parte a scenei e constituită din două monologuri paralele, având rolul de a informa publicul spectator despre cele întâmplate sau despre intenții. Meditația unui personaj se concretizează, ia forma unei alocuțiuni pentru a servi la informarea auditoriului. De altfel, tendința de a pregăti spectatorul sau cititorul pentru scena care urmează, de a preciza în mod excesiv amănuntele acțiunii, este generală la Plaut, devenită chiar obsesie. René Pichon încerca să demonstreze<sup>42</sup> că precauția excesivă a lui Plaut se datorează faptului că el se adresează unui public destul de necultivat<sup>43</sup> și puțin atent. Dar credem că alta a fost intenția lui Plaut: publicul e invitat la meditația asupra actului artistic, atâta timp cât el știe ce se întâmplă. Prin urmare, atenția lui se concentrează nu pe ce se petrece în acțiune, ci pe **cum** se petrece ea.

Deși cei doi protagoniști nu se aud unul pe celălalt (numai Peniculus aude fragmente din discursul lui Menaechmus, pe care oricum nu le înțelege), frazele lor au un numitor comun: faptul că Menaechmus II (pe care parazitul îl crede Menaechmus I) a luat masa împreună cu Erotia și că aceasta i-a înmânat mantila pentru a i-o duce la brodat. Peniculus spune:

*Pallam ad phrygionem fert confecto prandio  
Vinoque expoto... (Men., vv. 469-470),*

iar Menaechmus vine să confirme, în replica imediat următoare:

*Prandi, potaui, scortum accubui; abstuli  
Hanc... (Men., vv. 476-477).*

Scena începe, însă, cu finalul unui presupus dialog între Menaechmus II și Erotia, replică aparținând lui Menaechmus II. Apare în text motivul prefăcătoriei: Menaechmus II o asigură pe Erotia că-i va duce mantila la potrivit și că i-o va returna, dar având intenția de a o păstra pentru sine:

*...ego tibi hanc hodie probe  
Leptideque concinnatam referam temperi (Men., vv. 466-467)*

și, continuând în monolog:

---

<sup>42</sup> R. Pichon, *op. cit.*, p. 60.

<sup>43</sup> Dimpotrivă, putem spune despre publicul spectator din timpul lui Plaut că este cultivat, atâta timp cât în multe din prologurile pieselor plautine se face menționarea surselor grecești. Așadar, publicul vine la spectacol cu un bagaj cultural destul de consistent, fiind pus acum în situația de a sesiza diferențele și originalitatea piesei plautine în comparație cu sursa greacă de inspirație.

*Hanc quovius heres numquam erit post hunc diem (Men., vv. 476-477).*

Ironia e dusă aici până la cinism, ceea ce produce un umor cu totul deosebit. De fapt, Menaechmus II își precizează intențiile nu numai în monolog, ci și în replica adresată Erotiei, dar într-un limbaj încifrat:

*Non faxo eam esse dices; ita ignorabitur (Men., v. 468).*

Jocul de cuvinte este unul de *quiproquo* al sensurilor lui *ignorabitur*. Menaechmus II dă de înțeles, dar numai pentru spectatori, că nu are de gând să-i înapoieze Erotiei mantila, promițându-i acesteia că i-o va face de nerecunoscut. Curtezana înțelege cuvintele în sens metaforic, ceea ce duce la *quiproquo*-ul de sensuri.

În monologul paralel<sup>44</sup>, parazitul Peniculus își plânge de milă, vorbind despre sine la persoana a treia: *parasito excluso foras (Men., v. 470)*, însoțită de prima amenințare de răzbunare:

*Non hercle is sum qui sum, ni hanc iniuriam  
Meque ultus fuero (Men., vv. 471-472).*

Formula *non is sum qui sum* este un joc de cuvinte ce sugerează aceeași tehnică a *quiproquo*-ului.

Tot un element de *quiproquo* este și înțelegerea greșită de către parazit a cuvintelor lui Menaechmus, pe care nu le aude foarte bine:

*Satur nunc loquitur de me et de parti mea? (Men., v. 479)*

Această falsă interpretare vine să-i întărească parazitului convingerea că a fost tras pe sfoară de către Menaechmus.

Prima secvență a scenei se încheie cu rezumarea de către Menaechmus a relatării lui anterioare, pe care o consideră o "vorbărie" de prisos (*Quid multis uerbis <opust>?*), la esența acesteia: *Minore nusquam bene fui dispendio (Men., vv. 484-485).*

---

<sup>44</sup> De fapt, cele două monologuri paralele sunt niște adresări către public. Maniera expunerii ne face să credem că acolo există obligatoriu un interlocutor: publicul, pentru că o vorbire pentru sine și de unul singur ar părea mai degrabă o expresie a nebuniei. În plus, prezența unui imperativ de persoana a II-a (*obserua quid dabo – vv. 472-473*), precum și a unei interogații (în afară de cele retorice): *Satur nunc loquitur de me et de parti mea? (v. 479)*, presupune existența unui receptor.

Trecerea la secvența a doua se face printr-o frază a lui Peniculus, în care acesta își anticipează mișcarea pe scenă<sup>45</sup>. Deja se anunță un dialog plin de vervă, publicul fiind avertizat asupra notei agresiv-polemice a acestuia:

...*nam turbare gestio* (*Men.*, v. 486).

Abordarea lui Menaechmus de către Peniculus se face *ex abrupto*, printr-o explozie de injurii, de *conuicia*, care-l vor fi surprins cu totul nepregătit pe Menaechmus<sup>46</sup>. În privința epitetelor-invective cu care Menaechmus e copleșit, observăm o varietate sinonimică și morfologică<sup>47</sup>, cum de altfel întâlnim la tot pasul în piesele plautine când e vorba de o exprimare agresivă<sup>48</sup>:

... *Quid ais, homo*  
*Leuior quam pluma, pessime et nequissime*  
*Flagitium hominis, subdole ac minimi preti?* (*Men.*, vv. 487-489)

Întreg dialogul se desfășoară de acum înainte în expresii tari<sup>49</sup>, la început doar de partea parazitului, iar ulterior și de cea a lui Menaechmus. Duritatea exprimării nu este numai la nivel de frază sau de propoziție, ci termenii înșiși aleși de Plaut au această valență<sup>50</sup>.

Apariția în text a unor termeni precum *funus* (*Fecisti funus med absentii prandio* – *Men.*, v. 492) sau *heres* (*Hanc quouis heres numquam erit* – *Men.*, v. 477; *Cur ausu's facere quoi<i> ego aeque heres eram?* – *Men.*, v. 493) este o nouă sursă de umor, pentru că nimeni nu se așteaptă la o exprimare cu termeni din domeniul funerar sau juridic<sup>51</sup>.

Un contrast izbitor îl provoacă răspunsul lui Menaechmus, care este deosebit de politicos după o asemenea avalanșă de injurii:

*Adulescens, quaeso, quid tibi mecum est rei...?* (*Men.*, v. 494 sq.)

<sup>45</sup> *Men.*, v. 486. Este aceeași grijă a lui Plaut ca spectatorul să aibă clar în minte acțiunea piesei.

<sup>46</sup> Din acest tip de contrast se naște umorul în aproape toate scenele din *Menaechmi*.

<sup>47</sup> Din punctul de vedere al gradelor de comparație.

<sup>48</sup> Expresiile injurioase, ca de altfel și jurămintele de tipul *hercle*, *pol*, *edepol*, *pro di immortales* etc., constituie un procedeu al comicului de limbaj foarte des întâlnit la Plaut.

<sup>49</sup> Plaut utilizează un anumit tip de limbaj pentru un anumit tip de personaje sau de mesaj. Asemenea invective nu sunt deloc neobișnuite în gura unui parazit, mai ales într-un asemenea context.

<sup>50</sup> De exemplu, *surrupusti* (v. 491), după care urmează un *mihi*, dativul etic subliniind consecința directă pe care acțiunea lui Menaechmus o are asupra parazitului.

<sup>51</sup> Aici este vorba și de o reflectare a mentalității juridice a romanilor. Aceștia vedeau în fiecare mișcare cu caracter public un act juridic. Peniculus i se adresează lui Menaechmus cu o acuză de "moștenitor" dezmoștenit.

În continuare, Menaechmus răspunde cu aceeași amabilitate și nedumerire. De altfel, confruntarea comică dintre personajul real și cel substituit comportă două limbaje și două tonuri ale vorbirii: unul agresiv, al lui Peniculus, și unul defensiv, al victimei Menaechmus. Limbajul acestuia din urmă vizează planul realului, detașat de cel fictiv, fiindcă Menaechmus se apără, vom vedea, cu elemente ale realului. Dimpotrivă, agresorul este prins în ficțiune, iar limbajul și tonul lui au ca suport elemente fanteziste a căror sursă este *quiproquo*-ul celor doi gemeni. Prin urmare, apărarea va merge pe deconspirarea farsei, în timp ce atacul continuă pe aceeași linie, ghemul de încurcături amplificându-se tot mai mult. Tonul defensiv al lui Menaechmus nu se va menține multă vreme, căci, uneori, cea mai bună formă de apărare este (contra-)atacul. Menaechmus dă semne că începe să-și piardă răbdarea când vede că atacul parazitului nu conținește: *Si aequom facias, mihi odiosus ne sies* (*Men.*, v. 502). Ne aflăm încă la un stadiu incipient al enervării, în continuare cu o exprimare politicoasă. Se observă, însă, un climax al acestei enervări: Menaechmus începe să-l acuze de nebunie pe Peniculus, ajungând până la expresii injurioase, ce-i drept, nu atât de vehemente ca cele ale adversarului său. Motivul nebuniei apare ușor sugerat în replica lui Peniculus: *Menaechme, uigila*<sup>52</sup>, iar apoi în expresii directe, acuze reciproce de nebunie:

*Sanum est ... sinciput* (*Men.*, vv. 505-506)

*Satin sanus es?* (*Men.*, v. 510)

*... homo insanissime*<sup>53</sup>.

Pe Menaechmus îl scoate din sărite insistența parazitului. De pildă, aceeași întrebare: *Non me nouisti?* (*Men.*, v. 504) este reluată în altă formă în versul imediat următor, parazitul vorbind din nou despre el la persoana a treia. El se detașează de propria-i persoană pentru a primi un răspuns de această dată "obiectiv":

*Tuum parasitum non nouisti?*<sup>54</sup>

Trecerea pe care Peniculus o face de la persoana I la persoana a III-a nu este numai o așa-zisă "obiectivare", ci este dovada crezului "profesional" al parazitului. În felul acesta, el se recomandă cu "funcția", cu "titlul" de parazit,

---

<sup>52</sup> *Men.*, v. 503. *Vigila* este reluat la o altă formă flexionară (*polyptoton*) în același vers, dar în replica celui alt protagonist.

<sup>53</sup> *Men.*, v. 517. Forma de superlativ vine să întărească și mai mult expresia injurioasă.

<sup>54</sup> *Men.*, v. 505. În afară de procedeele stilistice la nivel fonetic, homoioteleutonul urmat îndeaproape de aliteratie: *tuum parasitum non nouisti*, trebuie remarcat jocul morfologic și anaforic pe verbul *noui*, care apare mai sus în forma *gnoui* / *gnoueris*.

ca și cum amănuntul ar avea o importanță copleșitoare pentru rezolvarea neînțelegerii.

Văzând că strategia lui a eșuat, parazitul, cu un ton evident atenuat, aduce în discuție mantila furată de către Menaechmus I, mantilă ce se afla acum la Menaechmus II, cu încredințarea – se simte în tonul lui – că în felul acesta neînțelegerea va fi rezolvată. Paul Lejay socotea mantila ca pe un element-simbol în *Menaechmi*, "un fil conducteur"<sup>55</sup> pentru spectatori. Este semnul comod de a-l recunoaște pe Menaechmus II, pe de o parte, și, prin trecerea ei de la o persoană la alta, contribuie la efectuarea *imbroglio*-ului.

La întrebările succesive ale lui Peniculus, Menaechmus răspunde negativ, dar asimetric, adverbul asertiv de negație fiind marca unei sacadări de tip anaforic:

PE: *Responde: surrupuistin uxori tuae  
Pallam istanc hodie atque dedisti Erotio?*

ME: *Neque hercle ego uxorem habeo, neque ego Erotio  
Dedi, nec pallam surrupui (Men., vv. 507-510).*

Iritarea lui Menaechmus este din ce în ce mai evidentă. Învălmășeala gândurilor se transpune și în cuvinte, astfel încât răspunsurile nu sunt date în ordinea întrebărilor. Deznădăjduit, Peniculus își dă seama de inutilitatea continuării discuției: *Occisast haec res (Men., v. 502)*. Dar, imediat (și contrastul e evident), mai face o încercare, sugerând un amănunt legat de același obiect-reper (mantila):

*Non ego te indutum foras  
Exire uidi pallam? (Men., vv. 512-513)*

Este rândul lui Menaechmus să intre în jocul de *quiproquo*, cel al înțelesului expresiei *indutum pallam*. Menaechmus își închipuie că Peniculus își bate joc de el, acuzându-l de depravare: *palla* fiind îmbrăcămintea tipic feminină, purtarea ei de către un bărbat îl cataloga pe acesta drept homosexual. De fapt, parazitul se referise la modalitatea prin care Menaechmus I reușise să-i fure soției sale mantila. Pentru a nu se lăsa mai prejos, Menaechmus îi întoarce acuzația, în timp ce se "dezvinovățește" pe sine:

*Omnis cinaedos esse censes quia tu es? (Men., v. 514)*

Acuzația devine astfel reciprocă, fără ca ea să aibă un suport real. Este o invectivă de dragul invectivei.

---

<sup>55</sup> P. Lejay, *op. cit.*, p. 101; aceeași idee o găsim și la B. Taladoire în *op. cit.*, p. 306.

Interesant este faptul că Menaechmus, deși într-o stare evidentă de iritare, are puterea de a replica printr-o ironie:

... *aut te piari iube...* (*Men.*, v. 517)

Aluzia la necesitatea unui ritual de purificare a parazitului, urmată de invectiva *homo insanissume*, aduce în discuție motivul nebuniei (acuzatie reciprocă), care străbate de la un capăt la celălalt dialogul de tip polemic.

În final, oarecum învins, parazitul scoate asul din mânecă, amenințând că se va răzbuna prin a da în vileag fapta, reprobabilă de altfel, a lui Menaechmus I (vv. 518-521). Hotărârea lui Peniculus de a se răzbuna, fie și cu prețul unei trădări, nu face altceva decât să accentueze primele efecte ale erorii, într-un *imbroglio* deja țesut, complicând, astfel, o situație deja confuză. Peniculus amenință, de fapt, cu blocarea atmosferei saturnalice din punctul de vedere al lui Menaechmus I, întrucât soția acestuia este caracterizată prin *industria*. Parazitul știe foarte bine acest lucru și de aceea se simte atât de sigur în privința răzbunării sale.

Rămânând singur în scenă, Menaechmus se miră în sine de cele întâmplare, încercând să-și dea seama din ce motiv este el obiectul celui *ludificare* (cf. v. 523).

Ultimele cuvinte din această scenă marchează sfârșitul episodului, anunțând apariția unui alt personaj:

*Sed concrepuit ostium* (*Men.*, v. 523).

## 6. Concluzii

Privită în ansamblu, scena dialogului între Menaechmus II și parazitul fratelui său este reprezentativă pentru comicul de situație bazat pe tehnica *quiproquo*-ului din întreaga piesă. Jocul de cuvinte, devenit ceva obișnuit în vorbirea personajelor lui Plaut, potențează comicul rezultat din jocul de idei. Altfel spus, există o potrivire perfectă între ideea exprimată și forma pe care o îmbracă această idee.

Am urmărit până acum o scenă plină de umor, care dă măsura talentului lui Plaut atât la nivelul țesăturii intrigii, cât și la nivelul limbajului comic.

Nu e de mirare că piesa *Menaechmi* a servit drept model marelui Shakespeare în *The Comedy of Errors* bazată pe același *quiproquo*, dar cu o intrigă mult mai complicată și cu o evidentă superioritate tehnică.

Plaut s-a dovedit a fi un maestru al spectacolului comic, pentru că, atunci când citim sau recitim măcar un fragment din opera sa, parcă ne cufundăm într-o lume străină și totodată familiară nouă, încercând să simțim frenezia

spectacolului roman, ca de pe o bancă a unui teatru antic, înconjurați de mii de alți spectatori care, asemenea nouă, râd și aplaudă neconținut.

## Repere bibliografice:

### a) Ediții:

1. JULIUS BRIK - MAX NIEMEYER, *Ausgewählte Komödien des T. M. Plautus*, B. G. Teubner, Leipzig und Berlin, 1929.
2. ALFRED ERNOUT, *Plaute*, tome IV, Paris, Les Belles Lettres, 1936.
3. G. GOETZ - FR. SCHOELL, *T. M. Plauti Comoediae*, vol. IV, Leipzig, Teubner, 1913.
4. W. M. LINDSAY, *T. M. Plauti Comoediae*, London, Bibliotheca Oxoniensis, s.a.

### b) Studii:

1. ARISTOTEL, *Poetica*, studiu introductiv, traducere și comentarii de D. M. Pippidi, București, Editura Academiei R.P.R., 1965.
2. THEODOR BACONSKI, *Râsul patriarhilor*, București, Editura Anastasia, 1996.
3. HENRI BERGSON (trad. rom.), *Teoria râsului*, Iași, Institutul European, 1998.
4. JEAN CHEVALIER; ALAIN GHEERBRANT, *Dicționar de simboluri*, București, Editura Artemis, 1995.
5. EUGEN CIZEK, *Istoria literaturii latine*, vol. I, București, Soc. "Adevărul" S.A., 1994.
6. TRAIAN DIACONESCU, *Homo saturnalicus în comedia lui Plautus*, în *Antichitatea și moștenirea ei spirituală*, Iași, 1980, p. 134-142.
7. FLORENCE DUPONT, *L'acteur-roi ou Le théâtre à Rome antique*, Paris, Les Belles Lettres, 1985.
8. PAUL LEJAY, *Plaute*, Paris, Boivin, 1925.
9. ADRIAN MARINO, *Dicționar de idei literare*, București, Editura Eminescu, 1973.
10. RENÉ PICHON, *Histoire de la littérature latine*, Paris, Hachette, 1924.
11. E. W. SEGAL, *Roman Laughter. The Comedy of Plautus*, Cambridge, 1968.
12. WILLIAM SHAKESPEARE, *Comedia erorilor*, în *Comedii*, vol. I, București, Editura Minerva, 1981.
13. BARTHÉLEMY A. TALADOIRE, *Essai sur le comique de Plaute*, Les Éditions de l'Imprimerie Nationale de Monaco, 1956.



Nici un autor nu poate pretinde că deține absolută putere asupra personajelor sale. Tocmai atunci când se consideră stăpân asupra destinului lor, personajul riscă să eludeze vigilența și, în numele veridicității, autorul ajunge să-i afirme eul, interiorul tenebros chiar, în necunoștință de cauză ca purtător de cuvânt, ca moderator al acestuia.

Când Ennius a dorit un episod criptic, pe jumătate prodigios (căci lumea visului și-ar putea reclama irealitatea, chiar dacă rămâne o revelație), un episod care să-i înlănțuie, justifice sau să-i preîntâmpine evenimentele următoare, o făcuse pe jumătate neconștient de revelația pe care ne-o poate oferi personajul feminin cu statut special, Ilia – fecioara vestală. De ce ar putea crede cineva că un personaj este cu totul obedient creatorului sau că nu încearcă o timidă ”revoltă” a interiorului propriu asupra forței auctoriale exterioare<sup>1</sup>, care îl constrânge să-și accepte un rol în miezul întâmplărilor? Schema e precisă: Ilia trebuie să viseze și apoi să pătimească întocmai ca în vis. Dar, din setea autorului de veridic, odată cu asumarea visului, personajul are șansa să impună unui autor nevoit să-și asume supunerea în fața scopului său întreaga încărcătură interioară, care – în mod surprinzător – se duce și servește opera ca și pe receptorul ei.

Întregul joc este o pendulare între exterior și interior, între eul auctorial ce impune schema narativă și eul personaj (personalitatea întunecată) ce-și aduce scenariul de detaliu și propriile frustrări ca modalități de realizare. Exteriorul rămâne undeva în urmă, autorul – ca simplu narator – observator, iar

---

<sup>1</sup> Considerăm în acest sens ”exteriorul” ca având un dublu înțeles: pe de o parte acela de ”extradiegetic” (în înțelesul pe care îl oferă lucrările de specialitate în teoria literaturii, exemplu: G. Genette – *Persoana*, în lucrarea *Discours du recit în Figures III – Collection Poétique*, Paris, Editure du Seuil, 1972) = lumea naratorului – autor, pe de alta acela de univers non – oniric pe care l-am numit ”lumea reală” (deși este evident o realitate subiectivă, proprie operei și controlată – încă – de eul auctorial). Controlul auctorial, după cum semnalăm în capitolul ”Exteriorul auctorial”, va slăbi simțitor prin pătrunderea în oniric unde, dincolo de clișee, autorul nu poate intra decât prin intuiție, sau chiar inconștient, ”obedent”. Acesta va fi interiorul – în sens literar (intradiegeticul ultim) și psihologic.

tot ce ni se oferă este o conștiință (paradoxal neconștientă de sine), care se confesează naiv și veridic.

Autorul riscă să accepte un interior insuficient de înțeles și mult prea complex pentru a fi lesne decriptat. Asumându-și puterea de atotstăpânitor și omniprezent, el va genera non-oniricul, "lumea reală", forța unui *fatum* ce planează asupra personajului – pion, schema sumară a visului – *prodigium* (care trebuie să existe). Eventual, îi va stabili Iliei statutul și anturajul. Dar nu va fi îndeajuns de stăpân pe simbolurile ce-i populează mintea, pe frustrările și reacțiile ei, pe structura de amănunt a visului.

Pe tărâmul visului, din neglijență auctorială subestimată, un inconștient al complexelor e gata să se manifeste. Visul e la îndemâna personajului, cel puțin pe jumătate.

- 1 *ut cita cum tremulis anus attulit artubus lumen  
talia tum memorat lacrumans exterrita somno:  
'Euridica prognata, pater quam noster amavit,  
uires uitaque corpus meum nunc deserit omne.*
- 5 *nam me uisus homo pulcher per amoena salicta  
et ripas raptare locosque novos; ita sola  
postilla, germana soror, errare uidebar  
tardaque uestigare et quaerere te neque posse  
corde capessere: semite nulla uiam stabilibat.*
- 10 *exim compellare pater me uoce uidetur  
his uerbis: 'o gnata, tibi sunt ante ferundae  
aerumnae, post ex fluuio fortuna resistet.'  
haec ecfactus pater, germana, repente recessit  
nec sese dedit in conspectum corde cupitus,*
- 15 *quamquam multa manus ad caeli caerula templa  
tendebam lacrumans et blanda uoce uocabam  
uix aegro tum corde meo me somnus reliquit. '\**

“Când iute, cu mâini tremurânde, bătrâna aduse făclia,  
Din somnu-i trezită, atunci, plângând și-aminti așa fapte:  
<<O, a Euridicei fiică, pe care-al meu tată a iubit-o,  
Trupul mi-l lasă acum puterile toate și viața.  
Căci se făcea că un om frumos mă ducea ca răpită,  
Prin cel plăcut sălciiș, pe maluri și-n tainice locuri.  
Și se făcea, că apoi, rătăceam în zadar, soră bună,  
Și cercetam și degeaba te tot căutam în neștire,  
Fără să-mi vin în simțiri: cărarea drumeagu-mi afundă .

Și se făcea, soră bună, că tata mă cheamă cu glasu-i  
 Grăind cu aceste cuvinte: „Necazuri tu ai de-n durat,  
 Multe, copilă, de-acum și soarta-ți de-un fluviu se ține.”  
 Și tata grăbit dispăru îndată ce spusu-mi-a astfel.  
 Deși mult din suflet dorit, el nu se dădu la iveală,  
 Deși brațul eu mi-am întins spre multele temple albastre,  
 Spre-a cerului temple, plângând, și-l ademeneam cu glas dulce.  
 Cu suflet rănit și cu greu, atunci părăsindu-m-a somnul.>>”

*1. ut cita scripsit Baehrens: et cita Vm 1 AB excita Vm. 2. H. eccita Klotzius| 2. commemorat uulgo| lacrumans codd.| 3. eurydica codd. Praeter H| 4. uita meum corpus (m.c. in ras.) nunc B uitamque corpus nostrum| 10. exim Voss. B: exin Voss. A Vind. Vahlen scripsit exin A. H. V. Baehrens scripsit | 11. o gnata excerpta Pithoei Baehrens notauit ognata Ascensian d 1521 Vahlen notauit: cognata AB cognita HV| ferundae Dauisius: gerendae codd. an terendae? Baehrens adnotauit sed gerit, inquit Varro de l. L.VI 77 id est sustinet, tralatum ab his qui honera gerunt quod hi sustinent| 13., 12. ponunt codd. transpos. Dauisius| 14. efatus AV m1. effatus V m. 2. (pater effatus in ras. B) fatus H| et germana H| lacrimans H| 17. tum ] cum BH malit Baehrens usque ad dum. cum. Voss. B Vind.*

\*. Pentru textul latinesc folosim varianta oferită de antologia *Fragmenta poetarum Romanorum* sub îngrijirea lui E. Baehrens, Leipzig, Editura Teubner, 1886, text la care adăugăm traducerea personală a versurilor.

### ***Exteriorul auctorial***

E o urmă de control pe care autorul crede că o mai poate avea asupra personajului său: îl oferă un cadru care să îmbrățișeze – din nefericire discret și formal – întreaga expunere prin care visul încearcă să se reînstăpânească. O depășire a spațiului oniric este însă mult prea dificilă și ne regăsim cu surprindere în fața unei ”lumi reale” schematice, sărace în elemente, cu figuranți și absenți *in praesentia*, în care doar vocea Iliei poate constitui un *actor* cu drepturi depline. Este singura care realizează un act de prim-plan, care oferă un suport visului în concordanță cu planul ”lumii reale”, pe care tradițional, după modelul bine cunoscut, ”the fly on the wall”, autorul se străduiește să-l păstreze. Protagonista există și în modul cel mai firesc, conform planului unei entități superioare (autorul), ”bombardată”<sup>2</sup> afectiv în urma coșmarului, povestește visul dând astfel o șansă planului real de a exista, prin opoziție cu

<sup>2</sup> Sensul termenului ne amintește de ”bombardarea cu stimuli” asupra căreia psihologii sunt în dispută. Noi nu ne vom referi decât la un anumit tip de stimuli și nu ne vom preocupa decât de cazul particular al acestui vis, fără a generaliza.

oniric, și o șansă destinului ca “preparat” al exteriorului auctorial, să se materializeze cel puțin în fază de *prodigium*.

Povestirea Iliei este în esență o circumstanțiere a visului și nu o ancorare veritabilă în “lumea reală”. Ancorarea finală se va face oniric. Realul nu este preponderent, ci se reduce, senzorialul-fizic diluându-se prin exaltarea psihicului, pentru care plânsul – singurul element de continuitate al celor două lumi – este prima și permanenta formă de exteriorizare. Suntem inițial într-un cadru ce trece de la dinamicul febril al momentului de pasaj, vis – realitate (tresărirea Iliei, tremurul și graba bătrânei), la staticul ascultării, unde elementele afective de dincolo de oniric se ivesc progresiv. În planul fizic-real avem în primul moment o bătrână care pare a fi singurul element dinamic al acestuia – o ușoară formă de violență a acestui cadru, la trezirea din vis, ce prelungeste zbuciumul din planul oniric. Fuga Iliei prin dumbravă este reluată de apariția în goană a doicii, care, circumscrisă sumar cadrului real (prin aprinderea luminiței), își va consuma bruma de dinamism rezervată și va deveni o figurantă mută, retrasă într-un colț. Oricum, cadrul trebuia “pacificat”, căci Ilia a pătruns deja într-un mediu protector. Prin apelativ se intuiește și prezența unei alte entități. Personajul este sora mai mare, invers proporțional structurată față de cel dintâi, al cărui rol e mai degrabă introductiv. Sora este omniprezentă prin afectivitatea pe care o degajă Ilia, prin apelative și alte asemenea elemente conative. Ea deține “lumea reală”, (deși este paradoxal mută, non-vizibilă în fragmentul nostru, non-dinamică), dar și lumea visului așa cum o concepe un inconștient încărcat ca al Iliei. Alături de tatăl mort (deci, parțial justificat ca apariție), sora este singurul element firesc pe care Ilia îl transportă din real în oniric. Iată cum, prin afectiv, exteriorul își plantează elementele esențiale în interiorul cel mai criptic, fie ca reminiscențe (tatăl), fie ca automatisme afective, ca reflexe (căutarea insistentă a surorii). Este singura revanșă pe care și-o ia exteriorul. Vorbim de oniric de parcă ar fi unica manifestare a interiorului, privindu-l prin prisma cunoașterii noastre: oniric = inconștient. Dar, în același timp se impune dihotomia: vis = interior, vis = violență a exteriorului, agresiune<sup>3</sup> (până la înfricoșare a ființei care-l trăiește în fază nocturnă și-l re trăiește diurn prin povestire). E o agresiune prin faptul că intervine cu valențe de coșmar ca manifestare a implacabilului (*fatum*).

Exteriorul vag, simplu, familiar (și familial) se sacralizează și devine, după părerea noastră, principalul purtător de sacru, dacă interpretăm visul ca hierofanie și nu ca produs unilateral al inconștientului și al frustrărilor.

---

<sup>3</sup> Se practică diverse tipuri de agresiune la nivelul acestui vis: cel mai vizibil este violența zeului (siluirea); pe o treaptă intermediară se va afla “agresiunea” cadrului vegetal prin generare de claustrofobie, senzație de rătăcire, iar pe ultima treaptă, foarte subtilă, agresiunea prin prevestire nefastă urmată de pasivitate totală, ceea ce implică senzație de părăsire. Nota de față este suplimentară: aceste lucruri vor fi tratate pe parcurs.

El se manifestă pregnant sub forma frustrării, a cărei firească descărcare este plânsul și chemarea. Este închis pentru auditoriu, în mod normal prin însăși existența oniricului (intimitate), dar deschis voluntar de către protagonistă, prin povestire. E dominat de agresivitate, probabil de bombardare cu stimuli exteriori, prin presiunea aceluia *prodigium*, sau a realei siluiri (s-a interpretat că zeul chiar o vizitează pe Ilia în somn)<sup>4</sup>, sau de bombardare cu stimuli interni ai inconștientului, prin autopedeapsă (vocea tatălui ce anunță ispășirea).

O astfel de violență ne aduce în fața unui teren intim al ființei Iliei, al eului, atacat nemilos dar și stimulat erotic de o supra-ființă, autorul nostru care încearcă să-i bântuie psihicul pentru a o așeza în mecanismul destinului; sau, dacă facem abstracție de regizor, strict în lumea ei, supra-ființa nu poate fi decât destinul.<sup>5</sup> Iar această agresiune este în însăși substanța visului și se conturează în trei elemente: zeul viril, natura și vocea tatălui.

### *Zeul și tatăl*

Cine este acest zeu? Aproape că visul în sine nu ne îngăduie o conturare limpede; el poate fi tatăl (căci prezența sa e o hierofanie) sau poate fi (dacă plecăm urechea la tradiție, la spusele lui Cicero sau ale comentatorilor moderni)<sup>6</sup> acel *homo pulcher* a cărui violență ar putea să ni-l sugereze pe crâncenul zeu al războiului. Este oricum o inversare de valori, o confuzie de apariții. Antropomorfizarea precară a zeului (căci sexualitatea exacerbată și violența ne șochează), diluarea figurii paterne până la a ajunge vocea unui *fatum*, ne contrariază. Răspunsul trebuie căutat în multiplele ipostaze pe care tatăl și zeul le implică laolaltă și care țin de o "cronologie" a subconștientului, de succesiunea impuls>faptă>efect (ispășire) pe care orice ființă cu echilibru moral format o deține.

### *Masca zeului – reducția sacrului*

Zeul este în cazul nostru un fragment al instinctelor puberale: sexualitatea care a ajuns la identificarea obiectului său. Nu cunoaștem exact vârsta Iliei, dar comportamentul ei ne ajută la o identificare, căci fata manifestă o înclinație vădită spre plăcere erotică (ea însăși mărturisește: *homo pulcher*) în același

<sup>4</sup> Este vorba de interpretarea pe care o regăsim în lucrarea lui Otto Skutsch, *The Annals of Quintus Ennius*, Oxford. Clarendon Press, 1985 p. 198.

<sup>5</sup> Destinul îl socotim ca element intradiegetic (non-oniric și oniric) deși trebuie să recunoaștem că acționează după planul autorului – regizor (extradiegetic).

<sup>6</sup> M.Tullius Cicero, *De diuinatione* (I. 20,40).

timp frântă de complexe de vinovăție, de abținere autoimpusă și de un complex feminin (faza "oedipiană").<sup>7</sup> Vom vedea că apariția tatălui nu este tocmai întâmplătoare, iar șocul și afectivitatea pronunțată pe care le determină nu sunt "frica de fantome" a copilăriei. Ilia e cel puțin mintal adolescentă (dacă nu la pubertate), iar ca o nouă piedică pusă peste șovăielile vârstei intervine și condiția ei de vestală, mai mult ca un statut moral (decât social ori juridic), care o frustrează până la un "complex al castrării"<sup>8</sup> similar cu cel masculin. Teama de a pierde ceva, de a se pierde pe sine, o face să-și reprime sexualitatea firească până la a-și concentra întreaga intensitate a unui erotism respins, în siluire. În lumea onirică ea-și personalizează dorința – teama, în imaginea precar antropomorfă a unui personaj bachic încărcat cu întreaga violență și forță orgiastică prin care plăcerea – vină se exteriorizează. Siluirea este însă suficientă pentru a o scăpa de vinovăție, chiar dacă temporar se refugiază în această "oază" pentru refulare, iar complicațiile ulterioare ale visului o vor dovedi. Dionisiac, viguros până la a fi animalic, zeul constituie dualitatea dintre sexual (*homo pulcher*) și thanatic (*rapere*), precum și întreaga sa forță generativă, strecurându-se astfel împreună cu victima sa într-un paradis orgiastic mirositor, viu colorat, criptic ca însăși natura sa bachică. Este o producție a minții Iliei, a criptelor psihicului ei, dar o producție specializată pe segmentul plăcere-durere, viață-moarte, senzual-thanatic, violent-fecund.

Actul în sine implică violență, și acesta este cercul vicios în care se zbate Ilia. Acceptând inconștient violența, pentru calmarea remușcărilor și ostoirea poftelor – vină, se va lovi de acel *horror* instinctiv, feminin în fața dezvirginării.<sup>9</sup> Nu ne mai miră că zeul tace și dispăre anormal de iute după săvârșirea violenței. E o reminiscență de pudoare virginală, care nu-l reține pentru explicații și nu-l conturează mai precis. Ca orice necesitate rușinoasă, el este o entitate incognito. Și ca orice entitate specializată, își consumă întreaga energie în generarea plăcerii/durerii împreună, rămânând inutil, neputincios în alte domenii. Este un zeu redus și din acest punct de vedere, antropomorf doar prin

---

<sup>7</sup> "Faza oedipiană" reprezintă în teoria lui Sigmund Freud o etapă în dezvoltarea (normală) a copilului: fixație pe tată pentru fete (după ce în prealabil au trecut prin faza "preoedipiană" – fixație pe mamă) și fixație pe mamă pentru băieți. Trecerea de la "faza preoedipiană" la "faza oedipiană" se petrece la fete după "complexul de castrare" – constatarea frustrantă a absenței organului genital masculin. (*Angoasă și viață instinctuală. Feminitatea*, București, Editura Universitaria, 1994; pp. 52-55).

<sup>8</sup> "Complexul castrării" despre care discutăm nu este considerat de noi ca fiind identic cu cel de mai sus. Am preluat doar terminologia freudiană dar ne-am permis alt conținut. Este vorba de spaima de a "pierde" ceva, dată de interdicția exteriorizării erotice și care generează inhibiție (asemănător cu "complexul de castrare" la băieți – Freud).

<sup>9</sup> Pentru detalii referitoare la "tabuul virginității" stă la dispoziție lucrarea *Psihanaliză și sexualitate*, București, Editura Științifică, 1994, cap. *Tabuul virginității*.

”contur”, schematic, rudimentar comportamental, bestial prin violență. Nimic nu ne împiedică să observăm că zeul Marte în sine, sub dublul său aspect (agricol-războinic), se regăsește aici. Căci natura luxuriantă a ”culcușului” cu zeul poate fi considerată producția sa, ori efectul generativ al împreunării. Nu ne interesează atât de mult studiul acestei dualități, cât faptul că această episodică dar marcantă apariție își epuizează sursele și dispăre. Dacă el poate fi intuit de către Ilia, fie și fără conștientizare, ca un zeu și nu ca element antropomorf – viril, ne aflăm în fața situației pe care Mircea Eliade<sup>10</sup> o remarcă în privința zeilor vegetației, ai fecundității, ai plăcerii: ”Diferitele divinități care s-au substituit Ființelor supreme au acumulat puterile cele mai concrete și mai evidente, puterile Vieții. Dar tocmai de aceea ele s-au <<specializat>> în procreare și au pierdut puterile mai subtile, mai <<nobile>>, mai <<spirituale>> ale zeilor creatori. Descoperind sacralitatea Vieții, omul s-a lăsat antrenat progresiv de propria sa descoperire: s-a abandonat hierofaniilor vitale și s-a îndepărtat de sacralitatea ce transcende nevoile sale imediate, zilnice.”

Să fie oare aceeași și situația Iliei? Hierofania vitală o epuizează erotic și-i epuizează și obiectul dorinței, până la dispariție. Sexualitatea pronunțată îi îndepărtează zeului celelalte puteri, chiar marca sacralității îi este luată și Ilia nu-l mai poate recunoaște ca zeu: el este cel mult o dorință antropomorfizată. În plus, acest zeu ”e bun pe timp de pace”, dacă psihicul nu are nici o traumă, nici o remușcare. Altfel, în situație de criză rămâne insuficient, ba chiar cauza traumei. Spiritul își amintește că a pierdut ceva mai bun, mai înalt, mai abstract și pleacă în căutarea lui... Așa începe rătăcirea Iliei.

Ar mai fi ceva de adăugat înainte de săvârșirea acestui capitol. Teama Iliei nu e doar reminiscența ”tabuului virginității”<sup>11</sup>. Poate fi și urma vagă a unui *horror tremens*, specific hierofaniei în fața ”plenitudinii” și ”puterii”<sup>12</sup> zeului. Dar zeul are o mască. Cum ar putea fi dezvăluită identitatea sa, cum ar putea Ilia să-l știe ca zeu? Conștient, ea nu-l percepe ca atare. Dar o urmă de plenitudine este frumusețea fizică, și o urmă de putere, în cel mai rudimentar sens, este violența.

Un *tremor* al adorației și fricii, în fața unei ființe schematic omenești, dar purtând marca excepției, a supraumanului nu ni se pare surprinzătoare.

---

<sup>10</sup> M. Eliade, *Sacral și profanul*, București, Editura Humanitas, 1992, cap. III – *Sacralitatea naturii și religia cosmică – Zeul îndepărtat*, p. 112. Tot aici se prezintă și noțiunea *deus otiosus*, zeul superior care se retrage de la nivel uman.

<sup>11</sup> Treceam la psihanaliză, la psihologia sacralului.

<sup>12</sup> ”Plenitudinea” și ”puterea” sunt analizate de M. Eliade alături de capacitățile ”cathartice și oraculare” ca atribute ale zeului revelat. (*Mituri și mistere*, București, Editura Univers Enciclopedic, 1998, cap. VII, *Putere și sacralitate în istoria religiilor, Hierofanii*, pp. 133-134).

Brutalizarea e un semnal al neomenescului cu tot acest *horror* pe care îl implică. Și ar mai fi o urmă de sacralitate în mediul acesta atât de violent profanat. Sacrul o dată trecut în retragere oferă Iliei sensibilitatea la sacru, accesul la supranatural, "un alt regim senzorial".<sup>13</sup> Atinsă de sacralitatea (oricât de mascată) a contractului cu zeul, Ilia își regăsește Manii.

### *Tatăl*

La celălalt capăt al simțurilor, care, sătule de exacerbarea carnalului, au pornit cu disperare în căutarea unor percepții mai fine, se află tatăl. Deconspirarea zeului, deși părea că se oferă simțurilor cu toată puterea conțretului, fusese mult mai anevoioasă. Tatăl, deși o prezență neîncarnată, este imediat recunoscut cu toată durerea și bucuria ce implică o astfel de surpriză. Am putea intui că el este deja așteptat, presimțit de conștiință ca un element indisolubil legat de cele petrecute, ca un restabilizator al echilibrului, ori ca o nouă agresiune – mai subtilă, mai perfidă?

Am înțeles deja că inconștientul, propriul interior, cât și exteriorul ce-i induce (în mare) visul, i-au pregătit câteva "mostre" agresive. Psihicul probabil că a elaborat deja o "zonă de așteptare" a stimulilor de acest fel, încât reușește să-și creeze în continuare, în virtutea primului model (al zeului agresiv) noi fantasmе și frustrări. Ilia își caută sora, fără îndoială, dar în locul unei astfel de prezențe protectoare apare tatăl. Nu este însă în varianta sa cea mai permisivă și consolatoare. Nu este nici măcar uman. Are cu adevărat urme de afecțiune, de slăbiciune paternă (vezi apelativul, tonul de tânguire) dar este deja degajat de terestru și asimilat unui zeu, "mascat" la rândul său. Apollinic, pythic, de o seninătate mult prea solemnă pentru intimitatea pe care o caută Ilia, el își prezintă fără ezitare puterile "cathartice și oraculare" și se menține în planul frustrării, al agresiunii, proorocind nenorociri și dispărând prematur. Bineînțeles că este un element al presiunii exteriorului asupra acestui interior de vis complex, un *prodigium* zdrobitor și neașteptat al mecanismului implacabilului. Tatăl e o epifanie a forței *fatum*, iar misiunea sa este avertismentul.

### *Contribuția "interiorului" – masca complexelor – expansiunea sacralității*

Dacă l-am reduce însă la acest element, ar trebui să renunțăm la cercetarea interiorului și să acceptăm că tatăl este doar un figurant în

---

<sup>13</sup> "Schimbarea de regim senzorial produsă de «alegera» supranaturală este câteodată ușor de înțeles. Omul lovit fără urmări de fulger, dobândește o «sensibilitate» inaccesibilă care se manifestă prin distrugerea tuturor structurilor anterioare: «alesul» devine un altul [...]". (ibid. cap. VIII, *Iluminare și viziune interioară*, p. 89).



mecanismul universului, folosit doar pentru divinație de către regizor. Dar noi știm că perceperea sacralității și alegerea protagoniștilor pe baze afective (rude) sunt apanajul psihicului uman, cu atât mai mult al complexelor sale. Tatăl este o "fixație oedipiană" din vremea incertitudinilor erotice ale fetei; un element interzis am putea crede sau mai degrabă un cumul de interdicții. Autoritatea paternă lasă urme adânci asupra fiicei,<sup>14</sup> cu atât mai mult cu cât aceasta trăiește sub presiunea unor tabuuri de statut. Tatăl este un întreținător al acestora, cel ce veghează la moralitate, în sfârșit, rivalul bărbatului cu care femeia realizează împreunarea. Orice apropiere de elementul viril – în sens erotic, (cu atât mai grav una prematură, nelegitimă) este o trădare a "fixației anterioare pe tată". Tatăl, ca entitate fizică, antropomorf-virilă, devine atunci, în mintea Iliei, mai "îndepărtat", "mai diluat", până la dispariție, concurat de concretul agresiv, carnal al zeului ce a efectuat actul dezvirginării. Doar vocea, ca un instrument recunoscut al interdicțiilor și reproșurilor devine *plena uox* – vocea propriei conștiințe, a "complexului de castrare". De la autoritatea unui *pater familias* temut și după moarte, se instaurează fobia față de virilitate, dar și accentuata nevoie de element masculin.

Masca invizibilității e oare doar refuzul tatălui de a se arăta fiicei, efectul vinovăției copilei, ori este și o altă posibilitate?

Infirmitatea psihică a fetei, ca și a oricărei făpturi religioase, este în căutare de asistență divină. Complexele îi impun imaginea tatălui, religiozitatea (care presupune un alt complex – de inferioritate) îi va suprapune modelul zeului, dar nu al zeului bachic, violent, căci simțurile carnale și-au epuizat până la satisfacție energia, ci o abstracțiune a zeului, o epifanie vagă, dar dotată cu un și mai puternic *horror*, generator de plâns și rugă, un *horror tremens* real, cerut de divinitatea fără dubiu. Mircea Eliade susținea că, pentru omul religios, spațiul nu este omogen, că sacrul se impune căutării.<sup>15</sup> Ilia este în căutarea acestui spațiu sacru, avidă de coordonata pe verticală pe care i-o dă revelația. Tatăl e în acest sens nu doar un zeu de-ai Manilor, ci hierofania ce fixează punctul sacru, cel care descâlcește labirintul profan al puseurilor instinctuale aflat sub forma hățișului fără de cărare. Sacralitatea e simplă, diluată de material. Ea se află în expansiune. Totodată, ca semn al superiorității sale în

---

<sup>14</sup> Există chiar un "privilegium patriarhal" în concepția lui Freud, în fața căruia soțul/concubinul ar trebui să se supună (în unele cazuri) având în vedere statutul său deosebit. "În consecință corespunde exact așteptării noastre, faptul că printre surogatele de tată [...] găsim și imaginea zeilor." (*Psihanaliză și sexualitate – Tabuul virginității*, p. 228.)

<sup>15</sup> Observații asupra spațiului sacru și a puterii zeului de a-l oferi ca indiciu pentru omul religios aflat în căutarea sa se găsesc în lucrarea *Sacrul și profanul, Omogenitatea spațială și hierofanie*, pp. 21-25.

hierofanie, tatăl este un *deus otiosus*, cel ce se retrage și nu mai poate fi implicat emoțional nici măcar în nefericita poveste a fiicei sale. Ruptura pe care i-o dă sacralitatea, distanțarea de terestru, este ireversibilă.

### *Decorul îmbietor – perfida agresiune vegetală*

Dacă am lăsa visul exclusiv la îndemâna imaginației, a lumii interioare, fără nici o bruscare din exterior, natura luxuriantă din visul Iliei ar fi (cel puțin inițial) o dulce îmbiere spre orgiastic, un spațiu confortabil al sexualității, căruia doar brutalitatea zeului îi dă o notă de disconfort. Decorul este dominat de denivelare, elementele sunt multiplicare până la supra-abundență și confuzie, vegetalul este bogat și "pletos" ca o cortină. Un spațiu de refugiu care păstrează, încă virtuală, încântarea, chiar dacă actul răpirii l-ar putea transforma într-o "grotă de centaur". Dar conotațiile acestea sunt perisabile în psihicul încărcat de complexul de vinovăție, deși își crează decorul dintr-o înclinație spre voluptate și apoi dintr-o pudoare reminiscentă ce căuta acoperire, în momentul în care criza se declanșează prin absenteismul frustrant, fără explicații, al zeului viril; această aglomerație complice de vegetal capătă valoarea unui ecou cu conotații thanatice, efect al orgiei. Spațiul s-a alterat, puterea zeului fertilizator s-a diluat, consumată sexual, iar decorul se extinde agresiv, generator de claustrofobie. De aici, căutarea intensă, "cerșirea" elementului antropomorf familiar, ca încercare de întoarcere la starea inițială, căutarea cărării, goana.

Ca o formă de autopedepsire, ce corespunde pe deplin tendinței autodistructive pe care Freud o consideră ca responsabilă virtual de un anume soi de masochism, Ilia își creează, din propria-i fantezie erotică, un soi de purgatoriu al impulsurilor. Vegetalul este în sine de natură spontană, impulsivă; încălcirea vegetală, "păduroasă" este proprie oniricului deviat în coșmar și își păstrează totuși conotațiile erotice. Zeul nu a fost recunoscut, hierofania a fost mascată până la contrarierea victimei, așa că, religios vorbind, zeul este incapabil să genereze spațiu sacru.

Profanarea actului generează un spațiu apăsător, confuz, iar acest spațiu al profanului sperie prin dezorientare, prin repetarea obsedantă, monotună, a acelorași elemente.

### *Gradația – virtualitatea cadrului fizic vs. abstractul elementelor dureros de îndepărtate*

Am susținut la început că ne îndepărtăm încet de exterior, deși ne-am "trezit" odată cu Ilia în "lumea reală" sub control auctorial și că, în această pendulare între exterior și interior, exteriorul va fi în pierdere. *Memorat* ne aruncă îndărăt în lumea oniricului. Interiorul se înstăpânește rapid odată cu

calmarea lumii exterioare, aflată în ascultare și expectativă, dar nu este încă purificată de elementele ce-i sunt străine. El duce cu sine antropomorfizări (*homo*), culori, forme tridimensionale, palpabile (*amoena salicta*, etc.) mișcare (*rapere*).

Un *ita* pudic retează din derularea erotică partea pe care Iliada n-ar vrea s-o destăinuie. Dar nu elimină elementele fizice care, dimpotrivă, suportă o încărcare. Odată cu ele în linia profanului, a concretului intră și zbuiciumul, dinamismul (verbele ce însoțesc și susțin detaliile); cu cât căutarea (mai ales căutarea antropomorf – sora) este mai disperată, cu atât mai puțin ieșim din această lume virtuală a simțurilor comune.

Brusc, fizicul se diluează, peisajul suferă o degradare subită, prezenței de orice fel: i se substituie absența. Simțurile, percepând carența, se ascut, devin subtile, receptive la abstract, la elementul vag. Absența este aproape totală: a zeului – viril, a elementului consolator, a aglomerației vegetale atât de supărătoare mai devreme. Zeul noii revelații este abstract (*uox*), la fel și contururile lumii sale (*caerula templa*). Dacă profanul "se răsfătă" pe orizontală în luxuriant, sacrul este exclusiv vertical, sau, mai bine zis, este capătul superior al axei verticale. Orice dinamism, orice materializare ar risca să profaneze, amintind gesturile, orgia și confuzia profanului anterior. Singurul gest religios, potrivit sacralității clipei, este contemplarea, privirea țintind sus, la fel și brațele într-un moment de adorație și implorare. Fantasma nu se va reîncarna, *templa*, sursa intuită hierofaniei vor rămâne *alta et caerula*, refuzând ca prin proiecția lor terestră să deconspire "modelul celest"<sup>16</sup> și să resacralizeze pământul, contactul cu teluricul. Iliada trăiește astfel frustrarea în fața abstractului elementelor, dureros de îndepărtate. Este o acme ce va duce la trezire. Puterea psihicului omenesc de a intui, prin transparența<sup>17</sup> elementelor naturii, sacrul declanșează un complex mai puternic decât cele ale vârstei.

### *Feminitatea*

Așa ar trebui să se intituleze ultimul nostru capitol. Și aceasta pentru că personajul iluziei, generatorul detaliilor ei, este o făptură feminină. Întreaga bogăție a acestui interior se datorează frustrărilor și înclinațiilor ei. Am recunoscut-o ca adolescentă, ca marcată de fixația paternă "oedipiană", care

---

<sup>16</sup> "Modelul celest" pe care M. Eliade îl concepe alături de o replică automată și indestructibilă la nivel terestru, care resacralizează perpetuu teluricul, prin construcția lăcașului sacru (templu, catedrală, etc.) îl consideră inezistent în cazul spațiului sacru analizat de noi, care este unul al refuzurilor totale pe care Iliada le are de îndurat. *Templa* în cazul nostru, sunt exclusiv celeste și mai degrabă intuite. Pentru detalii în privința teoriei lui M. Eliade, rămâne de văzut lucrarea menționată anterior (la fel și în privința transparenței pe care o are natura din start în privința sacralității, pe care noi o considerăm ca generatoare de complex).

<sup>17</sup> Vezi nota 16.

persistă pentru un tată mort, ca femeie în căutarea unui adevărat obiect al erotismului său juvenil. În acest sens, concluzia rămâne apanajul lui Freud: tatăl are nevoie de un înlocuitor pe măsură pentru a putea fi detronat. Inconștientul nu admite decât un singur rival – zeul. Dar, parcă tocmai de aceea, pentru o încăpățănare întru complex ca o reluare tardivă post – sexuală, a fixației anterioare, tatăl sporește în valențe și devine el însuși un zeu. Adevăratul Marte se ”salvează” la timp, prin dispariția frustrantă, de o altă posibilă reluare de complex – ”tabuul virginității”: ”Aș dori să abordez aici atât de frecvențele tentative de a o lua la fugă din fața primului act sexual, pentru că aceste tentative sunt poliinterpretabile și în primul rând, dacă nu și în mod absolut, sunt de conceput ca o expresie a tendinței generale a femeii de a se apăra”.<sup>18</sup> De aceea, actul sexual pare o silnicie în sine. Dar nu avem de gând să reluăm în acest capitol discuții anterioare, ci doar să le trecem în revistă, să le ”înghețăm” într-un loc anume, în stocul de trăsături.

E mult mai interesant și mai puțin discutat un alt aspect: feminitatea externă Iliei, feminitatea înconjurătoare, intuită, căutată, lăsată ”afară” din vis, refuzată de lumea masculino-vegetală a visului. Visul e teritoriul adâncului, al agresivității tipic masculine.

Să tragem, așadar, concluzia că, pentru Ilia, prezența feminină e reconfortantă, generatoare de liniște, proprie mediului protector din exterior. De aceea nu poate fi reconstituită. Ea are multiple ipostaze: victima, confesoarea, protectoarea (reminiscentă a ”femeii falice” freudiene) sau cea cu valențe parentale.

Afectivitatea juvenilă a Iliei își caută neîncetat un suport. ”Complexul oedipian” nerezolvat și-a găsit un surrogat de fixație. Figurile feminine, din jurul ei, pe lângă rolul de mute și înțelegătoare confesoare, de ascultătoare ce redau confortul, sunt tot atâtea substitute parentale (doica, sora), un fel de entități proteguitoare, dar și dirijante în existența Iliei. Pornind de la condiția sa feminină, de la ipostaza de victimă a zeului, Ilia nu mai poate ieși de sub necesitatea de a depinde ea însăși de altcineva. Autopedepsirea, claustrofobia sunt tot atâtea motive ce ne fac să credem în dependența ei de o ființă antropomorfă, surrogat patern. Reminiscente infantile o coordonează, pe de o parte, în ciuda sexualității sale adolescente ori adulte (deci stabile), către o fixare a dependenței pe persoane adulte sau cel puțin pe o persoană *maior aetate*. În acest timp, aceleași tendințe o reangajează în ”faza preoedipiană – fixație pe mamă”<sup>19</sup>, dar de data aceasta ca un substitut patern (”mama falică”). Prototipul este sora mai mare. Asemănarea cu tatăl nu este transparentă, dar

---

<sup>18</sup> S. Freud, *Tabuul virginității*, din lucrarea menționată la notele anterioare (nota 9).

<sup>19</sup> ”Mama falică”, în concepție freudiană, reprezintă modelul fetei din faza preoedipiană, ca expresie a fixației sale infantile în varianta ei ”nemutilată”. (S. Freud, *Feminitatea* – pentru coordonate rămâne de văzut nota 7).

rezultă și din refuzul de a i se arăta, din paradoxala ei prezență ce obsedează psihicul fetei, din atotputernicia pe care copila o intuiește la aceasta, de vreme ce-și caută salvarea în ea. Feminitatea personajului mai poate avea și un alt motiv: agresivitatea zeului lasă o doză de fobie în fața virilității. Masculinul agresiv ce anticipează o altă ipostază a sa (cea paternă rece, sentențioasă și rău prevestitoare), face loc unei nevoi acute de opusul său. Dar, obișnuită de acum să fie dominată, tratată cu refuz agresiv, Ilia primește respingerea chiar din partea propriului ei inconștient. Visul e la îndemâna ei, dar i se refuză elementul consolator, feminin: sora. Cât despre epifanie (a zeului), împreunarea ne demonstrează că Ilia participă la ea cu întreaga-i feminitate, incluzând preponderent sexualitatea.

## CONCLUZIE

La sfârșitul acestei căutări nu putem decela decât un singur fapt: la nivelul luptei dintre interiorul propriu și exteriorul auctorial, Ilia și-a câștigat bătălia înșelând vigilența naratorului și devenind revelatorul – narator al propriului eu.

Dar în interiorul complex al ființei sale, sub presiunea unui *fatum* (exterior voinței) și a impulsurilor formate ori condiționate exclusiv de feminitate, ea va rămâne o victimă a puterii agresoare a propriei imaginații. Universul ei oniric este un generator exclusiv de silnicii.

## Repere bibliografice

- M. Eliade, *Aspecte ale mitului*, trad. în română de Paul G. Dinopol, București, Editura Univers, 1978.  
*id.* , *Eseuri: Mitul eternei reînțarceri. Mituri, vise și mistere*, trad. Maria Ivănescu, București, Editura Științifică, 1994.  
*id.* , *Imagini și simboluri: eseu despre simbolismul magico-religios* trad. Alexandra Beldescu, București, Editura Humanitas, 1994.  
*id.* *Istoria credințelor și ideilor religioase*, trad. și postfață Cezar Baltag, ed. II, București, Editura Științifică, 1991, volumul I, "De la epoca de piatră la misterele lui Eleusis".  
*id.* , *Nașteri mistice*, trad. Mihaela Grigore Paraschivescu, după "Rites and symbols of initiation", București, Editura Humanitas, 1995.  
*id.* , *Sacru și profanul* trad. din limba franceză de Rodica Chira, București, Editura Humanitas, 1992.
- S. Freud , *Opere*, trad., cuv. Introd. și note de Leonard Gavriliu, București, Editura Științifică, 1991, vol. III "Psihanaliză și sexualitate", vol. IV "Psihopatologia vieții cotidiene".

- id.* , *Angoasa și viața instinctuală Femeinitatea* două conferințe, trad. din limba franceză de Liliana Taloi, Editura Universității din București, 1991.
- id.* , *Eseuri de psihanaliză aplicată*, trad. Vasile Dem Zamfirescu, București, Editura Științifică, 1994.
- id.* , *Interpretarea viselor*, trad. Nicolae Anghel, București, Editura Măiastra, 1991.
- id.* , *Introducere în psihanaliză. Prelegeri de psihanaliză, Psihopatologia vieții cotidiene*, trad. Dr. Leonard Gavrilu, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1980.
- id.* , *Trei eseuri privind teoria sexualității (Trois essais sur la theorie de la sexualité)*, trad. Nicolae Anghel, București, Editura Măiastra, 1991.
- id.* , *Essai de psychanalyse. Traduit de l'allemand avec l'autorisation de l'auteur, par le Dr. S. Jankelevich*, Paris, Payot, 1992.
3. Otto Skutsch, *The "Annals" of Quintus Ennius*, Oxford, Clarendon Press, 1985,.
- id.* , *Studia Enniana*, London, The Athlone Press, 1968.

# LE LANGAGE ÉROTIOUE DES ÉPIGRAMMES PRÉNÉOTÉRIOUES

Anca-Cristina Dan

Textes et analyse phonétioue

MOTTO

*Nihil ego umquam cultius, nihil antiquius,  
nihil conditius, nihil Latinius legi.*

## A. TEXTES

### I. VALERIVS ÆDITVVVS: I

Dicere<sup>1</sup> cum conor curam tibi, Pamphila,  
[cordis,  
quid mi abs te quaeram, uerba labris abeunt;  
per pectus manat frigidus subito mihi sudor:  
sic tacitus, subidus<sup>2</sup>, dum pudeo, pereo.

Quand<sup>3</sup> je cherche à te dire, ma Pamphile, le  
tourment de mon coeur,  
Ce que j'attends de toi, les paroles, sur mes  
lèvres, expirent;  
Soudain, la sueur froide m'inonde la poitrine:  
Ainsi, en silence, en rut, pendant que j'ai  
honte, je m'éteinds<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Les traductions françaises antérieures de ces vers:

a. *Les Nuits Attiques d'Aulu-Gelle, traduites en français ...* par Victor Verger, 3 vol., Paris, F.I.Fournier libraire, 1820, p. 429.

b. *Les Nuits Attiques, Aulu-Gelle*, édition par Charpentier, Blanchet et traduction française par Chaumont, Flambart, Buisson, Paris, Garnier, 1920, p. 419.

c. *Aulu-Gelle, Les Nuits Attiques*, vol 4, texte établi et traduit per Yvette Julien, Paris, Belles Lettres, 1998.

d. Henri BARDON, *La littérature latine inconnue*, t. 1, *L'époque républicaine*, Paris, Klincksieck, 1952, p. 131.

e. Jean GRANAROLO, « L'époque néotérique ou la poésie romaine d'avant-garde », *ANRW*, Walter de Gruyter, Berlin, New York, 1973, p. 313.

<sup>2</sup> Il y a des différentes interprétations des traducteurs pour ce passage, en fonction de l'existence / l'inexistence d'une virgule après *subidus*. Voilà, par exemple, la traduction de Granarolo, qui lie *subidus* à *dum pudeo*:

« Lorsque je m'efforce de te dire, Pamphila, le tourment de mon coeur, ce que je sollicite de toi en ma faveur, les paroles désertent mes lèvres; sur toute ma poitrine coule soudain une sueur froide: ainsi, en silence, par pudeur d'un tel désir, je me consume ! »

<sup>3</sup> Le caractère « intraductible » de cette épigramme tellement ciselée a été remarqué par les philologues: Ettore BIGNONE, *Storia della Letteratura latina*, Vol. III, G.C. Sansoni – Editore, Firenze, s.a (1950), p. 9 sq. « per i suoi giuochi di parole, per le sue allitterazioni e paronomase ».

<sup>4</sup> COURTNEY, *The fragmentary Latin Poets*, Oxford, 1993, p. 72 comprend ici le verbe *pereo* dans le sens de « I am lost = I lose my oportunity ». On a préféré de garder le sens saphique de *τεθνάκην*.

## Apparat critique:

Aullus Gellius, *Noctes Atticae*, 19.9-11

IX. ...*et audite ac discite nostros quoque antiquiores ante eos, quos nominastis, poetas amasios ac uenerios fuisse.*

X. *Tum resupinus capite conuelato uoce admodum quam suauis uersus cecinit Valerii Aeditui, ueteris poetae, item Porcii Licini et Q. Catuli<sup>5</sup>, quibus mundius, uenustius, limatius, tersius Graecum Latinumve nihil quicquam reperiri puto.*

XI. *Aeditui uersus...*

I cum om. X: quum *Tornaesius*<sup>6</sup>, *Gronovius 1706*, *Lion*, *Carpentier&Blanchet* | *phamphila Q* || 2 mihi  $\omega$ , ed. *Venetiis*<sup>7</sup>: michi Q: mi *Aldina*, *Tornaesius*, *Gronovius 1706*<sup>8</sup>, *Bipontina*, *Lion*, *Hertz*, *Bährens*, *Hosius*, *Diehl*, *Carpentier&Blanchet*, *Morel*, *Rolfe*, *Büchner*, *Marshall*, *Courtney*, *Perini*, *Blänsdorf* | abste XN | quaeram?  $\varsigma$ , *Gronovius 1706*, *Bipontina*, *Verger*, *Lion*, *Hertz 1861*, *Rolfe* | uerba O<sup>2</sup>X, *Aldina*, *Tornaesius*, *Gronovius 1706*, *Bipontina*, *Verger*, *Lion*, *Bährens*, *Hertz*, *Hosius*, *Diehl*, *Carpentier&Blanchet*, *Morel*, *Rolfe*, *Büchner*, *Marshall*, *Courtney*, *Perini*, *Blänsdorf*: membra FO<sup>1</sup>ΠΓΝδς, ed. *Venetiis*, *Hertz 1861* | lab\*ris X | abeunt  $\omega$ , *Aldina*, ed. *Venetiis*, *Tornaesius*, *Gronovius 1706*, *Bipontina*, *Lion*, *Hertz*, *Hosius*, *Carpentier&Blanchet*, *Morel*, *Rolfe*, *Büchner*, *Marshall*, *Courtney*, *Perini*, *Blänsdorf*: alieunt Q: obeunt *Bährens* (cf. *Catull. p. 61*) || 3 perfectus Z: (miserum  $\varsigma$ ) manat mihi subito  $\omega$ , ed. *Venetiis*: miserum manat subito mihi *Aldina*: miserum manat subido mihi *Tornaesius*, *Gronovius 1706*<sup>9</sup>, *Bipontina*,

<sup>5</sup> *Gronovius 1706*, p. 849, n. 16-17: Valerii Aeditui] Citatur & Apuleio in Apologia inter eos, qui lasciva carmina fecere. quo tempore autem vixerit, cum Veteres sileant, nemo facile dixerit. Porcii Licinii] supra 17, 21. Quinti Catuli] sic optime vet. codd. Male in Stephanica editione, aliisque postea editum, Q. Catulli. Intellegitur enim Q. Lutatius Catulus; de quo omnia collegit G. J. Vossius in scriptis de Poetis Latinis & Historicis Latinis.

<sup>6</sup> On désigne ainsi l'édition de Paris: *Auli Gelli noctes Atticae: lucidiores redditae, cum collatione veterum exemplarium, tum innumeris emendationibus ac conjecturis insigniorum aetatis nostrae criticorum...* apud Joan. Tornaesium, 1592.

<sup>7</sup> Deux éditions nous offrent le même texte: *Auli Gelli noctes Atticae: lucidiores redditae, cum collatione veterum exemplarium, tum innumeris emendationibus ac conjecturis insigniorum aetatis nostrae criticorum...*, éd. de [Venetiis]: [Martinum de Lazaronibus]. [1493] et *Auli Gellii Noctium atticarum commentarium*, éd. de Venezia: Philippus Pincia Mantuanus, 1500.

<sup>8</sup> *Quid mi abs te quaeram?* ] Quid si legas, *quid me absente querar?* Ois. Immo id ineptum & inficetum. Et tamen pater sub nomine Scriuerii id ipsum quoque notavit in suo exemplari. Caeterum cur nolunt publice innotescere legi in multis Msstis *membra labris*. Sic Reg. Mem. Chif. Petav. Lugdun. mai. Etiam id dignum notatu iudicavit Scoppius.

<sup>9</sup> *Subido* ] Vett. Edd. *Subito*. & ita edidit Jos. Scaliger in *Catalectis Veter. Poëtarum*. Aedituum autem scripsisse *subido*, ex mox dicendis liquebit.



*Verger, Lion, Charpentier&Blanchet*: manat subito, <subito> mihi *Hertz* 1861: manat subito <subido> mihi *GBecker ap. Usener*<sup>10</sup>: manat <subido> subito mihi *Hertz, Hosius, Morel, Diehl, Rolfe, Büchner, Marshall, Courtney, Perini, Blänsdorf*: manat subito <stupido> mihi *Müller*<sup>11</sup>: manat subido <gelidus> mihi *Peiper, Krüger, Pighi* (cf. *Sapphi ψῦχος*): manat subito <gelido> mihi *Pascoli*: manat multus subito mihi *Bährens*: manat subito mihi <frigidus> *Stark, Granarolo* || 4 sic *O<sup>2</sup>X, ed. Venetiis, Aldina, Tornaesius, Gronovius 1706*<sup>12</sup>, *Bipontina, Verger, Lion, Hertz, Bährens, Hosius, Diehl, Carpentier&Blanchet, Morel, Rolfe, Büchner, Marshall, Courtney, Perini, Blänsdorf*: si *FO<sup>1</sup>IGN*: sit acitus *Z*: siticitus *Q*: si taceo *Scaliger ap. Gronovium 1706* | subidus *ω, ed. Venetiis, Aldina, Tornaesius, Gronovius 1706, Bipontina, Verger, Lion, Hertz, Bährens, Hosius, Carpentier&Blanchet, Morel, Rolfe, Büchner, Marshall, Courtney, Perini, Blänsdorf*: rubidus *Peiper, Pighi*: aut <subido> v.3 aut <subidus> v. 4 emendandum *Pighi*: cupidus *Krüger*: stupidus *Müller* | in archetypo *DVM\ \VDEO* (*Bährens*) *DUPUDEO* (*Morel*): duplideo (dupli deo) *ω*: dupl<o> ideo *ς, ed. Venetiis, Aldina, Tornaesius, Gronovius 1706*<sup>13</sup>, *Bipontina, Verger, Lion, Hertz 1861, Schulze*<sup>14</sup>, *Charpentier&Blanchet*: dupliciter *Büttner*<sup>15</sup>, *Helm*<sup>16</sup>: dum pudeo *Usener*<sup>17</sup>, *Hertz, Hosius, Diehl, Rolfe,*

<sup>10</sup> Usener *Rh. Mus.* 2, 20, 1865, p. 147-151 où Usener propose la forme suivante:

Per pectus manat subito subido mihi sudor

Sic tacitus subidus dum pudeo pereo.

<sup>11</sup> « Das Epigramm des Valerius Aedituus », *RhMus* 19, 1864, p.311.

<sup>12</sup> *Sic tacitus, subidus* ] *Scalig. Si taceo subidus; Subidus*] *Adr. Turnebo Advers. Lib 17 cap. 1. Subidus deduci videtur a sue; ut turpis sit, & sui similis, & ineptus. Quasi dicat, Ego tacitus & mutus, ut sus adsto, neque explico, quid me urat, quidque a te poscam, ita duplo pereo. Sic subidus idem erit, quod insubidus, nisi quod particula in magis adhuc augere videatur. A Turnebo autem dissentit C. Barthius Adversar. Lib. 37 cap. 4. & Poëtam nihil aliud velle dicere putat, quam scientem, videntemque, quod Plautus ait, se perire, duplici velut tormento. Unde & ipse in eam sententiam sabidus scribendum arbitrat, cui contrarium erit insubidus, non secus atque salso homini insulsus opponi solet. Sed nugari omnino cum illo suo sabidus videtur Barthius. Poëta enim reperit hoc ultimo versu, quod antea dixit, verba labris abire, & sibi subido per pectus sudorem manare; itaque dicit, cum tacitus & subidus sit, se duplo perire. Subidus autem videtur a subando esse. Quasi Poëta dicat, se. cum libidine aestuet, & tamen tacere cogatur, ideo duplo perire.*

<sup>13</sup> *Duplo ideo pereo* ] ed. *Scalig. Duplo iterum pereo. Ois. Reg. & alii Mssti duplideo.*

<sup>14</sup> *K. P. SCHULZE, Fleck. Jahrbh.* 131, 1885, p. 631.

<sup>15</sup> *R. BÜTTNER, Porcius Licinus und der literarische Kreis des Q. Lutatius Catulus, Leipzig* 1893, p. 103.

<sup>16</sup> *RE* VII A 2213.

<sup>17</sup> *Usener, Rh. Mus.* 19, (1864), 150-1: selon *Sappho με κωλύει αἰδῶ*, *Usener* propose la forme suivante:

*dicere cum conor curam tibi Pamphila cordis*

*quid mi abs te quaeram: verba labris abeunt.*

*Per pectus manat subito — mihi sudor.*

*Sic tacitus † subidus dum pudeo pereo.*

Büchner, Marshall, Courtney, Perini, Blänsdorf: supplico deo puero Müller: dum stupeo Alfonsi: dum studeo Bährens (cf. v. 1 conor): dum madeo Masaracchia<sup>18</sup>

## Notes critiques:

v. 1: **cum** – forme confirmée par les allitérations: ... *cum conor curam tibi (...)* *cordis*...

v. 2: **mi** – la seule forme possible du point de vue métrique:

— — — — — / — — — — —  
*quid m(i) abs te quaeram, verba labris abeunt...*

**quaeram** – sans le point d'interrogation; il s'agit d'une interrogative indirecte (le verbe au subjonctif), épexégétique (*curam = quid m(i) abs te quaeram*).

**uerba** – la seule forme possible du point de vue sémantique, selon le modèle saphique (1.2.7-8):

ὥς με φώναι-  
σ' οὐδ' ἔν ἔτ' εἶκει

**abeunt** – la forme donnée par la tradition manuscrite est confirmée par les allitérations:

...*m(i) abs te ...uerba labris abeunt*...

par le sens saphique:

με φώναισ' οὐδ' ἔν ἔτ' εἶκει = φωνῆς ἐπίσχεσις (Plutarque, *Vita Demetrii* 38) = τήν τε φωνήν ἴσχεσθαι (Plutarque, *Amatorius* IV, 436 Bern.)  
et par l'imitation saphique de Lucrèce, *De rerum natura* III, 156:

*uocemque aboriri.*

L'argument de Bährens pour la lecture *obeunt* n'est pas valable, car le texte de Catulle 51.8 est corrompu:

v. 5 – 8:

*Dulce ridentem: misero quod omnis  
Eripit sensu mihi; nam simul te,  
Lesbia, aspexi, nihil est super mi*  
— — — — —  
*uocis in ore* suppl. Döring.

<sup>18</sup> E. MASARACCHIA, « Valerio Edituo, fr. 1 Morel, 4», *SIFC*, 1984 3e s., pp. 238-239.

v. 3: **per pectus manat** – la forme donnée par les manuscrits anciens, qu'on préfère à celle (*per pectus miserum manat*) des manuscrits tardifs et des éditions antérieures à l'édition Hertz de 1861. Dans la tradition manuscrite, le troisième vers (un hexamètre) a un pied de moins:

*Per pectus manat subito mihi sudor.*

L'insertion de l'adjectif *miserum* (bien qu'il ait l'avantage de l'allitération) n'est pas soutenue par la métrique,

(a) parcequ'on attend le verbe à la fin, et non au début d'un hémistiche:

*Dicere cum conor /*

quid mi abs te **quaeram** / uerba labris **abeunt** /

per pectus **manat** /

/ dum pudeo, **pereo**/

Si on avait accepté *per pectus miserum manat...*, la coupe pentémimère aurait séparé *miserum / manat*.

(b) Il y a une symétrie entre le premier et le troisième vers (le chiasme des allitérations à l'intérieur des hémistiches; le jeu des pieds métriques au niveau du vers DSSD – SSDD). On attend donc la même structure à la coupe:

*Dicere cum conor* DS/ SD

*per pectus manat* SS/ (on attend DD)

(c) Il y a aussi une symétrie entre le deuxième et le troisième vers: le premier hémistiche du pentamètre a une structure métrique identique à celle du premier hémistiche de l'hexamètre; c'est précisément la "tromperie" de l'élégie boiteuse. Le verbe est toujours avant la coupe:

*quid m(i)abs te quaeram* SS/

*per pectus manat* SS/

Les allitérations forment un triangle:

*ma* (sans ictus) ... *am* (ictus) ... *ma* (sans ictus).

Une seconde série d'arguments est représentée par les autres occurrences de *pectus*:

a) *per pectus* + adjectif: le seul adjectif admis dans cette expression est *medium*.

Per pectus	per pectus + medium
<i>Ennius, Annales, 11.356</i>	
<i>Vergilius, Aeneis, 10.422</i>	
<i>Livius, Ab urbe condita, 2.46.4</i>	
<i>Ovidius, Metamorphoses, 6.271</i>	
<i>Seneca Minor, Thyestes, 1090; ad</i>	<i>Curtius Rufus, Historiae Alexandri,</i>
<i>Lucilium 47.6</i>	<i>8.14.36</i>
<i>Stattius, Thebais, 10.308</i>	
<i>Valerius Flaccus, Argonautica, 6.552;</i>	<i>Valerius Flaccus, Argonautica, 6.341</i>
<i>6.654</i>	

<p><i>Quintilianus</i>, <i>Declamationes Maiores</i>, 3.7</p> <p><i>Suetonius</i>, <i>Vita Augusti</i>, 80.1</p> <p><i>Celsus</i>, <i>De medicina</i>, 8.10.2c; 8.15.7</p> <p><i>Apuleius</i>, <i>Metamorphoses</i>, 5.13</p> <p><i>Servius</i>, <i>ad Aeneidem</i>, 1.476</p>	<p><i>Apuleius</i>, <i>Metamorphoses</i>, 4.11; 9.37</p>
--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------

Il est évident donc que la formule la plus fréquente est celle sans adjectif; il y a aussi une distinction sémantique entre ce qu'on attend ici («la surface de la poitrine, la peau» cf. Sappho 1.2.10 δ' αὔτικα χρωί...et 13 ἀ δέ μ' ἴδρωσ κακχέεται...(éd. Reinach)) et le sens de «pénétration de la poitrine» de (per) *pectus medium*. On peut même établir des correspondances entre le grec et le latin:

χρωί= pectus  
κακ (κατα) = per

(b) *pectus ...miserum*

L'adjectif *miserum* détermine *pectus* dans des contextes plus "tragiques" que celui-ci et jamais sans hyperbaton:

Lucanus, *Bellum civile*, 5.178 *Miserumque premunt tot saecula pectus*  
Seneca, *Hercules Oetaeus*, 620 ...*urit miserum gloria pectus...*  
Seneca, *Troades*, 410 *miserumque tunsae pectus effuso genas / fletu rigatis?*  
Martialis, *Epigrammata*, 10.14.9 *Urere nec miserum cessant suspiria pectus*

(c) *pectus* sans adjectif: un autre argument pour la correctitude de la leçon traditionnelle est le passage de Apuleius, *Apologia*, 85: *siletium tuum laniatur, pudor tuus carpitur, pectus tuum foditur, uiscera intima protrahuntur...*

(d) Les autres épithètes de *pectus* sont moins intéressantes<sup>19</sup> pour notre texte, à l'exception du passage ovidien des *Fastes* 1.98 et *gelidum subito frigore pectus erat* et les deux autres formes ovidiennes qui l'ont précédé:

<sup>19</sup> Les autres épithètes et leurs occurrences:

*aegrum* (Petronius, *Satyrica*, 81.2), *amabile* (Petronius, *Satyrica*, 91.5), *angustum* (Ovidius, *Ars*, 3.274), *animosum* (Apuleius, *De deo Socratis*, 23), *auidum* (Ovidius, *Heroides*, 9.161), *cauum* (Lucanus, *Bellum civile*, 9.778), *diuinum* (Ennius, *Annales*, 1.16; Petronius, *Satyrica*, 138.7), *durius* (Ovidius, *Heroides*, 21.229), *fertile* (Ovidius, *Pontica*, 4.2.11), *feruidum* (Apuleius, *Metamorphoses*, 5.13), *fidum* (Horatius, *Carmina*, 2.12.16), *firmius* (Ovidius, *Tristia*, 1.5.53), *hirsutum* (Propertius, *Elegiae*, 4.9.49), *hospitale* (Horatius, *Epodi*, 17.49), *humanum* (Lucretius, *De rerum natura*, 5.103), *inum* (Ovidius, *Metamorphoses*, 4.162), *inane* (Ovidius, *Heroides*, 3.60), *iners* (Ovidius, *Tristia*, 3.7.22), *inscius* (Ovidius, *Metamorphoses*, 10.526), *latum* (Martialis, *Epigrammata*, 8.53.11), *madidum* (Stattius, *Silvae*, 3.2.51), *multipotens* (Plautus, *Bacchides*, 652), *munitum* (Accius, *Brutus*), *mutabile* (Ovidius, *Meramorphoses*, 2.145), *nobile* (Ovidius, *Pontica*, 3.3.100), *nudum* (Propertius,

Les éditeurs de Aedituus n'ont pas proposé une autre épithète de *pectus*, en attendant plutôt soit une épithète de *sudor* ou de *mihi*, soit un adverbe.

... **subito mihi sudor**: pour corriger les manuscrits anciens, on a besoin d'un sixième pied métrique: on a proposé de le situer après la césure pentémimère.

a) Spondée ou dactyle ?

On a essayé de démontrer (v. *supra*, p.6) qu'il y a une symétrie entre le premier et le troisième vers:

1. SDDS
2. SS...D ?

On suppose un dactyle pour une succession de type SDDS – SSDD; ce schéma métrique a deux avantages majeurs: le premier se situe au niveau de la forme, l'autre au niveau du sens.

1. Si on accepte cette succession de pieds métriques, on accepte l'habileté de Aedituus de grouper dans ces deux hexamètres tous les quatre types de dipodies existantes. Le jeu poétique est d'autant plus remarquable que le pentamètre du premier distique est en fait le miroitement de la structure de ce hexamètre qui lui suit (SSDD/SSDD). On a ainsi dans le premier distique de l'épigramme toute la *uariatio* des dipodies.
2. En plus, cette construction métrique correspond bien au message du texte: l'épigramme commence par une dipodie antihéroïque (SD *dicere cum conor*) qui suggère dès le début le caractère de la composition poétique: si Aedituus continue par une séquence héroïque (DS) dans le premier hexamètre et par deux autres dipodies héroïques (SS et DD) dans le second hexamètre, c'est pour montrer son habileté de pervertir le rythme de l'hexamètre d'Ennius en épigrammes érotiques.

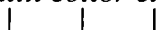
b) Quelles allitérations doit-on attendre ?

---

*Elegiae*, 2.13.27), *nudum et promptum* (Lucanus, *Bellum ciuile*, 5.230), *onustum* (Afranius, *Brundisinae*; Plautus, *Stichus*, 276), *plenum* (Petronius, *Satyrice*, 91.9; Fronto, *ad Verum*, 2.10.1), *purum et firmum* (Ennius, *Phoenix*), *rigidum* (Ovidius, *Tristia*, 1.8.42), *rude* (Ovidius, *Heroides*, 4.23; *Metamorphoses*, 9.720; *Tristia*, 3.3.58), *sacrum* (Martialis, *Epigrammata*, 7.2.5), *tacitum* (Gellius, *Noctes Atticae*, 9.9.13), *timidum* (Ovidius, 11.448), *totum* (Augustus, frag. 5.4), *uacuum* (Lucretius, *De rerum natura*, 2.46), *uelatum* (Catullus, 64.64), *uiduum* (Ovidius, *Amores*, 3.10.18), *uirile* (Pomponius Mela, *De chorographia*, 3.35).

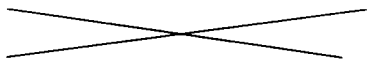
L'étude des allitérations présentes dans cette première épigramme de Valerius Aedituus nous permet de faire quelques observations concernant les différentes *lectiones* proposées par les éditeurs:

Dicere *cum conor curam tibi, Pamphila, cordis,*

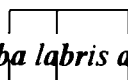


3 1

4 "homoarchon"



quid *m(i)abs te quaeram, uerba labris abeunt,*



2 "homoarchon"/  
2 assonances intérieures

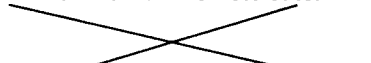
*per pectus manat* ☺ ☺ — *subito mihi sudor:*



2 1+(?+2)

«homoarchon»? «homoteleton»+

2 «homoarchon»



*sic tacitus, subidus dum pudeo, pereo.*

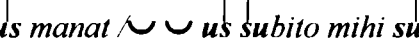
"homoteleton" + 1 "homoarchon"/  
2 "homoteleton"

Les plus évidents sont les groupes de deux ou de trois sons allitératifs; ils sont disposés symétriquement, en chiasme, à l'intérieur des deux distiques. L'analyse du chiasme du second distique montre deux correspondances: "homoarchon" *per pectus* – "homoteleton" *pudeo, pereo* et "homoarchon" *subito ... sudor* – "homoteleton" *tacitus, subidus*. Mais ce dernier syntagme pose deux problèmes: à l'allitération finale s'ajoute la répétition renversée des sons au début du second terme (*tacitus, subidus*). Doit-on chercher quelque chose de similaire pour le vers précédent? Si la réponse était affirmative, on aurait au troisième vers: ☺ ☺ *us subito mihi sudor*, 2 "homoarchon" + 1 "homoteleton", c'est-à-dire l'invers du *tacitus, subidus*, 2 "homoteleton" + 1 "homoarchon". Au syntagme allitératif ☺ ☺ *us subito mihi sudor* s'ajoute, toujours au troisième vers, *pectus*: on a donc un "homoteleton" et un "homoarchon", à peu près comme au second vers:

*quid m(i)abs te quaeram /, uerba labris abeunt*



*per pectus manat ☺ ☺ us subito mihi sudor*



Les deux vers ont dans leur premier hémistiche, isolé, un seul élément des allitérations et dans le second hémistiche les trois autres; on peut considérer que ce troisième vers constitue le liant entre le premier pentamètre (dont il reprend la structure allitérative quaternaire) et le second (par l'allitération du même groupe de phonèmes: *us* 1 + allitération ternaire // allitération ternaire; à cela s'ajoute le chiasme discuté ci-dessus).

Y admettre une forme en *-o* signifierait briser cette chaîne euphonique, même si, à la rigueur, on aurait une allitération ternaire *pectus / ...subito ... sudor* qui puisse correspondre à celle du vers final. Il y aurait encore, dans ce cas là, le problème de *tacitus*. Inséré entre les paronymes *subito – subidus*, il y semblerait isolé du point de vue des allitérations. C'est pour cela qu'on pense qu'il faisait peut-être, symétriquement à *subidus*, écho phonique et métrique au mot qui nous manque.

c) Quelle est la catégorie morphologique et la topique de l'absent ?

L'alternative proposée par les éditeurs est celle d'adverbe ou d'adjectif. Après l'édition de Hertz de 1861 on a renoncé à l'épithète *miserum*, inséré par les manuscrits récents et accepté par les éditions de Vénise (1493 et 1500), Aldina (1506), l'édition de Paris (1592), Gronovius (1706), Bipontina, Lion et Charpentier&Blanchet (voire *supra* nos observations contre cette variante). Les formes *subito* (Hertz 1861), *subido* (Tornaesius, Gronovius 1706, Bipontina, Verger, Lion, Charpentier&Blanchet, Usener, Hertz, Hosius, Morel, Diehl, Rolfe, Büchner, Marshall, Courtney, Perini, Blänsdorf), *stupido* (Müller) ont l'avantage de l'ambiguïté morphologique (adverbe ou adjectif masculin, épithète de *mihī*?) et sémantique (la paronomase avec *subito – subidus*). En plus, il y a un argument paléographique: la grande probabilité des copies manuscrites successives de perdre un mot similaire à un autre mot voisin.

Le premier à insérer une telle forme (adverbe – adjectif au Datif) a été Hertz dans son édition de 1861, où il propose la simple répétition de *subito*. Peu convaincante du point de vue du sens, cette leçon a été corrigée par Usener<sup>20</sup> (*subito subido*) et ultérieurement revue (*subido subito*) par Hertz dans

<sup>20</sup> USENER, *RhMus*, 19, 1864, p. 150-151:

*dicere cum conor curam tibi Pamphila cordis  
quid mi abs te quaeram: verba labris abeunt.  
Per pectus manat subito ☺☺ — mihi sudor.  
Sic tacitus † subidus dum pudeo pereo.*

Usener propose *subido subito*, en considérant *subidus* le dérivé de *subare* (cf. Lucrèce, 4.1199) ou apparenté à *insubidus = inuenustus*. Ce sens serait en accord avec la qualification de Gellius: *...uenustius, limatius...* Dans son article de *RhMus* 20, p. 147-151, répondant à Müller et à Peiper (*RhMus*, 19, p. 311) et à Krüger (*Apul. Apol.* p.13), Usener justifie ses variantes par des allitérations et revient sur le sens de *subidus*: *curis agitatus, anxius*.

son édition majeure, suivie par les éditeurs plus récents (Hosius, Morel, Diehl, Rolfe, Büchner, Marshall, Courtney, Perini, Blänsdorf).

Cependant, un autre groupe de philologues ont y admis un adjectif masculin au Nominatif, qui ne s'accorde pas à *mihi*, mais à *sudor*: d'un côté c'est Bährens qui propose *multus*, de l'autre côté ce sont les éditeurs qui veulent retrouver dans le texte de Aedituus l'idée du saphique ψῦχος<sup>21</sup>: c'est pour cela que Peiper<sup>22</sup>, Krüger et Pighi<sup>23</sup> proposent *gelidus*, Stark<sup>24</sup> et Granarolo<sup>25</sup> *frigidus*. Une option intermédiaire a été offerte par Pascoli<sup>26</sup>, qui propose la variante *gelido* (un adverbe –adjectif au Datif en gardant le sens saphique).

Du point de vue de la métrique, on est bien d'accord qu'on attend un dactyle (à l'exception de la lecture isolée de Bährens (v. *infra*), tous les éditeurs ont proposé des dactyles). Quant à l'euphonie de l'épigramme, la symétrie entre les vers du dernier distique nous fait penser à une succession ∪ ∪ *us subito mihi sudor* / ... *tacitus, subidus* (v. *supra*, p. 10), c'est-à-dire à un adjectif masculin (qui détermine *sudor*), antéposé à *subito*.

Un autre argument pour la lecture d'une épithète de *sudor* placée après la coupe pentémimère est fourni par la symétrie avec le premier hexamètre:

<sup>21</sup> Cf. R. STARK, « Sapphoremiszenzen », *Hermes*, 85, 1957, p. 325 sq. et E. MASACCHARIA, *art.cit.*, p. 237 selon le texte de Pseudo-Longin 10.3 (codex Parisinus, 2036) qui présente ἰδρῶς ψυχρός, l'équivalent en *koiné* de l'éolien ἰδρῶς ψῦχος. L'imitation saphique de Théocrite 2.106 confirme cette variante:

πάσα μὲν ἐψύχθην χιόνος πλέον, ἐκ δὲ μετώπῳ ἰδρῶς μευ κοχύδεσκεν ἴσον νοτίαισιν ἔεραϊς.

<sup>22</sup> R. PEIPER, « Das Epigramm des Valerius Aedituus », *Rh.Mus.*, 19, 1864, p. 311:

*Dicere cum conor curam tibi Pamphila cordis,  
Quid mi abs te quaeram: verba labris abeunt.  
Per pectus manat subito gelidus mihi sudor.  
Sic tacitus rubidus dum pudeo pereo.*

*Gelidus* est justifié par Verg., *Aeneis*, 3.175 *tum gelidus toto manabat corpore sudor et subito* par Sappho: αὐτικά χρῶ πῦρ ὑπαδερόμακεν. Sa seconde correction, *rubidus*, est argumentée par Gellius 2.26.14: «*Rubidus*» autem est rufus atrior et nigrore multo inustus, «*luteus*» contra rufus color est dilutior...

<sup>23</sup> G. PIGHI, *De nonnullis ueterum Romanorum poetarum fragmentis*, MSA, 1963.

<sup>24</sup> R. STARK, *art.cit.*, p. 325-335. C'est Peiper, *art.cit.*, p.147 celui qui à l'idée d'une épithète pour *sudor*: « PEIPER hatte richtig gesehen, dass ein Epitheton zu *sudor* fehlt, denn nach der Situation darf man keinen gewöhnlichen *sudor* erwarten. Er ergibt sich dann der Vers:

*per pectus manat subito mihi <frigidus> sudor.»*

<sup>25</sup> J. GRANAROLO, *D'Ennius à Catulle; Recherches sur les antécédents romaines de la poésie nouvelle*, Paris 1967, p. 52 sq.

<sup>26</sup> *apud* GRANAROLO, *op.cit.*, p. 52 sq.



~~conor curam tibi, ..., cordis~~ (substantif+pronom personnel en Datif...+déterminant)

~~manat / us ... mihi sudor~~ (déterminant...+pronom personnel en Datif+substantif)

Il y a plusieurs correspondances:

1. *curam* – *sudor*: deux substantifs qui appartiennent au lexique érotique, l'un au début et l'autre à la fin d'un hémistiche, l'un objet direct et l'autre sujet, le premier en "homoarchon" avec son déterminatif (substantif au Génitif explicatif-subjectif: *curam* – *cordis*), le second en allitération "renversée" avec son épithète (*us* – *sudor*), le premier ayant une accentuation modifiée par la versification (*cúram* en prose, *curám* dans cet hexamètre) et le second gardant son accentuation *súdor*).

2. *tibi* – *mihi*: deux pronoms personnels au Datif, atones, métriquement identiques.

3. *cordis* – *us*: deux déterminants, l'un à la fin et l'autre au début de l'hémistiche, le premier à une accentuation normale (*córdis*), le second ayant une accentuation renversée par les contraintes métriques (*ús*).

Entre ces trois couples il y a des chiasmes:

(1)Substantif Pronom – (3)Pronom Substantif

(1)Pronom ... Déterminatif – (3)Déterminatif Pronom

(1)Substantif ... Déterminatif – (3)Déterminatif Substantif

Si on accepte ici un adjectif masculin au Nominatif, on doit, évidemment, renoncer à l'idée d'un adverbe ou d'un adjectif en *-o*. En analysant la forme des épigrammes préérotiques qui nous sont parvenues, on observe que les allitérations et les jeux des mots sont beaucoup plus limités que dans la poésie archaïque. Les répétitions (même les polyptotes) et les paronomases n'impliquent pas plus de deux termes<sup>27</sup>. Le second distique de cette épigramme présente déjà une telle paronomase (*subito* – *subidus*). Une succession de type *subido* (*subito*) – *subito* – *subidus* serait une construction trop archaïsante pour la finesse d'un alexandrin tel que s'est présenté Aedituus dans ses autres vers conservés.

(a) Quel est le mot qui manque ?

La lecture de Bährens présente deux caractéristiques auxquelles on est d'accord: la topique et la morphologie du terme (adjectif masculin au Nominatif, antéposé à *subito*); cependant, sa solution (*multus*) n'a pas eu de succès à

<sup>27</sup> Les autres deux exemples de répétitions: Licinus qui imite le langage théâtral (v.2: *quaeritis... quaeritis* ?) et Lutatius Catulus (v. 1-2 *exorientem... exoritur*).

cause de sa banalité sémantique (le syntagme *multus ...sudor* serait d'ailleurs un hapax) et de sa forme spondaïque.

Il nous reste à choisir entre les correspondents latins du saphique  $\psi\tilde{\upsilon}\chi\rho\sigma\varsigma$ : on préfère *frigidus* à *gelidus* pour deux raisons:

1. du point de vue de l'intégration dans le texte, *gelidus* ne peut pas établir des allitérations avec *tacitus*, tandis que *frigidus* forme le système suivant:

*...manat / frigidus subito mihi sudor*  
 (... sonore *i* sonore *us*) + (*su* sonore *i* sourd...)  
 "homoteleton" + "homoarchon"  
 (... sourd *i* sourd *us*) + (*su* sonore *i* sonore...)  
*sic tacitus, subidus / dum ...*

On a donc un couple en "homoteleton" *frigidus* (gutturale sonore, dentale sonore) – *tacitus* (gutturale sourde, dentale sourde) et un autre en "homoarchon" *subito* (labiale sonore, dentale sourde) – *subidus* (labiale sonore, dentale sonore).

1. du point de vue des occurrences de *sudor* accompagné par une épithète, on observe quatre groupes:

a) sans épithète:

Ennius, *Annales*, 15.396 *Totum sudor habet corpus, multumque laborat*

Ennius, *Annales*, 16.417 *Tunc timido manat ex omni corpore sudor*

Lucretius, *De rerum natura*, 6.944 *manat item nobis e toto corpore sudor*

b) *salsus sudor*:

Lucretius, *De rerum natura*, 5.487 *tam magis expressus salsus de corpore sudor*

Anonymi, frag. 14.2 <*salsus / nam*>*que laborando manat de corpore sudor*

Servius, *In Aeneidos libros*, 2.173 *salsus sudor bene addidit 'salsus', ut significaret*

*laborem futurum, ne forte alter in simulacro quilibet umor ...*

c) *gelidus sudor*:

Seneca, *Oedipus* 922 *gemitus et altum murmur, et gelidus uolat / sudor per artus, spumat et uoluit minas*

Lucanus, *Bellum civile*, 4.623 *...et gelidus fesso de corpore sudor*

Silius Italicus, *Punica*, 3.215 *it membris gelidus sudor*  
Silius Italicus, *Punica*, 14.598-9 ... *et gelidus per uiscera sudor*  
*corpore manabat tremulo.*

d) *frigidus sudor*:

Ovidius, *Metamorphoses*, 5.632 *occupat obsessos sudor mihi*  
*frigidus artus / caeruleaeque cadunt toto de corpore guttae ...*<sup>28</sup>

Seneca, *Troades*, 487 *sudor per artus frigidus totos cadit*

Servius *In Georgicon libros*, 3.501 *morituris frigidus frigidus sudor*  
*mortis futurae signum / est. et 'morituris frigidus' pleonasmus est.*

Apuleius, *Metamorphoses*, 10.10 *perque uniuersa membra frigidus*  
*sudor emanabat*

v.4: sic est la version corrigée du codex codex Reginensis Vaticanus 597 et du codex Leidensis Bibl. Vniu. Vossianus latinus F. 112, acceptée par tous les éditeurs modernes.

**subidus** est un hapax latin dont le sens est disputé.

Il peut être le contraire de *insubidus*, un autre hapax de Aulu-Gelle<sup>29</sup> (1.2.4<sup>30</sup>; 7.1.2<sup>31</sup>; 12.2.11<sup>32</sup>; 13.21.4<sup>33</sup>; 18.8.1<sup>34</sup>; 19.9.9<sup>35</sup>) dont le sens est aussi incertain: Ernout<sup>36</sup> considère que le sens imposé par le contexte de 19.9.9 est celui de “sot, inintelligent”. En fait, il ne lie pas nécessairement *insubidus* à *subidus*, qu’il apprécie “sans étymologie”. Le contexte de l’épigramme refuserait d’ailleurs un antonyme de “*insubidus* – sot” à cet endroit.

Usener<sup>37</sup> propose d’abord pour *insubidus* le sens de *imuenustus*, sens auquel il renonce ultérieurement en faveur de *securus*, ἀναφρόδιτος; après l’étude des six occurrences gelliennes, auxquelles il ajoute une occurrence de Macrobius<sup>38</sup> et une de Festus<sup>39</sup>, il suppose pour l’époque de Valerius Aedituus

<sup>28</sup> Expression reprise dans Ovide, *Métamorphoses*, 9.173 *caeruleusque fluit toto de corpore sudor.*

<sup>29</sup> USENER, *art. cit.*<sup>17</sup>, p. 148-149.

<sup>30</sup> ...*is plerumque in convivio sermonibus qui post epulas haberi solent, multa atque immodica de philosophiae doctrinis intempestive atque insubide disserebat ...*

<sup>31</sup> ...*nihil est prorsus ... insubidius, qui opinantur ...*

<sup>32</sup> ...*sed iam verborum Senecae piger. Haec tamen inepti et insubidi hominis ioca non praeteribo.*

<sup>33</sup> ...*verte enim et muta, ut «urbes» dicas, insubidius nescio quid facies et pingius...*

<sup>34</sup> ...*quam sint insubida et inertia et puerilia...*

<sup>35</sup> ...*insubidos ἀναφροδισίας condemnetis...*

<sup>36</sup> A. ERNOUT, A. MEILLET, *Dictionnaire étymologique de la langue latine, histoire des mots*, 3e éd., Paris, Klincksieck, 1951, s.v. *subidus*.

<sup>37</sup> Cf. n. 20.

<sup>38</sup> 7.14.3: ...*ipsam ... videndi naturam non insubide introscepit Epicurus*

le sens de *curis agitatedus, anxius*, selon une étymologie qui le rapprocherait au grec *σοβαρός*.

Une seconde étymologie propose la parenté entre *subidus* et le verbe *subare*<sup>40</sup>, “être en chaleur (en parlant des femelles, spécialement de la truie)”<sup>41</sup>. Bien que *subidus* porte ici sur un homme, on a proposé le sens saphique de *turbidus et turba, trepidus et trepidare*<sup>42</sup>.

C’est précisément cette forme qui nous est donnée par la totalité des manuscrits. Quoique son sens soit mal connu, on considère qu’il serait plus prudent de la garder que de la corriger à *rubidus* comme le font Peiper<sup>43</sup> et Pighi<sup>44</sup>, à *cupidus* comme Krüger ou même à *stupidus* comme Müller<sup>45</sup>.

**dum pudeo pereo** La corruption de l’archétype, imaginée par Bährens sous la forme DVM\ \VDEO ou par Morel sous la forme DUPUDEO, a été interprétée par la totalité des manuscrits anciens comme *duplideo* et corrigée par les manuscrits récents et les éditions d’avant l’édition majeure de Hertz comme *dupl<o> ideo*. Usener<sup>46</sup> a été le premier qui a proposé la leçon *dum pudeo*, acceptée ultérieurement, après Hertz et Hosius, par la grande majorité des éditeurs (Diehl, Rolfe, Büchner, Marshall, Courtney, Perini, Blänsdorf). Cette variante, explicable du point de vue paléographique, est confirmée:

a) par le texte saphique (frag. 137 V.=137 L.P.= 160 a Reinach ) ou alcad’que (frag. 64 Reinach):

θέλω τι φείπην ἀλλὰ με κωλύει  
αἴδως...

Un autre rapprochement saphique qu’on pourrait faire est le frag. 14 Reinach:

καὶ ποθήω καὶ μάομαι...

---

Lampridius - Commodus fuit forma quidem corporis iusta, vultu insubido ut ebriosi solent, et sermone incondito...

<sup>39</sup> *De verborum significatione*, p. 360, 9, citant le poète Titinus: *Bene cum facimus, tam male subimus, ut quidam perhibent viri.*

<sup>40</sup> LACHMANN, *apud USENER, RhMus*, 19, 1864, 150-1, comme Lucrece 4.1199: *ipsa quod illarum subat, ardet abundans...*

<sup>41</sup> A. ERNOUT, A. MEILLET, *op.cit.*, s.v. *subo*

<sup>42</sup> G. PIGHI, *op.cit.*

<sup>43</sup> PEIPER, *art.cit.*

<sup>44</sup> G. PIGHI, *op.cit.*

<sup>45</sup> CFW MÜLLER, «Das Epigramm des Valerius Aedituus», *RhMus*, 19, 311 propose:

*Per pectus manat subito stupido mihi sudor*

*Sic tacitus stupidus supplico deo puero.*

<sup>46</sup> Cf. n 17.

b) par le texte de Plaute<sup>47</sup>:

*ita nunc pudeo atque ita nunc paveo atque ita inridiculo sumus ambo.*

c) par une possible imitation d'Apulée<sup>48</sup>: *hasce duas flammis, dum potiar, patiar.*

d) Courtney<sup>49</sup> y ajoute Varro, *Sat. Men. 239 ad biuiram uenio. Cum uellem ostendere quid uellem, Metamelos Inconstantiae filius me reprehendit.*

Les philologues ont essayé "d'améliorer" le sens du passage: Bährens veut y trouver un correspondant de *conor* et propose *dum studeo*; Müller<sup>50</sup> y voit l'image de l'Amour, dieu-enfant; Alfonsi choisit la lecture *dum stupeo*<sup>51</sup> ayant le sens de "mentre inebriato sono assorto in stupore"<sup>52</sup>. Masaracchia conteste le rapprochement avec le fragment saphique 137 L.P. = 160 a Reinach et, en vertu du caractère synthétique du dernier vers d'une épigramme<sup>53</sup> propose *dum madeo*<sup>54</sup>.

On rejette toutes ces leçons en raison des difficultés paléographiques<sup>55</sup> et du manque d'occurrences similaires dans tous les autres textes latins. Ni *studeo*, ni *stupeo*<sup>56</sup>, ni *madeo* ne se retrouvent dans un couple verbale pareil à celui de *pudeo* chez Plaute.

<sup>47</sup> *Casina*, 877.

<sup>48</sup> *Apologia 9: ex certissima Vacidalii emendatione* (Hertz 1883, p. 423)

<sup>49</sup> *op. cit.*, p. 72.

<sup>50</sup> *Art. cit.*: « In dem folgenden Epigramme wird die Macht der Venus geschildert, dieses, denke ich mir, wird passend abgeschlossen mit der Anerkennung der Macht des Amor, deren Wirkungen in den beiden Mittelversen dargestellt sind.»

<sup>51</sup> *RhMus.*, 101, p. 254-256: « Ed in *stupeo* è insita la timidezza del poeta pur pieno di passione. Il conflitto tra *cura* e timidezza si colora di questo senso nuovo di stupefazione: silenzio (*tacitus*), tormentata ebbrezza (*subidus*, secondo Usener appunto equivalente ad «*anxius*» o «*curis agitato*»), stupefazione quasi inerte ed infine un «venir meno». »

<sup>52</sup> cf. Lucrèce, 3.152-153: *verum ubi uementi magis est commota metu mens, / consentire animam totam per membra videmus.*

<sup>53</sup> E. MASARACCHIA, *art. cit.*, p. 237: « Nel nesso *subidus dum pudeo* si vede un'opposizione fondamentale: la *puđicitia* impedirebbe al *subidus* di rivelare la propria passione... E il verso finale, nel riassumere con estrema sinteticità, secondo la più scaltrita tradizione epigrammatica, la situazione generale abbozzata nei primi tre versi, sembra confermare questa impressione. »

<sup>54</sup> *ibid.*, p. 239: « Se la nostra ipotesi coglie nel segno, Valerio attuerebbe cosé una lucidissima lettura del *fr. 31 V.* di Saffo. Come nella poetessa di Lesbo la *σύνoδος παθών*, provocata dalla visione dell'amanta, è la prova migliore dell'intensità della passione che conduce quasi a morte, senza essere collegata a un senso di vergogna, cosé in Valerio Edituo silenzio e sudore (probabilmente freddo). evidente sindrome di *ἀμηνχαλία*, preparano e anticipano l'idea della morte. »

<sup>55</sup> Ces difficultés sont reconnues par Masaracchia, *art. cit.*, p. 238 n. 9: « Da un punto di vista paleografico il possibile passaggio di *dum madeo* a *duplo ideo* puñ presentare qualche difficoltà. (...) E una giustificazione di tal genere non sempre è necessaria. »

<sup>56</sup> Les plus anciennes occurrences de *stupeo* ne sont attestées que chez Ovide, *Héroïdes*, 8.111 *saepe malis stupeo rerumque oblita locique* et 16.253 *dum stupeo visis...*

Quid faculam praefers, Phileros, qua (e)st nil  
 [opus nobis?  
 ibimus sic: lucet pectore flamma satis.  
 Istant <aut> potis est vis saeva extinguere  
 [venti  
 aut imber caelo concitus praecipitans;  
 at contra hunc ignem Veneris, nisi si Venus  
 [ipsa,  
 nullast quae possit vis alia opprimere.

Pourquoi<sup>57</sup> portes-tu, Philère, une petite  
 torche qui ne nous sert à rien ?  
 Nous irons comme nous voici: la flamme  
 dans ma poitrine luit assez.  
 La tienne, peuvent l'éteindre soit la  
 force furieuse du vent,  
 Soit la pluie qui du ciel tombe à torrents.  
 Mais, au contraire, ce feu-ci de Vénus<sup>58</sup>,  
 sauf Vénus elle-même,  
 Il n'y a aucune autre force qui puisse  
 l'étouffer.

**Apparat critique:**

1 quid *Fγ*, ed. *Venetiiis, Aldina, Tornaesius, Gronovius 1706, Bipontina, Verger, Lion, Bährens, Hosius, Carpentier&Blanchet, Morel, Büchner, Marshall, Courtney, Perini, Blänsdorf*: qui δ, *Hertz, Rolfe* | *fabulam Q* | *qua Fγ*, ed. *Venetiiis, Aldina, Tornaesius, Gronovius 1706<sup>59</sup>, Bipontina, Lion, Carpentier&Blanchet, Büchner, Marshall, Courtney, Perini, Blänsdorf*: que δ: *quae Bährens, Hertz, Hosius, Morel, Rolfe*: *quaest Hertz 1861: quam Verger* | *ni(c)hil est opus ω: nihil opus ed. Venetiis: nil opus σ*, *Aldina, Tornaesius, Verger, Bährens, Hertz, Hosius, Morel, Rolfe, Marshall, Courtney, Perini*: *nil opu' Gronovius 1706, Bipontina, Lion, Charpentier&Blanchet*: *est nil opus Gronovius, Hertz 1861, Büchner, Blänsdorf*: *est post Beroaldum del. Tandoi DMP I, p. VII* | *nobis FNδ*, ed. *Venetiiis, Aldina, Tornaesius, Gronovius 1706, Bipontina, Lion, Hertz, Bährens, Hosius, Carpentier&Blanchet, Morel, Rolfe, Büchner, Marshall, Courtney, Blänsdorf*: *om. OXIG* || 2 sic ω, *Lion, Hertz, Bährens, Hosius, Morel, Rolfe, Büchner, Marshall, Courtney, Perini, Blänsdorf*: *hic ed. Venetiis, Aldina, Charpentier&Blanchet*: *hoc Tornaesius, Gronovius 1706<sup>60</sup>, Bipontina, Verger* | *pectore ω*, ed. *Venetiiis, Aldina, Tornaesius, Gronovius 1706, Verger, Hertz, Hosius, Morel, Diehl, Büchner, Marshall, Courtney, Perini, Blänsdorf*: *pectoris(s) Bährens* | *flamina ed.*

<sup>57</sup> Pour les traductions françaises antérieures, v. n 1.

<sup>58</sup> On a choisi de mettre en évidence la probable paronomase de *Venus-Veneris*. Pour une interprétation métonymique de *Venus*, v. H.D. JOCELYN, « Some observations on Valerius Aedituus ap. Gell. XIX 9, 12 », *Eikasmos*, 5, 1994, p. 249-250.

<sup>59</sup> *Qua nil opu' nobis* Missti legunt *qua nil est opus n. vel qua nihil est opus n.* Certe ubique adest verbum substantivum, quasi fuerit *qua est hil opus nobis*. Gronov.

<sup>60</sup> *Hoc lucet* ] Scaliger in *Catal. Vet. Poët. Heic lucet. Ois. Etiam Gellii editiones Brixiana, Aldina, Gryphianae. Sed Mssti habent sic. Unde Salmasius legebat: Ibimus sic; lucet&c. Lucere flammam illustrat Pet. Victorius lib. 13 Var. Lect. Cap. 24.*

*Venetis* || 3 istam non  $\omega$  , ed. *Venetis*, Aldina, Tornaesius, Gronovius 1706<sup>61</sup>, Bipontina, Verger, Lion, Hertz 1861 (quo seruato interrogatiue praecipitans ?): istam mox (vel nc=nunc) Bährens: istam nam Turnebus, Hosius, Morel, Rolfe, Diehl, Carpentier&Blanchet, Hertz, Büchner, Marshall, Perini, Blänsdorf: istanc <aut> Courtney || 4 hymber ed. *Venetis* | coelo Bonhomme, Bipontina, Gronovius 1706, Lion | candidus  $\omega$  , Aldina, Tornaesius, Gronovius 1706, Verger, Hertz, Hosius, Morel, Rolfe, Büchner, Marshall, Perini, Blänsdorf: candidu' Bipontina, Lion, Charpentier&Blanchet: cōdidus ed. *Venetis*: concitus Bährens (cf. u. 3 saeua), Courtney || 5 ad  $\omega$ : at  $F^2$  , ed. *Venetis*, Aldina, Tornaesius, Gronovius 1706, Bipontina, Verger, Lion, Hertz, Bährens, Hosius, Carpentier&Blanchet, Morel, Rolfe, Büchner, Marshall, Courtney, Perini, Blänsdorf | nisi si  $F\delta$  , Tornaesius, Bipontina, Verger, Lion, Hertz, Bährens, Hosius, Morel, Rolfe, Büchner, Marshall, Courtney, Perini, Blänsdorf: om.  $\gamma$ , ed. *Venetis*: unus  $Q$ : si non Aldina, Gronovius 1706<sup>62</sup>, Carpentier&Blanchet || 6 nulla est  $QXII$  , ed. *Venetis*, Aldina, Tornaesius, Carpentier&Blanchet, Morel, Büchner: nullast  $Z$ , Gronovius 1706, Bipontina, Verger, Lion, Hertz, Bährens, Hosius, Rolfe, Marshall, Courtney, Perini, Blänsdorf | uisalia  $Z$ : uis talia (*t in mg. add.*)  $O^2$  | oprimere  $X$ : opremere  $Q$ : oppremere  $Q^2$

#### Notes critiques:

v. 1: **quid** est la leçon donnée par la famille  $\gamma$  et reprise par la majorité<sup>63</sup> des éditeurs. L'adverbe *qui* ne s'y justifie pas du point de vue du sens<sup>64</sup>. On attend une question de type "pourquoi?"

**qua** est la lecture de la famille  $\gamma$ , mais contestée par les éditeurs Teubner (Hertz, Hosius) et Cambridge (Rolfe) de Gellius, ainsi que par les éditeurs des

<sup>61</sup> *Istam non potis est* ] Ita & Scaliger. Turnebus tamen Advers. Lib. 14, c. 18 non satis intellegi commode posse arbitratur hunc versum. Legit itaque: *Istam nam potis est vis saeva extinguere venti*.

Et sane hoc modo sensus commodissimus redditur; possis etiam non minus commode legere: *Istam sat potis est vis saeva extinguere venti*. Vel si malis: *Istam omnem potis est*, &c. Ut corruptela ex scripturae compendio orta fuerit. *Ois*. Istud nam quoque notatum est in Scioppiano & Salmasiano. Illud *istam omnem* est ab Scriverio, ut video notavisse patrem. Sed Mssti retinent *non*, quod positum pro *nonne*: idcirco interrogatione animavi versiculos. Gronov.

<sup>62</sup> *Visi si Venus ipsa* ] Al. *Nisi sit Venus ipsa*. In Edit. Aldin. & Ascens. est, *si non Venus ipsa*.

<sup>63</sup> ed. *Venetis*, Aldina, Tornaesius, Gronovius 1706, Bipontina, Verger, Lion, Bährens, Hosius, Carpentier&Blanchet, Morel, Büchner, Marshall, Courtney, Perini, Blänsdorf.

<sup>64</sup> Cf. BARDON, *op. cit.*, p. 124.

*Fragmenta poetarum latinorum*, antérieurs à Büchner (Bährens, Morel). Les occurrences plautines<sup>65</sup> de *opus est* attestent le régime en ablatif du

---

<sup>65</sup> *Bacchides* 77 *Quid eo mi opus est?*; 240 *opus est chryso Chrysalo*; 398 *obvigilatost opus*; 604 *celeriter factost opus*; 707 *Tum nobis opus est sumptu*; 1133 *Haud scio quid eo opus sit*.

*Captivi* 159-163 *multis et multigeneribus opus est tibi / militibus. Primumdum opus est Pistorensibus/opus Paniceis est, opus Placentinis quoque; / opus Turdetanis, opus Ficedulensibus*; 201 *Eiulatione haud opus est..*; 225 *tamen viso opust, cauto est opus..*; 291 *ad rem divinam quibus est opus..*;

*Casina* 502 *nam mihi vicino hoc etiam convento est opus*; 547 *Non ergo opus est adiutrice?..*; 587 *...ego intus quod factost opus...;*

*Curculio* 302..*celeriter mihi [hoc] homine convento est opus*. 322 *...nam illis conventis sane opus est meis dentibus*. 596 *..'quia mi quaesitost opus.'*

*Epidicus* 287 *Opus est homine qui illo argentum deferat pro fidicina..*; 288 *...neque opus factost...*

*Menaechmi* 433 *Quid eo opust?..*; 955: *ut parentur quibus paratis opus est*; 1149-1150 *Sed meliorest opus auspicio, ut liber perpetuo siem*.

*Mercator* 106 *quid verbis opus est?*; 411 *nam quid eost opus?*;

*Miles Gloriosus* 598 *...nam opus est nunc tuto loco..*; 705 *quid opus est mihi liberis?*; 766 *mihi opus est opera tua*;

*Persa* 83 *..quoius mi auxilio est opus*. 180 *quid ei homini opus vita est?*; 532 *quid eo mi opus est mercimonio?*;

*Poenulus* 319 *...non factost opus*; 547 *...quod vestra opera mi opus siet*; 1087 *Tua opus est opera*.

*Pseudolus* 349 *Quid opus gladio?*; 601 *novo consilio nunc mihi opus est*; 732-733 *Bene iuvas. sed quinque inventis opus est argenti minis / mutuis...*

*Rudens* 726 *tu, senex, si istas amas, huc arido argentost opus*; 1382 *Aliost opus*.

*Stichus* 573 *quid amica opus sit nescio*.

*Trinummus* 887 *Opus factost viatico...*

*Truculentus* 905-906 *fasciis opus est, pulvinis, cunis, incunabulis, / oleo <opust>, opus est farina, porro opus est totum diem*.



complément<sup>66</sup>; l'emploi de l'ablatif est exigé aussi par l'expression synonyme de *opus est*, c'est-à-dire *necesse est*<sup>67</sup>.

**est nil opus:** la lecture acceptée par Gronovius, Hertz 1861, Büchner et Blänsdorf nous semble préférable à l'omission du verbe *est* (Aldina, Bährens, Hertz, Hosius, Morel, Rolfe, Marshall, Courtney, Perini) en raison de l'usage plautin où l'aphérèse ( et jamais l'omission) est presque omniprésente.

**sic** est la variante donnée par tous les manuscrits et acceptée par les éditions modernes<sup>68</sup>. En plus, il y a un symétrie des adverbes à la fin des propositions principales:

*ibimus sic: lucet pectore flamma satis.*

**pectore flamma** est la leçon de tous les manuscrits et les éditions, à l'exception de l'édition de Bährens, suivie par Tyrin<sup>69</sup>. Nos arguments pour l'ablatif de *pectus* sont toujours de nature interne et externe au texte lui-même:

a) Cette épigramme, très mouvementée et très proche du langage de la comédie, qui exclut donc les métaphores trop éloignées de l'usage commun, présente la chaîne synonymique suivante:

(1) *faculam* (= *facet lucem*<sup>70</sup>) – (2) *flamma* – (5) *ignem Veneris* – (6) *uis* = *Venus* (5)

L'attribution à Vénus de *ignis* rejette la possibilité d'adjoindre le signifié d'*ignis* = *flamma* à autrui. La possession et même l'identification finale de Vénus avec ce feu renvoient au scénario des épigrammes alexandrines: c'est Vénus la source du feu, c'est elle qui met le feu dans le *pectus*. Le pédéraste ne fait que garder cette flamme éphémère dans sa poitrine.

b) Les occurrences de *flamma* dans les textes où ce mot au sens érotique est lié au *pectus*<sup>71</sup> montrent l'emploi de l'ablatif – locatif:

---

<sup>66</sup> E. COURTNEY, *op. cit.*, p. 73: «opus can be coupled either with nominative or ablative (KS i.388, HS 123-4)»; Il y a un seul exemple où Plaute utilise un nominatif neutre pluriel: *Curculio* 251-252: ...*quin depromuntur mihi /quae opus sunt...* ;

<sup>67</sup> LEUMANN-HOFFMANN-SZANTYR, *Lateinische Grammatik*, Munchen, 1965. II, Syntax und Stilistik, p.123-4 *apud* BARDON, *ibid.*

<sup>68</sup> H. D. JOCELYN, *art.cit.*, p. 248: « The adverb *sic* refers to no word or phrase of the epigram: it must denote a movement by which the epigrammist puts the torch-carrying Phileros behind him. The hearer has to visualise for himself the dark street and the epigrammist's progress.» Pour l'utilisation de *sic* chez Térence, dans des passages qui impliquent gesticulation. v. *ibid.* p. 248, n. 8.

<sup>69</sup> Aleksander TURYN, « Zu Valerius Aedituus », *Hermes*, 62, 1927, p. 494: *pectoris flamma* est un motif hellénistique « des Mädchens Klage ».

<sup>70</sup> Varron, *De lingua latina*, 6.8

<sup>71</sup> Les autres passages de *flamma* érotique offrent une succession: *flamma* – *medullae*:

Catullus, 61.171 *pectore urit in intimo / flamma, sed penite magis.*  
Petronius, *Satyricon*, 121.1 *vota tibi cedent; nec enim minor ira  
rebellat / pectore in hoc leviorque exurit flamma medullas.*

Il est vrai que dans notre texte la préposition *in* est absente, mais c'est en raison de la métrique du pentamètre. Du point de vue syntactique, même la construction sans préposition n'est pas exclue dans les créations poétiques<sup>72</sup>.

c) Une possible source grecque de cette élégie est le fragment d'un anonyme:

Σύοδηγὸν ἔχω  
Τὸ πολὺ πῦρ τὸ ἐν ψυχῇ μου καιόμενον<sup>73</sup>

On n'y voit pas l'argument pour le Génitif latin; tout au contraire, Aedituus aurait pu calquer le locatif grec.

**Istanc <aut>**: on arrive à cette lecture de Courtney après l'élimination des autres leçons:

*istam non* est la variante de tous les manuscrits et de toutes les éditions jusqu'à Hertz 1861. Elle est cependant impossible du point de vue du sens, ce qu'ont remarqué tous les éditeurs plus récents.

Cette épigramme présente le jeu des démonstratifs cataphoriques<sup>74</sup> qui peuvent en même temps renvoyer à la première ou à la seconde personne.

---

Tibullus 1.9.21 *Ure meum potius flamma caput et pete ferro*

Vergilius, *Georgica*, 3.271 *..subdita flamma medullis*

Vergilius, *Aeneis* 4.66-67 *quid delubra iuuant? est mollis flamma medullas / interea et  
tacitum uiuit sub pectore uulnus.*

Seneca, *Medeea*, 818-819 *imas / urat serpens flamma medullas.*

Seneca, *Thyestes* 98-99 *...lagrat incensum siti / cor et perustis flamma uisceribus  
micat.*

<sup>72</sup> A. ERNOUT, Fr. THOMAS, *Syntaxe latine*, 2e éd., Paris, Klincksieck, 1997, p. 98-99, §120: « Sans préposition, l'ablatif-locatif se maintient...b) lorsque le substantif a lui-même un sens local.; Hors de ces cas particuliers, l'abl.locatif non prépositionnel était conservé parfois, même par la prose classique: Cic. *Arch.* 9: *his igitur tabulis nullam lituram... uidetis* "or, sur notre registre, vous ne voyez aucune rature"; souvent chez les poètes et chez Tite-Live, Tacite etc. ». Si on refuse donc d'attribuer à *pectus* un sens spatial dans le lexique érotique, l'usage poétique non-prépositionnel et même l'exemple de Cicéron qui peut-être paraphrase dans son discours le poète Archias sont des arguments assez forts pour accepter l'ablatif dans le texte de Valerius Aedituus.

<sup>73</sup> O. CRUSIUS. *Herondae mimiambi*, Lipsiae 1914 p. 125 v. 8 qui reproduit GRENFELL, *Alexandrian erotic fragment* (Oxford 1896) *apud* TURYN, *ibid.* V. *et infra.*

<sup>74</sup> A. ERNOUT, Fr. THOMAS, *ibid.*, p. 187-188, § 213: « *Hic* est le démonstratif de l'objet le plus rapproché du sujet parlant, que ce soit dans l'espace, dans le temps ou dans la pensée; c'est, d'un même coup, celui de la Ire personne...*Iste* désigne l'interlocuteur et, d'une manière plus large, tout ce qui en émane ou le concerne; c'est, par suite, le démonstratif de la IIe personne... *Iste* prenait facilement une valeur péjorative... »

<i>faculam praefers, Phileros</i>	Ile personne	←
<i>pectore flamma</i>	Ière personne	←
<i>Istanc</i>	Ile personne, l'objet le plus éloigné	←
<i>hunc ignem Veneris</i>	Ière personne, l'objet le plus proche	←

*Istam* signifie *faculam* de Philéros, donc l'objet qui appartient à la seconde personne et qui est le premier mentionné dans le texte. L'objet de Philéros est inutile (*qua (e)st nil opus nobis*), contrairement (*at contra*) à l'objet qui appartient à la première personne (*pectore flamma – hunc ignem*) qui est indestructible. On attend donc les modalités de destruction du premier objet. Nier ces possibilités (*istam non potis est*) serait un contre-sens.

**istam nam** est la leçon de la grande majorité (Turnebus, Hosius, Morel, Rolfe, Diehl, Carpentier&Blanchet, Hertz, Büchner, Marshall, Perini et Blänsdorf) des éditions modernes. Il y a cependant un problème majeur ignoré par ces éditeurs: *nam* apparaît toujours au début de la phrase<sup>75</sup>. Les exceptions sont plus tardives<sup>76</sup>. La totalité des emplois plautins de *nam* montrent que la versification ne justifie pas une modification de la topique.

**istam mox**, la lecture de Bährens<sup>77</sup> présente un inconvénient euphonique auquel s'ajoute le problème syntactique<sup>78</sup>: *mox* est d'habitude<sup>79</sup> rattaché à un verbe au futur, ce qui convient bien à son sens "bientôt, dans peu de temps".

<sup>75</sup> A. ERNOUT, Fr. THOMAS, *ibid.*, p.450, § 432: « Les deux principales conjonctions de coordination à valeur causale (= « car, en effet ») sont **enim** et **nam**, la première qui se met d'ordinaire à la seconde place, la seconde à l'initiale ». Les exceptions (p. 451) concernent seulement *enim* qui peut apparaître, lui-aussi, à l'initiale.

<sup>76</sup> Cf. COURTNEY, *v. infra*, n. 80; pour les occurrences catulliennes de *nam* dans une seconde position de la phrase *v. JOCELYN, art.cit.*, p. 248, n. 11. La seule raison pour y accepter *nam* serait celle d'admettre un calque syntactique grec: « If however, Catullus can perpetrate such an order in several types of verse, apparently on the model of ordinary Greek γάρ and Callimachean καί, ἀλλά and οὐδέ, and if the order can establish itself in later Latin verse, it is unreasonable to deny it to a writer only slightly earlier and not at all less enthusiastic about post-classical Greek poetry ». Mais il n'y a aucune preuve pour cela.

<sup>77</sup> « sine causa » considère G.B. PIGHI, *art.cit.*

<sup>78</sup> JOCELYN, *art.cit.*, p. 248, y voit un problème sémantique: « Emil Baehrens' *istam mox* introduces a nonsense. The wind and the rain can come at any time. »

<sup>79</sup> Voilà les occurrences plautines de *mox* tout seul (on a ignoré les occurrences de type *quam mox*), utilisé avec l'indicatif:

*Asinaria*, 372: *mox cum Sauream imitabor, caveto ne suscenseas.*

*Captivi* 194 *ad fratrem, quo ire dixeram, mox ivero*

*Casina* 214-215 *Mox magis cum otium mi et tibi erit.*

*Cistellaria* 43-44 *haec quidem ecaster cottidie viro nubit, nupsitque hodie, / nubet mox noctu: numquam ego hanc viduam cubare sivi.*

*Mercator* 781 *haec vasa aut mox aut cras iubebo abs te peti; 802 eadem licebit mox cenare rectius.*

*Poenulus* 405 *Mox dabo; 727 mox quom ad praetorem usus veniet.*

**istanc** <aut>, la leçon de Courtney<sup>80</sup>, conserve l'euphonie du passage, peut être expliquée paléographiquement et correspond à la syntaxe de *aut*<sup>81</sup>, pour former le couple *aut...aut*<sup>82</sup>.

**concitus** est la lecture proposée par Bährens et acceptée par Courtney, contrairement à toute la tradition manuscrite et à tous les autres éditeurs (Aldina, Tornaesius, Gronovius 1706, Verger, Hertz, Hosius, Morel, Rolfe, Büchner, Marshall, Perini et Blänsdorf), qui y lisent *candidus*. Malgré leurs efforts d'adapter le sens de *candidus* à ce passage (Bardon<sup>83</sup> propose "argenté", Jocelyn le rapproche de *caeruleus*<sup>84</sup>), celui-ci reste vraiment inapproprié<sup>85</sup>.

Quant à *concitus*, il présente plusieurs avantages par rapport à *candidus*: au niveau du texte, on observe plusieurs correspondances:

*faculam – flamma*  
*(facet lumen) – lucet*  
*uenti – imber*  
*saeua – concitus ?*  
*extinguere – opprimere*  
*Veneris – Venus ipsa*

Avec *concitus*, correspondant de *saeua* (cf. Bährens), on aura un chiasme à l'intérieur du deuxième distique:

---

*Pseudolus* 573 <sed mox> exhibo...

*Rudens* 417 ...si mox venies

*Truculentus* 547 ...mox huc cubitum venero.

<sup>80</sup> *Op.cit.*, p. 73: « *istam nam* is usually read with Turnebus, which cannot be right since such conjunctions are not postponed until the time of Catullus (e.g. 23.7, where see Fordyce); cf. on Ennius 28.1 I am reluctant to follow Jacob Gronovius since the Roman poets, knowing that their texts will be unpunctuated, usually take care to give some indication of a question in the wording. *Mox* seems pointless. I assume *aut* to have dropped out after *-anc* and the remainder to have been corrupted to *istā nō*. »

<sup>81</sup> A. ERNOUT, Fr. THOMAS. *op.cit.*, p.446-447, §429: « **aut** est la particule proprement disjonctive qui sépare des termes dont l'un exclut l'autre, sans autre considération... »

<sup>82</sup> Contre cette leçon v. JOCELYN, *art. cit.*, p. 248 qui considère, sans cependant argumenter, que « Edward Courtney's *istanc aut* forces *uis saeua...uenti* and *imber* into a pointless antithesis. The disjunctive force of a single *aut* is on the other hand often weak even in positive statements.»

<sup>83</sup> *op.cit.*, p. 127.

<sup>84</sup> JOCELYNH, *art.cit.*, p. 249 où il cite Virgile, *Géorg.* 1.236; 1.323; *Aen.* 3.194 = 5.10.

<sup>85</sup> COURTNEY, *op.cit.*, p. 73: « **candidus** can be applied to flowing water to mean « limpid », but I cannot imagine what it would mean in reference to rain. »

Istanc <aut> potis est uis saeu(a) extinguere uenti

aut imber caelo concitus praecipitans

En ce qui concerne les autres occurrences, le témoignage le plus important est celui de Avienus *Arat.* 1807 *ruet aethra concitus imber*,<sup>86</sup> adaptation de *Phaenomena* 1082-1085. Si on rejette ce rapprochement<sup>87</sup>, on peut cependant trouver un possible écho de notre épigramme dans Apulée, *Florida*, 12: *in petra<m> quampiam concitus altissimo uolatu praecipitat...*

Pour la correspondance *saeua* – *concitus* on peut citer le texte virgilien: *Aeneis*, 12.332 *qualis apud gelidi cum flumina concitus Hebri / sanguineus Mauors clipeo increpat atque furentis*. On aurait ainsi, à la manière de Lucrèce, une *Vénus uictrix* sur Mars.

*Concitus* exprime précisément la force de l'eau et à ce sens s'ajoute encore sa sonorité onomatopéique, comme le montre le passage ovidien de *Métamorphoses*, 3.79 ... *ceu concitus imbribus amnis*.

## 2. PORCIUS LICIN[I]JUS: I

### *Frag. 6 Morel*

Custodes ouium teneraeque propaginis, [agnum	Vous <sup>88</sup> qui gardez les brébis et leur tendre portée, les agneaux,
Quaeritis ignem? ite huc. quaeritis? ignis [homost.	Vous cherchez du feu ? Venez ici ! Vous en cherchez ? Cet homme est feu !
Si digito attigero, incendam siluam simul [omnem,	Pour peu que je la touche du doigt, je mettrai en feu, d'un coup, la forêt tout entière,
Omne pecus flammast omnia qua uideo.	Tout le troupeau ! tout ce que je vois n'est que flamme.

<sup>86</sup> cf. Courtney, *ibid.*

<sup>87</sup> JOCELYN, *art. cit.*, p. 249: « It is, however, quite unclear what Avienus meant: he was translating the *Φαινόμενα* very freely at this point. The locutions of the poetasters of Late Antiquity should not in any case be imposed on an author whom Aulus Gellius could admire. »

<sup>88</sup> Aux traductions françaises mentionnées dans la première note on ajoute pour ce passage: Jean HUBAUX, *Les Thèmes bucoliques dans la poésie latine*, Bruxelles, Maurice Lambertin libraire-éditeur, 1930, p. 24.

## Apparat critique:

I quotiens *ante custodes add. N* | vendere  $\omega$ , Hertz 1861: teneraeque<sup>89</sup> Petrus Crinitus<sup>90</sup>, Tornaesius, Gronovius 1706<sup>91</sup>, Bipontina, Verger, Lion, Bährens, Carpentier&Blanchet, Morel, Büchner, Courtney, Perini: uidere ed. Venetiis, Aldina: tenerae Hosius, Rolfe, Marshall, Blänsdorf: vernaeque Unger: vernae Hertz: mandrae Haupt<sup>92</sup>: mandraeque / mandraeue Amatucci: Veneris Ussani: uiridis Alfonsi<sup>93</sup> | propaginis agnum ed. Venetiis, Aldina, Bipontina, Gronovius, Lion, Carpentier&Blanchet || 2 ite  $\varsigma$ , Aldina, Tornaesius, Gronovius 1706, Bipontina, Lion, Hertz, Hosius, Bährens, Carpentier&Blanchet, Morel, Rolfe, Büchner, Marshall, Courtney, Perini, Blänsdorf: item *Fy*: tem  $\delta$  | ite huc qu(a)eritis ite (si te *X*) huc qu(a)eritis *F*<sup>1</sup> $\delta$ ΠX: ite huc quaritis *F*<sup>2</sup>, ed. Venetiis, Aldina, Tornaesius, Gronovius 1706, Bipontina, Verger, Lion, Hertz, Bährens, Hosius, Carpentier&Blanchet, Morel, Rolfe, Büchner, Marshall, Perini, Blänsdorf | huc! huc agite! Büttner: agnum quaeritis ? agnum? Itē hinc o procul! Ignis hic est Ussani | ite huc, <totus hic> Leo<sup>94</sup>, Courtney | ignis homost (*pars homo est*)  $\omega$ , Aldina, Tornaesius, Gronovius 1706, Bipontina, Lion, Hertz, Bährens, Hosius, Carpentier&Blanchet, Morel, Rolfe, Büchner, Marshall, Courtney, Blänsdorf: ignis om. *N* || 3 atticero *Z*: atacero *Q* | sylvam Aldina || 4 omne pecus flammast (*pars flamma est*) ed. Venetiis, Aldina, Hertz, Bährens, Hosius, Morel, Rolfe, Büchner, Marshall, Perini, Blänsdorf: omne pecus; flammast Tornaesius, Gronovius 1706, Bipontina, Verger, Lion, Carpentier&Blanchet, Leo, Courtney: flaminast *Z*: flammmeis Korsch<sup>95</sup> | qua *F*<sup>1</sup>ΟΠXQ<sup>1</sup>Z<sup>96</sup>, Tornaesius, Gronovius 1706<sup>97</sup>, Bipontina, Lion, Hertz, Bährens, Hosius, Carpentier&Blanchet, Büchner, Marshall, Courtney, Perini, Blänsdorf: quae *F*<sup>2</sup>GNQ<sup>2</sup> $\varsigma$ , Aldina, Rolfe, Alfonsi<sup>98</sup>: qmideo *Z*: quam  $\varsigma$

<sup>89</sup> Attribué par Hertz 1861, après Haupt et Poekel, à P. Victorius: c'est une erreur. Cf. Aldo Lunelli, *Acrius – storia di una parola poetica (Varia neoterica)*, Edizioni dell'Ateneo, Roma, 1969.

<sup>90</sup> «*Libri de poetis latinis*», Florentiae, 1505, vol. II, apud Lunelli, *ibid.*

<sup>91</sup> *Teneraeque propaginis agnūm* | Hanc lectionem sic purgatam sibi attribuit Pet. Victorius lib. XII Variar. Lection. cap. 11, ubi etiam illud *digito attingere* illustrat. Gronov.

<sup>92</sup> 1866, *Opuscula* II 340 sq. apud Hertz 1883.

<sup>93</sup> *RhMus.*, 101, pp. 254-256.

<sup>94</sup> «*Gesch. d. röm. Lit.*», 437 n.3

<sup>95</sup> *Nord. Tidskr. f. Filol.* 1877/8, n.s. III 134 apud Hertz 1883.

<sup>96</sup> codd. «*probi*» (Bährens)

<sup>97</sup> *Qua video* | Al. quae video.

<sup>98</sup> *RhMus* 101, p. 256 considère qu'on doit garder sans conjecture la leçon des *codices*, parce qu'il s'agit du langage populaire.

## Notes critiques:

**Teneraeque:** avant le terme *propaginis*, qui est certain, les manuscrits présentent une leçon incompréhensible dans ce contexte bucolique et érotique: *uendere*. Tous les éditeurs ont été d'accord qu'on doit y trouver un déterminant de *propaginis*.

Du point de vue métrique, les manuscrits nous offrent la succession suivante:

´ \_ ´ ◡ ◡ ´ \_ ´ ◡ ◡ ´ ◡ ◡ ´ ◡  
Custodes ouium uendere propaginis agnum SDSD

*Propago* a deux formes prosodiques, qui déteignent son sens:

'*propago*' autem si genus significet, 'pro' breuis est, ut "sit Romana potens Itala uirtute propago": si de arbore dicas, producitur 'pro', ut "flexos propaginis arcus exspectant"<sup>99</sup>.

Le sens du passage et le rapport syntactique de *propaginis* et de *agnum* (soit qu'il s'agit d'une apposition: *agnum* à valeur épexégétique par rapport à ...*propaginis*; soit qu'il s'agit de *agnum* nom-épithète de ...*propaginis*<sup>100</sup>) montrent qu'on a affaire avec la première situation envisagée par Servius: *propago* (péan II) = *genus*.

On doit donc chercher une épithète de *propago* = *genus*, tri- ou quadriyllabe, qui finisse par une brève: mais tous les adjectifs féminins de la première déclinaison finissent par une longue au Génitif du singulier: on doit donc exclure les formes *uernae* (proposée par Hertz dans son édition majeure), *mandrae* (Haupt), *tenerae* (Hosius, Rolfe, Marshall et Blänsdorf) et *Veneris* (Ussani) dont la syllabe finale serait longue par position.

Les éditeurs ont ajouté l'enclitique *q*: = *que*: *teneraeque*<sup>101</sup> (Petrus Crinitus ("Libri de poetis latinis", Florentiae, 1505, vol. II), Tornaesius, Gronovius 1706<sup>102</sup>, Bipontina, Verger, Lion, Bährens, Carpentier&Blanchet,

<sup>99</sup> Servius. *ad Aen.*, 4.231.

<sup>100</sup> Comme proposent les éditions antérieures à Hertz: éd. Venetiis, Aldina, Bipontina, Gronovius. Lion, Carpentier&Blanchet.

<sup>101</sup> Attribué par Hertz 1861, après Haupt et Poekel, à P. Victorius: c'est une erreur: cf. Aldo LUNELLI, *Acrius-storia di una parola poetica (Varia neoterica)*, Edizioni dell'Ateneo, Roma, 1969, p. 145 qui montre que c'était Petrus Crinitus et non Petrus Victorius, comme l'affirmait Bährens (et on peut ajouter Gronovius) celui qui a imaginé cette lecture: « Ma ben prima del Victorius già Petrus Crinitus (*Libri de poetis Latinis*, Florentiae, Philippus Iunta, 1505: lib II, *Portius Licinius*). »

<sup>102</sup> *Teneraeque propaginis agnūm* ] Hanc lectionem sic purgatam sibi attribuit Pet. Victorius lib. XII Variar. Lection.cap. 11, ubi etiam illud digito attingere illustrat. Gronov.

Morel, Büchner, Courtney et Perini), *uernaeque* (Unger), *mandraeque* (Amatucci).

*Mandra* «troupe, (convoi) de bête de somme»<sup>103</sup>, du grec μάνδρα (ion. μάνδρη) «lieu fermé par une cloison, étable»<sup>104</sup> n'est attesté en latin qu'avec Martial (5.22.7) et Juvénal (3.237). Quiqu'il soit une *lectio difficilior*, il nous semble cependant trop forcée pour cette épigramme.

*Vernae*<sup>105</sup> est proposé pour une image lucretienne du printemps. L'objection qu'on fait à cette épithète est que *uernus* est utilisé en poésie seulement pour désigner le climat du printemps (il détermine dans ce cas-ci *tempus, imber* etc.) ou le végétal (*flos*) et jamais pour le monde animal.

<b>uernus + climat</b>	<b>uernus + végétal</b>
Andronicus, <i>Ajax Mastigophorus</i> , 3 <i>Verno gelu tabescit.</i>	
Lucretius, <i>De rerum natura</i> , 1.10 <i>species... uerna diei; 5.802 tempore uerno; 6.369 tempus id est uernum.</i>	
Horatius, <i>Ars</i> 302 ... <i>sub verni temporis horam.</i>	Horatius, <i>Carmina</i> , 2.11.9-10 <i>non semper idem floribus est honor / vernis neque uno luna rubens nitet</i>
	Tibullus, <i>Elegiae</i> , 2.1.59 <i>verno ... de flore</i>
	Propertius 5.3.22 <i>in uerna... rosa</i>
Ovidius, <i>Heroides</i> 6.109 <i>uernaque incertior aura; Metamorphoses</i> 14.763 <i>uernum ... frigus; Tristia</i> 3.2.20 <i>uerna niue; 3.12.27 uerno sole;</i>	<i>Metamorphoses</i> , 5.554 <i>cum legeret uernos Proserpina flores; Fasti</i> 5.194 <i>uernas ... rosas;</i>
Manilius, <i>Astronomica</i> , 2.195 <i>cum uernis roribus.</i>	
Germanicus, <i>Aratea</i> , 268 <i>cum primum agricolam uernus tepor admonet agri...</i>	Germanicus, <i>Aratea</i> , frag. 434.49 <i>At faciles glebas astringit frigore uerno</i>
	Seneca, <i>Phaedra</i> , 12 <i>Zephyrus uernas euocat herbas; Oedipus</i> 412 <i>floribus uernis; 452 uerno platanus folio uiret...; Thyestes</i> 947 <i>uernae rosae;</i>
Calpurnius Siculus, <i>Eclogae</i> . 5.45 <i>dum peragit vernum Iouis inconstantia</i>	

<sup>103</sup> GAFFIOT, s.v. *mandra*

<sup>104</sup> BAILLY, s.v. μάνδρα

<sup>105</sup> apud J. Granarolo, *op. cit.*, p.39.



<i>tempus.</i>	
Iuvenalis, <i>Saturae</i> , 5.78-79 <i>uernus Iupiter;</i> <i>uernum... solem;</i>	11.203
	Stattius, <i>Siluae</i> , 2.1.46 <i>uernos ... flores</i>
Martialis, 5.67.3 <i>ad uerna tempora</i>	
	Apuleius, <i>Apologia</i> , 9 <i>tu mihi das contra pro uerno flore tuum uer...;</i> <i>Metamorphoses</i> 11.9 <i>uerno florentes coronamine..</i>

Il y a une seule exception: Stattius, *Thebais*, 4.452-453: *inclinat Bacchi latices et munera uerni / lactis et Actaeos imbres suadumque cruorem.*

L'autre variante proposée par plusieurs éditeurs est *teneraeque*. Trouvée par Petrus Crinitus, cette leçon est confirmée par les passages de Virgile, qui présentent pour *agnus* deux épithètes: *pinguis* (*Georgica*, 1.341; *Aeneis*, 1.635) et *tener*:

*Eclogae*, 1.8 *saepe tener nostris ab ouilibus imbuet agnus*

*Eclogae*, 1.21 *pastores ouium teneros depellere fetus.*

*Eclogae*, 3.103 *nescio quis teneros oculus mihi fascinat agnos.*

Grace à ces rapprochements, cette dernière leçon est, évidemment, la plus probable.

Cependant, il nous semble qu'il y a quelque chose qui manque à cette épigramme érotique<sup>106</sup>: le nom de l'amour ou de Vénus. La leçon d'Ussani, *Veneris* (à laquelle on peut ajouter l'enclitique), peut être rapprochée de quelques passages lucretiens:

2, 173 -175

*ipsaque deducit dux uitae dia uoluptas  
et res per Veneris blanditur saecula propagent,  
ne genus occidat humanum.*

4, 1113-1114

*usque adeo cupide in Veneris compagibus haerent,  
membra uoluptatis dum ui labefacta liquescunt.*

4, 1204

*quom interea ualidis Veneris compagibus haerent?*

<sup>106</sup> Alfonsi, *RhMus* 101, p. 256 trouve l'expression de l'érotisme à la fin de l'épigramme: «Il sottinteso erotico appare chiaramente nella punta epigrammatica: nulla e nessuno resisterà all'ardore del poeta.»

J'ai choisi ces derniers deux passages en raison de la parenté étimologique entre *propago* et *compages*. Mais il n'y a aucun texte où *Veneris* détermine *propago*. La prudence nous fait donner raison aux grands philologues des derniers cinq siècles.

**v. 2: *Quaeritis ignem? ite huc. quaeritis? ignis homost***: il y a une seule lecture manuscrite correcte de ce vers, la seconde main du codex *Leouardiensis* Prov. Bibl. van Friesland 55 (l'ancien *Franequeranus*). La grande majorité des manuscrits ont supposé précisément la leçon que ce codex confirme. Parmi ceux qui la contredisent (Büttner en proposant *huc! huc agite!*; Ussani *agnum quaeritis ? agnum? Itē hinc o procul! Ignis hic est*) il y a l'éditeur d'une de plus récentes éditions de fragments poétiques latins, Courtney, qui y lit: *ite huc, <totus hic> ignis homost*<sup>107</sup>. On rejette cette variante à cause des difficultés paléographiques auxquels on ajoute une question de sens: il y a un proverbe portugais qui suivit un proverbe latin médiéval<sup>108</sup>: *dicitur ignis homo, sic femina stupa vocatur. Insuflat daemon: gignitur ergo focus*.

**v. 3-4: *Si digito attigero, incendam siluam simul omnem, / Omne pecus flammast omnia qua uideo***

Le problème de la ponctuation a attiré l'attention des éditeurs: doit-on lire: *incendam siluam simul omne, omne pecus* (comme Tornaesius, Gronovius 1706, Bipontina, Verger, Lion, Carpentier&Blanchet, Leo et Courtney<sup>109</sup>)? ou seulement *incendam siluam simul omnem. Omne pecus flammast, omnia qua uideo* (comme ed. Venetiis, Aldina, Hertz, Bährens, Hosius, Morel, Rolfe, Büchner, Marshall, Perini, Blänsdorf)?

---

<sup>107</sup> COURTNEY, *op.cit.*, p. 82: « An elaborate dittography seems to have extruded part of the original text, since we really need not just «fire is a man» or «a man is fire», but, in view of *huc*, «this man is fire», i.e. «I am fire»... ».

<sup>108</sup> cf. « O homem é fogo e a mulher estopa: — vem o diabo e sopra. — Dicitur ignis homo, sic femina stupa vocatur; insuflat daemon: — gignitur ergo focus. » *apud* José Pereira da Silva, *Alguns provérbios, máximas e frases feitas de origem latina que são bastante comuns entre nós*, (source: [www.filologia.org.br](http://www.filologia.org.br)).

<sup>109</sup> *ibid.* p. 82: « The vulgate punctuation makes the premature statement «all the flock is flame», whereas the speaker has been warning the shepherds so that this shall not happen. With Leo's punctuation the last statement is generalizing. «Everything wherever I look turns to flame»: the lover, in selfpity, warns that the flame which consumes him threatens to set fire to other things too on contact, cf. anon. *AP* 12.79 = 3697 *HE* φεύγετε, μὴ πρήσω τοὺς πέλας ἀψάμενος. Straightforward grammar, since *omnia* is subject and *flamma* predicate, would be *omnia sunt flamma*, but for the commun attraction to the number of the predicate see *KS* i.40 »

Un argument pour la première solution pourrait être la versification: voilà la structure du dernier distique et ses coupes possibles:

˘ ◡ ◡ ˘ ◡ ◡ ˘ – ˘ // – ˘ ◡ ◡ ˘ ◡

*Si digit(o) attiger(o), incendam siluam simul omnem,*

˘ ◡ ◡ ˘ / – ˘ // ˘ ◡ ◡ ˘ ◡ ◡

*Omne pecus flammast omnia qua uideo*

Le second hexamètre n'a qu'une césure, la heftémimère: c'est le signe d'un fort trouble intérieur du poète, ainsi qu'on le voit par deux élisions successives, assez rudes (l'élision de *o long* devant des voyales plus ouvertes *a, i*). Si on accepte une pause après *omne pecus*, là où le pentamètre n'a pas de coupe, on peut penser toujours à l'émotion du poète, qui groupe entre la coupe heftémimère de l'hexamètre et une "triémimère" du pentamètre *siluam simul omnem, omne pecus*, un couple en chiasme qui est l'anticipation du second hémistiche du pentamètre: *omnia qua uideo*. Une "triémère" du pentamètre serait une autre forme du mensonge élégiaque: le pentamètre commence en hexamètre (dans notre cas il y a la dipodie héroïque DS et la "triémimère") et finit en pentamètre, en isolant au milieu du vers *flammast*, le mot-clé.

v. 4: *qua*, *lectio difficilior* par rapport à *quae*, est justifié par une occurrence de Salluste, *Jug.* 101.11: *omnia, qua uisus erat, constrata armis*<sup>110</sup>.

### 3. QUINTUS LUTATIUS CATULUS: I

Aufugit<sup>111</sup> mi animus; credo, ut solet, ad  
[Theotimum  
devenit. sic est; perfugium illud habet.  
quid si non interdixem, ne illunc fugitium  
mitteret ad se intro, sed magis eiceret?  
ibimus quaesitum. verum ne ipse teneamur.  
formido. quid ago? da. Venus. consilium.

Elle<sup>112</sup> s'est enfuie, mon âme; comme  
d'habitude, je crois, elle s'est rendue  
Chez Théotime. Mais oui, c'est là son refuge.  
Quoi<sup>113</sup>, si je ne lui avais pas interdit qu'il  
fasse entrer  
Cette fugitive, mais bien plutôt de la  
chasser ?  
Nous irons la chercher. Mais j'ai peur d'être  
retenus  
Nous-même. Que faire ? Donne-moi, Vénus,  
un conseil !

<sup>110</sup> *apud* COURTNEY, *ibid.*

<sup>111</sup> La différence entre le genre d'*animus* latin et de l'*âme* français nous met en difficulté. Verger et Bardou ont choisi de garder le masculin; Yvette Julien et J. Granarolo traduisent

## Apparat critique:

I aufugit FONQZ, ed. Venetiis, Aldina, Tornaesius, Gronovius 1706<sup>114</sup>, Verger, Bährens, Hertz, Hosius, Carpentier&Blanchet, Morel, Rolfe, Büchner, Marshall, Courtney, Perini, Blänsdorf offugit XIIG: Ffugit codicis alicuius coll. Ap. Huschkium, unde Effugit Huschkius<sup>115</sup> | mi s, ed. Venetiis, Aldina, Verger, Bährens, Hertz, Hosius, Carpentier&Blanchet, Morel, Rolfe, Büchner, Marshall, Courtney, Perini, Blänsdorf: mi(c)hi ω, Tornaesius, Gronovius 1706, Bipontina, Lion, Hertz 1861 | amimus X | atheotimii QX || 3 quid FOX<sup>2</sup>PIGN, ed. Venetiis, Aldina, Tornaesius, Gronovius 1706, Bipontina, Verger, Lion, Bährens, Hosius, Carpentier&Blanchet, Morel, Büchner, Marshall, Courtney, Perini, Blänsdorf: qui δX<sup>1</sup>, Hertz, Rolfe | si ω, ed. Venetiis, Aldina, Tornaesius, Gronovius 1706, Bipontina, Verger, Lion, Hertz, Hosius, Carpentier&Blanchet, Morel, Diehl, Rolfe, Büchner, Marshall, Courtney, Perini, Blänsdorf: quasi Th. Korsch<sup>116</sup>, Bährens | non ω, ed.

---

par le féminin; mais le lecteur de cette traduction doit toujours penser au jeu de cette épigramme pédérastique: l'amour d'une âme masculine pour un homme.

<sup>112</sup> Pour les traductions françaises, v. n. 1.

<sup>113</sup> Maurice POPE, « Quid si non... – an idiom of classical latin », *Phoenix*, 36, 1982, pp. 53-70: il y a deux possibilités de ponctuation du point de vue grammatical: mettre une virgule ou un point d'interrogation après *quid* pour traduire: « what am I to say ? Suppose x hadn't been the case...? »; sans aucun signe de ponctuation, la traduction serait: « What would have happened if x hadn't ? ». Mais l'étude des huit occurrences latines de cette expression montre que: « What the context demands in these six cases (and readily admits of in the other two) is an assertion of positive fact conveyed with a tinge of exclamation or surprise, suggesting a translation like « It 's not as if x wasn't the case ! » or « And yet x really did happen ! » (...) On this analogy the *quid* in our passages will deny or dismiss the possibility expressed in the *si* clause. In the first passage we will have « the possibility of my not having forbidden Theotimus to entertain my soul doesn't exist, » (...) This may sound clumsy, but it is not as far from colloquial language as it looks. » Pour la traduction française, Granarolo propose: « Que serait-ce si je ne lui avais pas interdit de donner asile à cette fugitive, mais recommandé bien plutôt de la chasser ?... »

<sup>114</sup> *Aufugit mi animus, &c.* ] Observat Vossius Institut. Poëticar. lib 3 cap. 11. hoc epigramma esse e Graeco versum, ac Catulum tanto pro κηφιστῶ nomine, reposuisse *Theotimum*. Quod cum Gellius aut nesciret, aut non attenderet, ausus est latinum hoc opponere Graecorum lepori. Ois. Vossius nihil dicit de Gellii inscitia. Sic illud *aut nesciret aut* est totum Oiselianae indolis, aut voluit ex Scaligero petium aliquid ostendere, sed tacito, ac Vossium nominare. ut contra Prousteus nominat solum Scaligerum. Caeterum Scioppius annotavit *offugit*, prout est & in Mem. & Lugdun. Min. & mox *verbum ne ipsi ti teneamur*, quae prior vox ita legebatur & in omnibus scriptis, illud *ti* quibusdam retinentibus, aliis rejicientibus, ut & istud *ne*. Quin etiam Scioppius *Porcii Licini* notavit, non *Licinii*. Gronov.

<sup>115</sup> *apud* Hertz 1883.

<sup>116</sup> *apud* Hertz 1883.

*Venetiis, Aldina, Tornaesius, Gronovius 1706, Bipontina, Lion, Hertz, Bährens, Hosius, Carpentier&Blanchet, Morel, Rolfe, Büchner, Marshall, Courtney, Perini, Blänsdorf: nunc Piazza | interdixem (-icsem Π) FGγ, ed. Venetiis, Aldina, Tornaesius, Gronovius 1706, Bipontina, Verger, Lion, Hertz, Rolfe, Bährens, Hosius, Carpentier&Blanchet, Morel, Büchner, Marshall, Courtney, Perini, Blänsdorf: interdixissem δ | quid? Ni interdixissem, nemo ne illunc Huschkius<sup>117</sup> | illunc FΠGN, Tornaesius, Gronovius 1706, Bipontina, Verger, Lion, Hertz, Bährens, Hosius, Carpentier&Blanchet, Morel, Rolfe, Büchner, Marshall, Courtney, Perini, Blänsdorf: illum:g: δ: illinc OX: illuc Aldina: illud ed. Venetiis | fugitiuom Bährens | ejiceret Bonhomme, Gronovius 1706, Lion, Carpentier&Blanchet: eiiceret Tornaesius, Bipontina || 5 ibimus ω, Aldina, Verger, Hertz, Bährens, Hosius, Morel, Rolfe, Marshall, Courtney, Perini, Blänsdorf: ibimu' Gronovius 1706, Bipontina, Lion, Charpentier&Blanchet | verum Beroald. 1503, Aldina, Tornaesius, Gronovius 1706, Bipontina, Verger, Lion, Hertz, Bährens, Hosius, Carpentier&Blanchet, Morel, Rolfe, Büchner, Marshall, Courtney, Perini, Blänsdorf: verbum ω, ed. Venetiis | ne Fγ, Aldina, Tornaesius, Bipontina, Verger, Lion, Hertz, Bährens, Hosius, Carpentier&Blanchet, Morel, Rolfe, Büchner, Marshall, Courtney, Perini, Blänsdorf: om. δ | ipsititeneamur ω: ipsiti teneamur Π: ipsi teneamur Xς, Aldina, Tornaesius, Gronovius 1706, Bipontina, Verger, Lion, Hertz, Diehl, Hosius, Carpentier&Blanchet, Morel, Rolfe, Büchner, Marshall, Courtney, Perini, Blänsdorf: ipsei teneamur Bährens: ipsui teneamur ed. Venetiis || 6 da om. O | Venus ω, ed. Venetiis, Aldina, Tornaesius, Verger, Hertz, Bährens, Hosius, Morel, Rolfe, Büchner, Marshall, Courtney, Perini, Blänsdorf: Venu' Gronovius 1706, Bipontina, Lion, Charpentier&Blanchet*

**Notes critiques:**

v. 1: **mi** est la seule lecture possible métriquement, malgré l'élosion d'une longue (attestée d'ailleurs dans les épigrammes de Catulle<sup>118</sup>):

◡ ◡ ◡    ◡ — ◡ —    ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡  
*Aufugit m(i) animus; cred(o), ut solet, ad Theotimum*

<sup>117</sup> *apud* Hertz 1883.

<sup>118</sup> Giovanni PASCUCCI, « Praeaeoterica: Lutazio, Callimaco e Plauto », dans *Studi di poesia in onore di Antonio Traglia*, Edizioni di storia e letteratura, Roma, 1979, vol. 1, pp. 109-126.

v. 3: **quid si non**, la *lectio difficilior*, corrigée par certains manuscrits et éditions, constitue le sujet de l'article de Maurice Pope<sup>119</sup>. On a ainsi l'équivalent latin du passage de Callimaque καὶ μὲν (4 Page = *A.P.* 12.73), ayant selon Denniston<sup>120</sup> une signification progressive "introducing a new point or amplifying an old one, rather than in itself adversative". Cette expression<sup>121</sup> appartient au langage commun et non à ce qu'on pourrait attendre du *limatius* par lequel Aulu-Gelle annonce ces poètes: c'est pour cela qu'on a voulu la corriger (Korch propose *quid? quasi non*), mais sans avoir d'autres occurrences dans la littérature latine. La conclusion à laquelle on aboutit avec Pope et Pascucci<sup>122</sup> est celle qu': "It is more likely, (...), to have been a touch of true speech."

v. 5: **uerum**: la leçon traditionnelle, incompréhensible, *uerbum*, a été corrigée par l'édition *Beroaldina* de 1503.

## QUINTUS LUTATIUS CATULUS: II

Consisteram exorientem auroram forte [salutans, cum subito a laeua Roscius exoritur. pace mihi liceat, caelestes, dicere uestra: mortalis uisus pulchrior esse deo.	Je <sup>123</sup> me trouvais, d'aventure, arrêté saluant l'aurore à son lever, Quant, tout à coup, Roscius se lève à ma gauche <sup>124</sup> , Avec votre permission, dieux du ciel, puissé-je le dire: Le mortel m'a paru plus beau que la divinité.
---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

<sup>119</sup> Cf. n 113, pp. 53-70: l'auteur identifie dans la littérature latine classique huit occurrences de *quid si non*: Catulus I; Tite-Live 4.5.3; Vergile *Aen.*, 4.311; Ovide, *Am.*, 1.13.33; Pétrone 42 (bis).

<sup>120</sup> *The Greek Particles 2*, Oxford, 1954, pp. 390-391, *apud* Pope, *ibid.*

<sup>121</sup> Sur l'usage de cette expression, Maurice POPE, *art. cit.*, p. 68: « there appears to be a restriction on the use of the word-sequence. It is found only in the comparatively brief period of time between Catulus and Petronius, and only before a past tense of the subjunctive. These limits suggest a recognised idiom. »

<sup>122</sup> *art. cit.*, p. 117, n.28: « ...constituiscce sintagma popolareggiante che, seguito da *non* con il cong. piuccheperfetto, esprime ironcia soddissfazione facendo intendere che se non si fosse cercato di evitare un derprecabile evento, la situazione sarebbe stata peggiore di quella che è (dato che l'evento purtroppo si è verificato). Cfr. Petron. 42.5 e sg.: *et quid si non abstinox fuisset! ...quid si non illam optimam accepisset!* (nelle parole del liberto Seleuco, caratterizzate da gran numero di volgarismi.) »

<sup>123</sup> Pour les traductions françaises, v. n 1, sauf, bien sûr, les éditions de Gellius.

<sup>124</sup> Granarolo, *art. cit.*, traduit: « à l'occident », ce qui ne convient pas au rapprochement avec le texte de Pline l'Ancien, v. *infra*.

## Apparat critique:

1 exoriente CE: exurgentem A, corr. edd.: exorientem Bährens, Morel, Ax, Rackham, Büchner, Courtney, Blänsdorf | forte B<sup>1</sup>, Morel, Bährens, Ax, Rackham, Büchner, Courtney, Blänsdorf: sorte B || 2 quom Bährens: cum codd., Morel, Diehl, Ax, Büchner, Courtney, Blänsdorf || 3 vestra Bährens, Morel, Ax, Rackham, Büchner, Courtney, Blänsdorf: vera O || 4 visus codd., Morel, Ax, Büchner, Courtney: visust cod. Ursinus, Ven., Bährens, Diehl, Rackham, Blänsdorf | pulchrior Bährens: pulchrior Morel, Ax, Rackham, Büchner, Courtney, Blänsdorf

## Notes critiques:

v. 4: **uisus**: le seul problème paléographique posé par l'épigramme transmise par Cicéron est la correction des éditeurs (Bährens, Diehl, Rackham, Blänsdorf) de la forme *uisus*, par la forme impersonnelle *uisus (e)st*. Cette correction ne se justifie pas, en comparaison avec le texte saphique que Lutatius a peut-être utilisé comme source: *uisus* est le correspondant latin de φαίνομαι.

## B. UNE ANALYSE PHONIQUE DES TEXTES

### LE PRÉNÉOTÉRISME

Le deuxième siècle av. J.-C. représente un moment de profonde transformation de la mentalité collective à Rome: *il triomfo della personalità*<sup>125</sup> sur les valeurs traditionnelles *fides, pietas, libertas*<sup>126</sup> intervient au temps où Rome est la maîtresse du monde méditerranéen et sa république est à l'apogée<sup>127</sup>. C'est le siècle des Scipions mais aussi des Gracques et de Marius, le siècle de *Graecia capta*. C'est précisément la période d'après les premiers effets de cette conquête (environs 130 av. J.-C, la mort de Laelius et la fin du cercle scipionique) jusqu'à la dictature de Sylla qui nous intéresse: ce sont les débuts du lyrisme à Rome. Ces "débuts" sont les créations épigrammatiques<sup>128</sup> de Valérius Aedituus, Porcius Licinus, Q. Lutatius Catulus.

<sup>125</sup> Augusto Rostagni, *Storia della letteratura latina*, Torino, 1964, vol. I. *La Repubblica*, p.398.

<sup>126</sup> Eugen Cizek, *Mentalități și instituții romane*, (trad. de français). București, Ed. Globus, 1998, p. 42.

<sup>127</sup> Jacques Gaillard, *Approche de la littérature latine*, Nathan, 1992, p.42.

<sup>128</sup> Pourquoi la forme épigrammatique? A. Couat *La poésie alexandrine sous les trois premiers Ptolémés. 324-222 av. J. Ch.*, Paris, Hachette, 1882, p. 171 «L'épigramme, dans sa

L'étude de ce mouvement littéraire pose au moins deux problèmes: d'un côté ce sont les prénotériques eux-mêmes, leur époque, leurs idées. De l'autre côté c'est le courant archaïsant du deuxième siècle après J.-C, l'époque et les idées de ceux grâce auxquels on connaît cette poésie: Aulu-Gelle, Apulée et, indirectement, Fronton. Ce qui nous intéresse n'est pas cependant le problème de ces cercles littéraires<sup>129</sup>, mais seulement la forme de ces épigrammes.

## LES NIVEAUX DU LANGAGE ÉROTIQUE

Le langage, comme tout moyen d'expression artistique, se modèle en fonction de ce que le genre littéraire qui l'utilise veut traduire<sup>130</sup>. Ainsi parle-t-on d'un tel procédé euphonique utilisé plutôt par la lyrique, d'une telle figure morphologique présente de préférence dans l'épopée, d'une telle syntaxe de la langue comique. Chaque genre acquiert un véritable trésor linguistique, une variété d'éléments phonétiques, morphologiques, syntactiques et sémantiques. On a choisi pour les pages suivantes "l'arsenal" phonique qui assure l'euphonie de l'épigramme prénotérique.

## LE NIVEAU PHONÉTIQUE

Ainsi qu'on vient de le montrer par l'analyse critique de ces épigrammes, les jeux phonétiques de symétrie (les différents types de répétition: allitération ou assonance, "homoarchon", "homoteleuton", les renversements et les paronomases) ou même de dissymétrie occupent une place importante parmi les procédés stylistiques y employés. C'est visiblement la modalité par laquelle ces auteurs d'épigrammes se proclament "poètes"<sup>131</sup>.

---

brève familière, monnaie courante de la poésie, qui se transmettait aisement de main en main, était pour cette œuvre le plus maniable et le plus commode des instruments.» p. 172: «L'épigramme, souple, alerte, se plie à tous les rôles, mais comme toute pièce de circonstance, elle survit rarement à son objet: l'impression en est vive, mais éphémère.»

<sup>129</sup> Pour une liste des articles concernant l'existence / l'inexistence du cercle littéraire de Catulus, possible continuateur de celui des Scipions, v. notre bibliographie.

<sup>130</sup> Francis Cairns, *Generic Composition in Greek and Roman poetry*, Edinburgh University Press, s.a., p.6: « For the purposes of analysis every genre can be thought of as having a set of primary or logically necessary elements which in combination distinguish that genre from every other genre [...] As well... every generic example contains some secondary elements (*topoi*). These *topoi* are the smallest divisions of the material of any genre useful for analytic purposes.»

<sup>131</sup> R. Pichon, *Histoire de la littérature latine*, Paris, 1897: « Le pouvoir de la forme, de la phrase ou du rythme est essentiel; cela justifie ces soucis les plus minutieux.» p.31.



Le problème qui se pose pour nous est savoir si cet abus d'allitérations est vraiment un symptôme de l'alexandrinisme ou bien on a affaire avec un écho tardif de l'ennian

*O Tite, tute, Tati, tibi tanta, tyranne, tulisti*<sup>132</sup>.

Ces épigrammes sont-elles plus proches de la langue de Plaute<sup>133</sup>, ou sont-elles plutôt des calques hellénistiques? La complexité de leur forme, qu'on va étudier, montre bien qu'elles s'adressent à un public suffisamment avisé pour percevoir tous leurs jeux.

Le plus significatif exemple d'euphonie est évidemment la première épigramme de Valerius Aedituus, dont on reprend ici l'analyse du premier vers seulement<sup>134</sup>:

1. *Dicere cum conor curam tibi, Pamphila, cordis*      allitération quadruple, "homoarchon",

dont les éléments peuvent être ainsi groupés:

*cu.* = succession gutturale sourde + voyelle fermée = A

*co.* = succession gutturale sourde + voyelle moins fermée = B

*.m* = liquide labiale = C

*.n* = liquide nazale = C

*.r* = liquide vibrante = D

On aura la combinaison: ...AC BC..AD ...BD

Si on ajoute la modalité d'accentuation des mots impliqués dans cette allitération, on aura encore un chiasme:

AC = BD = accentuation normale (N)

BC = AD = accentuation renversée (R),

donc N R R N.

Le chant saphique (31 V = 31 L.P. = 1.2 Reinach) que Valerius Aedituus imite directement ou par l'intermédiaire d'une épigramme alexandrine, présent lui-aussi, des allitérations:

<sup>132</sup> *Annales*, 1.104.

<sup>133</sup> Après l'article fondamental de Giovanni PASCUCCI, *art.cit.*, pp. 109-126, la grande majorité des études concentrées sur les prénotériques parlent du langage dramatique dans l'épigramme érotique.

<sup>134</sup> Pour le second distique et pour les correspondances entre les vers des deux distiques v. *supra*, pp. 6 sq.

ὥς γὰρ ἔς σῖδω βρόχει, ὥς με. φώναι-  
 σιοῦδι ἔν' ἔτ' εἴκει.

ἀλλὰ **κὰμ μὲν** γλῶσσα φέαγε, λέπτον  
 δι' αὐτικά **χρωί πῦρ ὑπαδεδρόμακεν**,

ἀ δὲ μὲν ἴδρωσ κακχέεται, **τρόμος** δὲ  
**παῖσαν** ἄγρει, χλωροτέρα δὲ **ποίας**

ἔμμι, **τεθνάκην** δ' ὀλίγω' **πιδεύην**  
 φαίνομι ...

On voit presque le même raffinement des séquences allitératives  
 a) de répétition:

ἔν' ἔτ' εἴκει (v. 8) – *Dicere cum conor curam tibi, Pamphila, cordis* (v.1)

b) de renversement:

**κὰμ μὲν** ... **μακεν** (v. 9-10) – *quid m(i)abs te quaeram, uerba labris abeunt*  
 (v.2)

c) de paronomase:

**παῖσαν** ἄγρει, χλωροτέρα δὲ **ποίας** (v. 14) – *subito* (v.3) ... *subidus* (v.4)

d) et de homoteleuton verbal:

**τεθνάκην** ...' **πιδεύην** (v. 15) – *pudeo, pereo* (v. 4)

Le grec permet à Sappho un jeu impressionnant des particules: le δὲ introduit chaque symptôme de l'amour – maladie. Il marque le rythme de la dernière strophe de même que la juxtaposition exprimait l'agitation de Valerius Aedituus. De plus, le caractère chanté et l'empressement de la poétesse font de ses vers une succession parfois incopréhensible d'éliions.

Le second fragment de Sappho (131 L.P = 137 L.P. = 64 Reinach) auquel on rapproche l'épigramme prénotérique est très révélateur du point de vue de notre analyse: où situer Aedituus? Du côté de Plaute<sup>135</sup> ou de Sappho?

<sup>135</sup> Le caractère populaire de l'expression *dicere curam* est de facture populaire: L. ALFONSI dans *RhMus* 101, p. 255.

*Dicere cum conor curam tibi, Pamphila, cordis, (...), dum pudeo, pereo*  
 Θέλω τι φείπην ἀλλά με κωλύει / αἴδως.

La seconde épigramme de Valerius Aedituus pose le même problème de langage:

Quid faculam praefers, Phileros, qua (e)st nil opus nobis?  
 ibimus sic: lucet pectore flamma satis.  
 Istanc <aut> potis est uis saeva extinguere uenti  
 aut imber caelo concitus praecipitans;  
 at contra hunc ignem Veneris, nisi si Venus ipsa,  
 nullast quae possit uis alia opprimere

Il y a dans cette épigramme un jeu intéressant de la sifflante sourde, en combinaison avec les différentes voyelles.

On rapproche cette épigramme d'une épigramme alexandrine:

οὔτος ὁ πῦρ καῦσαι διζήμενος, οὔτος ὁ νύκτωρ  
 τὸν καλὸν ἰμείρων λύχνον ἀναφλογίσαι,  
 δεῦρ' ἀπ' ἐμῆς ψυχῆς ἄψον σέλας· ἔνδοθι γάρ μου  
 καιόμενον πολλὴν ἔξανίησι φλόγα<sup>136</sup>.

On y voit les jeux de symétrie du premier vers et les quatre "homoteleuton" du deuxième. Très intéressante nous semble la parallèle des deux champs sémantiques des épigrammes:

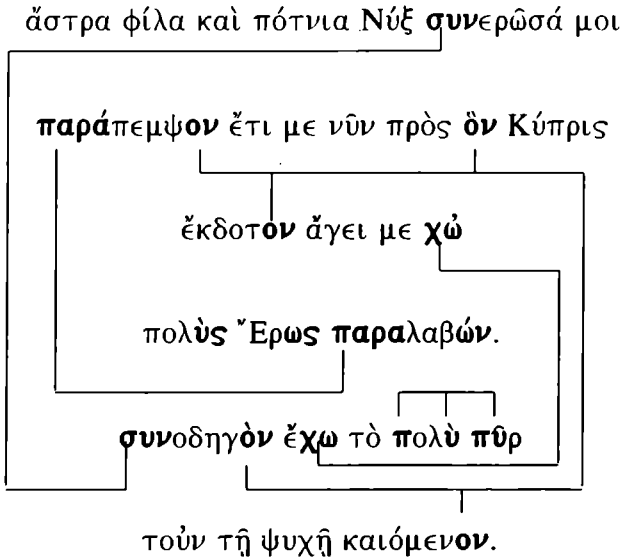
*Faculam (facet lucem) – lucet – flamma – ignem*

πῦρ	λύχνον	σέλας	φλόγα
	καῦσαι	ἀναφλογίσαι	καιόμενον

<sup>136</sup> A.P. 9.15 = FGE, p. 315, *apud* Courtney, *op.cit.*, p. 73.

Le lexic latin, moins riche que celui du grec, n'offre pas au poète la même possibilité de variation entre les substantifs et les verbes (la topique grecque, qu'on a essayé de mettre en évidence par ce schéma, alterne les substantifs et les verbes). On peut cependant observer une imitation du jeu étymologique grec: φλόγα - ἀναφλογίσαι par *faculam* (*facet lucem*) – *lucet*.

Le second texte auquel on lie l'épigramme de Valerius Aedituus est le "Fragmentum Grenfellianum"<sup>137</sup>, 11-16:



Le jeu des allitérations dans cette épigramme est vraiment beaucoup plus compliqué: on a des "homoarchon" entre les dérivés avec le même préverbe: *συνερωσά* - *συνοδηγόν*, *παράπεμψον* - *παραλαβών*. Leur disposition n'est pas fortuite, parce qu'ils forment un chiasme (*συν* v. 1 – *παρα* v. 2 – *παρα* v. 4 – *συν* v. 5). Les "homoteleuton" sont encore plus fréquents: *παράπεμψον* ... *ὄν* (v.2) *ἔκδοτον* (v. 3) *παραλαβών* (v. 4) *συνοδηγόν* (v. 5) *καίόμενον* (v. 6). Le plus intéressant est le "homoteleuton" – paronomase *χῶ* (v. 3) - *ἔχω* (v. 4) qui forme un couple en chiasme avec le polyptoton *πολὺς* (v.3) - *πολὺ* (v.4).

Du point de vue des correspondances entre les vers placés à la distance, l'épigramme latine montre une symétrie bien étudiée entre le troisième et le sixième vers:

<sup>137</sup> Powell 177 *apud* Courtney, *op.cit.*, p. 73.

*Istanc aut potis est uis saeva extinguere uenti*  
*nullast quae possit uis alia opprimere*

Au polyptote latin du vers 5 *Venus -- Veneris* correspond en grec le couple érotique Κύπρις - Έρως. Y-a-t-il de l'esprit alexandrin?<sup>138</sup> Ou bien le dialogisme, la première personne du pluriel, le polyptote du nom de la divinité nous renvoient à Plaute<sup>139</sup>?

La seconde épigramme qu'on rapporte à ce modèle grec<sup>140</sup>, et généralement au motif du feu préféré par Méléagre, est l'épigramme bucolique-érotique de Licinus.

Custodes ouium teneraeque propaginis, agnum  
Quaeritis ignem? ite huc. quaeritis? ignis homost  
 Si digito attigero, incendam siluam simul omnem,  
 Omne pecus flammast omnia qua uideo

<sup>138</sup> La réponse de R.G. WRIGHT, « A komos in Valerius Aedituus fr1 = Gell. 19.9.12 » *The Classical Quartely*, N.S. vol. XXV, 1975, p.152 est bien affirmative: « It adheres closely to the Greek non-dramatic type which was practised by the Hellenistic epigrammatists and contains no specially Roman feature, such as the interest in the door. (...) What is impressive in this poem is the elegant economy with which Aedituus exploits the conventions of the komos in building upon and exploring the well-worn conceit of the flame of love. »

<sup>139</sup> JOCELYN, *art.cit.*, p. 248 rapproche le pluriel du verbe du langage comique: « The *ibimus sic* of the second verse strikes a grand and confident note. The young man of comedy had used the plural of himself only when he wanted to involve in some way the person addressed. This doubtlessly reflected ordinary colloquial usage. A more formal, perhaps senatorial or magisterial, use of the first-person plural had been admitted to epic poetry by Ennius. » Pour le polyptote, Jocelyn (p. 249) cite de nouveau Plaute, *Cist.* 314, *Mil.* 656, *Stich.* 278.

<sup>140</sup> Giovanni PASCUCCHI, *art.cit.*, p. 115: « A temi topici dell'epigramma ellenistico rimandano invece il secondo di Edituo e l'unico di Licino, dove, su uno sfondo rispettivamente naturalistico e pastorale, è svolta l'allegoria dell'amore-luce, che rischiarà come fiaccola il cammino (lo stesso motivo anche nel cosiddetto *Fragmentum Grenfellianum*, 15-6) e dell'amore fuoco, che consuma chi ne è posseduto, tutte e due care a Meleagro (n. 21AP 9, 15 di anonimo e 5,57; 96; 139; 176; 12,82; 83 di Meleagro) e ripetute in molteplici variazioni, senza che si possano indicare singoli componimenti che abbiano dato occasione agli adattamenti latini. »

L'épigramme de Licinus présente donc des éléments phoniques qui lient le hexamètre et le pentamètre de chaque distique. C'est la première différence par rapport à Aedituus, qui liait en même temps par des symétries et des paronomases ou polyptotes les distiques successifs, à la manière de la lyrique archaïque (comme on l'a vu chez Sappho) et même de ces créations hellénistiques. Le poème de Licinus est "brisé", ses interrogations successives, le nombre beaucoup plus grand de répétitions (*quaeritis ...quaeritis*), de polyptotes (*ignem...ignis; omnem...omne...omnia*), de cumuls synonymiques (*ouium...agnum...pecus*) le rapproche beaucoup plus au *sermo* dramatique.

A ces observations phoniques on peut ajouter la métrique, plus rude<sup>141</sup> que celle de Valerius Aedituus<sup>142</sup>. Les élisions du deuxième vers qui empêchent une coupe triémimère ou pentémimère peuvent être interprétées comme le signe d'un trouble profond, mais la variation de dipodies est loin de la maîtrise que prouve Valerius Aedituus:

SDDD  
DSDD  
DDSS  
DSDD

La structure des pentamètres est identique; les deux hexamètres sont asymétriques. La coupe bucolique est absente, fait qui n'est pas discuté par les études sur l'histoire du genre bucolique<sup>143</sup>.

Les épigrammes de Catulus ont attiré beaucoup plus l'attention des philologues, préoccupés de montrer l'(in)existence du cercle préneotérique.

La source évidente du premier texte de Catulus est Callimaque *Epigr.* 41 Pfeiffer = 4 Gow-Page:

<sup>141</sup> Giovanni PASCUCCI, *art.cit.*, p. 114 veut justifier l'épithète de *uetus* donné par Aulu-Gelle à Aedituus seulement: « In tutti l'elisione è molto frequente, soprattutto in Licino e Catulo che si avvicinano in percentuale all'alta proporzione del fenomeno nella sezione epigrammatica del *liber* catulliano, mentre Edituo si mantiene bene equilibrato fra questo indice più elevato e il più basso, rilevabile dall'analisi degli esametri cenniani. »

<sup>142</sup> E. COURTNEY, *op.cit.*, p. 82: « In theme this is like Aedituus 2, but it is a clumsy poem. The elision in 2-3 are rough, and the introduction of sheperds is farfetched. »

<sup>143</sup> HUBAUX, *op.cit.*

CALLIMAQUE	CATULUS
Ἡμισύ μ' ἐφυγῆς ἔτι τὸ πνέον, ἥμισυ [δ' οὐκ οἶδ' <sup>144</sup>	Aufugit m(i) animus: <b>credo</b> , ut solet, ad [Theotimum <sup>145</sup>
εἴ τι Ἔρωσ, εἴ τι Ἀΐδης ἤρπασε, πλὴν [ἀφανές.	<b>deuenit</b> , sic est; pefugium illud habet.
Ἢ ῥά τιν' ἐς παίδων πάλιν ἄχεται καὶ [μὲν ἀπέειπον	quid si non interdixem, ne illunc fugitiuom
πολλάκι· τὴν δρῆστιν μὴ ὑποδέχεσθε, [νέοι.]	<b>mitteret ad se intro</b> , sed magis eiceret?
Ἐ ουκισυιφησον <sup>144</sup> . ἐκέισε γὰρ ἡ [λιθόλευστος	<b>ibimus quaesitum</b> . uerum ne ipsi teneamur,
Κείνη καὶ δύσερωσ οἶδ' ὅτι που [στρέφεται.	formido. quid ago? da, <b>Venus</b> , consilium.

La forme catulienne est bien évidemment moins raffinée que celle de Callimaque: à l'exception du dernier distique, les allitérations, les jeux de mots sont absents. Tout au contraire, les rapprochements de Catule avec les expressions comiques sont beaucoup plus nombreuses que chez les autres prénotériques.

v. 1-2 = Plaute, *Bacchides*, 318 *deuenit ad Theotimum, nec mihi credere...*

v. 2 *sic est* = Plaute, *Amphitruo*, 901 ...*Alc. Sic est, uera praedico;*

*Bacchides*, 468 ... *Lyd. Sic est ut loquor.*

1108 ... *Phil. Sic est, sed tu...*

*Mercator*, 268 *nunc hoc profecto sic est: haec illast capra;*

*Mostellaria* 1034 *Si. Quid tu ais? Th. Haec res sic est ut narro tibi:*

*Poenulus* 1400 *Lyc. Di meliora faxint. Antam. Sic est: hodie cenabis toris.*

v. 3 *quid si non* v. *supra*, n. 113.

v. 3 *interdixem* = Plaute, *Miles Gloriosus* 1056 *quotiens hoc tibi...interdixi, meam ne sic uolgo pollicitere operam.*

v. 4 *mitteret ad se intro* = Plaute, *Truculentus* 756 *mittin me intro?*; *Mercator* 813 *amicam adduxit intro in aedis.*

v. 4 *eiceret* = Plaute, *Asinaria*, 632 *hinc med amantem ex aedibus eiecit huius mater.*

<sup>144</sup> *Verba misere corrupta, nondum sanata.*

<sup>145</sup> On pourrait y voir un jeu des lettres initiales (selon le modèle de *A.P.* 5.74): A...MA...AT. Mais la diphtongue *au* s'y oppose.

- v.5 *ibimus* = Plaute, *Poemulus* 411 *Coll. Fiat. Adu. Nos priores ibimus.*  
*Rudens* 249 *nunc abire hinc decet nos. Amp. Quo, amabo, ibimus?*
- v. 5 *quaesitum* = Plaute, *Mercator* 939 *Char. Porro proficiscor quaesitum. nunc perueni ...*
- v. 5 *ne ipsi teneamur* = Plaute *Cistellaria*, 673 *in tergum meum ne ueniant, male formido*<sup>146</sup>.
- v. 6 *quid ago* = Plaute, *Bacchides* 1196 *N. Quid ago? P. Quid agas? rogitas etiam? N. Libet et metuo. B. Quid metuis?*  
*Epidicus* 693 *Per. Quid ago? Ap. Quid agas? mos geratur ...*  
*Persa* 666 *Dor. Toxile, quid ago? ...*  
*Trinummus* 1062 *..., quid ago? Stas. Da magnum malum.*
- v. 6 *consilium* = Plaute *Epidicus* 255 *Per. Quid ego nunc faciam? consilium a te expetesso, Apoecides. 258 me plus sapere quam uos, dederim uobis consilium catum.*  
*Miles Gloriosus* 144 *et sene sciente hoc feci: is consilium dedit.*  
 1114 *hoc age nunc. Pyrg. Istuc quod das consilium mihi.*  
 1148 *omnia dat dono, a se ut abeat: ita ego consilium dedi.*  
*Mostellaria* 1103 *Tr. Sic tamen hinc consilium dedero ...*  
*Stichus* 73 *neque equidem id factura neque tu ut facias consilium dabo.*

Le champ lexical juridique<sup>147</sup> qu'on peut détacher de cette épigramme est lui-aussi comparable au langage plautin. Le message de Catulus est en effet simplifié par rapport au motif grec "de la moitié de l'âme"<sup>148</sup>. En raison de cette simplification, on a rapproché<sup>149</sup> le passage que Marc-Aurèle écrit à Fronton: *At ego ubi animus meus sit nescio, nisi hoc scio, illo nescioquo ad te profectum eum esse.*<sup>150</sup>

<sup>146</sup> Expression qu'on ne rencontre plus jusqu'à Apulée. Cf. Giovanni PASCUCCI, *art.cit.*, p. 124.

<sup>147</sup> Giovanni PASCUCCI, *art.cit.*, p. 123 explique le couple *aufugit* (au début du distique) ... *fugitiuum* (à la fin): *per fugium*, un tabu poétique, ne peut-être trouvé que chez Plaute (*Cas.* 623, *Cist.*, 161: *pedibus per fugium peperit, in Lemnum aufugit, Truc* 870) et chez Lucrèce (5.1107, 1184).

<sup>148</sup> Cf. Giovanni PASCUCCI, *art.cit.*, p. 121: Aristofane dans le *Banquet* de Platon 205d: οἱ αὖ τὸ ἡμισυ εἰσῶν ζητῶσιν, οὗτοι ἐρῶσιν auquel on peut ajouter l'épigramme de Platon lui-même: Diog Laert 3.1.32 = AG 5.78: τὴν ψυχὴν Ἀγάθουα φιλῶν ἐπὶ χεῖλεσιν ἔσχον· ἦλθε γὰρ ἡ τλήμων ὡς διαβησομένη. Le motif a été repris par Théocrite 29.5, Méléagre AP 12.52 et Horace *Carm.* 1.3.8.

<sup>149</sup> PERUTELLI, *RFIC* 118, 1990, p. 278.

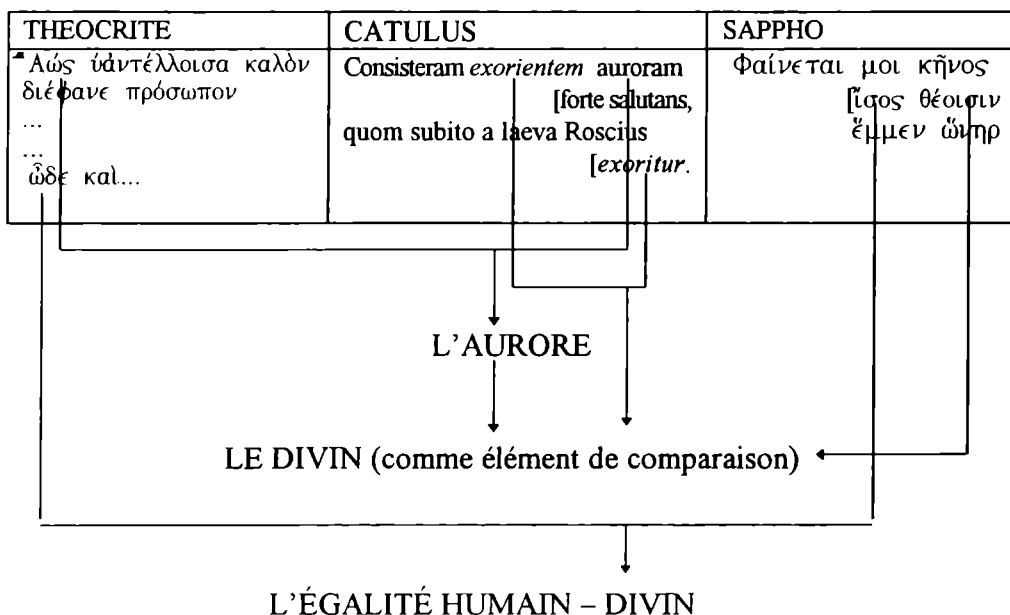
<sup>150</sup> M. *Frontonis epistularum ad M. Caes. et inuicem liber* I.2, éd. Felicita Portalupi, Unione tipografico-editrice Torinese, 1974, p. 52.



La seconde épigramme de Lutatius est elle-même l'invocation d'un acteur<sup>151</sup>. On propose plusieurs sources grecques: la présence de l'Aurore<sup>152</sup> nous renvoie à Théocrite 18. 26-28:

Ἄως ἀντέλλοισα καλὸν διέφανε πρόσωπον,<sup>153</sup>  
 Πότνια Νύξ, τὸ τε λευκὸν ἔαρ χειμῶνος ἀέντος·  
 ὦδε καὶ ἄ χρυσέα Ἑλένα διεφαίνεται ἐν ἀμῖν.

La comparaison avec la divinité nous rappelle aussi Sappho (frag. 31 L.P.), tandis que l'évocation du lever<sup>154</sup> nous fait penser à Méléager *A.P.* 12.127.1 = 4420 *HE*<sup>155</sup>.



<sup>151</sup> Pour la vie de Roscius et tous les témoignages qui nous en informent v. Florence DUPONT, *L'acteur-roi ou le théâtre dans la Rome antique*, Paris, Les Belles Lettres, 1985, pp. 102-109.

<sup>152</sup> L'Aurore y est présente d'une manière différente qu'elle l'est dans les épigrammes hellénistiques où son lever est blâmé (5.3; 93; 206) ou, tout au contraire, désiré par l'amant (5.172; 173), en fonction de la présence / absence de son amant.

<sup>153</sup> Théocrite, 18.26. *Bucoliques grecques*, tome 1, texte établi par Legrand; Paris, CUF, 1925.

<sup>154</sup> H. BARDON, *op.cit.*, p.82: « il le rajeunit en lui opposant l'image de Roscius, astre nouveau qui se lève plus beau que la divinité. Ce n'est assurément pas génial; mais il y a beaucoup de grâce et d'esprit dans ce madrigal romain. »

<sup>155</sup> Hellfried DAHLMANN, «Das Rosciusepigramm des Q. Lutatius Catullus», *Gymnasium* 88, 1981, p. 33.

Mais Catulus va plus loin, il proclame la supériorité de la beauté humaine<sup>156</sup> sur celle du dieu. De plus, Roscius (dont le nom entre dans un jeu *Roscius ros aurora* qui annonce la nature matinale du “personage”) n’est plus un mortel: il est un Phaeton qui a réussi sa métamorphose: il est le soleil<sup>157</sup>. L’allusion au lever du soleil *a laeua* (Plinius, *NH* 2.128 *a laeua latere in dextrum, ut sol, ambiunt*<sup>158</sup>) identifie Roscius au soleil et justifie ainsi le choix du poète pour l’astre du jour.

Le langage plautin est toujours présent: aux observations de Weber, concernant le geste de *salutans* (qu’il compare avec Plaute *Aul.* 114-117), on peut ajouter:

*Pace mihi liceat dicere* = Plaute,

*Amphitruo* 157 *nec causam liceat dicere mihi...*;

388 *Sos. Obsecro ut per pacem liceat te alloqui, ut ne uapulem.*

*Casina* 275 *Lys. Hercules dique istam perdant, quod nunc liceat dicere.*

On a vu, jusqu’ici, ce qu’on peut interpréter comme des éléments de langue parlée dans la poésie érotique. Mais voilà quelques passages plautins qui montre que le rapprochement philologique ne va seulement de Plaute vers les épigrammes, mais aussi au sens inverse: on a des textes de Plaute qui se moquent vraiment des créations érotiques, peut-être similaires à ce qu’on a des prénotériques<sup>159</sup>: on a choisi un passage de *Mercator* 588-592 qui n’a pas encore attiré l’attention des philologues et qui représente une intéressante synthèse des idées qu’on a vues illustrées dans ces épigrammes:

---

<sup>156</sup> Thème reprise par Properce. 2.31.32; Horace *Carm.* 3 *sidere pluchrior*.

<sup>157</sup> Clifford WEBER. « Roscius and the roscida dea », *CQ* 1996 N. S. 46 (1), p. 299: « If personification as a female acquaintance brings celestial Aurora down to earth in ligne 1, the converse occurs in the metaphorical catasterism of mortal Roscius in line 2. Following in the wake of the breaking dawn, Roscius’ advent in line 2 cast him in the role of the rising sun. Beyond the sheer timing of his sudden arrival, moreover, the metaphor of Roscius as sun is sustained by the verb *exoritur*. (...) Just as *exoritur* in Plaut. *Rud.* 4 is transferred from Arcturus to the actor portraying that star, so does *exoritur* applied to Roscius enhance the contextual implication that this young actor here impersonates the rising sun. »

<sup>158</sup> cf. WEBER, *art.cit.*, p. 299.

<sup>159</sup> JOCELYN, *art.cit.*, p. 247 n.1 énumère quelques passages de Plaute, sans pourtant expliquer leur rapport avec la lyrique érotique.

*Sumne ego homo miser, qui nusquam bene queo quiescere?  
si domi sum, foris est animus, sin foris sum, animus domist.  
ita mi in pectore atque in corde facit amor incendium:  
ni ex oculis lacrumae defendant, iam ardeat credo caput.  
spem teneo, salutem amisi; redeat an non, nescio.*

La parodie plautine est évidente au niveau des allitérations et des répétitions en abus, des jeux antinomiques des termes qu'on a vu dans les épigrammes alexandrines. Ce que veut suggérer notre rapprochement c'est que ces vers de comédie caricaturent quelque chose de connu au public: c'est précisément la logique de l'ironie qui existe seulement par rapport à une réalité. On ne peut pas y voir une traduction du théâtre hellénistique, sans liaison avec le monde romain, car une telle traduction, évidemment, n'aurait pas été comprise par le public. Un siècle avant les "prénéotériques", les motifs de l'âme fugitive, de l'incendie du coeur, des maladies de l'amoureux étaient connus à tout spectateur de comédie. Peut-on donc affirmer que ces poètes, groupés ou non autour de Catulus, sont des précurseurs? Et s'ils sont seulement des précurseurs, peut-on parler dès les débuts d'un genre de perfection?

*"...Valerii Aeditui ueteris poetæ, item Porcii Licinii et Q. Catuli:  
quibus mundius, uenustius, limatius, tersius Græcum Latinumue nihil  
quicquam reperiri puto..."*<sup>160</sup>

---

<sup>160</sup> Aullus Gellius, 19.9.4-10.

# CONSPECTUS SIGLORUM

AULUS GELLIUS, *NOCTES ATTICAE*

Codices libris IX-XX<sup>161</sup>

$\omega$  = consensus codicum FGOXΠQZB vel quotquot supersunt

$\gamma$  = consensus codicum NOPIX vel quotquot supersunt

F = codex Leouardiensis Prov. Bibl. van Friesland 55 (olim Franequeranus), saec. IX<sup>162</sup>

G = Parisinus Bibl. Nat. 13038 (olim s. Germanensis 643, 216 antérieurement<sup>163</sup>), s. XIII

N = codex Florentinus Bibl. Nat. J. 4, 26<sup>164</sup>, saec. XV, en papier.

O = codex Reginensis inter Vaticanos 597, saec. IX<sup>165</sup> (commence par IX, 14, 2 *grammaticam*.<sup>166</sup>)

Π = codex Reginensis latinus inter Vaticanos 1646, saec. XII (écrit en 1170, selon le colophon: "Willelmus scripsit anno MCLXX."), appartient à P. Petavius.<sup>167</sup>

X = codex Leidensis Bibl. Vniu. Vossianus latinus F. 112, saec. X<sup>168</sup> (on l'appelait parfois Vossianus Minor). En parchemin, commence au début du livre X. A la première page on lit le nom d'Ant.Loysel. Écrit sur 2 colonnes à la page.

$\delta$  = consensus codicum BQZ vel quotquot supersunt

B = codicis anno 1173 scripti fragmenta: codex Bernensis Bibl. Mun. 404, saec. XII una cum codice Leidensi B. P. L. 1925, saec. XII/XIII<sup>169</sup> (IX-XII, 10, 3 *esse potuit*; le rest, jusqu'à XIII, 5 codex Ultra-tractinensis<sup>170</sup>, désigné comme Aeuum uetus. Scriptores Graeci. No. 26 et se trouve dans la Bibliothèque universitaire de Utrecht.)

Q = codex bibl. nat. Parisinus 8664, saec. XIII (il se trouve à la BN, le meilleur manuscrit pour ces livres; il a des corrections Q<sup>2</sup>).<sup>171</sup>

Z = codex Lugduno-Batavianus<sup>172</sup> Vossianus Latinus F. 7, saec. XIV<sup>173</sup> (66 fol.)

<sup>161</sup> Rolfe p. XXI: "Neither family is greatly superior to the other.  $\delta$  is slightly the better, especially Q; but all the codices of both families must be considered."

<sup>162</sup> L = Leuwarden Bibl. Prou. BA Fr. 55 (olim Franqueranus), s. IX. Placé par Marache dans la famille  $\gamma$  et par Marshall dans une troisième famille (discussion *apud* Perini, p. 29), en réalité (Gamberale, 1974, p. 19 sq.) ce *codex* est contaminé par les deux familles de Hertz et n'apporte pas de contributions propres. Ce manuscrit se termine en 20.10.6 et a été écrit par plusieurs mains différentes; les premiers cahiers (livre I à XII) ont été écrits par des mains anglo-saxonnes tandis que les dernières par des personnes du monastère de Fulda. C'est précisément le modèle d'où Loup de Ferrières a tiré ses corrections (G.I. Lieftinck, *Archiv. Paleogr. Ital.*, I, p. 11 ss.):

<sup>163</sup> Donné au monastère par le duc de Coislin. Il avait appartenu à Claudius Puteanus. C'est un manuscrit qui présente des nombreuses abréviations.

<sup>164</sup> Magliabecchianus Florentinus 329 *Baehrens, Traglia, Marache, Rolfe* (écrit par Nicolai Nicoli, aidé pour le grec par Ambrosius Traversarius; c'est le seul manuscrit. à l'exception des *deteriores*, qui continue après 20.10.7; il y a quelques corrections en accord avec la seconde famille). Voilà la lettre où Ambrosius Traversarius en parle (Lib VIII, ep. 2, 1, p.

## Codices per omnes libros

*T* = florilegium Gellianum<sup>174</sup> in codice Parisino latino Bibl. Nat. 4952, saec. XII in.

*Y* = florilegium Gellianum in codice Vaticano latino 3307, saec. XII<sup>175</sup>

*b* = Buslidianus hodie perditus

*ς* = codices recentiores saec. plerumque XV una cum editione principe anno 1469 Romae edita<sup>176</sup>; ces manuscrits sont très apparentés à la famille  $\gamma$ , et en particulier au manuscrit *N*, le seul qui présente un texte dont les limites correspondent avec celles des *recentiores*. Toutes les éditions antérieures à Gronove ont été fondées sur des manuscrits de cette famille, qui offre toujours la *lectio facilior*.

### Les éditions collationnées en vue de l'apparat critique:

I. Les éditions de *fragmenta poetarum*:

1) *Fragmenta poetarum romanorum*, colegit et emendavit Aemilius Baehrens, Lipsiae, Teubner, 1886.

---

352, cd. Cann.): *expectamus magno cum studio XIV illos Agellii libros ultimos quos diligentissime transcriptos a te emendatosque testaris. Inseremus libentissime litteras Graecas arbitrio tuo, ut externa ueluti manus tam utili labori tuo adponatur. Jadis, ce codex a appartenu à l'église Saint-Marc des Dominicains à Florence. Or, les manuscrits de Niccoli ont passé à la Marciana (Mehus, op.laud., p. 63 ss.). Le témoignage de Petrus Victorinus vient encore confirmer cette identification (ed. 1477, au début du livre IX: *hic cepi conferre cum codice exarato manu Nicolai Nicolis... Quod antecedit autem durat in eo codice. Is liber est in diui Marci bibliotheca*).*

<sup>165</sup> saec. X Baehrens, *Traglia, Rolfe*; saec. IX Marshall, *Marache*.

<sup>166</sup> Du fol. 79 jusqu'au 199 il contient les *Nuits Attiques* depuis *grammaticam facie* (9.14.2) jusqu'aux mots de Plaute. *Pars vestrorum intellegit*. (20.6.12). Cf. L. Meagher, *The Gellius Manuscript of Lupus of Ferrières*, diss. Chicago, University Library, 1936. Les corrections faites par le savant sont inspirées du manuscrit *X* et *N* (ou de l'ancêtre de *N*).

<sup>167</sup> Gronovius a usé d'une collation qu'il appelait *Me* (*membraneus* par opposition à un autre *Petavianus chartaceus*). Il commence avec les lemmes du livre IX et finit en 20.10.6.

<sup>168</sup> Lugduno-Batavianus Vossianus Lat. F 112, saec. X, comprend les livres X-XX et IX sans 1-2, 10 *fortissimorum*; 8,1 *nasci non* – 12, 10 *dicit*; et 16, 6 *postulantis* etc.).

<sup>169</sup> saec. XII Marshall.

<sup>170</sup> Rheno-Traiectini Bibl. Academ. (Marache).

<sup>171</sup> 53 fol. De grande taille. ce manuscrit est écrit en belle écriture gothique. Il finit en 20.10.6 par les mots *celebriora manum conserere* comme les *ZXII*.

<sup>172</sup> Leidensis (Marache).

<sup>173</sup> P. Marshall. *Medieval Studies* 42, 1980, 353; ce *codex* est daté aux environs de 1200 (K.A.De Meyder, *Codices Vossiani Latini I*, Leiden 1973, p. 12 sq.).

<sup>174</sup> *Anthologia Valeria-Gelliana* (Marache).

<sup>175</sup> Rolfe p. XXII: "In spite of their age these only occasionally give readings of any value."

<sup>176</sup> Rolfe p. XXII: "...the most part later than the fourteenth century, contain the whole of Gellius, including the last part of the last book (otherwise found only in *N*), as well as the chapter-headings of Book VIII. For this reason, and because they occasionally correct errors, they are not wholly to be disregarded."

- 2) *Fragmenta poetarum Romanorum epicorum et lyricorum praeter Ennium et Lucilium*, post Aemilium Bachrens iterum edidit W. Morel. Lipsiae, Teubner, 1927.
- 3) *Poetarum Romanorum veterum reliquiae*, ed. Ernestus Diehl, Bonn, 1935.
- 4) *Fragmenta poetarum Romanorum*, edidit C. Buchner, Lipsiae, Teubner, 1982.
- 5) Courtney, *The Fragmentary Latin Poets*, Oxford, 1993;
- 6) *Fragmenta poetarum Latinorum* post W. Morel et K. Büchner edidit J. Blänsdorf, Stutgardiae et Lipsiae, Teubner, 1995 (2e éd.)

### Les éditions de Gellius<sup>177</sup>:

- 1) Auli Gelli noctes Atticae: lucidiores redditae, cum collatione veterum exemplarium, tum innumeris emendationibus ac conjecturis insigniorum aetatis nostrae criticorum..., éd. de [Venetiis]: [Martinum de Lazaronibus], [1493]
- 2) Auli Gellii Noctium atticarum commentarium, éd. de Venezia: Philippus Pincia Mantuanus, 1500.
- 3) Auli Gellii Noctes Atticae apud Aldum 1515 Venetiis in aedibus Aldi et Andreae Soceri<sup>178</sup>
- 4) Gellii luculentissimi scriptoris Noctes Atticae, Lugduni, Apud Bartholom. Vincenium, 1571, Mathias Bonhomme<sup>179</sup>
- 5) Auli Gelli noctes Atticae: lucidiores redditae, cum collatione veterum exemplarium, tum innumeris emendationibus ac conjecturis insigniorum aetatis nostrae criticorum... apud Joan. Tornaesium, 1592.
- 6) Gellii Noctium Atticarum libri XX prout supersunt quos ad libros msstos novo et multo labore exegerunt, perpetuis notis et emendationibus illustraverunt Johannes Fredericus et Jacobus Gronovii. Lugduni Batavorum apud Cornelium Boutesteyn & Johannem du Vivié, 1706
- 7) Auli Gellii Noctium Atticarum libri XX, sicut supersunt editio gronoviana<sup>180</sup>, praefatus est et excursus operi adiecit Ioh. Ludovicus Conradi, 2vol., Lipsiae, impensis Gotth. Theophili Georgii, 1762

<sup>177</sup> On n'a mentionné que les éditions auxquelles on a eu accès. Une liste complète des éditions se trouve dans l'édition de Perini, pp. 30-32.

<sup>178</sup> L'édition *princeps* a été celle de *Auli Gellii, Noctes Atticae*, ed. Ioannes Andreas, episcopus Aleriensis, opitulante Teodoro Gaza, Romae, in domo Petri de Maximis, 1469. Selon un manuscrit des *recentiores*, réimprimé en 1472.

<sup>179</sup> Qui reproduit l'édition Aldina.

<sup>180</sup> Les édition "gronoviennes", énumérées par Marache, dans son *Introduction*:

AGNA editio nova et prioribus omnibus docti hominis cura multo castigatior. Amsteldami apud L. Elzevirium. 1651. Pour la seconde partie il utilise P. Cette édition fut reproduite en 1666 apud J.J. Waesberg. Elle est le fondement des éditions suivantes:

AGNA cum selectis novisque comm. et accurata recensione Antonii Thysii et Jacob Oisellii. Lugduni Batavorum ex off. P. Leffen 1666 (n'apporte rien de neuf).

- 8) Auli Gelli Noctium Atticarum libri XX ad optimas editiones collati praemittitur notitia litteraria accedunt indices Studiis Societatis Bipontinae, 1784, 2 vol.
- 9) Les Nuits Attiques d'Aulu-Gelle, traduites en français ... par Victor Verger. 3 vol., Paris, F.I. Fournier libraire, 1820.
- 10) Auli Gelli, Noctes Atticae, recensuit in usum scholarum edidit et indicibus copiosissimis instruxit Albertus Lion, Gottingae, apud Vandenhoeck et Ruprecht, 1825.
- 11) Gellii Noctium Atticarum libri XX ex recensione Martini Hertz, 2 vol., Lipsiae, Teubner, 1861.
- 12) Gellii Noctium Atticarum libri XX ex recensione Martini Hertz, 2 vol., Lipsiae, Teubner, 1883-1885. (*editio maior*)
- 13) Gellii Noctium Atticarum libri XX ex recensione Martini Hertz, 2 vol., Lipsiae, Teubner, 1886 (*editio minor*)
- 14) Gellii Noctium Atticarum libri XX post Martinum Hertz edidit Carolus Hosius, 2 vol., Lipsiae, Teubner, 1903.
- 15) Oeuvres complètes d'Aulu-Gelle, trad. de Chaumont, Flambart et Buisson; nouvelle édition, revue par Carpentier et Blanchet, Paris, Garnier, 1920.
- 16) The Attic Nights of Aulus Gellius, with an English translation by John C. Rolfe, 3 vol, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, London, William Heinemann LTD, first printed 1927, revised and reprinted 1978.
- 17) Gellii Noctes Atticae recognovit brevisque adnotatione critica instruxit P. K. Marshall, 2 vol., Oxonii, Clarendon, 1990<sup>181</sup>.
- 18) Le Notti Attiche di Aulo Gellio, a cura di Giorgio Bernardi-Perini, Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1992, 2 vol.
- 19) Aulu-Gelle, Les Nuits Attiques, 4 vol, texte établi et traduit par René Marache, Paris, Belles Lettres, 1967-1998 (le 4e tome, livres XVI-XX, dont le texte a été établi et traduit par Yvette Julien).

### Marcus Tullius Cicero *De natura deorum*

## CONSPECTUS SIGLORUM

A = Vossianus 84

---

AGNA interpr. Et notis ill. Iacobus Proust ad usum Delphini, Parisiis, apud J. Bernard. 1681 (sans intérêt critique)

AGNA interpretationibus cum notis et emendationibus J.F.Gronovii Ludguni Batavorum apud J. de Vivié. 1687

AGNA libri XX prout.....1706

(ces deux dernières éditions: le travail de Gronov. dans les 2 dernières décennies de sa vie, pour la seconde partie utilise aussi XZQ.

AGNA lib.XX editio Gronoviana, praef. Est I.L.Conradi 1762.

NA Albertus Lion collatis manuscriptis Guelferbitano et editionibus ueteribus recensuit a. 1824 et 1825 (utilise des manuscrits *recentiores*).

<sup>181</sup> Une nouvelle édition d'Aulu-Gelle est actuellement préparée par Berthold.

C = consensus codicum DHG (usque ad p. 45, 1 *nec* )

D = Harleianus 2622 (deficit p. 45, 1 post *nec* )

H = Heinsianus 118 (omittit p. 141, 9 *tertia* - 19 *accepimus*) vel eius primitiva scriptura cum G i.e. Burneiano 148 fere consentiens

P = Palatinus 1519 (deficit usque ad p. 12, 5 *consuit*, p. 29, 8 *species* - p. 55, 17 *deum*, p. 71, 31 *mondo* - p. 73, 23 *Chrysippo*, p. 76, 6 *et* - p. 93, 17 *an(tecedit)*, p. 113, 15 *largitate* - p. 115, 25 *confirmare*, inde a subscriptione libri II usque qd p. 120, 10 *inquit*)

V = Vindobonensis 189 (deficit usque ad p. 55, 17 *deum* et p. 83, 14 *ex* - p. 86, 16 *nocent*)

N = Nostradamensis Parisinus 17812 adhibitus ubi deficit V

O = Oxoniensis Mertonianus 311

B = Vossianus 86

F = Florentinus Marcianus 257

M = Monacensis 528

*dett.* = deteriores

### Les éditions:

- 1) Cicero, *De Natura Deorum*, Plasberg, Leipzig, *ed. major*, 1911, *ed. minor* 1917, revision 1930.
- 2) Cicero, *De Natura Deorum* with an English translation by H. Rackham, Cambridge Massachusetts Harvard University Press - London, William Heinemann LTD, first printed 1933, reprinted 1979.
- 3) *M. Tulli Ciceronis Scripta quae manserunt omnia*, fasc. 45, *De natura deorum*, post O. Plasberg edidit W. Ax, editio stereotipa editionis secundae (1933), Stutgardiae in Aedibus, 1980.

### Autres éditions utilisées:

Fronto: *Opere di Marco Cornelio Fronto*, a cura di Felicita Portalupi, Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1974.

Sappho: *Alcée, Sappho*, texte établi et traduit par Théodore Reinach, avec la collaboration de Aimé Puech, Paris, CUF, 1937.

Callimaque: *Callimaque*, texte établi et traduit par Emil Cahen, Paris, Belles Lettres, 1922.

Théocrite: *Bucoliques grecques*, texte établi et traduit par Legrand, Paris, Belles Lettres, 1925.

AP: *Anthologie grecque*, première partie: *Anthologie palatine*, tome II, Livre V, texte établi et traduit par Pierre Waltz et Jean Guillon, Paris, Belles Lettres, 1928.

*Anthologie grecque*, première partie: *Anthologie palatine*, tome XI, Livre XII, texte établi et traduit par Robert Aubreton, Félix Buffière et Jean Irigoin, Paris, Belles Lettres, 1994.



## BIBLIOGRAPHIE CONSULTÉE:

### LIVRES:

- Luigi ALFONSI, *Poetae Novi, storia di un movimento poetico*, Carlo Marzorati, Como, 1945.
- Maria Laura ASTARITA, *La cultura nelle « Noctes Atticae »*, Centro di studi sull'antico cristianismo, Università di Catania, 1993.
- Mariano BALDASSARRI, *Le testimonianze minori del sec. II d. C.: Epitteto, Plutarco, Gellio, Apuleio*, Como, 1987.
- Henri BARDON, *La littérature latine inconnue*, t. I, Paris, Librairie C. Klincksieck, 1952.
- Ettore BIGNONE, *Storia della letteratura latina*, Vol. III, G.C. Sansoni – Editore Firenze, s.a (1950).
- Francis CAIRNS, *Generic Composition in Greek and Roman poetry*, Edinburgh University Press, s.a.
- A. CARTAULT, *La poésie latine*, Payot, Paris, 1922.
- Emanuele CASTORINA, *I « Poetae novelli ». Contributo alla storia della cultura latina nel II secolo d. C.*, Firenze, La Nuova Italia 1949.
- Eugen CIZEK, *Mentalități și instituții romane*, trad. rom. Ilieș Câmpeanu, București, Ed. Globus, 1998.
- A. COUAT, *La poésie alexandrine sous les trois premiers Ptolémés. 324-222 av. J. Ch.*, Paris, Hachette, 1882.
- Fabio CUPAIOLO, *Storia della letteratura latina. Forme letterarie, autori e società*, Lofredi edizione, Napoli, 1994.
- Enrico DI LORENZO, *Strutture allitterative nelle ecloghe di Virgilio e nei bucolici latini minori*, Arte Tipografica, Napoli, s.a.
- Florence DUPONT, *L'acteur-roi, le théâtre à Rome*, Paris, Belles Lettres, 1985.
- Jacques GAILLARD, *Approche de la littérature latine*, Nathan, 1992.
- Jean GRANAROLO, *D'Ennius à Catulle*, Paris, 1971.
- Pierre GRIMAL, *Le lyrisme à Rome*, Paris, PUF, 1978.
- Moses HADAS, *A History of Latin Literature*, Columbia University Press, 1964.
- P. HARVEY, *The Oxford Companion to Classical Literature*, Oxford, 1937.
- Jean HUBAUX, *Les thèmes bucoliques dans la poésie latine*, Bruxelles, Maurice Lambert libraire-éditeur, 1930.
- Aldo LUNELLI, *Aerius storia di una parola poetica (Varia neoterica)*, Edizioni dell'Atenco, Roma, 1969.
- Silvia MATTIACCI, *I frammenti dei « Poetae novelli »*, Edizioni dell'Atenco, Roma, 1982.
- MEYER, *Histoire de l'amour grec dans l'Antiquité*, Paris, Sthendal et compagnie, 1930.
- M. PATIN, *Etudes sur la poésie latine*, Paris, 1868.
- R. PICHON, *Histoire de la littérature latine*, Paris, 1897.

Otto RIBBECK, *Histoire de la poésie latine jusqu' à la fin de la République*, trad. Edouard Droz, Albert Koutz, Paris, 1891.

Adam RICHARD, *Amores. Itinéraire amoureux des élégiaques romains*, Paris, ed. Philippe Picquier, 1989.

Augusto ROSTAGNI, *Storia della letteratura latina*, vol. I, *La Repubblica* Torino, 1964.

Paulo THOMAS, *La littérature latine jusqu' aux Antonins*, Bruxelles, s.a.

Alfonsus TRAINA & Monica BINI, *Supplementum Morelianum*, Pàtron, Bologna, 1986.

## ARTICLES:

Luigi ALFONSI, *Da Valerio Edituo a Porcio Licino*, *RhMus* 101, pp. 254-6.

Luigi ALFONSI, *L'importanza politico-religiosa della "Ennunciazione" di Valerio Sorano*, *Epigraphica*, 6, 10, pp. 81-89.

Luigi ALFONSI, *Sul « Circolo » di Lutazio Catulo*, *Hommages à Léon Herrmann*, Collection Latomus 44, 1960, pp. 61-7.

Henri BARDON, *Réflexions sur les «poètes nouveaux»*, *Revue belge de philologie et d'histoire*, 1948, pp. 947-960.

Q. *Lutatius Catulus et son «cercle littéraire»*, *Les Etudes Classiques*, 1950, pp. 145-164.

Giorgio BERNARDI PERINI, *Valerio Edituo e gli altri: note agli epigrammi preneoterici*, *Sandalion* 1997 20: 15-41<sup>182</sup>.

E. CASTORINA, *Il neoterismo nella poesia latina*, *Convivium*, 33, n.1 febbraio 1965, pp. 113-1451.

Iohannes D'ANNA, *Adnotatio in Porcium Licinum*, *Stud. Urb.*, 31, nr. 1-2, 1957, pp. 252-254.

*Alcune osservazioni sulle fonti di Gellio, NA XVII, 21 e sulla cronologia geronimiana dei poeti latini arcaici*, *Archeologia classica*, vol. XXV-XXVI, in onore di Margherita Guarduci, Roma, 1975, pp. 166-237.

Dahlmann HELLFRIED, *Das Rosciusepigramm des Q. Lutatius Catulus*, *Gymnasium* 88, 1/1981: 24-44.

P. FRASSINETTI, *Explanationes ad Porcium Licinum, Petronium et Minucium Felicem*, *Athenaeum*, 32, 1954, pp. 384-392.

H. FUNKE, *Porcius Licinus fr. 1 Morel*, *RhMus*, 120, 1977, 168-172.

Jean GRANAROLO, *L'époque néotérique ou la poésie romaine d'avant-garde*, *Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt*, I, 3, 1973, Walter de Gruyter, Berlin, New York.

H.G. GUNDEL, *Porcius Licinus*, *RE* XXII 1 (1953), 232-233.

---

<sup>182</sup> Malhereusement, l'article de Maltby, Robert. – « The language of early latin epigram ». *Sandalion* 1997 20: 43-56 nous a été inaccessible.

- François HINARD, *Sur une autre forme de l'opposition entre virtus et fortuna*, *Kentron*, 2,5, 1986, pp. 17-20.
- Henry David JOCELYN, *Some observations on Valerius Aedituus ap. Gell. XIX 9.12*, *Eikasmos*, 5, 1994, pp. 247-250.
- Friedrich LEO, *Die Römische Poesie in der Sullanischen Zeit*, *Hermes* 46, pp. 161-195.
- R.G. LEWIS, *Catulus and the Cimbri, 102 B.C.*, *Hermes*, 52, 1974, pp. 90-108.
- J. LINDERSKI, *Fumo necare: an Addendum*, *Glotta*, 1987, LXV, pp. 249-251.
- B. LUISELLI, *Apul. De mag. 9; Gell. 19.9.10 e Valerio Edituo, Porcio Licino e Lutazio Catulo*, *AFLC*, 28, 1960, pp. 127-133 (nota presentata da Vincenzo Ussani jr.).
- La fioritura epigrammatica dell'età di Q. Lutazio Catulo e i temi bucolici*, *AFLC*, 28, 1960, pp. 43-57.
- Sul significato socio-culturale dell'epigramma latino*, *Studi Romani*, 21, 1953, pp. 441-450.
- Gabriele MARASCO, *L'apologia di Q. Lutazio Catulo e la tradizione sulla guerra cimbrica*, *GFF*, 1984, VII, pp. 75-84.
- E. MASARACCHIA, *Valerio Edituo, fr. I Morel, 4*, *SIFC*, 1984 3e s., pp. 236-239.
- C.F.W. MÜLLER, *Das Epigramm des Valerius Aedituus*, *RhMus* 19, 1864, p. 311.
- Ettore PARATORE, *Osservazioni sui rapporti fra Catullo e gli epigrammisti dell'Antologia*, Torino, MSA, 1963.
- Giovanni PASCUCCI, *Praeneoterica: Lutazio, Callimaco e Plauto*, *Studi di poesia latina in onore di Antonio Traglia*, Edizioni di storia e letteratura, vol. 1, 1979.
- E. PASOLI, *Diuitias mentis conficit omnis amor (Fulg. Exp. 34)*, *GIF* 24, 1972, pp. 363-371.
- G.B. PIGHI, *Ennio e Tulliana*, *AAT* 107, 1973, pp. 277-290.
- G.B. PIGHI, *De nonnullis veterum Romanorum poetarum fragmentis*, MSA, 1963.
- M. PINTO, *Il circolo letterario di Q. Lutazio Catulo*, *GIF* 9, 1956, pp. 210-233.
- Giovanni POLARA, *Le riprese della poesia figurata nella tarda antichità e nell'alto medioevo latino*, *AFLN* 1987-1988 N. S. 18: 339-361.
- Maurice POPE, *Quid si non... – an idiom of classical latin*, *Phoenix*, 36, 1982, pp. 53-70. Roma 1979, Vol 1, pp. 109-126.
- Martin SCHANZ, *Die Idee der ersten Eclogae Vergils*, *RhMus* 1900, 55, pp. 86-90.
- O. SKUTSCH, *On three fragments of Porcius Licinus and on the Tutiline gate*, *BICS* 17, 1970, p. 120-123.
- Rudolf STARK, *Sapphoremiszenzen*, *Hermes*, 85, 1957, pp. 325-335.
- Antonio TRAGLIA, *Praeneoterica*, *SCO*, 10, 1961, pp. 80-88.
- Aleksander TURYN, *Zu Valerius Aedituus*, *Hermes*, 62, 1927, p. 494.
- V. USENER, *Zu Gellius*, *RhMus* 19, 1864, pp. 150-1.
- RhMus* 20, 1865, pp. 147-151.
- Clifford WEBER, *Roscius and the roscida dea*, *The Classical Quartely*, N. S. 46 (1), 1996: 298-302.
- James R.G. WRIGHT, *A komos in Valerius Aedituus*, *The Classical Quartely*, N.S. vol. XXV, 1975:152.



Drumul spre *individualism* trece prin *subiectivitate*, altfel spus problematica individualismului o presupune pe cea a subiectivității, care este înlocuită treptat de individualism odată cu deplasarea dinspre o etică a autonomiei spre una a independenței<sup>1</sup>.

De aceea, vom încerca să stabilim care este relația dintre *subiectivitate* și *individualism* în lirica lui Catullus, pornind de la trei exemple oferite de poeziile VIII, LXXVI și XVI. Înainte de a opera distincția terminologică dintre cele două concepte, vom încerca să surprindem contextul care face cu puțință problematica individualității dezvoltată de lirica lui Catullus.

Influența culturii și filosofiei grecești la Roma asupra neotericilor care preiau și dezvoltă multe dintre ideile literaturii grecești are drept consecință foarte importantă “cucerirea deplină a individualismului”<sup>2</sup>, consecință prin care individul este valorizat ca ființă autonomă, nu subordonat colectivității ca în societățile holiste<sup>3</sup>. Expresia acestui tip de influențe individualiste de sorginte greacă este dezvăluită de versurile din poeziile VIII și LXXVI:

*Miser Catulle, desinas ineptire* (VIII,1) (...) *At tu, Catulle, destinatus obdura* (VIII, 19)  
*Multa parata manent tum in longa aetate, Catulle*  
*Ex hoc ingrato gaudia amore tibi* (LXXVI, 5-6).

---

<sup>1</sup> *Independența* presupune o libertate fără reguli, individul ajunge la afirmarea egoității sale ca nelimitabilă prin esență, pe când *autonomia* vizează o libertate dependentă de reguli, subiectul devine autonom prin aceea că este fundament al normelor și al legilor. Vezi Alain Renaut, *Era individului*, Iași, Ed. Institutul European, 1998, (trad. rom.), pp. 75-81: “Un conflict nesensizat între valorile moderne: autonomie și independentă”.

<sup>2</sup> Benedetto Riposati, *Lezioni sulla poesia neoterica e su Catullo*, Milano, f. edit. 1965-1965, p. 9.

<sup>3</sup> Louis Dumont, *Eseu asupra individualismului*, Ed. Anastasia, 1997, trad. rom. Luiza și Laurențiu Ștefan Scarlat, pp. 35-82. Dumont desemnează ca *holistă* “o ideologie care valorizează totalitatea socială și neglijează sau subordonează individul uman” în opoziție cu ideologia *individualistă* care “valorizează individul ca ființă morală, independentă, autonomă și prin urmare (esențialmente) non-socială și neglijează sau subordonează totalitatea socială” (pp. 308-309).

Aceste exemple au fost corelate<sup>4</sup> cu altele din lirica greacă: Archiloch, Theognis, Pindar<sup>5</sup>. Corelația se bazează pe o adresare asemănătoare către propria persoană, către *Θυμός, ψυχή, καρδία*, chiar dacă aceste interpelări nu au aceeași funcție ca la Catullus, și anume aceea de a crea poezie personală.

Revenind la distincția dintre *subiectivitate* și *individualism*, se pune problema: care dintre aceste două concepte prevalează în poezia lui Catullus? Vom folosi conceptele de *individualitate* și *individualism* nu în sensul lor sociologic și antropologic, ci în sensul filosofic pe care îl vor căpăta mai târziu în filosofia modernă – ca opuse *subiectivității* care nu ajunge la sine însăși decât printr-o deschidere spre alteritate, spre exterioritate. *Individualitatea* suficientă sieși, închisă în sine, unitară și unică, presupune atât “indivizibilitatea (care face din individ o unitate indisolubilă), cât și diferențierea (care, opunând individul celorlalți membri ai aceleiași specii, face din individualitate o unicitate)”<sup>6</sup>.

În monologurile deja citate din poeziile VIII și LXXVI, se poate remarca o exprimare a *subiectivității* doar dacă admitem o posibilă sciziune în interiorul aceluiași subiect, desprindere care dă naștere alterității chiar în interiorul subiectivității.

Această situație în interiorul propriului eu pune în dificultate o interpretare individualistă în sensul precizat deja, care ar presupune o unitate indisolubilă a individului.

În ceea ce privește diferențierea individului în cadrul aceleiași specii, acest tip de adresare către propria persoană este sau poate constitui un exemplu de *individualizare*, relaționată cu conștiința de sine. Dar procedeul de obiectivare, de transformare a subiectivității într-un dat exterior, analizabil și cognoscibil, este tot o caracteristică a *subiectivității*.

Prin prisma teoriei literaturii, se pot distinge mai multe instanțe ale textului literar: *autor concret, autor abstract, narator, actori, personaje*, etc.<sup>7</sup>. Fiecare dintre aceste instanțe are un alt rol și o altă funcție. Toate derivă din aplicarea pe textul literar în genere a caracteristicii de deschidere spre alteritate a *subiectivității*. Astfel, *subiectivitatea* comportă în interiorul ei mai multe diferențieri și dezvăluie latura de multiplicitate în interiorul unității și de alteritate în cadrul identității – unitate și identitate care țin îndeosebi de *individualitate*, în timp ce *subiectivitatea* le înglobează pe toate deopotrivă.

---

<sup>4</sup> G. Williams. *Tradition and Originality in Roman Poetry*. Oxford. Clarendon Press, 1968. Archiloch, fr. 67a D, Theognis, 695-6, 877, 1029.

<sup>5</sup> Pindar. *Olimpice*. IX, 35-6, Pitice, III, 6, în Williams. *Tradition and Originality in Roman Poetry...*, pp. 460-48, aici p. 460 și pp. 461-462.

<sup>6</sup> Alain Renaut, *Era individului...*, p.102.

<sup>7</sup> Jaap Lintvelt, *Instanțele textului literar în Antologia de texte. Introducere în teoria literaturii*, Ed. Universității din București, 1997.

Distincțiile pe care le face teoria literaturii între instanțele textului literar pun în evidență, de fapt, diferența dintre viață și operă. *Autorul concret* – personajul istoric cu o anumită biografie – nu este identic cu autorul creației literare, deși poartă același nume și s-ar părea că sunt aceeași persoană. *Autorul abstract* este o proiecție literară a *autorului concret* numit și “al doilea eu”<sup>8</sup>, “alter ego romanesc”<sup>9</sup>, “autor implicit”<sup>10</sup>. El este, în calitate de subiect creator, “partea necunoscută a autorului concret pe care acesta caută să o descopere prin creația literară”<sup>11</sup>. “Opera de artă este un instrument privilegiat de descoperire”<sup>12</sup>. Cele două instanțe ale textului literar – *autorul concret* și *autorul abstract* – pot fi chiar foarte diferite – idee care face din nou trimitere la distincția netă între artă și viață.

Această idee se regăsește la Catullus în poemul XVI:

(...) *Qui me ex uersiculis meis putastis,  
Quod sunt molliculi, parum pudicum.  
Nam castum esse decet pium poetam  
Ipsum, uersiculos nihil necesse est,  
Qui tum denique habent salem ac leporem,  
Si sunt molliculi ac parum pudici  
Et quod pruriat incitare possunt,  
Non dico pueris, sed his pilosis  
Qui duros nequeunt mouere lumbos.  
Vos, quei milia multa basiorum  
Legistis, male me marem putatis?  
Pedicabo ego uos et irrumabo.*

Această poezie nu se încadrează în caracterizarea pe care istoricii literari o fac liricii lui Catullus, socotită nu numai autobiografică ci și surprinzător de sinceră<sup>13</sup>.

Or, poemul XVI ne dezvăluie un Catullus care are conștiință de *autor abstract*, diferit de *autorul concret*, ca *subiectivitate* care înglobează *individualitatea* – ca unitate și multiplicitate în același timp, ca identitate și

<sup>8</sup> Tillotson, 1959, p. 221- citată în Lintvelt p. 555 în *Antologia de texte*.

<sup>9</sup> Prince, 1973, p. 178, citat în Jaap Lintvelt., V. nota 7.

<sup>10</sup> Booth, 1967, p. 92, 1961, pp. 70-71, ap. Lintvelt, V. nota 7.

<sup>11</sup> Lintvelt, p. 557.

<sup>12</sup> Rousset, 1962, pp. 70-71, 151, ap. Lintvelt, V. nota 7.

<sup>13</sup> V. Williams, pp. 460 și urm. și Jean Granarolo, *D'Énnius à Catulle. Recherches sur les antécédents romains de la poesie nouvelle*, Paris, Les Belles Lettres, 1971, pp. 279, 281. Vezi pentru aceasta capitolul VI, “Sincérité et style de la vie de Lucilius et Catulle”.

diferență. Idei cu totul moderne și străine contextului literar al epocii. Distincția dintre artă și viață pe care textul o sugerează redă artei o valoare independentă aceea de copie a realității, îi redă autonomia. La fel se întâmplă și cu autorul textului, care se individualizează prin opera pe care a creat-o, el *este* opera pe care a realizat-o, se identifica cu ea. Este desigur vorba despre *autorul abstract*, adică o “personificare a structurii de ansamblu a operei”<sup>14</sup>.

Dihotomia *autor concret* – *autor abstract* (care se regăsește deopotrivă în teoria literară și în poemul XVI la Catullus) nu pune individualitatea în situația de a-și pierde unitatea, cum am putea presupune. Pentru că *individualitatea* nu este reuniunea celor două instanțe: *autor concret* și *autor abstract*, altfel spus, *individualitatea* nu își definește esența prin înglobarea pe lângă autorul real, concret, ca ființă istorică, a caracteristicilor și diferențierilor *autorului abstract*, adică a acelor divergențe între ideologia omului concret și cea exprimată în operă. Această reuniune îi este proprie *subiectivității*, nu *individualității*. Cea din urmă se exprimă deplin și se identifică cu *autorul abstract*.

Din această identificare ar decurge poate faptul că orice exprimare a *autorului abstract* este o marcă a *individualității* și orice operă literară – în calitate de creație a unui *autor abstract* – este o exaltare a *individualității*. Nu cumva conceptul de *individualism* este extins prea mult? În ce sens se poate numi individualistă o descriere de natură sau o creație de inspirație istorică sau mitologică?

Dacă acceptăm că orice act dezvăluie și că orice operă este o modalitate de descoperire, că “scriitorul nu scrie pentru a spune ceva, el scrie pentru a se spune, așa cum pictorul pictează pentru a se picta”<sup>15</sup>, atunci distincțiile nu pot fi atât de tranșante și va trebui să considerăm manifestare a *individualității* orice creație literară sau de orice altă natură. În acest caz, este dificil de susținut sau de explicat de ce ar fi opera lui Catullus un început de individualism, iar celelalte anterioare nu ar fi la fel de marcate de individualitate. Dacă însă adăugăm conștiința de autor și, mai cu seamă, subiectul ales, care coincide cu sine însuși, putem surprinde această detașare de literatura anterioară. Pentru că intenția conștientă de a se scrie pe sine, această preocupare constantă pentru propria persoană, pentru viață și tot ceea ce înseamnă *ego*, nu este străină de unicizarea, de diferențierea în cadrul indivizilor din aceeași specie, lucru care ține în mod evident de *individualism*.

Constatăm, așadar, că terminologia și distincțiile pe care le face teoria literaturii nu sunt suficiente pentru a elucida problema *individualismului*, dat fiind că este dificil de stabilit care operă își exprimă mai bine autorul.

---

<sup>14</sup> Schmidt, *op.cit. ap.* Lintvelt. V. nota 7.

<sup>15</sup> Rousset, *op.cit. ap.*, Lintvelt. V. nota 7.



S-ar putea susține că o operă autobiografică este cea mai deplină exprimare a propriei individualități, dar, în sensul distincției dintre *autorul concret* și cel *abstract*, însăși noțiunea de autobiografic este discutabilă. Pentru că, dacă autorul care scrie este diferit de cel care trăiește, ce sens vom da deosebirii dintre o biografie și o autobiografie?

Se poate invoca problema autenticității sentimentelor și faptul că există o diferență calitativă între a se exprima pe sine și a exprima pe altcineva. Dar, în virtutea aceluiași principiu al teoriei literaturii, scriind biografia altcuiva de fapt te exprimi tot pe tine, altfel spus autorul nu poate scăpa de propriul său eu.

Dar chiar poemul XVI al lui Catullus dovedește contrariul, prin aceea evidențiere a diferenței ideologice și de esență între cel care trăiește efectiv și cel care scrie<sup>16</sup>.

Dincolo de diferențierile pe care le generează dihotomia *autor concret* – *autor abstract*, care privesc *intentio auctoris* și sensurile pe care acesta le dă operei, se mai poate vorbi de alte două surse de intenționalitate – *intentio operis* și *intentio lectoris*, în sensul dat de Eco. *Intentio operis*, în aceeași accepțiune, se referă la opera care trăiește prin sine însăși, care, odată desăvârșită și deplin constituită, este generatoare de sens<sup>17</sup>. *Intentio operis*, poate fi diferită de *intentio auctoris*, care include interpretările și nuanțările pe care autorul le face inițial. În această tripartiție, intenția inițială a autorului se poate referi la cea a *autorului concret*, în timp ce intenționalitatea operei poate trimite la *autorul abstract*, ca imagine de ansamblu a operei sale. Întrebarea este: cum se constituie sensul operei în condițiile existenței acestor trei intenționalități sau care element ar trebui să fie predominant?

Dacă am acorda mai multă importanță primului element – *intentio auctoris* –, am concepe o opera închisă, monolitică, univocă, ce ar exclude orice posibilitate de interpretare și de dezvăluire, și totul s-ar transforma (încercând o analogie) într-o formulă matematică foarte bine determinată, dar care n-ar avea privilegiul formulei matematice, pentru că aceasta are un sens

---

<sup>16</sup> Cu toate că versurile pe care le-am citat din poemul XVI al lui Catullus par a susține distincția dintre autor concret și autor abstract, pe care o fac Lintvelt și alți autori citați de el, nu trebuie absolutizată această distincție. Vezi și José Ortega y Gasset, *Dezumanizarea artei*, trad. rom. Sorin Mărculescu, Humanitas, 2000, pp. 48-49: "Dorița ca lucrurile să fie bine marcate e un simptom de exactitate mentală. Viața e un lucru, poezia altul – cred sau, cel puțin, simt ei. Să nu le amestecăm. Poetul începe acolo unde se sfârșește omul. Destinul acestuia e de a-și trăi itinerarul uman; misiunea aceluia e de-a inventa ceea ce nu există. Așa se justifică îndeletnicirea poetică. Poetul amplifică lumea, adăugând realului, care e deja aici prin sine însuși, un continent ireal. Autor vine de la *auctor*, cel care sporește. Latinii numeau astfel pe generalul care câștiga pentru patrie un nou teritoriu."

<sup>17</sup> Aceasta este accepțiunea conceptului de *intentio operis* la Umberto Eco în *Limitele interpretării*, Constanța, Ed. Pontica, trad. rom. Ștefania Mincu, p. 25.

nechivoc, unanim cunoscut și acceptat, pe când intenția auctorială nu ar putea fi dezvăluită în întregime și fără echivoc. Și aceasta nu neapărat datorită intenției auctoriale de a se disimula, sau incapacității ei de a se adecva unei expresii, ci însuși limbajul este cel care predispune la interpretări, pentru că ne situăm în cadrul limbajului poetic, sau, în orice caz, literar, care nu este identic cu cel științific, nechivoc, precis. Iată că, prin chiar natura materialului care face posibilă opera de artă, aceasta este refractară la unica *intentio auctoris*.

Mutând însă accentul pe *intentio operis*, chiar dacă este corelată cu *intentio auctoris*, opera de artă se prezintă ca un construct literar cu un sens pre-determinat, sens pe care orice lector va trebui să-l preia ca atare. Altfel spus, lectura nu ar fi decât o preluare, o luare la cunoștință a ceva dinainte dat. Acest tip de interpretare nu dezvăluie o operă mai puțin închisă decât primul, de vreme ce sensul preexistent rămâne același, independent de lector.

Abia împreună cu al treilea tip de intenționalitate se poate surprinde caracterul autentic al operei de artă, care este produsul celor trei tipuri de intenții.

Nici una dintre ele, însă, nu are autonomie totală și nu are sens luată singură. De exemplu, dacă predomină *intentio lectoris*, comunicarea devine aproape imposibilă, pentru că întotdeauna sensul este dat de receptor, prin urmare opera ar fi infinit interpretabilă în funcție de lector și ar fi practic creația acestuia, pentru că el este cel care îi dă sens.

În acest set de intenționalități, opera nu este complet predeterminată, ci se prezintă ca expresie a *individualismului* și individualitate la rândul ei. În istoria literaturii nu se face, însă, de la bun început o distincție între tipurile de intenționalitate pe care le-am amintit mai sus. În poemul XVI al lui Catullus, reiese clar această tripartiție în ordine inversă – mai întâi apare *intentio lectoris: qui me ex uersiculis meis putastis*, apoi *intentio operis: sunt molliculi, parum pudici* și diferențierea dintre autor și opera sa. Cea mai puțin vizibilă este *intentio auctoris* care este conținută implicit în întreaga poezie și vag exprimată prin: *tum denique habent salem ac leporem*.

Cele trei tipuri de intenționalitate sunt fațete diferite ale autorului însuși – prima – *intentio auctoris* ca autor concret, a doua – *intentio operis* – ca autor abstract și ca individualitate deschisă alterității și ultima – *intentio lectoris* ca subiectivitate cu totul livrată alterității și care devine la rândul ei alteritate. Chiar dacă *individualitatea* se instituie în sursă primă de sens, ea nu poate realiza opera decât ca *subiectivitate* care intră în mod mijlocit sau nemijlocit în relație cu alteritatea. Doar deschiderea face cu puțință creativitatea, iată de ce devine dificil să considerăm că individualitatea este singura sursă a operei literare. Pe de altă parte, nu trebuie nesocotit rolul acesteia, cel de a transpune viața în artă, de a selecta ceea ce este excepțional și demn de amintit și valorificat din viață.

Temele pe care Catullus le transformă în artă nu sînt toate la fel de semnificative – de la moartea vrăbiei Lesbiei (în poeziile II, III) la moartea fratelui (LXVIII, LXV), la poemele despre Lesbia (LVIII, II, III, VII, LI, LXXXVI, etc.) și la călătoria în Bithynia (CI), cînd vizitează mormîntul fratelui său. Semnificativ este faptul că toate sunt subordonate anumitor situații de criză determinate mai ales de moartea fratelui și de iubirea pentru Lesbia. Iar exprimarea acestor situații de criză este ea însăși un semn de *individualitate*.

Surprinderea aspectelor care vădesc latura individualistă a poeziei lui Catullus nu trebuie să determine o concluzie prea generală sau prea generoasă. Altfel spus, nu trebuie neglijate nici influențele datorită cărora a fost cu puțință acest tip de expresie.

Am amintit la început influența culturii grecești și a mișcării neoterice la Roma, dar acestea, la rîndul lor, pot fi considerate ca fiind datorate pătrunderii religiilor orientale care, spre deosebire de cea romană – formalistă, rece, contractualistă – nu se impun cu autoritate, ci atrag individul prin spaimă ori speranță și dau sentimentul certitudinii absolute<sup>18</sup>.

La Roma și în Grecia, se acordă primat raționalității și astfel riturile devin automate, pe cînd Orientul raportează totul la zeu, nu la individ. Pare paradoxal, dacă vom menține discuția la acest nivel de generalitate, cum ar putea fi generatoare de *individualism* o religie sau religii care nu pun accentul pe individ, ci pe divinitate. Aceasta pentru că zeii orientali se prezintă mai umani, mai aproape de individ ca totalitate, divinitatea suferă, moare pentru a reînvia, spre deosebire de zeitățile greco-romane care sunt veșnice, imuabile și mereu tinere<sup>19</sup>.

La nivelul expresiei artistice, *individualitatea* ca sursă de manifestare a sentimentelor personale cunoaște diferite posibilități de dezvăluire – în VI, 1, LVI, 3, LXXXII, 1 apare un ton intim, epistolar, în VII. 10 – pasionat, în XI, 1 și XLIX, 4 – formal și solemn, în XIII, 7, XIV, 13 și LXVIII, 27 patetic, hilar, în XXXVIII, 1, XLIV, 3, LVIII, 2, LXVIII, 135 și LXXII, 1 – patetic<sup>20</sup>.

---

<sup>18</sup> Franz Cumont, *Les religions orientales dans le paganisme romain*, Paris. 1929.

<sup>19</sup> *Id.*, *ibid.*.

<sup>20</sup> Ex. VI, 1 *Flavi, delicias tuas Catullo*.

LVI, 3 *Ride, quicquid amas, Cato, Catullum*.

LXXXII. 1 *Quinti, si tibi uis oculos debere Catullum*.

VII. 10 *Vesano satis et super Catullo est*.

XI. 1 *Furi et Aureli, comites Catulli*.

XLIX. 4 *Gratias tibi maximas Catullus*.

XIII. 7 *Cenabis bene; nam tui Catulli / Plenus sacculus est araneorum*.

XIV, 13-15 *Quem tu scilicet ad tuum Catullum / Misti, continuo ut die perirent / Saturnalibus, optimo dierum*.

LXVIII, 27 *Quare, quod scribis Veronae turpe Catullo / esse*.

Autoreferențialitatea e prezentă îndeosebi în versurile referitoare la dragostea sa pentru Lesbia. Rolul acestor adresări este cel de a intensifica patosul, iar ceea ce impresionează este simplitatea exprimării. Chiar și fericirea, sentiment destul de complex care ar putea presupune ample desfășurări narative, e exprimată în fraze simple, în chip simbolic – de exemplu *quae tu uolebas nec puella nolebat* (VIII, 7), *fulsere quondam candidi tibi soles* (VIII, 8).

Mișcarea emoțională este fie progresivă – ca în poezia LXXVI, – de la autocompătimire la dispreț<sup>21</sup> fie circulară, ca în poemul VIII<sup>22</sup>.

În ceea ce privește influențele exercitate asupra poeziei lui Catullus de către poezia alexandrină, putem observa că, în general, în poezia personală care exprimă trăiri autentice sunt foarte puține epitele și elementele de mitologie, elementul de erudiție nu apare decât rareori, precum în poemul III: *Veneres Cupidinesque, orcus*; în poemul VII din: *Labysae harenae, Lasarpicifer* unde impresia de artificial, de căutat este evidentă.

Aceste ultime succinte considerații asupra influenței mai curând formale, artificiale a poeziei alexandrine în ceea ce privește exprimarea *individualismului* catullian au rostul de a restabili echilibrul între preluare, influențe exterioare, pe de o parte și creație proprie, autenticitate, pe de altă parte.

O primă concluzie ar fi că nu trebuie absolutizat rolul poeziei grecești asupra liricii lui Catullus, fapt dovedit de maniera în care autenticitatea sentimentelor și a exprimării e alterată.

Problematika atât de complexă a *individualității* se dezvoltă pe măsură ce sporește suma criteriilor față de care ea poate fi adusă în discuție. Relativ la *subiectivitate* – ea se dovedește a fi fără prea mare importanță pentru creație, deoarece nu presupune deschiderea spre alteritate. Teoria literaturii o relativizează la rândul ei prin dihotomia între diferitele instanțe ale textului literar și pune în discuție statutul autobiografiei în condițiile lipsei de unitate între autor – operă și intenționalitățile fiecărei părți implicate în descifrarea sau,

---

XXXVIII, 1 *Malest, Cornifici, tuo Catullo.*

XLIV, 3 *Cordi Catullum laedere; at quibus cordi est.*

LVIII, 2 *Illa, Lesbia, quam Catullus unam / Plus quam se atque suos amavit omnes.*

LXVIII, 135 *Quae tamenetsi uno non est contenta Catullo.*

LXXII, 1 *Dicebas quondam solum te nosse Catullum, / Lesbia.*

<sup>21</sup> LXXVI, 5-6, 10, 20-24, *Multa parata manent tum in longa aetate, Catulle, / Ex hoc ingrato gaudia amore tibi (...) Quare cur te iam amplius exerucies? Quin tu animum offirmas atque istinc teque reducis / Et deis inuitis desinis esse miser? (...) Eripite hanc pestem perniciemque mihi. / Quae mihi subrepens imos ut torpor in artus / Expulit ex omni pectore laetitias. / Non iam illud quaero, contra ut me diligit illa, / Aut, quod non potis est, esse pudica uelit;*

<sup>22</sup> Ex. din VIII, 1, XI, 19 *Miser Catulle desinas ineptire (...) Sed obstinata mente perfer, obdura (...) At tu, Catulle, desinatus obdura.*

mai bine zis, în crearea sensului operei de artă. Influențele culturale și religioase pun în discuție, la rândul lor, o individualitate obligată să se exprime pe sine, cât mai autentic cu putință, și care poate fi până la urmă un produs cultural ca și cel generat de o societate, mentalitate și cultură de tip holist.

Expresia concretă a trăirilor individualiste se întemeiază, cum s-a remarcat, la Catullus, pe principiul simplității și pe absența figurilor de stil. Și din acest punct de vedere, problema individualității la Catullus este oarecum dificil de tratat în complexitatea sa, exprimarea acesteia constând în formule simple care nu particularizează limbajul, care se înscriu în limitele firescului și ale simțului comun aproape, riscând prin aceasta să piardă amprenta autentică a *individualității*.

Criteriile și reperele pe care le-am luat în considerare în acest succint studiu nu sunt pe deplin aprofundate aici, iar perspectiva este în mod fatal reduționistă, și probabil că alte criterii, mai semnificative, ar putea oferi o rezolvare mai completă a problemei. Încercarea noastră a tins însă către a surprinde dificultățile pe care problematica *individualității* le ridică și, pentru aceasta, i-am opus *subiectivitatea* ca perspectivă creatoare și care o dezvăluie într-o mai mare măsură.

Dacă, în punctul de pornire, imboldul manifestării poetice este de tip individualist, numai fondul subiectivității permite crearea operei ca atare.

Efortul în tratarea acestei teme consta pe de o parte în a stabili dacă lirica lui Catullus este sau nu o expresie a *individualismului*, totodată însuși conceptul de individualism și posibilele sale aplicații au nevoie de permanente reevaluări pentru a-i determina accepțiunile.

În acest sens, prezentul eseu se vrea doar o modestă încercare.

## REPERE BIBLIOGRAFICE

### I. Surse

CATULLUS, *Poésies*, Paris, Belles Lettres, 1922, texte établi et traduit par Georges Lafaye.

### II. Bibliografie generală

PHILIPPE ARIÈS și GEORGES DUBY, *Istoria vieții private*, București, Ed. Meridiane, 1994, vol. 1, trad. rom. Ion Herdan.

N.I BARBU, *Cartea, viața, izvoarele de inspirație în poezia lui Catul*, București, Societatea de Științe Istorice și Filologice din RPR, 1963.

EUGEN CIZEK, *Mentalități și instituții politice romane*, București, Globus, 1998, trad. rom. Ilieș Câmpeanu.

- FRANZ CUMONT, *Les religions orientales dans le paganisme romain*, Paris, Geuthner, 1929.
- LOUIS DUMONT, *Eseu asupra individualismului*, București, Anastasia, 1997, trad. rom. Luiza și Laurențiu Ștefan Scarlat.
- UMBERTO ECO, *Limitele interpretării*, Constanța, Ed. Pontica, 1996, trad. rom. Ștefania Mincu.
- LEONARDO FERRERO, *Un' introduzione a Catullo*, Torino, G. Giappichelli, 1955.
- PIERRE GRIMAL, *Civilizația romană*, București, BPT, 1973, trad. rom. Eugen Cizek.
- JEAN GRANAROLO, *D'Ennius à Catulle. Recherches sur les antécédents romains de la poésie nouvelle*, Paris, Belles Lettres, 1971.
- JAAP LINTVELT, *Instanțele textului narativ literar, în Introducere în teoria literaturii, Antologie de texte*, Ed. Universității din București, 1997.
- JOSÉ ORTEGA Y GASSET, *Dezumanizarea artei*, București, Ed. Humanitas, 2000, trad. rom. Sorin Mărculescu.
- ALAIN RENAUT, *Era individului*, Iași, Institutul european, 1998, trad. rom. Codrin Ciubotaru.
- G. WILLIAMS, *Tradition and Originality in Roman Poetry*, Oxford, Clarendon Press, 1968.
- T.P. WISEMAN, *Catullan Question*, Leicester University Press, 1969.
- L'invention de l'autobiographie d'Hésiode à Saint Augustin*, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 1993.

Esența omului a fost din timpuri imemorabile superstițioasă. Omenescul a simțit nu numai nevoia unei divinități (benefice sau malefice), ci și a unor credințe de suprastructură, care s-au grefat pe subconștient, determinându-i anumite automatisme. Ceea ce oamenii nu au putut să-și explice i-a înspăimântat și i-a obsedat tot timpul, ca un fel de coșmar colectiv. În dorința de a-și apăra propriul psihic, oamenii au numit aceste lucruri "superstiții", dând încet-încet cuvântului o nuanță peiorativă. Dar etimologia lui ne relevă clar teama din care a luat naștere. Este vorba despre ceea ce stă deasupra puterii noastre de înțelegere și nu va putea fi niciodată explicat și tocmai de aceea este temut. Evident că au existat și minți luminate, care au încercat din răspuțeri să se opună acestei concepții, să demonstreze că nimic nu este de nepătruns și de nedescifrat creierului omenesc.

Unui astfel de curent, unei asemenea concepții îi aparține cu totul și Lucretius în *De rerum natura*, sub influența sistemului filosofic al lui Epicur. Din acest punct de vedere, scopul lui Lucretius este unul pur uman: eliberarea oamenilor de superstiții prin logică științifică va duce la distrugerea acelor automatisme, la eliberarea din lanțuri a sufletului omenesc și la dobândirea acelei datașări, ataraxia, profesate și proclamate de maestrul Epicur.

Pentru îndeplinirea acestui deziderat, Lucretius își alege doar un segment din trinitatea ideatică a filosofiei, și anume fizica. Demonstrația sa științifică se întemeiază pe observarea atentă a lumii, pe încadrarea și explicarea **TOTULUI**. **TOTUL** lucrețian este alcătuit din trei elemente: apă, pământ și mare.

Poezia mării la Lucretius subsumează așadar acest scop persuasiv, această dorință demonstrativă și eliberatoare. Marea trebuia să dețină un rol primordial la Lucretius din două puncte de vedere.

Mai întâi, pentru că deținea un rol foarte important în sistemul tripartit al universului epicureic, pe care l-am semnalat mai sus.

Mai apoi, fiindcă pentru romani, popor de uscat, continental, dacă se poate spune astfel, marea reprezentase întotdeauna un tărâm al misterelor, al superstițiilor (chiar dacă pe acestea le preluaseră de la stăpânii mărilor, grecii),

adică tocmai al acelor lucruri de care poetul voia să elibereze definitiv sufletul uman. Este mult mai periculos să preiei niște superstiții deja constituite despre un spațiu pe care nu îl cunoști (în speță, spațiul marin), decât să le inventezi în cunoaștere de cauză, străbătând acel spațiu. Este tocmai ceea ce li se întâmplase romanilor, în raport cu grecii: preluaseră superstițiile marine ale acestora fără să fi navigat prea mult și era posibil să le fi dat din această cauză o mult mai mare importanță și mult mai mare crezare (în ciuda spiritului pragmatic), tulburându-și astfel sufletele.

“E vorba de locurile blestemate ale mării. Stâncile înalte, de care n-a scăpat decât Argo, piscul mereu învolburat și inaccesibil unde, în peșteră, pândește Scila cu șase capete lacome, aducătoare de moarte, Caribda, care de trei ori pe zi soarbe apele până se vede nisipul și de trei ori le aruncă afară, cu abur de spumă, clocot și vacarm asurzitor. Sunt deci multe spaime pe ape și de aceea adesea, în vânturi, se aud vaiete omenești”<sup>1</sup>.

Or, scopul demonstrației lucrețiene este tocmai acela de a goli acest tărâm acvatic de ființele și fenomenele mitice cu care imaginația omului primitiv, viziunea sa deloc fundamentată științific asupra lumii îl împovărase. Poetul roman vrea să demonstreze că lumea mării este o lume clară, liniștită, fără mistere, în care lupta pentru viață se desfășoară conform legilor naturale. Aceasta, bineînțeles, în cadrul demonstrației generale.

Ideea principală a lui Epicur, preluată de Lucretius, este că totul (TOTUL) e alcătuit din particule foarte mici, invizibile cu ochiul liber, fine, indivizibile și eterne, numite "atomi" (*semina rerum, corpora prima*). Marea nu poate fi deci o excepție, cum va reieși din demonstrația sa ulterioară. Dar aceste particule reale nu pot în nici un fel justifica prezența unor ființe sau fenomene mitice, sau supranaturale, de natură a genera superstiția.

Acest fenomen de "desacralizare" (cum l-ar numi Mircea Eliade) a mării nu implică în nici un caz o eventuală disprețuire a elementului. Când la Lucretius nu se manifestă dragostea poetului față de mare, pentru care aceasta este permanent izvor de inspirație, se manifestă în mod sigur pasiunea, interesul și atracția omului de știință față de o latură a activității sale.

O dovadă în acest sens o reprezintă prologul cărții I, celebrul "Imn către Venus", în care elementul marin are un rol destul de important în cadrul TOTULUI:

*Aeneadum genitrix, hominum diuomque uoluptas,  
alma Venus, caeli subter labentia signa  
quae mare nauigerum, quae terras frugiferentis  
concelebras, per te quoniam genus omne animantum*

<sup>1</sup> Petru Creția, *Epos și logos*, București, Ed. Univers, 1981, cap. "Marea homerică", pp. 24-25.



*concipitur uisitque exortum lumina solis.  
te dea, te fugiunt uenti, te nubila caeli  
aduentumque tuum, tibi suavis daedala tellus  
summittit flores, tibi rident aequora ponti,  
placatumque nitet diffuso lumine caelum (I, 1-9).*

Epitetul *nauigerum* pune accentul pe utilitatea mării, eliminând în acest fel, indirect și subtil, orice posibilitate de translatare a ei pe tărâmul superstiției. Este imaginată ca un spațiu benefic omului, fără enigme înfricoșătoare, ca o "stihie pozitivă", indispensabilă vieții civilizate a omului, prin ușurarea extraordinară a transportului de mărfuri.

Atunci când Lucretius își exprimă dezamăgirea că omul a pornit, după trecerea vârstei de aur, și la cucerirea mării, nu o face nicidecum din obtuzitate sau din dorință de stopare a progresului, ci cu conștiința faptului că, la acel nivel de dezvoltare morală și intelectuală a omului, cucerirea mării a constituit un nou prilej de superstiție, de teroare religioasă, o nouă sursă de credințe vane și false, opuse ataraxiei, pe care Lucretius se străduiește din răspuțeri să o recâștige pentru om, uzând de sistemul filosofic epicureic, învelit în "mierea poeziei", pentru a-l face atractiv și neinițiatilor.

Lumea anticilor se termină acolo unde începea Okeanos, dincolo de care se întindea un tărâm în care nici măcar nu doreau să se întindă foarte mult cu cercetarea, dar pe care Lucretius pretinde că îl poate explica fără drept de apel prin sistemul fizic al doctrinei epicureice.

Deci marea reprezintă un element foarte important, indispensabil de fapt, în nașterea lumii, sugerată în invocația către Venus. Pe de altă parte, discutând pe un plan larg, mai deschis, al întregii opere lucretiene, având în vedere teoriile științifice moderne, conform cărora viața ar fi luat naștere din mare, am putea considera că aici, ca în multe alte locuri din operă, poetul roman dă dovadă de o capacitate de concepție și de o clarviziune ieșite din comun.

Referindu-ne strict la destinatarul acestei invocații, să nu uităm că, în mitologia greacă, Afrodita, echivalenta zeiței Venus în Panteonul grec, s-a născut din mare. Trecând peste discuțiile generate de începutul neașteptat pentru un autor care urmărește ceea ce urmărește Lucretius, putem observa că acesta, deși respinge mitologia (crezând însă în existența ataractică a zeilor), se folosește cu multă abilitate de ea pentru a demonstra ceea ce-și dorește.

Acesta este aspectul calm, liniștit, generator de energii, benefic pentru om, al mării. Aspectul dezlănțuit, turbat, turbionar, de forță de neoprit a naturii îl întâlnim în prologul cărții a II-a a poemului.:

*Suaue, mari magno turbantibus aequora uentis,  
e terra magnum alterius spectare laborem;*

*non quia uexari quemquamst iucunda uoluptas,  
sed quibus ipse malis careas quia cernere suaue est* (II, 1-4).

Este descrierea omului în luptă cu stihia, dar, în același timp, un elogiu al ataraxiei epicureice. Căci nu e plăcut să vezi pe altul luptându-se cu valurile din pură răutate omenească, ci pentru că, stând liniștit pe mal, vezi de câte rele ești scutit tu însuși. Întreaga descriere este o metaforă a problemelor vieții. *Aequora*, sugerând întinderea, mărimea interminabilă, este folosită aici cu un sens precis, marea fiind doar un pretext. Este vorba despre marea dezlănțuită de necazuri ale existenței pe care o poate întâmpina un neînțelept, adică unul care nu s-a pus sub protecția doctrinei epicureice. Și acesta în evidentă antiteză cu liniștea înțeleptului, care vede totul calm, de pe malul solid, nebântuit de furtuni, al ataraxiei sale. Marea reprezintă aici cu totul altceva decât elementul naturii, iar metafora utilizată de Lucretius evidențiază puterea poetului-filosof de abstractizare și de concentrare a semnificațiilor.

Poezia adevăratei mări dezlănțuite, căreia nu-i rezistă nimic în furia ei, apare tot în cartea a-II-a, vv. 552-559, unde aglomerarea de verbe și enumerarea de substantive reprezentând părți de corabie produc un puternic efect asupra cititorului:

*Sed quasi naufragiis magnis multisque coortis  
disiectare solet magnum mare transtra, cauernas,  
antennas, prorim, malos, Aonsasque natantis,  
per terrarum omnis oras fluitantia aplustra  
ut uideantur et indicium mortalibus edant,  
infidi maris insidias uirisque dolumque  
ut uitare uelint, neue ullo tempore credant,  
subdole cum ridet placidi pellacia ponti, ...*

Nu mai e vorba acum de marea calmă, supusă, benefică, ci de stihia dezlănțuită, ucigașă și distrugătoare de bunuri. Cuvinte ca epitetul *magnum* (pe lângă substantivul *mare*) sau metafora hiperbolizantă *insidias* ne redau exact aspectul mării surprins de poet. Dar acest aspect nu este nicidecum rezultatul lucrării unor forțe aflate deasupra puterii noastre de înțelegere, a unor zeități, ci a unui fenomen natural normal, pe care poetul încearcă să-l explice. De fapt, toată această digresiune este o comparație, dovadă fiind conjuncția compusă *quasi*. Marea apare adeseori în comparații la Lucretius, pentru că, prin multitudinea ei de manifestări, îl ajută pe autor să exprime o serie întreagă de fenomene de natură fizică pe care el dorește ca cititorii să le înțeleagă, pentru a-i câștiga de partea doctrinei epicureice.

Astfel, științific sunt explicate două aspecte ale mării: *prestererele* și răspunsul la întrebarea: de ce nu crește marea, când toate râurile și fluviile se varsă în ea?

“Lucretius avea cele mai înalte calități de savant: obiectivitate și acuitate în observarea faptelor, suplețe și varietate a punctelor de vedere; forță și finețe (subtilă uneori) în deducția logică; în plus, o adevărată pasiune pentru îndrăzneala științei; mândria de a fi original, care incită la cercetare, și cea a limpezimii care nu se mulțumește decât cu idei clare. Dar opera lui ne poartă permanent între iluminări aproape profetice și erori care ni se par grosolane”<sup>2</sup>.

Același lucru se întâmplă și în această situație. Există o diferență clară între explicația atomistă, destul de naivă, pe care o dă Lucretius formării “uraganelor fierbinți”, pentru *prestere*, cum le numeau grecii, (nepunând la socoteală percepția excelentă că în centrul uraganului este liniște perfectă) și explicația aproape vizionară a motivului pentru care nu crește marea: influența razelor solare care evaporă enorm de multă apă de pe o suprafață atât de mare. Această explicație este valabilă și astăzi, punct cu punct. Ambele demonstrații sunt făcute în ultima carte a operei, a VI-a, dedicată fenomenelor naturale.

Spiritul poetului nu pornește de la idei preconcepute, ci e chiar gata să preia drept posibile adevăruri științifice și unele legende din mitologie legate de ape, așa cum ne-o dovedește în versurile 410-415, ale cărții a V-a:

*Vmor item quondam coepit superare coortus,  
ut fama est, hominum multas quando obruit urbis.  
Inde ubi uis aliqua ratione auersa recessit,  
Ex infinito fuerat quaecumque coorta,  
Constiterunt imbres et flumina uim minuerunt.*

Este vorba evident despre ipoteza potopului, prezentă în aproape toate mitologiile, inclusiv în cea greco-romană, pe care Lucretius o preia ca posibilă (*fama est*), dovedind o certă inteligență științifică.

Marea îi servește adesea lui Lucretius la demonstrarea teoriei sale atomiste, având marele avantaj că reprezintă o experiență la îndemână, aflată la cunoștința tuturor.

Când poetul dorește să demonstreze pluraritatea tipurilor de atomi într-un corp, de mare se servește, de diferența de culoare dintre spuma valurilor și albastrul mării (II, 772-781). Lucretius susține că marea nu ar putea prezenta aceste două culori diferite dacă ar fi alcătuită dintr-un singur tip de atomi.

În teoria referitoare la tipurile și formele atomilor, apa mării îi folosește ca exemplu de lucruri amare care curg. Lucrurile amare erau presupuse în doctrina epicureică a fi alcătuite din atomi mai puțin netezi, cu colțuri care ne

---

<sup>2</sup> Jean Bayet, *Literatura latină* (trad. rom. de Gabriela Creția), București, Ed. Univers, 1972, p. 224.

zgârie simțurile, de aceea se credea (greșit, o demonstrează Lucretius), că aceste lucruri nu pot fi lichide. Iar exemplul cel mai la îndemână pentru el era apa mării (II, 464-465).

Chiar și în teoria simulacrelor, cuprinsă în cartea a IV-a, autorul face apel la poezia mării: avem un gust sărat în gură când ne aflăm lângă mare. Sunt de fapt "simulacrele" emise de mare, care sunt sărate, aceleași "simulacre" pe care apoi le preia soarele prin căldura lui.

Ce reiese foarte ușor de aici este faptul că, pentru Lucretius, marea capătă un dublu rol: poetic și științific. Ar fi foarte greu pentru exegetul lucrețian să deceleze care dintre cele două roluri este cel primordial. Și aceasta deoarece opera lui Lucretius este în esența ei o operă didactică și, de aceea, chiar și în cele mai poetice fragmente îl putem suspecta de o astfel de intenție. Dar, pe de altă parte, și în părțile exclusiv științifice referitoare la mare, nu putem nega o anume adorație specifică poetului față de element, o poezie subtilă a sentimentului, camuflată sub masca rece a științei pure. Nici distribuția sau numărul fragmentelor referitoare la cele două aspecte nu pot da verdictul. Este evident că aspectul științific are prioritate numerică, dar poezia mării cuprinde prologurile primelor două cărți și de aceea are o importanță care echilibrează diferența numerică. A încerca să se dea o rezolvare definitivă acestei probleme ar fi un lucru riscant.

Cuvintele folosite de poet pentru a numi noianul mării sunt diferite, dând naștere unei *uariatio* deosebit de interesante.

Astfel, în cartea I, deja din primele versuri, întâlnim cele trei mari diviziuni ale lumii: *caeli-mare-terras*. Observăm că termenul folosit aici pentru elementul acvatic este cel obișnuit: *mare*. În altă parte însă (v.200), cuvântul este unul poetic: *pontus*, sugerând legătura dintre uscaturi, ideea călătoriei pe ape.

În cartea a II-a, chiar v. 1, termenul folosit este o metaforă, punând accent asupra întinderii apei: *aequora ponti*. E luciul marin, întinderea pe care se navighează. În v.194, ca și în cartea I, v. 771, întâlnim *umor aquae* cu *aquae* folosit foarte interesant, aproape ca un epitet, un fel de *umor aquarius*. La v. 465 din aceeași carte se află *sudor maris*, *sudor* echivalând aici cu *liquor* din v.390, cu ideea accesorie, suplimentară, de amărăciune (fragmentul este cel referitor la lucrurile amare care curg, despre care am vorbit mai sus). Cuvântul este folosit cu sens propriu în cartea a V-a, v. 487. O metaforă deosebită, dovedind încă o dată deschiderea culturală a lui Lucretius față de mitologie, apare la v. 472: *Neptuni corpus acerbum*. Tot aici e folosită și metonimia realizată printr-un procedeu specific scriitorilor romani: numele patronului divin folosit în locul obiectului patronat (*Neptunus* pentru *mare*). În v. 553 se revine în domeniul concretului cu expresia absolut banală: *magnum mare*.

În cartea a III-a, Lucretius utilizează poate cea mai frumoasă și completă metaforă pe care o putea găsi la adresa mării: *aequore alto*. Nimic nu putea reda într-un stil mai concentrat, specific lucretian, în același timp întinderea și adâncimea mării. Este un fel de definiție în două cuvinte care ar putea fi permanent dată elementului marin: *aequor altum*. În cartea a V-a, v. 128 întâlnim însă *aequore salso*, pentru că interesul științific îi cerea poetului să releve un alt aspect al mării. Cele două expresii aparțin limbii epice: *aethere ..ardor, ...aequore ...alto*. Observăm că aliterațiile își răspund exact.

Cărțile a IV-a și a VI-a, reprezentând părțile cele mai "științifice" ale operei lucretiene, folosesc de obicei denumirile concrete ale elementului marin, cu o expresivitate poetică destul de redusă.

Observăm deci că, în opera lui Lucretius, așa cum se exprimă T. Vianu, "puterea neînvinșă a rațiunii devine poezie"<sup>3</sup>, iar poezia mării ocupă aici un loc cu totul și cu totul special. Lucretius se apropie de mare atât ca poet, văzând-o în aspectele calme, degajate, senine, sau tulburătoare, furtunoasă, turbionară, cât și ca om de știință, descoperindu-i secretele, descifrându-i tainele, toate acestea reprezentând doar un aspect al efortului lucretian de a dezlega omenirea din lanțurile malefice ale superstițiilor. Marea este pentru Lucretius pasiunea și bucuria cunoașterii, este întinderea și adâncul, este calmul ataraxiei și puritatea gândirii, este, în sfârșit, o concepție, un mod de manifestare, o etapă a vieții.

### REPERE BIBLIOGRAFICE:

- I. a) LUCRETIUS, *De rerum natura*, Paris, Les Belles Lettres, 1924 (vol. I,II).
  - b) LUCRETIUS, *De rerum natura*, Paris, Les Belles Lettres, 1920.
  - c) LUCRETIUS, *Poemul Naturii* (trad. de Theodor Naum). București, Ed. Univers, 1965.
- II. EUGEN CIZEK, *Istoria literaturii latine*. București, Societatea Adevărul S.A., 1994, pp. 142-153.
  - JEAN BAYET, *Literatura latină* (trad. Gabriela Creția). București, Ed. Univers, 1972, pp. 213-236.
  - PIERRE GRIMAL, *Literatura latină* (trad. Mariana și Liviu Franga). București, Ed. Teora, 1997, pp. 204-210.
  - PETRU CREȚIA, *Epos și logos*. Ed. Univers, București, 1981, cap. "Marea homerică", pp. 16-26.

---

<sup>3</sup> Tudor Vianu, *Introducerea* la vol. *Poemul naturii*. București, Ed. Univers, 1965, p. 14.



Monstrul ovidian, în sensul lui etimologic, ca arătare, nu este rezultatul unui “hocus-pocus” al imaginației. Este de cele mai multe ori creat prin acumulări succesive de elemente, prin suprapunerea de straturi ale fanteziei. Nu este nici produs în serie (deși inaugurează specii) ci un individ unicat<sup>1</sup>. Monstrul în varianta sa vegetală, de care ne vom ocupa aici, este rezultatul unei relații unice autor-personaj și al unei relații–conflict între temerile autorului și voluptățile sale, al permanentei și paradoxalei nevoi de palpabil și enigmatic<sup>2</sup>.

### *Un θέατρον al formelor*

Metamorfoza este o formă de rănire, chiar în cea mai nevinovată și mai benefică variantă a sa. Chiar dacă este dorită pentru salvare (Daphne) ori conservare *in memoriam* (Adonis, Hyacinthus), ea afectează o formă anterioară (antropomorfism), o dizolvă sau i se substituie blajin. Oricum, înaintarea vegetală reprezintă mereu cedarea omenescului, o regresie de un anume tip (în afara regnului propriu) în fața căreia umanul nu poate să rămână indiferent.

Direcția metamorfozei nu este mereu analizată. Uneori îi constatăm doar produsul final (o plantă mică, fragilă, pentru care corespondențele cu anatomia umană sunt neevidente), dar acolo unde este urmărită, metamorfoza se înstăpânește asupra trupului, pornind din zonele periferice unde umanul este vulnerabil, unde simțurile sale sunt reduse. ”Nous avons vu que la transformation ne revêtait que rarement aux yeux d’Ovide le caractère instantané de la métamorphose par un coup de baguette magique”<sup>3</sup>. De obicei

---

<sup>1</sup> Unica excepție de la regulă este metamorfoza lui Hyacinthus, identică cu cea a lui Aias. În general însă, pentru fiecare făptură metamorfozată se caută o altă plantă cu care să fie identificată și care să-i poarte legenda.

<sup>2</sup> Este interesant de remarcat, în acest sens, că autorul simte nevoia de a lăsa un semn peren în urma personajului dispărut, un semn care să-i întrețină legenda, dar care să fie în același timp încifrat, comunicându-și doar parțial mesajul.

<sup>3</sup> Simone Viarre, *Ovide. Essai de lecture poétique*, cap. *L’irréel*, Paris, Société d’Édition “Les Belles Lettres”, 1976, p. 54.

pornește de jos în sus, de la picioare la mâini, de la extremitățile pletelor. Părțile intens marcate de omenesc – fața cu mijloacele ei de expresie precum și visceralele calde, purtătoare de emoții – duc însă o chinuitoare luptă cu metamorfoza.

„Phoebus și-așa o iubește și dreapta punându-și pe trunchiu-i,  
Simte sub coaja cea nouă bătăile inimii-n tremur,  
Crengile-i îmbrățișând, crescute din fostele brațe,  
Lemnului dând sărutări, deși el de buzele-i fuge”.<sup>4</sup> (vv. I. 553-556).

Omenescul lor este atât de intens, încât respinge crusta vegetală. Aproape întotdeauna rămâne în acest hibrid, chiar dacă nu evident, un sâmbure antropomorf, amintind de starea inițială (bătăile inimii la Daphne, căldura viscerală la Dryope). Oricât de frumoase și de gingașe ar fi noile forme, există întotdeauna o frică organică, instinctuală față de ele.

Monstrul, așa cum îl știm din varianta de interpretare a lui Gilbert Durand<sup>5</sup>, ca amestec de elemente mișunând haotic, are în cazul ovidian o viață mai scurtă decât s-ar putea crede. Hibridul asupra căruia acționează forța metamorfozei, omul-plantă caracterizat de suprapunerea vegetalului și antropomorfului, supraviețuiește doar între cele două extreme ale normalității, ale omogenului spre care tinde: ființa umană completă și individul vegetal deplin format. Am putea spune că există două momente nule ale metamorfozei: punctul de pronire, ființa umană în care nu sesizăm încă simptomele metamorfozei și punctul final, planta completă cu toate elementele sale pe deplin înstăpânite. Între ele se consumă, pe o durată variabilă, metamorfoza, amalgamul de elemente în luptă, monstrul propriu-zis, integrat în regn. Căci există deja o lume vegetală normală, decorativă în care monstrul se instalează discret fără a-i tulbura esența, de vreme ce el este doar un caz izolat, patologic.

Cauzele monstrului sunt multe și diverse: uneori (mai rar în cazul monștrilor vegetali care-și afirmă puritatea prin chiar simbolurile lor florale) se comite o *ὄβρις* (Myrrha-incest, Dryope-încălcare involuntară, prin ruperea unei plante sacre). Această *ὄβρις* nu presupune neapărat o pedeapsă cerească; spațiul divin uranic nu se tulbură totdeauna în vederea expierii. Uneori, terestrul își reglează singur conturile cu vinovatul: parazitarea acestui individ care se contaminează pe dată de masa vegetală, extinderea plantei ca un virus letal e unica posibilitate de avertizare asupra încălcării și totodată de pedepsire și expiere, fără intervenție uranică (cazul Dryope – vv. IX. 342-3939). Alteori e

<sup>4</sup> Versurile citate sunt în traducere personală pornind de la *Metamorphoses*, Leipzig, Editura Teubner, 1977.

<sup>5</sup> G. Durand, *Structurile antropologice ale imaginarului*, trad Marcel Aderca, București, Editura Univers, 1997, *Regimul nocturn al imaginii, partea a II-a, De la dinar la baston*, pp. 388-399.



vorba de o fugă voluntară sub scoarță, fie pentru autopedeapsă și izbăvire (Myrrha – vv. X. 475-518), fie pentru salvare (Daphne). În acest caz, zbaterea materiei antropomorfe sub platoșa de lemn, palpitarea cărnii nu reprezintă, ca în cazul anterior, zbuciumul ființei prizoniere, înghițite de lemn, ci mai degrabă un soi de convulsii ale omenescului, contracții ale muscularului înainte de tetania finală. Alteori, cauza metamorfozei stă doar într-o patologie a încremenirii îndelungi, o renunțare (scăpată din vedere) la funcțiile locomotorii ce definesc regnul animal (Heliadele – vv. II. 342-366, Clythia – vv. IV. 259-270). Ființa umană „uită” să se miște, iar monstrul suprapus îi pecetluiește încremenirea.

De aici (făcând o scurtă trecere în revistă), registrul vegetal se prezintă sub câteva variante hibride. Sub forma arborelui apar pe lume copacul-platoșă (Daphne), arborele-carceră de penitență (Myrrha) și copacul ca închisoare a simțurilor (Dryope, Heliadele, Clythia). Sunt doar extinderi ale ființei umane, în general feminine, supradimensionări pe care le vom explica mai jos. Ierbaceele reprezintă direcția opusă: trupul eroilor strâns, chircit într-o floare (personaje masculine: Narcis, Hyacinthus, Adonis, Aias), trup deseori golit de ființa lor abandonată Hadesului.

„Rug și făclii convenite și năsălia-i gătiră,  
Dar dispărut i-era trupul și-n locu-i găsiră o floare,  
Cu-ncruciate petale ieșind dintre foile albe”. (III. 508-510)

\*

„Sângele chiar îi țâșnește; și pământul de sângele-i roșu,  
Din înverzita lui brazdă născu-nsângerată o floare  
Care-i ieșise, pe vremuri, din rană lui Hyacinthus”. (XIII. 394-396)

### *Nesiguranța formelor*

Oricât de egocentrist (de egoist) ar fi individul conștient de antropomorfismul său, el este cu siguranță neliniștit de varietatea de dimensiuni ce-l înconjoară, de la gigantesc la minuscul, infinitezimal. Antropomorful e undeva pe la mijloc, și această *mediocritas* îl stânjenește: inconștient își dă seama că nu are parte de acea “contemplare monarhică”<sup>6</sup> pe care ar dori-o, și acest complex îi stârnește nesiguranța cronică a dimensiunilor, fluctuații ale

---

<sup>6</sup> În legătură cu “contemplarea monarhică” ca rezultat al situației la înălțime, se va consulta lucrarea lui Gaston Bachelard, *Pământul și reveriile voinței: studii asupra imaginarului și fantasticului*, trad. Irina Mavrodin, București, Editura Univers, 1998, cap. XI. *Psihologia greutății*, p.254.

imaginației, oscilări între mărunț și uriaș. Există “o surprinzătoare nesiguranță a noțiunii de spațiu și timp la nivelul inconștientului”<sup>7</sup>.

Nici monștrii vegetali nu puteau face excepție. Ei aparțin unui regn privilegiat care admite, pe de-o parte, reducerea elementelor primordiale și complexe în flori și semințe, pe de alta, creșterea continuă și luxuriantă a extremităților, șansa verticalității depline. (“Pomul are tendința să-și sublimeze, să-și verticalize mesajul simbolic.”<sup>8</sup>). Metamorfoza este singura șansă a antropomorfului de a testa extremele mult râvnite și doar intuite ale micșorării și supradimensionării. Imaginația autorului își îngrămădește eroii-personaje în flori sau îi lasă să se dezvolte în arbori, omenescul își testează și vindecă claustrofobia și elanul extinderii.

### *Feminitate*

În lumea metamorfozelor ovidiene, acest joc pare să aibă însă anumite reguli, impuse inconștient. Astfel, personajele feminine sunt înclinate cu predilecție către transformarea în arbori, în vreme ce elementele masculine se reduc (aparent inexplicabil) la ierbacee, flori de câmp ori de grădină. Această enigmă și-ar putea găsi explicația dacă am porni cel puțin pentru început de la afirmația lui José Ortega y Gasset privitoare la feminitate: “Relativa hiperestezie a senzațiilor organice ale femeii aduce cu sine faptul că, pentru ea, corpul există mai mult decât al bărbatului pentru sine.” “Femeia (...) își simte mereu corpul interpus între lume și eul său, îl aduce mereu în fața ei, în același timp ca scut care apără și ca ostatic vulnerabil.”<sup>9</sup> Așadar, personajul feminin nu-și poate împiedica trupul să se extindă, să se proiecteze chiar, metamorfozat în forme grațioase și care imită anatomia originară. Trupul îi este permanent un apendice. Poate pentru că metamorfoza în sine îl vizează direct sau trupul este însăși cauza ei: ca să scape de frumusețea lui potrivnică, Daphne<sup>10</sup> fuge sub scoarța laurului, sperând să-și anuleze senzorialul ca să se sustragă avansurilor

<sup>7</sup> C.G. Jung, *În lumea arhetipurilor*, trad. din limba germană de Vasile Dem. Rădulescu, București, Editura Jurnalul Literar, 1994, cap. *Contribuții la fenomenologia spiritului în basm*, a). *Spiritul în basm*, p. 124.

<sup>8</sup> G. Durand, *op. cit.*, cap.II. *Dela schema ritmică la mitul progresului*: „Prin verticalitatea sa, arborele cosmic se verticalizează și devine simbol al acelui microcosmos vertical care e omul.” (p.332).

<sup>9</sup> José Ortega y Gasset, *Idei și credințe (și alte eseuri de filozofie)*, trad. din spaniolă de Doina Linciu, București, Editura Științifică, 1999, cap. *Cum ne vedem pe noi - Femeia și corpul său*: „Corpul feminin, se știe prea bine, este dotat cu o sensibilitate internă mai vie decât a bărbatului, adică senzațiile noastre organice intracorporale sunt vagi și aproape surde în comparație cu cele ale femeilor. În acest fapt văd una din rădăcinile de unde iese la suprafață, grațios și admirabil, splendidul spectacol al feminității.” (p.147).

<sup>10</sup> Ne folosim de exemplul Daphnei fiindcă aici eul auctorial, metamorfozat în zeu, este cel mai evident la fel și tensiunea ce însoțește metamorfoza.

zeului. Ar putea fi și altceva: o discretă iubire de sine pe care, chiar dacă Daphne n-o recunoaște, celelalte personaje o mărturisesc indirect, prin însăși spaima lor în fața metamorfozei. Ele sunt cu toatele făpturi tinere și frumoase. Nici măcar Daphne, cea care-și șterge antropomorfismul în lemn disprețuindu-i senzualitatea și simțul tactil ce o obligă să suporte îmbrățișarea, n-ar putea renunța la esteticul formelor sale: preferă însă o frumusețe inaccesibilă, o frumusețe castă, cu platoșă. Corpul își pierde contururile evidente, simțurile, restul funcțiilor de relație, dar în schimb, se prelungește flămând de spațiu în propria-i carceră. Monstrul extins în arbore ar presupune și o inerție a mișcării: fata fuge, rădăcinile o încremenesc, decupându-i o secvență din fugă, dar ramurile se extind ca o compensație dincolo de dimensiunile brațelor, de înălțimea frunții. Ar mai putea fi și nevoia firească a victimei de a-și depăși ca mărime următorul, compensație a friciei ce o paralizează și o fixează în rădăcină. De aici provine nevoia extinderii în forme largi, arborescente. Se pare că, în interpretarea dată de Simone Viarre<sup>11</sup>, fata care fuge presupune un refuz în fața vieții și (paradoxal) un fel de negație a mișcării.

Nu doar personajul feminin trăiește (în stare latentă chiar) cu proiecția materială a trupului pe care îl pune (ca pe un scut?) între ea și lume, ci și admiratorul ei, martorul la transformare sau – de ce nu? – eul auctorial, la rândul-i masculin. Toți acești martori rămân în urma metamorfozei cu proiecția fantomatică a fetei. Adorația celui din urmă pentru efemerul formelor feminine care se perindă în timpul procesului creator nu este mai prejos decât a zeului care-o urmărește pe Daphne, ci mai discretă și mai cuprinzătoare: el își iubește și-și compătimește fiecare element feminin pierdut în favoarea hibridului. Eul său discret trage îndărăt, în forme ample, pietrificate în arbori (din spirit posesiv?) fiecare muribundă, ducînd-o către formele inițiale fără a-i altera transformarea. Se ajunge astfel la o distilare a frumuseții, golite de mijloacele omenești de seducție, golite de carnal până la esența ei (eternizată). Creatorul va fi însă discret cu elogierea acestei frumuseți închise în lemn și scoarță: ea va fi intuită fără vreun epitet din sfera esteticului care să însoțească detaliul vegetal. Gestul de iubire al lui Helios se reia de nenumărate ori în gestul auctorial al metamorfozei:

„Prin ale razelor forțe încearcă să vadă de poate,  
În mădulele reci, căldura cea vie să-ntoarcă,  
Dar fiindcă-i soarta vrăjmașă la străduințele toate,  
Peste-al ei trup și mormânt, nectar cu mireasmă el toarnă  
Și mult jelind-o grăi: <<Și totuși spre cer te întinde!>>”(vv. IV. 247-251)

<sup>11</sup> Simone Viarre, *L'image et la pensée dans les Métamorphoses d'Ovide*, cap. *La fuite et l'apaisement*, p.368.

Dacă pe eroine eul auctorial se străduiește să le țină la suprafață, profitând de imposibilitatea lor specifică de a-și anula proiecția fizică, cu eroii se comportă cu o discretă neglijență<sup>12</sup>: pe mulți dintre ei îi lasă să se stingă, salvatorul sosind cu întârziere și nefiind capabil să le mai reconstituie anatomia inițială. Venera plânge pierderea lui Adonis, Apollo pe a lui Hyacinthus, Aias și Narcis nu pot fi așezați pe rug pentru că între timp trupurile li s-au mistuit, s-au dizolvat ca prin farmec ori au lăsat în urma lor doar o pată de sânge insuficientă reconstituirii. Dacă eroinele se hipertrofiază, prizoniere ale iubirii de sine și ale eului auctorial, eroii se atrofiază dezamăgindu-și admiratorii. Și apoi acești eroi sunt parcă predispuși la micșorare. Metamorfoza lor este ea însăși rodul unui consum intern, al unei scăderi în greutate. Aias se consumă de supărare (vv. XIII. 391-398), Narcis de iubire patologică fără obiect palpabil (vv. III. 502-510), Hyacinthus are o hemoragie din vina lui Apollo (vv. X. 204-219), iar Adonis – din exces de vitejie (vv. X. 731-739), Cyparissus își pierde umorile prin plâns (vv. X. 130-142). Pentru toți, metamorfoza reprezintă micșorare, pierderea sângelui, atrofierea mușchilor, subțierea sau dizolvarea oaselor. Masculinul, neavând între sine și lume interpus decât spiritul nud și impalpabil, soarta sa este pecetluită: să se subțieze, să se stingă.<sup>13</sup> Floarea rămasă în urmă nu reprezintă decât o timidă încercare de recuperare.

Uneori se întâmplă însă, paradoxal, să întâlnim exemple feminine în care trupul nu mai poate fi intuit sub scoarță, exemple de micșorări surprinzătoare, de uscare și evaporare a umorilor. Și există și exemple masculine de închidere în arbore, de hipertrofieri. Explicația stă, credem, în cazurile particulare de metamorfoză: Philemon (vv. VII. 712-724), Cyparissus, Mentha, Clythia.

În acest caz, arborele ar fi nu atât hipertrofierea dată de proiecția propriului trup, cât o formă de agățare de un obiect al fixației, de încremenire în acest gest de “îmbrățișare” prelungit. Cyparissus iubește un cerb și, văzându-l mort, muribund la rându-i, încă se mai întinde spre obiectul adorației. Philemon își are în apropiere soața, iar transformarea lui în arbore reprezintă nevoia *post mortem* de contaminare și identitate cu soarta fericitei Baucis. Această extindere spre celălalt intră în definiția iubirii dată de Ortega y Gasset: ”În actul iubirii părăsim liniștea și repausul nostru și emigrăm virtualmente către obiect. Iar această stare perpetuă, tendința de emigrare înseamnă a iubi.” Philemon realizează inconștient un mimetism al formelor pe bază de  $\sigma\upsilon\mu\pi\acute{\alpha}\theta\epsilon\iota\alpha$ <sup>14</sup>,

<sup>12</sup> Pentru eroii masculini, moartea apucă aproape întotdeauna să soscască, iar metamorfoza se produce abia apoi, din rămășițele trupești nealterate încă.

<sup>13</sup> Aceasta vine în continuarea ideilor lui José Ortega y Gasset enunțate mai sus.

<sup>14</sup> Definiția iubirii: J. Ortega y Gasset, *Studii despre iubire*, trad. din limba spaniolă de Sorin Mărculescu, București, Editura Humanitas, 1995: „[...] Sufletul nostru pare a se dilata în chip fabulos, pare a birui distanțele și indiferent unde ne aflăm, ne simțim într-o reuniune

Cypris – o prelungire către făptura iubită: afectul amândurora, căpătând un suport, nu le mai îngăduie atrofierea. Cu totul invers stau lucrurile în cazul personajelor feminine. Clythia, adorându-și zeul, lăsată la propriu și la figurat în umbră eternă, se autoabandonează. Contrar celorlalte tipuri feminine, ea își uită trupul, consumându-și energia în heliotropism și trăind nu cu obsesia formelor sale, ci cu sentimentul dureros al fixării htoniene ce se opune permanent mișcării sale de orientare. Pentru ea, evidentă și chinuitoare este doar rădăcina.

„Și sta de pământu-i lipită, cu ochii veghea doar la dânsul  
Și chipul zeiesc petrecându-i, privirea spre el își întoarce.  
Se spune că-n lut s-a fixat cu membrele-i și că o parte  
Pălit-a schimbată în ierburi lipsite de sânge, livide”. (II.350-360)

Cât despre *Mentha*, rămasă sub forma mărunță de izmă, ea nu este nimic altceva decât o făptură micșorată de gelozia altei femei, a unei zeițe (zeița *Persephona*, L.X v. 728-731 – mențiunea făcută de *Afrodita*).

### *Sub crusta caldă*

Un pas înainte ar fi acum să ne eliberăm de formele ce ne paralizează imaginația și să încercăm să aflăm prin ce trece monstrul în metamorfoza sa. Nu este prea limpede definiția pe care el însuși o dă referitor la senzațiile sale. Tot ce știm din variatele exemple este că monstrul eludează moartea, de voie ori de nevoie, își întârzie sau anulează catabaza, fireasca scufundare în terestru. El poate coborî acolo (*Narcis*, *Adonis*, *Hyacinthus*, *Thisbe*, *Pyramus*) dacă a apucat să moară, lăsându-și pe pământ o dublură minusculă (floare), ori încremenește la suprafață (exemplul monștrilor fete – arbori) sub o formă refractară la mișcare, și în acest fel poate fi considerat ca prins între viață și moarte, eludând letalul și totuși coținându-l. O primă senzație a monstrului este claustrofobia (spațiul se îngustează și-l sufocă). În acest registru intră și pierderea simțurilor, frica de inerție, la fel de reală ca și cea de colcăială<sup>15</sup>, neputința de-a vorbi, paralizia, somnul endimionic (coma, ar spune un modern).

---

esențială cu el.” (p. 15): „[...] În iubire totul e, după cum vedem, activitate. Și în loc de a consimți ca obiectul să vină la mine, eu sunt cel care mă duc după obiect și mă instalez în el. În actul amoros, persoana iese din sine: e pesemne cea mai intensă încercare făcută de Natură pentru ca fiecare să-și iasă din sine însuși către altceva.” (p. 11).

Oricum, și *Simone Viarre* recunoștea o latură afectivă în metamorfoză, chiar dacă e vorba de o considerație la modul general: *L' image et la pensée dans les Metamorphoses d'Ovide*, cap. *Devenir ce qu'on est*: „Ils sont continuellement dominés par leur affectivité. Et cela nous importe dans la mesure où cette affectivité détermine des transformations.” (p.360).

<sup>15</sup> Este vorba de teama despre care scrie *G. Durand*, *op. cit.*, v. nota 5.

În fața acestor temeri, noile și neobișnutele forme nu mai reprezintă un atât de mare disconfort iar șansa de perenitate, scăparea de senzorial (*ἀνπία*) sunt doar mărunte consolări.

Se pare, însă, că acest stadiu al catabazei sub scoarță ori coajă nu este suficient. De fapt, nu putem scruta această materie hibridă fără să pătrundem sub însăși crusta creatorului acestei lumi, a poetului care-și aglomerează în universul său monștrii: uriașii și piticii vegetali. N-ar fi atât de preocupat de ei, dacă toți aceștia nu i-ar produce o perpetuă pendulare între teamă și atracție.

### *Anxietatea*

Așa am putea denumi această tendință care nu-i nici pe deplin fobie, nici pe deplin atracție, nici pe departe indiferență, ci un fel de tresărire periodică în fața vegetalului, ceea ce Kierkegaard<sup>16</sup> ar fi definit astfel: „anxietatea este de fapt o atracție față de ceva de care ne este frică, o antipatie simpatică; anxietatea este o putere străină care-l cuprinde pe individ, din ale cărei brațe nu se poate și nici nu vrea să se smulgă, fiindu-i frică de ea; or, de ce ți-e frică – te și atrage.” Antropomorfismul pare normalitatea, viața în sine cu mișcarea ce-i este inclusă. Monstrul vegetal contrazice dinamicul (starea normală a ființei umane): prin urmare îi sunt negate, în general, posibilitățile de supraviețuire și locul în lume. Prin gura Myrrhei și a Afroditei, Ovidius se mulțumește să-și considere monștrii exilați între două lumi<sup>17</sup>.

„Și ca să nu pângăresc pe pământ pe cei vii și nici moartă,  
Să nu-ntinez pe cei duși, refuzați-mi aceste tărâmurii  
Și preschimbându-mă, zei, și viață și moarte luați-mi!” (X. 485-487)

De fapt, fără să vrea s-o recunoască deschis, poetul își întruchipează toate metamorfozele pe baza unei insuficiențe a propriilor forme, pe un plictis față de antropomorfism (de care totuși nu se poate separa). Așadar, el experimentează și alte stări dintr-o insuficiență tipic poetică, dar se teme s-o rupă pe de-a-ntregul cu antropomorfismul. Îl lasă să se dizolve în prelungiri vegetale, dar apoi, anxios, de parcă și-ar risca pe vecie propria-i formă, se reîntoarce la peisajul uman. Astfel, după fiecare metamorfoză ne reîntoarcem la punctul zero, ființa umană necontaminată, pentru ca apoi acest ciclu al transformării să se reia.

<sup>16</sup> S. Kierkegaard, *Conceptul de anxietate*, trad. din limba daneză de Adrian Arsinievici. Timișoara, Editura Amacord, 1998, vol. I, Cap. I.5. *Conceptul de anxietate*, p. 77-78 și notele.

<sup>17</sup> S. Viarre, *L'image et la pensée dans les Métamorphoses d'Ovide* (p.237): „Myrrha precise involontairement la conception ovidienne en présentant la métamorphose comme intermédiaire entre la vie et la mort.”

Există de altfel mai multe forme de manifestare a anxietății auctoriale și tot atâtea încercări de anulare. Povestea în poveste e un mijloc de eludare a contactului cu vegetalul în expansiune. Fiicele lui Minyas vorbesc despre transformări vegetale: tensiunea crește, seducția e mare, dar când limitele ne par depășite, ieșim teferi din rama poveștii și le vedem pe fetele-povestitoare (încă) nevătămate. E o formă de a scăpa din înlănțuirea vegetală atunci când începe să-ți fie teamă. O alta este înconjurarea monstrului cu ființe umane: Heliadele, Dryope, toate exemplele cu flori. Anxiosul creator realizează astfel că formele nu se dizolvă automat în contact cu monstruosul, că sunt suficient de trainice, că antropomorful nu este peste măsură de fragil. Surorile nefericitei Dryope o înconjoară fără să se contamineze, pruncul din brațele ei va rămîne nevătămat între ramuri, fătul Myrrhei va fi hrănit de trupul lemnos al mamei fără a i se inocula virusul metamorfozei, chiar și nimfele recunoscând că este un prunc desăvârșit. O a treia formă de recuperare a omenescului va fi aceea de recuperare a anatomiei umane prin discretă estetizare a formelor vegetale, forme văzute ca prelungiri ale celor omenești (păr-frunze, brațe-crengi, picioare-rădăcini, frunte-vârf de pom). Această corespondență îl izbăvește pe Ovidius de nostalgia omenescului.

Instinctul antropomorf se agață de lumea materială din teamă de vertij, iar dacă (urmărind opinia lui Gaston Bachelard<sup>18</sup>) abundența de detalii anulează zborul vertical ori căderea, cel puțin în cazul de față excesul de contururi și forme încremenește monstrul la nivel terestru (de aceea copacii au conținut uman). Făptura umană caută în general o lume materială, dar nu materialul opac ori rigid, ci acela care să-i îngăduie o oglindire a propriului “eu”. De aici rezultă frustrarea și anxietatea în fața vegetalului, căci sufletele celor morți nu mai sunt “identice cu activitatea psihică a celor vii, continuând-o”<sup>19</sup>, ci sunt mute în tulpina lor.

Arborele sau floarea nu sunt decât un “rezumat”<sup>20</sup> al unei singure ființe încremenite total sau parțial la suprafața lumii. O dată ce-a fost om, monstrul vegetal nu va mai putea fi niciodată pe deplin o simplă plantă. Iar eul antropomorf – martor la această nouă stare – nu va putea să rămînă neutru. Cu

---

<sup>18</sup> Despre vertij se poate citi în lucrarea lui G. Bachelard (v. nota 6), ca și despre aglomerarea de elemente.

<sup>19</sup> C.G. Jung, *În lumea arhetipurilor*, cap. *Spiritul în basm*, *op.cit.*, v. nota 10: „Corespunzător originarei sale naturi colicene, spiritul este întotdeauna activ, înaripat, mobil, precum și înviorător, stimulator, inspirat, incendiar, chiar. În termeni moderni, spiritul este dinamic și de aceea constituie opusul tradițional al materiei, respectiv al caracterului ei static, inertial, lipsit de viață.”

<sup>20</sup> Este o replică, aluzie la afirmația lui G. Durand, *op.cit.* (v. nota 5), pentru coordonate mai precise): arborele = „rezumat cosmic și cosmos verticalizat”, p. 331.

inocență sau vină, va fi obligat să ia atitudine față de făptura din lemn și măduvă. Două reacții conștiente se dau la iveală: 1. εὐσέβεια, reacția binevoitoare, de simpatie (în sens etimologic); 2. reacția de respingere totală în fața unor forme închise într-o materie inertă ce nu inspiră nimic divin și nimic omenesc.

Prima este reacția lui Apollo. El mângâie scoarța laurului, îi consacră frunzele cununii sale, o sacralizează renunțând la concupiscentă.

Cealaltă e reacția lui Erysichthon: el ucide nimfa din copacul sacru, o izbește cu toporul și nici măcar sângele (evidența antropomorfului) nu-i calmează criza (vv. VIII. 759-770). Regele reprezintă o exacerbare a anxietății general umane față de hibrizi și omenesc cu față ascunsă.

„Spuse și cu lovituri oblice arma-și izbește;  
Și-a tresărit și-a gemut stejarul cel sfânt al zeiței  
Iar laolaltă pălesc și ghinda și frunzele sale  
Și se întinde încet, în lungile-i ramuri paloare.  
Sânge din scoarța-i zdrobită curse asemeni acelui  
Ce din grumazul pălit unui taur adesea-i țâșnește,  
Cînd uriașul cornut ca jertfă altarului cade”. (VIII. 757-764)

Poate că nu ucide neapărat, ci mai degrabă încearcă să dezgroape ceva presimțit în lemn. Ambele sunt ipostaze ale eului poetic în derivă. Între Apollo și Erysichthon, Ovidius se păstrează în ipostază apolinică. El preferă să-și acopere cu scoarțe și coji proiecțiile în forme umane și mai degrabă le dorește îngropate sub ele, dar vii, decît în variante perfect antropomorfe, statuare, dar rămase reci, cu desăvârșire moarte. De aici provine insuficiența lui Pygmalion în fața femeii-sculptură, față de resemnarea lui Apollo în fața femeii-copac.

### *În lume în miezul ei*

Anxietatea față de vegetal are o variantă complementară: teama de dispariția materiei verzi. Dacă vegetalul în metamorfoză produce neliniște, dispariția acestuia ar genera o reală fobie. El trebuie să existe măcar ca element estetic, neutru sau care asigură rodirea și armonia universală, ca domeniu al zeiței Ceres. Pustiirea Trinacriei de către Demetra (vv. V. 474-486) sau a regiunii Calydonului de către mistreț (vv. VIII. 290-295) stârnesc oroare.

Iar dacă tot vorbim de neutralitate vegetală, vom afla că lumea ovidiană nu este doar un teritoriu al transformării. Există și individul-arbore, produs firesc al naturii fără amestecuri metamorfice, fiu al seminței, al germinării și-al țărânei. Mlădița născută de brazde este prezentă în acest univers în aceeași măsură în care mușchii și oasele omenești se camuflează în scoarță; naturalul și miraculosul supraviețuiesc alăturate și se întrepătrund.



Aproape întotdeauna însă, la rândul-i, această lume de arbori și arbuști „normali” manifestă o sensibilitate, o afinitate discretă către antropomorfism<sup>21</sup> (a se vedea arborii „seduși” de cântecul lui Orpheus, vv.X. 86-108). Copacul acceptă simbioza ori atingerea umană tot așa cum umanul (în momente de criză ori ۆβρις) se refugiază în vegetal, încredințându-și membrele transformării în arbore ori floare. Stejarul din ghinda de Dodona, legat de sfera divină și de cea umană prin harul prezicerii și puterea de a împlini miraculos dorințele, oferă nefericitului Aeacus un popor de mirmidoni în locul furnicilor ce mișunau pe trunchi: vv. VII. 622-628. Vertical prin natura sa<sup>22</sup> dar completându-și prin proiecții laterale structura unitară de axă, stejarul împrumută prin extinderea spre spațiul uranic și prin rădăcinile înfipite în pământul oamenilor, ceva din antropomorful jupiterian și teluric pentru a-l transpune în metamorfoza furnicilor: o metamorfoză inversă față de cele cu care ne-am obișnuit, o metamorfoză cu agent (ori “catalizator”) vegetal.

Perechea sa (un arbore simbiotic, cosmic, punct de întâlnire între regnuri) este copacul zeiței Ceres<sup>23</sup>. El poartă sub coajă o nimfă, o făptură care nu-și manifestă decât tardiv (în agonie) structura antropomorfă. Și totuși această formă de antropomorfism este mult mai evidentă decât cea anterioară: membrele omenеști ascunse de scoarță nu au nevoie de vreun miracol ori mutație pentru a fi dezvăluite (așa cum fusese cazul oamenilor-furnici). Gestul este simplu, la îndemâna oricui: lovirea, decojirea, rănirea. Erysichthon descoperă carnea și glasul nimfei abia prin agonia trunchiului scobit de secure. Podoabele de ghirlande și panglici ce însoțesc trunchiul sunt numai mărturia unei simple intuirii a omenescului, presimțirea unei nimfe antropomorfe ascunse în trunchiul la care muritorii se închină. Iată un arbore impregnat la propriu de divin și omenesc, un copac care nu mai are nevoie de gestul întinderii către un Jupiter celest și nici de un Aeacus care să viseze sub ramurile sale pentru a avea contact cu omenescul și cu divinul deopotrivă! El le include pe amândouă prin simbioza sa concretă și deplină: moartea copacului e implicit moartea “miezului” uman. Tocmai din pricina acestei măduve omenеști arborele nu-și va mai consuma energiile în gestul exclusiv de extindere uranică: structura sa

<sup>21</sup> Durand merge chiar mai departe când susține că: „Prin verticalizarea sa, arborele cosmic se umanizează și devine simbolul aceluia microcosmos vertical care e omul.” p. 330, cap.II. din *Structurile antropologice ale imaginarului*.

<sup>22</sup> Despre verticalitatea arborelui/pomului au discutat atât Gilbert Durand cât și Gaston Bachelard. Astfel, Gilbert Durand afirmă în *Structurile antropologice ale imaginarului*: „Acest verticalism e atât de evident încât Bachelard nu ezită să clasifice pomul printre imaginile ascensionale și să dedice un capitol important pomului acrian.” (p. 330, cap. II: *De la schema ritmică la mitul progresului*).

<sup>23</sup> Despre copacul drag zeiței Ceres am discutat și în capitolul intitulat *Anxietatea*, cazul Erysichthon.

completă – vegetal-lemnoasă, umană și zeiască – îl va elibera de insuficiența pe verticală iar copacul (astfel “hrănit” de interiorul complex) nu va neglija nici una dintre cele trei dimensiuni. Din descrierea ovidiană rezultă că este înalt, cu mult deasupra pădurii, dar și gros, cu trunchiul rămuros și rotund, cât să-l cuprindă cincisprezece brațe ( vv. VIII.743-750).

În general, copacul nu presupune numai o potențială simbioză ci chiar o tendință reală de a atrage cu sine un întreg ansamblu vegetal și de a-i deveni suport. Orpheus cântă din liră, arborii pădurilor îl înconjoară târând după ei o întreagă suită de vegetație mărunță (viță de vie, vrejuri de pepene, iederă). Arborele strict vertical, (copacul-axă) devine arborele-rețea încărcat de elemente auxiliare, suport de mlădițe și vrejuri.

Dacă elementul acesta reprezintă vegetalul pacificat, inofensiv (chiar și atunci când este rezultatul unei încălcări), seriile ierbacee nu sunt totdeauna golate de eventuale conotații negative. Ierburile și lianele poartă deseori reminiscențe malefice, de plante otrăvitoare ori de unelte feroce ale răzbunării zeilor. Deseori, scenele de pedepsire a impietății de către zeul Bacchus<sup>24</sup> (transformarea ficelilor lui Minyas sau a corăbierilor neomenoși) sunt încărcate de vegetal agățător, prehensil, de cârcei de viță de vie, ciorchini, mlădițe și, mai ales, de nenumărate frunze. Există un luxuriant înfricoșător al sugrumării și încleștării tot așa cum există și luxuriantul dătător de euforie al belșugului. Frunza este elementul verde al nutriției și rodului în aceeași măsură în care poate fi camuflajul și mugurele din care evoluează cârcele, gheara și vrejul: acel vrej care încurcă fuga, reține prada și o intoxica în vederea metamorfozei. Frunza se înscrie totodată în registrul nelemnos, acolo unde apar și perfidele ierburi otrăvitoare ale Medeei (aconitele, vv. VII: 406-419), rezultat al spumelor mutagene lăsate de Cerber în lupta cu eroul din Tirynthos. Ierbaceul în sine nu are nici o conotație uranică: el se extinde exclusiv lateral, se propagă orizontal – așa cum vedem în marile scene ale dezastrului și sterilității vegetale. Plantele sălbatice din Trinacria devastată (pălămidă, pir, neghină) sufocă orizontal, pe suprafețe mari, însemnele belșugului.

Întrebarea finală ar fi aceasta: de ce există la autorul nostru o atare tendință de a privilegia arborele, de a-i acorda însemnele rodului, frumosului și perspectivele uranice când numeroși alți creatori manifestă suficientă reținere

---

<sup>24</sup> Despre plantele agățătoare ale lui Bacchus se povestește în Cartea a IV-a care debutează cu istorisirile ficelilor regelui Minyas în timpul unei șezători organizate cu scopul de a nu respecta sărbătoarea dedicată lui Bacchus. Transformarea fetelor în lilieci se realizează în cadrul unui decor suprasaturat de elemente vegetale, plantele pătrunzând până în palat (versurile IV.394-398). Un alt exemplu de pedepsire a impietății față de Bacchus este cazul corăbierilor: versurile III. 662-667.

față de “vegetalul rege”<sup>25</sup> pentru a crea imagini cu arbori uscați ori putrezi, copaci malefici ori supuși maleficului? Pentru Ovidius, arborele este strict benefic, veninul fiind abandonat ierburilor. Răspunsul nostru ar fi următorul: există o anumită corespondență între dendrofobie și misoginism pe care studiul lui Gilbert Durand<sup>26</sup> o scoate fără rezerve la iveală. Aceste două reacții adverse apar în permanentă asociere la unii autori atunci când este vorba de actul creației. Noi credem că o sensibilitate exacerbată face ca spiritul creatorului să recunoască în formele lemnoase reminiscența rotunjimilor feminine, conturul mlădios al brațelor și al trupului. Retragera în fața femeii presupune o teamă acută de arbori, imaginea putregaiului și a uscăciunii suprapusă peste imaginea trunchiului. În schimb, un creator îndrăgostit de feminin (autorul nostru, spre exemplu) nu va putea niciodată să înjosească imaginea arborelui, pandant al feminității, înrudit cu feminitatea prin forme. Un astfel de creator va trăi neîncetat cu icoana arborelui stabil, verde și cu perspective uranice, arbore al cărui frunziș este o permanentă “invitație la zbor”<sup>27</sup> și la extindere. Când copacul e astfel sacralizat, veninul și uscăciunea rămân fără echivoc de domeniul ierbaceului, al buruienilor otrăvitoare și medeeice.

Există așadar cele două extreme: vegetalul blând, fragil, pacificat (pânza Atenei cu mlădița de măsline, vv. VI.100-103), sacru, benefic (stejarul din Dodona) și vegetalul ca instrument odios al crimei (ierburile Medeei) sau sub forma terifiantelor plante agățătoare (ale lui Bacchus) – un fel de braț nevertebrat, dar mobil, al naturii. Iar în lumea aceasta, în miezul ei, trăiește și se integrează acel monstru, fostă ființă umană, actuală plantă, care nu include nimic înfricoșător, ci doar un tragic al disfuncției, ieșirea din uz a omenescului.

---

<sup>25</sup> Sintagma îi aparține lui Gilbert Durand. *Figuri mitice și chipuri ale operei de la mitocritică la mitanaliză*, Partea a doua: *Realism și configurare dinamică a structurilor*, p.143.

<sup>26</sup> Pentru a cerceta toate cazurile în care apar conjugate aceste două reacții se recomandă consultarea lucrării și a capitolului de la nota precedentă.

<sup>27</sup> Gilbert Durand, *Structurile antropologice ale imaginarului*, cap. II: *De la schema ritmică la mitul progresului*, p. 332: „Orice frunziș e o invitație la zbor”.

## REPERE BIBLIOGRAFICE\*

- GASTON BACHELARD, *Aerul și visele: eseu despre imaginația mișcării*, trad. din lb. franceză de A. Martin, București, Editura Univers, 1997.
- id.*, *Pământul și reveriile voinței: studii asupra imaginarului și fantasticului*, trad. din lb. franceză de Irina Mavrodin, București, Editura Univers, 1998.
- JOSÉ ORTEGA Y GASSET, *Studii despre iubire*, trad. din lb. spaniolă de Sorin Mărculescu, București, Editura Humanitas, 1995.
- id.*, *Idei și credințe (și alte eseuri de filozofie)*, trad. din lb. spaniolă de Doina Lincu, București, Editura Științifică, 1999.
- SIMONE VIARRE, *L'image et la pensée dans les Métamorphoses d'Ovide*, Université de Paris, Faculté des Lettres et Sciences Humaines, 1964.
- id.*, *Ovide. Essai de lecture poétique*, Paris, Société d'Édition „Les Belles Lettres”, 1976.
- CARL GUSTAV JUNG, *În lumea arhetipurilor*, trad. din lb. germană, prefață, note și comentarii de Vasile Dem. Zamfirescu, București, Editura Jurnalul Literar, 1994.
- SÖREN KIERKEGAARD, *Conceptul de anxietate*. Traducere din limba daneză de Adrian Arsinievici. Timișoara, Editura Amacord, 1998, vol. I-II.
- GILBERT DURAND, *Structurile antropologice ale imaginarului*, trad. din lb. franceză de Marcel Aderca, București, Editura Univers, 1997.
- id.*, *Figuri mitice și chipuri ale operei – de la mitocritică la mitanaliză*, trad. din lb. franceză de Irina Bădescu, București, Editura Nemira, 1998.
- SIGMUND FREUD, *Eseuri de psihanaliză aplicată*, trad. din lb. germană de Vasile Dem. Zamfirescu, București, Editura Trei, 1994.

---

\* Multe dintre publicațiile consultate în limba română nu au menționat titlul în original. Pentru uniformitatea lucrării de față preferăm să notăm, în cazul acestor lucrări, titlul în limba română (specificând de fiecare dată că este vorba de o traducere și menționând numele traducătorului, precum și editura care a publicat traducerea).

# TRAGICOMEDIA SAU SUBSTANȚA COMICĂ ÎN *SATYRICON*

## I. *Satyricon*-ul ca operă deschisă

Cu lucrarea sa intitulată programatic *Opera deschisă*<sup>1</sup>, U. Eco inițiază o nouă modalitate de abordare a operei literare, care se va constitui într-un instrument de lucru original și subiectiv în critica de text ulterioară. Eco propune o interpretare liberă și personală a unei scrieri cu care cititorul să vină direct în contact și s-o interiorizeze: „Orice operă de artă, chiar dacă nu este considerată ca încheiată din punct de vedere material, necesită un răspuns liber și inventiv, fie și numai pentru motivul că nu poate fi realmente înțeleasă dacă interpretul nu o reinventează într-un act de congenialitate cu autorul însuși”<sup>2</sup>. Orice operă de artă, chiar produsă conform unei poetici a necesității, explicită sau implicită, este deschisă unei serii virtual infinite de lecțiuni și interpretări posibile, fiecare din ele făcând ca opera să fie rescrisă conform unei perspective, unui gust sau unei execuții personale.

Așa privind lucrurile, *Satyriconul* comportă o serie nelimitată de interpretări. Mulți au văzut în *Satyricon* un roman „cu cheie”, echivalându-l pe Trimalchio cu Nero și *cena* celui dintâi cu unul din multele banchete imperiale sfârșite de obicei în orgii notorii în epocă. Însă trebuie să ținem seama că, în vremea când a fost scris *Satyriconul* (dacă aparține aceluia *arbiter elegantiarum* care era Petronius la mijlocul secolului I p. Chr. ), Nero era un bărbat tânăr, iar Trimalchio este un bătrân, așa cum o relevă sintagma *senem calvum*<sup>3</sup>. Pe de altă

---

<sup>1</sup>Pentru facilitarea consultării sistemului de note, voi face următoarele precizări: numele autorului, titlul complet al lucrării citate, cu numele autorului traducerii, dacă este cazul, locul apariției și numele editurii unde a apărut va fi indicat, în cazul tuturor lucrărilor, în secțiunea de repere bibliografice. În note vor apărea numele autorului, titlul lucrării, locul apariției și pagina unde poate fi găsit citatul sau referirea din text.

<sup>2</sup> U. Eco, *Opera deschisă*, București, 1969, p. 20.

<sup>3</sup> *Satyricon*, cap. 27. Tot în scopul ușurării lecturii și pentru a nu se rupe inutil discursul, în plus pentru a nu se încărca aparatul de note, în cazul referirilor la textul petronian voi menționa în paranteză capitolele unde se găsesc citatele în limba latină sau exemplele

parte, cu tot stilul său de viață dezordonat, împăratul este un om cult și stilat – ceea ce Trimalchio nu este nici pe departe, un om cu educație și de origine nobilă, care nu poate fi comparat cu libertul oriental, proaspăt îmbogățit. Adesea, *Satyricomul* a fost numit „roman de aventuri”. Într-adevăr, este o aventură de la un capăt la celălalt: eroii își schimbă meseriile, trăiesc din expediente, au diverse afaceri sexuale, supraviețuiesc diferitelor *pericula* (dintre care furtuna este cel mai important), mint, fură, înșală, totul într-o atmosferă de liberalism și lipsă a conveniențelor care reprezintă, *avant la lettre*, cadrul-tip al romanului picaresc, populat de haimanale simpatice și fără scrupule.

*Satyricomul* este și un roman comic, a cărui principală modalitate de realizare este gag-ul cvasi-cinematografic, întâlnit în filmele mute: scene ca aceea în care Encolpius, privind *atrium*-ul lui Trimalchio, este gata să își rupă picioarele (cap. 29), căderea lui Giton în *impluvium*, care-l antrenează și pe prietenul său (cap. 72), prăbușirea preotesei lui Priap de pe scaunul rupt, fapt care cauzează stingerea focului sacru (cap. 136), sunt memorabile și similare celor din comediiile americane de succes. Petronius a încercat mai întâi să provoace râsul, susține R. Martin<sup>4</sup>, în acord cu P. Grimal<sup>5</sup>: „Intenția principală a lui Petronius a fost de a amuza, nu de a moraliza”.

Unii cercetători au văzut în *Satyricom* un roman pornografic. R. Martin contrazice vehement această ipoteză – *Satyricomul* poate fi catalogat ca un roman priapic, dar nu pornografic<sup>6</sup>. Priapic, pentru că nu se poate nega caracterul sexual al *Satyricomului*. Sunt atât de multe scene legate de funcțiuni sexuale și aluzii obscene (dar nu scatologice), încât aserțiunea că romanul stă sub semnul lui Priap se vedește acceptabilă în trei direcții:

- întreaga acțiune este demarată în urma profanării unei ceremonii închinată lui Priap;
- răzbunarea zeului îl urmărește pe erou pe parcursul întregului roman;
- o mare parte a relațiilor umane întâlnite în narațiune se bazează pe atracție fizică și pulsivitate sexuală, recunoscându-se, astfel, autoritatea zeului.

R. Martin<sup>7</sup> insistă însă asupra aspectelor non-priapice: pudoarea cu care sunt povestite chestiunile cele mai scabroase, sau faptul că la banchet nu sexul, ci banii îi obsedează pe convivi (un libert spune că s-a îndrăgostit de o hangiță nu

---

punctuale. Mai fac precizarea că atât textul original, cât și traducerea, sunt menționate în secțiunea de repere bibliografice.

<sup>4</sup> R. MARTIN, *Le Satyricon-Pétrone*, Paris, 1999, p. 35.

<sup>5</sup> P. GRIMAL, *La guerre civile de Pétrone dans ses rapports avec la Pharsale*, Paris, 1977, *apud* R. MARTIN, *op. cit.*, p. 37.

<sup>6</sup> R. MARTIN, *op. cit.*, p. 43.

<sup>7</sup> *Ibidem*, pp. 43-44.

pentru că era pricepută la dragoste, ci pentru că era generoasă [cap. 61])<sup>8</sup>. Dimpotrivă, femeile caută sexualitatea, și chiar Martin<sup>9</sup> recunoaște că potențialul de degenerare sexuală feminină este nelimitat. În ceea ce privește trio-ul Encolpius-Giton-Ascytos, nu trebuie să ne ni se pară insolit: în Antichitate, bisexualitatea era ceva obișnuit. Paul Veyne, citat de R. Martin<sup>10</sup>, afirmă că, într-o societate liberă, 10% dintre oameni sunt homosexuali, 10% sunt heterosexuali, iar restul de 80% sunt bisexuali. Acest liberalism sexual poate constitui, în altă instanță, o marcă a grotescului, dar el trebuie analizat din punctul de vedere al contemporanului romanului, și nu al cititorului modern, a cărui scară de valori este sensibil modificată.

Supralicitând, J.-P. Sullivan vede în *Satyricon* un roman de dragoste, afirmând că relația lui Encolpius cu Giton este una romantică, și folosește schema lui Sartre (delimitarea binară esențial/contingent) în a caracteriza dragostea celor doi ca esențială, iar relațiile Giton – Ascytos și Encolpius – Circe drept contingente<sup>11</sup>.

O viziune cu totul diferită aduce K. Rosenkranz: el susține că orice aspect falic, deși cu semnificație divină, este din punct de vedere estetic urât, și că toate tablourile, romanele și poeziile priapice sunt urâte, indiferent de cheltuiala de fantezie, umorul și virtuozitatea cu care au fost realizate<sup>12</sup>. În ceea ce privește *Satyriconul*, Rosenkranz face o concesie și recunoaște că acesta este lipsit de brutalitate (echivalentă cu urâtenia, în concepția sa) în adevăratul sens al cuvântului, brutalitatea fiind convertită în comic. Dominantă este frivolitatea, pentru diminuarea obscenității recurgându-se la arta echivocului<sup>13</sup>.

Nu mai puțin *Satyriconul* este și un roman al deziluziei. Encolpius este permanent decepționat, cei care-l decepționează fiind pe rând Agamemnon, Giton, Ascytos, Trimalchio, Eumolpus, Circe. De câte ori crede într-o valoare sigură (elocvența, dragostea, prietenia, averea, literatura), este nevoit să vadă că acestea sunt iluzorii, evoluția sa fiind de fapt o involuție, încât putem spune despre *Satyricon* că este un *Bildungsroman* în sens regresiv, invers. Encolpius, la început cu alură de june-prim, decade progresiv, fizic și moral, până la situația de servitor al lui Eumolpus. Pe această linie, putem privi *Satyriconul* și ca un roman pesimist, disperat și care duce la disperare. Petronius, afirmă

---

<sup>8</sup> *Sed ego non mehercules corporaliter aut propter res uenerias curavi, sed...fecit assem, semissem habui.*

<sup>9</sup> R. MARTIN, *op. cit.*, p. 48.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 46.

<sup>11</sup> J.P. SULLIVAN, *Satyricon of Petronius. A Literary Study*. Bloomington and London, 1968, p. 57.

<sup>12</sup> K. ROSENKRANZ, *O estetică a urâtului: între frumos și comic* (trad. rom. de Victor Ernest Mașek), București, 1984, p. 215.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 217.

R. Martin, asemenea lui Figaro din piesa lui Baumarchais, „începe să râdă de tot pentru că nu poate să plângă”<sup>14</sup>. În roman, valorile familiei se degradează, femeile, chiar și cele mai nobile, sunt vicioase, scriitorii și intelectualii sunt de o obediență dezgustătoare față de cei bogați, parveniții dețin puterea, discursurile moralistilor și filosofilor sunt numai aparențe și peste toate domnesc banii, de care Eumolpus se plânge în termeni bombastici și nepotriviti cu situația sa (cap. 88)<sup>15</sup>.

Interpretările pot continua: roman de moravuri, roman-fresca, roman social, satiric, moralist, burghez, naturalist, unele note venind chiar în contrast cu altele.

## II. Comicul care anulează tragicul. Un fals dramatism

Luând ca punct de reper opoziția distributivă a categoriilor (frumos/urât, tragic/comic), pare paradoxal să afirmăm că *Satyriconul* este concomitent tragic și comic, serios și hilar, grotesc și absurd în toată esența sa.

Structurile de la care se pornește sunt eminentemente serioase și chiar tragice: dragoste, primejdie, teamă, pedeapsă divină, pot figura pe bază solidă într-un roman realist cu accente dramatice. Dramatismul *Satyriconului*, deși formal respectă regulile genului, este simulat și contrafăcut, după cum situațiile tragice în aparență au un resort de rezolvare comică intrinsec substanței lor. Astfel, răzbunarea încetează de a mai fi dramatică, de vreme ce agentul se dovedește a fi Priap, iar pacientul un gură-cască precum Encolpius. Un alt filon tragic este cel al geloziei, al despărțirii îndrăgostiților, al piedicilor care li se pun în cale celor ce se iubesc, dar cum cei doi sunt Encolpius și Giton, un cuplu de homosexuali frivoli și fără conștiință, anularea comică vine de la sine, prin contrastul dintre motivul tragic cel mai exploatat în literatura de gen și personajele cărora li se aplică. Nu mai puțin dramatică este întâlnirea neașteptată și deloc dezirabilă de pe vas; spaima celor doi este autentică, fapt dovedit de încercările repetate de camuflare. Anularea se bazează pe seducție și iertare comică și întreaga atmosferă tensionată se sparge ca un balon de săpun. Posibilitatea unei morți groaznice în timpul furtunii este anulată prin însăși supraviețuirea eroilor, care, deși nu este comică, devine comică prin înșelătoriile ulterioare.

Tonalitatea evocării peripețiilor are o alură tragică sau patetică. Leit-motivul romanului este *fortuna labilis*, sentiment de factură tragică asemenea celorlalte căruia îi este asociat: efemeritatea condiției umane, teama patologică

---

<sup>14</sup> R. MARTIN, *op. cit.*, p. 64.

<sup>15</sup> *Pecuniae, inquit, cupiditas haec tropica instituit.*



de moarte sau de singurătate, precaritatea corporală, ireversibilitatea timpului. Anularea tragicului vine, așa cum observă G. Liiceanu, prin estomparea limitei, și anume prin recuzarea viitorului, figurată de *carpe diem*<sup>16</sup>. Timpul finit este exploatat la maxim, și caracterizat de prezentul punctualizat, unde fiecare clipă contează. În scenariul estompării limitei sub forma viitorului recuzat, vinul este elementul principal (Trimalchio exclamă: *tangomenas faciamus!* [cap. 34]). Vinul are proprietatea de aneantizare a viitorului, punând în valoare clipa<sup>17</sup>.

O altă modalitate de anulare este inducerea convingerii că limita există pentru alții (convivii de la *cena* pun în discuție numai situația celorlalți). Ideea destinului, care apare în tragediile grecești, ca și *fortuna labilis*, ambele structuri ale tragicului, sunt ridiculizate prin repetare. „Moartea reprezintă dreptul la tragic al fiecărui individ”<sup>18</sup>, de unde rezultă că spaima naturală de moarte anulează posibilitatea tragicului. Acest fapt nu implică direct comicul, dar de la teamă patologică se ajunge la grotesc și prin extrapolare la comic. Personajele din *Satyricon* sunt lipsite de conștiință socială și nu participă la tragic. Chiar aspectul eminent tragic al muzicii, de care Trimalchio este obsedat (cap. 28)<sup>19</sup>, este anulat de trei circumstanțe decisive: este executat la comandă de sclavi, calitatea execuției lasă de dorit, iar locul și ocazia sunt total neadecvate melopeei.

Ciclicitatea destinului comportă însă o anulare insidioasă, dacă luăm în considerare existența liberului arbitru: din cele două căi care se deschid omului, inevitabil este aleasă cea strâmbă (elocvent este exemplul sclavului Massa care alege să repete destinul stăpânului său, Habinnas [cap. 59]).

### III. Alunecarea în derizoriu

Referitor la acest aspect, R. Martin afirmă că termenul de *dérision*–deriziune/derizoriu – definește cel mai bine spiritul lui Petronius, și-l citează în sprijinul afirmației sale pe Milan Kundera în *Risibles amours*: „Ah, doamnelor și domnilor, cât de trist este să trăiești când nu se poate să iei nimic în serios, nimic și pe nimeni!”<sup>20</sup> În *Satyricon* orice act, oricât de serios, tragic sau înspăimântător ar fi, sfârșește inevitabil în ridicol. Abundă scenele de melodramă șarjată, de convertire burlescă: scena sinuciderii lui Giton (cap. 80), certurile cu cuvinte și gesturi ample ale triumphiului Encolpius–Giton–Ascylltos

<sup>16</sup> G. LIICEANU, *Tragicul*, București, 1993, p. 32.

<sup>17</sup> Trimalchio: *uita uinum est* (cap. 34); Damas: *caldia potio uestiarius est* (cap. 42).

<sup>18</sup> G. Liiceanu, *ibid.*, p. 30.

<sup>19</sup> *Ad caput eius symphonicus cum minimis tibiis accedit et tanquam in aurem aliquid secreto diceret, toto itinere cantauit.*

<sup>20</sup> R. MARTIN, *op. cit.*, p. 44.

(cap. 11), eșecul erotic al lui Encolpius și disperarea sa (cap. 132), scenele de moravuri, licențioase (orgia Quartillei [cap. 19-21], lupanarul [cap. 7], alea cu platani [cap. 131]), imagini colosale ale unui tablou baroc și pitoresc.

Când Encolpius pleacă să se răzbune pe Ascyltos, avântul îi este tăiat de un soldat care îl sfătuiește să predea armele (cap. 82); când Trimalchio pornește să-și arate recunoștința față de Fortunata, sfârșește prin a o lovi cu o cupă și a o scoate din testament (cap. 74); considerațiile și aforismele despre viață ale libertilor se îneacă într-o beție abrutizată și grotescă, cu vase sparte și mirosuri pestilențiale (cap. 78); supliciu de pe corabie, pregătit cu amânări și coincidențe nefaste, se termină într-o împăcare cu subînțeleșuri lascive și chiar cu un „tratament de neagresiune” (cap. 113). Farmecul acestui „bălci al deșertăciunilor” constă în păstrarea unui ton serios și credibil în descrierea celor mai rizibile momente, ca și cum autorul însuși nu ar fi fost conștient de intenționalitatea sa comică. La o analiză atentă, banchetul însuși, o capodoperă de ridicol, păstrează în structura sa momentele unui *symposion* în toată regula, în primul rând aducerea mâncărilor și servirea lor după un ritual prestabilit:

- *gustatio* (cap. 32);
- *prima cena* (cap. 33);
- felul principal (cap. 35, 40, 49, 60);
- trufandalele (cap. 65);
- ultimul serviciu (cap. 69).

Canonul este respectat; derizorie este însă obsesia mâncării – a cantității și a originalității – care îi însoțește pe Trimalchio și pe comesenii săi (Habinnas povestește ce a mâncat la ospățul oferit de Scissa [cap. 66]).

F. Dupont<sup>21</sup> echivalează într-un mod original *cena* cu banchetul platonician, cu mențiunea hotărâtoare că festinul lui Trimalchio este un anti-banchet în limitele oferite de acesta: Trimalchio vine mai târziu, asemenea lui Socrate (cap. 32); Habinnas apare spre sfârșit, ca și Alcibiade (cap. 65); discursurile lui Damas, Seleucos, Phileros, Ganymede, Echion corespund ca număr și întindere celor ale lui Phaedros, Pausanias, Eryximach, Aristofan, Agathon. F. Dupont observă pertinent că „festinul eșuează în încercarea de a deveni banchet”<sup>22</sup>; el este un banchet dezarticulat. *Logos sympotikos* devine cu adevărat vorbire liberă doar după plecarea „tiranului” – recte, Trimalchio – dar, ca pretutindenii, alunecarea în derizoriu este inevitabilă, comesenii sfârșind prin a se acuza reciproc că debitează ineptii.

---

<sup>21</sup> F. DUPONT, *Le plaisir et la loi. Du Banquet de Platon au Satyricon*, Maspéro, 1972, apud R. MARTIN, *op. cit.*, p. 72.

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 72.

Festinul a mai fost interpretat ca un labirint în care Trimalchio este concomitent maestru de ceremonii (sugerat de numele unui sclav de care este mândru, și anume Dedal) și minotaur. Cele servite de Trimalchio sunt piedici care încearcă să deruteze convivi și să-i inducă pe o pistă falsă (platoul cu semnele zodiacale, care, odată ridicat, dă la iveală un tablou pantagruelic [cap. 35-36]). Parcurgerea labirintului este inițiativă, și inițierea începe chiar de la intrare, unde Encolpius are ocazia să vadă ascensiunea stăpânului casei (cap. 29). Dar capcanele lui Trimalchio sunt doar mostre de rafinament culinar și deci derizorii prin destinația lor, iar *Bildungsroman*-ul libertului pornește de la puțin onorabila poziție de *puer capillatus* care-și comercializează farmecele.

Pe de altă parte, intrarea în casă și pregătirea pentru cină pot fi asimilate unei pătrunderi în infern. La această impresie contribuie câinele numit Cerber, care trebuie îmblânzit (dar cât de ridicolă este desenarea lui pe perete!), portarul, un Charon care curăță mazăre (cap. 28), și Styxul-*impluvium* în care cade Giton; scena de la *balneum* reprezintă o lume subpământeană derizorie (cap. 27).

Se observă că materia epică poate fi ajustată acestor scheme inedite, dar atrăgătoare. Ceea ce determină alunecarea în derizoriu este inadecvarea între formă și fond, între aparență și esență, între conținut și expresie. Contrastul acesta reprezintă filonul comic cel mai productiv al *Satyriconului*.

#### IV. Categoriile comicului și nuanțele lui

În lucrarea sa intitulată *Categoriile comicului*, E. Moutsopoulos distinge următoarele categorii ale comicului, parțial aplicabile structurilor *Satyriconului*<sup>23</sup>: rizibilul, caricaturalul, ironicul, diformul, satiricul (cu nuanțele sale, mușcătorul și causticul), umoristicul, spiritualul și grotescul. Atât Moutsopoulos, cât și M. Popa<sup>24</sup> definesc comicul în funcție de rizibil: o valorizare sistematică a rizibilului, o excitație acționând în sensul rizibilului printr-un obiect oarecare, un caz particular al rizibilului. O latură a rizibilului, frecvent întâlnită în *Satyricon*, este sexualitatea, posibilă prin existența tabuizării. Există trei trepte ale sexualității: obscenitatea, care este funcționarea satirică a sexualității, pornografia – descrierea actelor sau obiectelor sexuale, și erotismul rafinat. Legat de sexualitate, nu trebuie scăpat din vedere că o sursă bogată de rizibil este impotența eroului, care dă naștere la tirade ridicole prin formă și conținut (cap. 132)<sup>25</sup>.

<sup>23</sup> E. MOUTSOPOULOS, *Categoriile estetice* (trad. rom. de V. Ivanovici). București, 1976, p. 70.

<sup>24</sup> M. POPA, *Comicologia*, București, 1975, p. 153.

<sup>25</sup> *Hoc de te merui, ut me in caelo positum ad inferos traheres?*

Un caz particular al comicului, care este poate cel mai apropiat de funcția sa primară, este ridicolul. Manifestări ridicele în *Satyricon* sunt numeroase: meschinăria morală, lipsa de logică mascată prin neatenție, prostie sau prejudecată, pretenția deșteptăciunii, obstinția, impertinența. Nu în ultimul rând se plasează kitschul, o formă a comicului involuntar, care demonstrează și califică/descalifică lucrurile fără gust, arta fără valoare, imitația. Întreaga petrecere este de un kitsch lamentabil prin etalarea de prost-gust și ostentativă a averii lui Trimalchio (cap. 29-78). La fel de ridicole se dovedesc ardoarea lui Trimalchio de a se arăta un bun cetățean roman (sclavii săi cântă numai arii latinești [cap. 53]), sau trufia neroadă de a arbora fascii sau inel de cavaler (cap. 32). În ceea ce privește confuziile grosolane de personaje pe care le face libertul, acestea sunt ridicele în esență, penibile și stupefiante pentru un bun cunoscător al mitologiei (cap. 48, 52).

Ca mijloc de atenuare a ridicolului întâlnim satira. M. Popa afirmă că orice text comic, indiferent de structură, dimensiuni și mijloace de comunicare, constituie o satiră prin atitudine<sup>26</sup>. Satira autentică este o combinație a realismului cu fantasticul și este o negație prin definiție. Operația satirică se aplică unor indivizi care nu strălucesc prin nimic deosebit. Principalul procedeu satiric este reducția, și anume diminuarea sau deprecierea vicimei prin diminuarea stării, rangului sau demnității personale. Un individ, care este un complex de calități și defecte, este redus la un defect: Giton este un prostituat, Ascylos – un oportunist, Encolpius – un literat nebun, Trimalchio – un prost îmbogățit, Quartilla – o desfrânată. În *Satyricon* funcționează cu succes satira de moravuri, exemplară fiind fauna îmbogățită de la *cena*. Titlul romanului este el însuși sugestiv în ceea ce privește intenționalitatea autorului.

O categorie comică de mare efect este parodia. Condiția parodiei este precară, prin dependența ei de un obiect sau de un comportament pe care trebuie să îl considere neapărat canonizat și în funcție de care trebuie să se creeze pe sine<sup>27</sup>. În cazul de față, clișeele romanului erotic grecesc sunt parodiate și desentimentalizate. Eros este înlocuit cu Priap, cuplul clasic de tip Theagene – Haricleea sau Daphnis și Chloe este substituit de tandemul Encolpius – Giton. Sunt parodiate cele mai importante repere ale vieții și mentalității romane, precum și opere literare recunoscute pentru valoarea lor: furtuna seamănă cu cea din *Odiseea*, Encolpius este prigonit de Priap asemenea lui Ulisse de către Neptun sau lui Aeneas de către Iuno, Eumolpus imită în versuri sfărăitoare o lucrare de tinerețe a lui Lucan, *Troiae halosis*, și mai cunoscutul poem *Pharsalia*. Personajele din *Satyricon* își bat joc de legi, de

---

<sup>26</sup> M. POPA, *op. cit.*, p. 163.

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 148.

magistrații romani, și parodiază în chip voit o nuntă între patricieni, ai cărei protagoniști sunt doi adolescenți de moravuri îndoielnice (cap. 26). Trimalchio parodiază involuntar obiceiul păstrării primei bărbi, mai întâi prin proporțiile cutiei, apoi prin însuși faptul că el nu era roman de origine (cap. 29).

Un mod complementar al parodiei este burlescul, un tip de comic născut din contrastul dintre limbaj și persoană. Rosenkranz caracterizează burlescul ca o exuberanță parodică a arbitrariului, potrivită realizării caricaturilor vesele<sup>28</sup>, parodiarea în sine este burlescă. M. Popa alături de burlescului, ca adiacente, bufoneria și grotescul<sup>29</sup>, și face următoarea distincție: bufonescul este un răs spontan, fără malignitate (vizibil în gag-uri); burlescul este un răs voluntar, implicând cunoașterea, imaginea deformată și maliția odată cu acceptarea degradării (lipsa manierelor lui Trimalchio, licențiozitatea „leacului” sugerat de Quartilla pentru „vindecare”); grotescul este răsul satiric, agresiv, voluntar, obstinarea de a vedea lucrurile prin aspectul lor diform și grimasat, de a căuta trivialitatea și de a se servi de termeni ridicoli. Rosenkranz avansează termenul de grotesc comic, echivalent cu un comic vulgar (*das Niedrigcomische*), mai ales sub aspectele pe care le îmbracă, trecând de la senzualitatea grosolană la brutalitate<sup>30</sup>.

Un amestec grotesc este *cena* lui Trimalchio: urinarea în mijlocul jocului și ștergerea degetelor de părul unui sclav (cap. 27), cearta cu Fortunata (cap. 74), discursul despre nevoile firești (cap. 47), parada de „erudiție” (cap. 52), apariția lui Habinnas (cap. 65), culminând cu citirea testamentului (cap. 71). Momentul este unul la granița dintre grotesc și umor negru. Destul de controversat, umorul negru reprezintă o confruntare a tabuurilor cu o percepție dezinhibată; caracteristică este alegerea valorilor biologice ca obiecte ale derizoriului, și nu a celor morale. Pretextele umorului negru sunt cu precădere infirmitatea, bătrânețea, moartea. Moartea în sine nu este comică, dar poate fi comică împrejurarea în care are loc. Efectul comic rezultă din contrastul dintre sensul superior acordat existenței umane și facilitatea cu care aceasta este suprimată sau periclitată. Mostre de umor negru reușite în *Satyricon* sunt, pe lângă farsa sinistră a înmormântării lui Trimalchio (cap. 78), povestea pricoliciului (cap. 62), a strigiilor (cap. 63) sau a matroanei din Efes (cap. 111). Punctul culminant al acestui tip de umor este testamentului lui Eumolpus (cap. 141), în care absurdul, grotescul și inimaginabilul creează o atmosferă terifiantă, iar canibalismul reprezintă o ultimă frontieră.

---

<sup>28</sup> K. ROSENKRANZ, *op. cit.*, p. 204.

<sup>29</sup> M. POPA, *op. cit.*, p. 175.

<sup>30</sup> K. ROSENKRANZ, *op. cit.*, p. 217.

## V. Tipologia substanței comice

Ca în toate operele de factură comică, se poate decela în *Satyricon* o tipologie, clasică, pe mai multe linii. Există, astfel, un comic de situații, de caracter, de limbaj și de nume.

Exemple de situații comice sunt multe: Encolpius care se rătăcește și este dus de o bătrână în lupanar (cap. 7), nunta ridicolă a lui Giton cu Pannychis (cap. 26), jocul lui Trimalchio în mijlocul sclavilor pletoși (cap. 27), cearta cu Fortunata (cap. 74), eșecul lamentabil al lui Encolpius în fața Circei (cap. 128, 132) sau lupta cu cele trei găște (ridicolă prin disproporție [cap. 136]). Interesant este că pe cei trei aventurieri încurcăturile în care intră nu-i impresionează, sau nu vor ei să se lase impresionați. Deși nu excelează prin tărie de caracter, eroii lui Petronius sunt niște personaje simpatice și capabile să monopolizeze atenția, au farmec și sunt originali. Mai cu seamă Encolpius reprezintă tipul de erou picaresc, nu fără oarecare cultură, nu fără talent, dar declasat și sortit invariabil eșecului. Giton este un Encolpius în devenire, Ascyrtos este mai perfid și poate mai aproape de tipul supraviețuitorului. Eumolpus este obsedat de improvizație, autoiluzionându-se că este un poet mare, dar fiind, în fond, un decrepit.

Îmbogățiții de la *cena* formează un grup aparte, ridicol în aparență, dar lăsând să se întrevadă rapacitatea, viclenia și abilitatea cu care au reușit să parvină. Trimalchio este reprezentativ, apariția sa fiind caricaturală și grotescă (cap. 32). Fost sclav sexual, ajuns atât de bogat cât să nu-și mai cunoască numărul proprietăților, Trimalchio este un caracter paradoxal: proclamă egalitatea și îi aduce pe sclavi în *triclinium*, apoi se înfurie că îi iau aerul (cap. 34); pedepsește un sclav pentru că a luat de pe podea o farfurie de argint (cap. 34) și pe un altul pentru că a scăpat un pocal (cap. 52); îl eliberează pe acrobatul care l-a rănit, dar îl pedepsește pe sclavul care i-a bandajat brațul cu lână în loc de purpură (cap. 54); o laudă pe Fortunata, pentru ca apoi să o lovească și să o insulte în mod groaznic (cap. 74). Incultura și lipsa sa de educație sunt evidente la fiecare frază: stâlcește cuvinte, face dezacorduri, comite grave confuzii mitologice (cap. 52). Ca și ceilalți liberiți, are în sine o sete de îmbogățire și un simț al parvenirii impresionante, dublate de o fantastică părere bună despre sine.

Toată aceasta faună de liberiți dovedește un entuziasm naiv pentru jocuri. Prin participarea la acestea ca partizani ai uneia sau alteia dintre echipe<sup>31</sup>, ei se simt profund romani, și sunt mândri de asta.

---

<sup>31</sup> Este vorba de cele patru echipe tradiționale de la jocurile de circ: albi, roșii, verzi, albaștrii.

Femeile din *Satyricon* sunt depravate și lipsite de simț moral, indiferent că sunt nobile sau sclave. Servitoarea Circei este chiar mai pretențioasă decât stăpâna ei și o disprețuiește pe aceasta din urmă care „vrea să sărute urmele de bice” (cap. 126)<sup>32</sup>. Altele, ca Fortunata și Scintilla, sunt încredute și înguste la minte, demonstrându-și condiția de foste sclave.

Comicul de limbaj este savuros, discursurile libertților fiind adevărate culegeri de turnuri populare, grecisme, solecisme și exprimări pretențioase, un amestec hilar de radicale, proverbe și vulgarități plasate alandala.

Există, astfel, termeni grecești: *sophos!*, *Babae*, *babae!*, alături de expresii caracterizante, evident populare: *phantasia*, *non homo!*, *discordia*, *non homo!*, *planae fortunae filius*; proverbe: *cui datum est, non cui destinatum*; *cum omnia quadrata currunt*; *manus manum lauat*; *colubra non restem parit*; pleonasmе: *foras exierit*; dezacorduri: *faciatur, si tibi uidetur, et triclinia*; maxime despre viață: *quam totus homuncio nil est, uita uinum est, dies nihil est*; calambururi: *carpe!*, utilizat ca vocativ și imperativ; sensul dublu de „cined” și „cupă de vin” al cuvântului de origine greacă *embasicoetas*, lauda vaselor „de Corint” făcute de meșterul Corint, precum și absurdități de tipul *ut mihi contigat suo beneficio post mortem uiuere*.

În funcție de limbaj se poate stabili și o ierarhie a libertților, cel mai bogat în barbarisme fiind al lui Echion (cap. 45, 46), iar în hellenisme cel al lui Hermeros (cap. 57,58).

Comicul de nume este evident, începând chiar cu semnificația numelor celor trei tovarăși de aventuri: Encolpius – cel ținut la sân, Giton – vecinul, amantul, Ascylos – neobositul. Unul dintre libertți se numește Ganymede, ca și tânărul adus de Zeus ca paharnic în Olimp. Numele sugerează fără echivoc modalitatea de ascensiune a acestui libert. Fortunata, al cărei nume derivă de la *fortuna*, aici cu sensul de noroc, avere, este cu adevărat o aducătoare de bogății de care Trimalchio este conștient. Chiar el mărturisește că s-a relansat în afaceri după ce ea, vânzându-și bijuteriile, i-a dat banii pentru a fi investiți (cap. 76). Circe, asemenea vrăjitoarei din *Odiseea*, este o seducătoare fără scrupule, al cărei nume a fost pus în legătură cu cel de Polyenus pe care ea i-l dă lui Encolpius. Eumolpus – cel melodios, cel care sună bine, are și el un nume sugestiv pentru ocupația sa, pe care nu îl onorează însă, având în vedere producțiile sale mediocre și agasante. Pe iubitul lui Trimalchio îl cheamă Cressus, nume legendar sugerând bogăția la care va ajunge acest sclav.

Cel mai interesant nume este cel al lui Trimalchio însuși. El a venit în Italia probabil din Orient, dacă luăm ca reper pentru această aserțiune pasiunea orientală pentru aur și pentru strălucire. Rădăcina semitică \**mlk*- desemnează o noțiune de tip „rege”. Tri-malchio poate însemna „de trei ori rege”, de unde putem deduce trei niveluri de lectură:

<sup>32</sup> *Viderint matronae, quae flagellorum uestigia osculantur.*

- rege al comerțului și al parveniților;
- regele labirintului (sens epic și mitologic);
- regele festinului – *rex mensae* sau *symposiarchos*.

## VI. Despre realitatea romanului sau romanul realității

Despre roman, G. Lukács susține că reprezintă epopeea unei epoci pentru care totalitate vieții încetează de a mai fi o evidență<sup>33</sup>. Epopeea plăsmuiește o totalitate de viață închisă în sine, romanul caută, plăsmuind, să dezvăluie și să edifice totalitatea ascunsă a vieții. Arta, în raport cu viața, crede Lukács, este întotdeauna cu „și totuși”<sup>34</sup>.

M. Robert caracterizează romanul ca „liber până la arbitrar și ultima treaptă a anarhiei”<sup>35</sup>. În ceea ce privește lumea reală, cu care are legături mai strânse decât oricare altă formă de scriere, poate s-o zugrăvească fidel, s-o deformeze, să-i pastreze/denatureze proporțiile și culorile sau s-o judece. Există, după M. Robert, două tipuri de roman: unul care pretinde că ia materia din viață pentru a deveni „o oglindă plimbată de-a lungul unui drum”, și unul care mărturisește de la început că nu e decât un joc de forme și imagini<sup>36</sup>.

În legătură cu apartenența *Satyriconului* la unul sau altul din aceste tipuri, părerile sunt împărțite. E. Auerbach<sup>37</sup> vede în *Satyricon* o scriere realistă, datorită prezentării schematice a mediului social. Pe Petronius îl vede ca pe un realist modern, care imită fără stilizare și lasă personajele să vorbească în jargonul lor. F. Dupont contrazice această teză și respinge concepția de roman care reflectă, traduce sau imită realul<sup>38</sup>.

În *Satyricon* nu există tipuri-roluri, ca în teatrul comic latin, dar se poate vorbi de un realism psihologic.

### EDIȚII UTILIZATE:

GAIUS PETRONIUS ARBITER, *Satyricon*, Grandi Tascabili Economici. Roma, 1976.  
 PETRONIU [GAIUS PETRONIUS ARBITER], *Satyricon*, trad. rom. de E. Cizek. București, Univers, 1995.

<sup>33</sup> G. LUKÁCS, *Teoria romanului* (trad. rom. de V. Nișkov). București, 1977, p. 23.

<sup>34</sup> *Ibidem*, p. 37.

<sup>35</sup> M. ROBERT, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, 1972, p. 42.

<sup>36</sup> *Ibidem*, p. 48.

<sup>37</sup> E. AUERBACH, *Mimesis* (trad. rom. de I. Negoitescu). București, 1977, pp. 34-36.

<sup>38</sup> F. DUPONT, *op. cit.*, p. 48.



## REPERE BIBLIOGRAFICE

- E. AUERBACH, *Mimesis. Reprezentarea realității în literatura occidentală*. Trad. rom. de I. Negoïtescu, București, E.L.U., 1977.
- V. ANTONESCU, AL. CIZEK, *Istoria literaturii universale și comparate. Antichitatea orientală și clasică*, București, Tipografia Universității din București, 1971.
- M. BAIITIN, *Probleme de literatură și artă*, trad.rom de N. Iliescu, București, Univers, 1982.
- A. CORNEA, *Sciere și oralitate în cultura antică*, București, Cartea Românească, 1988.
- F. DUPONT, *Le plaisir et la loi. Du banquet de Platon au Satyricon*. Paris, Maspero, 1972.
- U. ECO, *Opera deschisă*, trad.rom. de C.M. Ionescu, București, E.L.U., 1969.
- P. GRIMAL, *La guerre civile de Pétrone dans ses rapports avec la Pharsale*. Paris, 1977.
- J. HUIZINGA, *Homo ludens. O încercare de determinare a elementului ludic al culturii*, trad.rom. de H.R. Radian, București, Humanitas, 1998.
- G. LIICEANU, *Tragicul. O fenomenologie a limitei și depășirii*, București, Humanitas, 1993.
- G. LUKÁCS, *Teoria romanului*, trad.rom. de V. Nișkov, București, Univers, 1977.
- R. MARTIN, *Le Satyricon-Pétrone*, Paris, Collection Ellipses, 1999.
- E. MOUTSOPOULOS, *Categoriile estetice*, trad. rom. de V. Ivanovici, București, Univers, 1976.
- E. NEGRICI, *Expresivitate involuntară*, București, Cartea Românească, 1977.
- Platonis dialogi* (ed. C. FR. HERMANN), Leipzig, Teubner, 1881.
- M. POPA, *Comicologia*, București, Univers, 1975.
- PLATON, *Banchetul*, în *Dialoguri*, trad. rom. de C. Papacostea, București, E.L.U., 1968.
- M. ROBERT, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Bernard Grasset, 1972.
- K. ROSENKRANZ, *O estetică a urâtului: între frumos și comic*, trad.rom de V. E. Mașek, București, Meridiane, 1984.
- J.-P. SULLIVAN, *Satyricon of Petronius. A Literary Study*, Indiana University Press, Bloomington and London, 1968.



## Premise

*Desultoriae scientiae stilus*<sup>1</sup> – “stilul” în care sare un călăreț de pe un cal pe altul – constituie principala informație pe care Apuleius însuși ne-o oferă, privitoare la romanul său. Dacă am încerca să-l luăm în serios, ne-am izbi desigur de dificultatea interpretării acestei metafore – la rîndul ei o săritură; *stilus* este termenul literar, modalitatea în care se va prezenta romanul, *scientia* este tehnica bine stăpînită și abilitatea demonstrativă la care suntem invitați să asistăm, iar imaginea săriturii de pe cal cuprinde trei componente esențiale: diferența de nivel (pentru că Apuleius ne lasă să înțelegem – *de-sultoriae scientiae* – că săriturile nu se fac neapărat pe același plan), călărețul-autor și, desigur, caii (de) pe care se execută săriturile. Aici metafora își dezvăluie întreaga plurivalență și ambiguitate. O *lectio facilior* ar vedea în ea expresia metamorfozei anunțate încă din titlu, săritura dintr-un chip, dintr-o formă într-alta. Dar nu trebuie omis faptul că Apuleius însuși ne spune că se referă la modalitatea literară a lucrării sale – *stilus* – și nu neapărat și în mod particular la tema, la subiectul acesteia. Această confesiune de autor atrage evident cititorul în căutarea reflectărilor ei ulterioare, în romanul care va putea fi privit, păstrând în minte imaginea promisă a săriturii, din multiple unghiuri de vedere și analiză literară. Această privire, îndatorată scriitorului latin, va găsi poate unitate, acolo unde altminteri se vede asimetrie și proastă compoziție, și coeziune, acolo unde elementele românești par a scăpa de sub control.

Și aceasta pentru că *Metamorfozele* lui Apuleius au cunoscut, cel puțin în perioada modernă, interpretări și (ne)înțelegeri dintre cele mai variate. A fost lăudat “realismul lor sănătos și captivant” (J. Bayet), au fost criticate defectele de construcție narativă (*the loose ends* – B. G. Walsh), s-a insistat pe sensul alegoric sau, dimpotrivă, acesta a fost combătut sever (Niklas Holzberg). Pentru a-mi feri interpretarea de inconsecvențe și pentru a urmări demonstrația suficient de articulată, voi formula câteva premise pe care se întemeiază aceasta.

<sup>1</sup> *desultoriae scientiae stilo* – I, 1, 10.

Aceste premise au și rolul de a limita perspectiva de analiză a textului literar, ceea ce, desigur, implică riscul ca interpretarea să nu acopere toate “deschiderile” oferite de romanul lui Apuleius și, în consecință, să nu fie valabilă pînă la capăt.

Prima premisă, și cea mai importantă, este “corectitudinea” *Metamorfozelor*. Îl considerăm pe Apuleius un scriitor conștient și inteligent, iar creația lui, una deliberat concepută. Nu există greșeli de compoziție, cuvinte scăpate la întâmplare, lacune sau erori – majore – transmise prin tradiția manuscrisă. Nu există o primă parte (a romanului sau a fiecărei povestiri în parte) tratată cu atenție și în mod elegant, iar o a doua – scrisă cu indiferență sau plictiseală. Autorul nu a uitat începutul când a scris sfârșitul și nu și-a început povestea fără să aibă habar cum o va continua sau încheia.

O a doua premisă se referă la sursele literare mai mult sau mai puțin vizibile în structura romanului. Analiza rolului și ponderii acestora, ca și a originalității lui Apuleius este, în mod cert, deosebit de utilă. Ea obligă la perceperea orizontului de așteptare al publicului cititor din epocă și ne permite, chiar dacă trunchiat și oarecum artificial, să intrăm mai ușor în pielea “cititorului fictiv” căruia i se adresează în mod explicit naratorul. În interpretarea de față, însă, voi trece sub tăcere acest subtext din mai multe motive: mai întâi, asemenea priviri paralele au condus la realizarea mai multor studii pertinente și incontestabile (printre care cel al lui B. G. Walsh); în al doilea rând, se știe că anticii, chiar dacă nu îl citiseră pe Frye, știau de multă vreme că “tot ceea ce este nou în literatură nu este decât ceva vechi retopit”<sup>2</sup>, iar că literatura se are pe sine însăși drept referent; și, în ultimul rând, pentru că din scrupuloasa demonstrație a lui Walsh, ca și din confruntarea directă cu – de exemplu – sursa grecească “Ὀvoς rezultă în mod clar contribuția majoră a lui Apuleius, atât în compoziția generală, cât și în opțiuni de detaliu.

## De la fantastic la miraculos

Prima condiție a fantasticului o reprezintă, spune Todorov, *ezitarea* cititorului: acesta trebuie să se întrebe dacă să creadă sau nu în lumea miraculoasă pe care i-o propune autorul, ezită între o explicație naturală și una supranaturală a evenimentelor. În intervalul în care se desfășoară această nesiguranță se încadrează, în accepția poeticianului de origine bulgară, fantasticul. Or, cititorul implicit al *Metamorfozelor* este chemat în roman,

---

<sup>2</sup> Citat de T. Todorov, *Introducere în literatura fantastică*, trad. rom. Virgil Tănase, București, Univers, p. 27.

selectat și “educat”, de-a lungul mai multor trepte ale ezitării, până când ajunge la punctul de maximă încredere în ficțiunea propusă. Este chemat prin adresarea directă, de la bun început – *ego tibi sermone, tuas beniuolas aures, lector, intende: laetaberis*. Este selectat – i se impun anumite condiții, restrictive, dar blânde (atenuate de litotă și de auto-ironie), pentru a deveni cititorul ideal vizat: *modo si papyrus Aegyptiam argutia Nilotici calami inscriptam non spreueris inspicere; en ecce praefamur ueniam, siquid exotici ac forensis sermonis rudis locutor offendero* (I, 1).

Ezitatea cititorului însă de-abia acum începe, deși a fost avertizat că are în față o ficțiune – *fabula* – pe care trebuie să o ia ca atare. Cei doi drumeți pe care îi întâlnește Lucius mergând înspre Hypata ilustrează pozițiile adverse între care se instalează prima oscilație: poziția povestitorului – Aristomenes – și cea a ascultătorului sceptic. Povestitorul își întărește credibilitatea prin mărturia proprie, pentru că aventurile povestite (la persoana I singular) sunt trăite de el însuși, și prin mulțimea elementelor de modalizare<sup>3</sup> (*credo, ut accepi*), care îl asimilează pe Aristomenes categoriei oamenilor obișnuiți, pentru că și el s-a mirat și a avut îndoieli, nesiguranțe, ezități; iată cum spune acesta că a reacționat când l-a văzut pe Socrates, vechiul său amic, murdar și în zdrențe: *hunc talem, quamquam necessarium et summe cognitum, tamen dubia mente propius accessi* (I, 6, 29). Atitudinea lui este firească, este uluit și scandalizat în același timp, invocă pe loc imaginea așteptată, vie – în contradicție cu care se construiește fantasticul – a casei, familiei, soției iubitoare. Nici lui Aristomenes nu-i vine a crede ce îi povestește Socrates: *Oro te, aulaeum tragicum dimoueto et siparium scaenicum complicato et cedo uerbis communibus* (I, 8, 38). În schimb, este acum rândul lui Socrates să se arate persuasiv: el explică starea în care a ajuns prin plăcerea – atât de comună – pe care și-a îngăduit-o, de a ajunge la un spectacol de gladiatori, ceea ce este desigur merit să atragă simpatia celor trei ascultători – Aristomenes, naratorul-personaj Lucius și cititorul implicit. El își întemeiază istoria amorurilor anterioare ale lui Meroe – care îi justifică aventura, altminteri inexplicabilă – pe povestea altora, mai mulți, care au văzut totul *cu ochii lor (sed quod in conspectu plurium perpetravit, audi, ibid.)*. După cuvintele lui (care își fac efectul), în cele câteva vorbe rostite de Aristomenes se concentrează punctul de maximă tensiune și suspans, când se insinuează îndoiala și el însuși, Lucius și cititorul se întâlnesc în plin sentiment al fantasticului, în neliniște, presimțiri negre și frică: *denique mihi non paruam incussisti sollicitudinem, immo uero formidinem, iniecto non scrupulo, sed lancea, ne ...sermones istos nostros anus illa cognoscat* (I, 11, 43).

---

<sup>3</sup> Termen folosit de T. Todorov cu sensul de redare a incertitudinii, a posibilității prin verbe ca “a părea”, “a crede” sau prin adverbe ca “poate”.

Ipostaza sceptică, care va fi de altfel treptat repudiată din roman, este reprezentată de tovarășul de drum al lui Aristomenes, care, dacă nu ar fi apărut Lucius, ar fi redus la tăcere povestea: *parce, inquit, in uerba ista haec tam absurda tamque immania mentiendo*. În mod evident, el nu este creditat de autor, astfel că vorbele lui servesc la consolidarea poziției adverse: *istud mendacium tam uerum est...* El nu își schimbă părerea nici după ce ascultă peripețiile povestitorului dând dovadă de o *obstinata incredulitate* (I, 2, 15; I, 3, 17 și I, 20, 64).

Lucius ilustrează în această ecuație desigur poziția pe care o dorește naratorul de la cititor: curiozitatea, gata să asculte și să creadă orice, în numele plăcerii pe care o aduce orice istorisire (*fabularum lepida iucunditas*). *Curiositas*, care va fi atât de defăimată ulterior, este aici ameliorată printr-o parafrază ironică: *non quidem curiosum, sed qui uelim scire uel cuncta uel plurima* (I, 2, 17). Păstrează și el, prudent, pentru început, modalizarea (care presupune o minimă ezitare): *forsitan uere; uel auditu noua, uel uisu rudia, uel certe supra captum cogitationis ardua uideantur, quae si paulo accuratius exploraris, non modo compertu euidentia, uerum etiam factu facilia senties* (I, 3, 18); la sfârșitul povestirii, el reclamă aceeași postură deschisă, vag raționalistă și generalizatoare, dar în final își mărturisește încrederea, în nume propriu, în relatarea lui Aristomenes: *ego, uero, nihil impossibile arbitror ...sed ego huic [Aristomeni] et credo hercules et gratas gratias memini* (I, 20, 64).

Acestea sunt cele trei perspective inițiale, care se vor simplifica progresiv:

Receptorul incredul	Povestitorul	Receptorul încrezător
---------------------	--------------	-----------------------

Scepticul imposibil de convins va dispărea complet, ezitarea va mai apărea, însă, în cartea a II-a, când, la ospățul Byrrhenei, bietul Thelyphron, venit și el prin aceste locuri vrăjite, împins de curiozitate (*profectus ad spectaculum olympicum, cum haec loca... adire cuperem* – II, 21, 143), povestește cum și-a plătit elanul de tânăr neîncrezător în spațiul magic al Hypatei. În timpul nopții de veghe la căpătâiul mortului, el trece de la nepăsarea inițială (*uides hominem ferreum et insomnem, sine cura sis...* – II, 23, 146) la o angoasă inexplicabilă (*mihique oppido formido cumulation* – II, 25, 151) – semnul infiltrării fantasticului. Finalul îl convertește total la miraculos, în momentul în care, la cuvintele unui mort, își caută chipul și nu-l mai găsește: *his dictis perterritus temptare formam adgredior* (II, 30, 166).

De fapt, acesta este și sensul în care evoluează, “sare” romanul lui Apuleius: reacția la miraculos devine treptat una firească, ezitarea dispăre, pentru că măgarul trebuie acceptat ca atare. Romanul virează încet către

miraculosul pur reprezentat de o singură povestire, și anume de basmul lui Amor și Psyche, așezat într-o poziție privilegiată – și semnificativă – în construcția *Metamorfozelor* (cărțile IV-VI). Spre deosebire de fantastic, care pune semnul egalității între cuprinsul supranaturalului și percepția acestuia, nu atitudinea față de evenimentele supranaturale relatate este tema centrală a miraculosului, ci evenimentele în sine, situate în prim plan. În basm, mai mult decât în orice alt tip de ficțiune, reprezentarea miraculosului se suprapune peste expresia lui, iar supranaturalul se identifică cu limbajul, pentru că în afara acestuia el nu există. Mișcarea imperceptibilă, una dintre săriturile romanului lui Apuleius, este, astfel, una de la ezitarea între “lumea vie” și ficțiune la aderarea completă la ficțiune, deci la limbaj. Interesant este, însă, faptul că în restul povestirilor, după momentul celor două metamorfoze și cu excepția basmului central, elementele neobișnuite, ciudate până la ridicol vin să înlocuiască miraculosul.

## De la sexualitate și religie la literatură

Atragerea și cucerirea celuilalt pare a fi elementul comun al acestor trei teme. Asocierea motivului sexual cu cel religios (dar purificat) a fost remarcată de Walsh, fie și numai din perspectiva plasării în finalul romanului a apariției zeiței Isis: în romanele erotice grecești, finalul era rezervat împlinirii iubirii celor doi tineri, sub oblăduirea unei zeițe.

Magia este mijlocul de seducție. Concret, ea se înfățișează sub forma unei împletituri, a unei țesături unduioase, cursive și neîntrerupte, din care nu există scăpare: este părul lui Photis (*cum frequentis subole spissus cumulat uerticem uel prolixa serie porrectus dorsa permanat*; și, când face dragoste, *crinibus dissolutis*, II, 9, 110 și II, 17, 130), părul Isidei (*iam primum crines uberrimi prolixique et sensim intorti ...passiue dispersi molliter defluebant* – XI, 3, 756), și, de ce nu, împletirea meșteșugită și subtil, complicat răsucită, a cuvintelor în proza literară (*conseram, sermonem, ne pigeat te reliqua pertexere*, I, 3, 18, îi spune, entuziast, Lucius lui Aristomenes). Că textul literar și cuvântul simplu, dar bine potrivit, sunt laolaltă forme de magie care inventează alte lumi, modificându-le pe cele cunoscute, nu este nici un mister: poveștile mincinoase (ficțiunea) sunt capabile să transforme universul cu susurul lor vrăjit (*magico susurramine amnes agiles reuertit, mare pigrum conligari, uentos inanimes exspirare, solem inhiberi, lunam despumari, stellas euelli, diem tolli, noctem teneri* – după afirmația tovarășului sceptic al lui Aristomenes – I, 3, 17), dar și Meroe își metamorfozează iubiții infideli cu un cuvânt (*unico uerbo*) sau modifică regulile cosmosului, într-o avalanșă scânteietoare de *adynata*, asemănătoare cu cea citată mai sus (*saga et diuini*

*potens caelum deponere, terram suspendere, fontes durare, montes diluere, manes sublimare, deos infirmare, sidera exstinguere, Tartarum ipsum inluminare*, I, 8, 37-38). Merită notat în acest context că, dacă textul literar este magic, descinderea lui Lucius – naratorul personaj – în Hypata, spațiul în care regulile lumii reale nu mai funcționează, corespunde intrării în ficțiune, în text (pentru că ficțiunea în genere și, în cel mai înalt grad, proza fantastică sunt opace, ceea ce se povestește și actul povestirii sunt pe același plan, împletite).

Dintre toate mijloacele de cucerire, instrumentul cuvântului magic pare a fi singurul miraculos și valabil în Hypata. Thelyphron se laudă a fi *oculeus* și *insomnis*, dar tocmai el își va pierde chipul (*formam*, ceea ce este expus privirilor), pentru că poartă din întâmplare *numele* mortului pe care îl priveghease. Lucius se apără de hoții de noapte din Hypata cu mica lui sabie: *nam gladiolo solito cinctus altrinsecus ipse salutis meae praesidia gestabo* (II, 18, 134), și sfârșește de râsul lumii, la *ludus...deo Risui*. Lamachus – *uir sublimis animi uirtutisque praecipuus* – își pierde mâna, fără de care un tâlhar nu își mai poate face meseria (*cur enim manus, quae rapere et iugulare sola posset, fortem latronem superuivere?* – IV, 11, 262), iar Alcimus se lasă înșelat de vorbele bine ticluite ale babei pe care o jefuiește (*quo sermone callido deceptus astu et uera quae dicta sunt credens Alcimus* – IV, 12, 265) și, lovit de Fortuna, își pierde echilibrul (*nutantem ac pendulum*) și cade împins ușor de șireata bătrână. Thrasyleon, purtând și el un nume de viteaz, folosește instrumentul complicat, periculos, dar și spectaculos al travestirii. Deși își joacă rolul – de cal troian – perfect, până în ultima clipă (are grijă să imite, în blana lui, gemetele unui urs, chiar și atunci când este sfâșiat de câini), el sfârșește căzând pradă unei întâmplări nefericite, care zădărnicește planul atât de bine pus la punct: *his omnibus salubri consilio recte dispositis occurrit scaeuus euentus* (IV, 19, 280). Tlepolemus, travestit în Haemus, dă gata o bandă întreagă de tâlhari istorisind scurta istorie – falsă, după cum va arăta mai departe Lucius – a virtuții Plotinei, matroana pe care ar fi jefuit-o scăpând cu viață în cele din urmă. Thrasyllus însă, la rândul său, preia întorsătura vorbelor viclene (*Tlepolemum captiose compellat* – VIII, 5, 516) și îl pierde pe rivalul său pentru a-i cuceri nevasta, pe Charite. Dar aceasta vede sub urzeala vorbelor lui de dragoste, devenite lipsite de putere prin excesul bătător la ochi (*nimum nimius clamare, susurros improbos*) și închide ea acest lanț al slăbiciunilor, întinzând în jurul „curajosului” Thrasyllus lațul fâgăduielilor ei amăgitoare (*promissioni fallaciosae mulieris*): pedeapsa lui nu este moartea, ci, mai rău, pierderea ochilor, pierderea plăcerii de a trăi și a sensului vieții (*nec mortis quiete recreaberis, nec uitae uoluptate laetaberis, sed incertum...errabis* – VIII, 7, 524; 10, 537 și 12, 540). Philesitherus este modelul masculin – fictiv, personaj din povestea unei bătrâne – la care visează nevasta morarului: acesta



este capabil să ajungă la cea pe care o dorește prin *suadela* și să salveze situația dificilă (și totodată pe sclavul pedepsit de bărbatul înșelat) prin câteva cuvinte – mincinoase, desigur – venite exact la timp (*hac opportuna fallacia ? ad credulitatem delapsus Barbarum* – IX, 21, 634). Din păcate, iubitul morâriței nu este tot atât de priceput, ba chiar amuțește complet când este descoperit de soțul încornorat. Dar nici acesta din urmă nu posedă un „instrument” imbatabil de confruntare cu lumea și își „rezolvă” problema matrimonială slujindu-se, ca răzbunare, de propriul organ genital și afectând un discurs ironic care nu-i reușește. El va fi găsit spânzurat la puțină vreme după ce își repudiază nevasta, desigur în urma unor farmece *verbale* (concretizate în silueta unei femei cu părul alb în neorânduială – *discerptae comae semicanae sordentes* – care vine să îi spună ceva în taină – *quasi quippiam secreto conlocutura* IX, 30, 651). Cei trei fii ai proprietarului la care vine în vizită grădinarul împreună cu măgarul său mor rând pe rând pentru că vorbele lor, calme, blânde și imploratoare (*clementer expostulantibus ... blanditiis permulcentibus*) sunt urmate de câteva vorbe necugetate (*incunctanter et paulo liberius respondit* IX, 36, 660) care îl stârnesc mai rău pe vecinul tânăr, puternic și bogat, dar *prosapiae maiorum gloria male utens*. De altminteri, nici acesta nu va scăpa cu viață, pentru că nici el nu este capabil să-și stăpânească limba: *non...uerbis temperare uoluit* (IX, 36, 659). În povestirea „Fedrei”, numai Fortuna îl mai salvează de la moarte pe fiul vizat de otrava mamei sale vitrege: el se face vinovat de minciunile neiscusite pe care le îndrugă în fața avansurilor sexuale ale mamei, care devine suspicioasă – *cautae promissionis dilatione, nuntiorum uarietate pollicitationem sibi denegatam manifesto perspiciens* (X, 4, 685 și 686). O ficțiune, o minciună, care nu prinde în laț și al cărei rezultat este *manifestus*, iată tot ce poate fi mai condamnabil. În cartea a XI-a, în cadrul temei religioase, cuvântul – instrument de luare în stăpânire a lumii nu mai este magic, ci sacru, pentru că trebuie să definească sau să descrie divinitatea<sup>4</sup>; modalitate de contact-cucerire a divinității, el este simțit prea sărac (*paupertas oris humani*), iar naratorul face un efort (*ad uos etiam referre conitar*) pentru a găsi formula potrivită, dat fiind că aici el este cel cucerit – de cuvântarea zeiței. În această ordine de idei, ruga lui către divinitatea-stăpână a cuvintelor (*suada maiestas* XI, 30, 816) este aceea de a primi harul cuvântului curgător și potrivit: *numen eius dapsilem copiam elocutilis facundiae subministraverit* (XI, 3, 756).

Cucerirea persoanei dorite, obținerea unui statut privilegiat în ochii zeiței și găsierea formulei de expresie adecvate se dobândesc prin efort, preocupare

---

<sup>4</sup> XI, 25, 808: *nec mihi uocis ubertas ad dicenda, quae de tua maiestate sentio, sufficit nec ora mille linguaeque totidem uel indefessi sermonis aeterna series.*

neobosită, dar și suferințe. *Labor, aerumna* desemnează fie străduința lui Lucius de a-și desăvârși limba (asociate cu *studium*) – *studiorum Quiritium sermonem aerumnabili labore...excolui* I, 1, 11; *studiorum meorum laboriosa doctrina* XI, 30, 14 –, fie (asociate cu *cruciatu*s) suferințele umilitoare pe care le îndură în forma sa măgărească – *talibus aerumnis nouis Fortuna saeua tradidit cruciatibus* VII, 16, 1, *praesentisque aerumnae et infelicis asini facta* VII, 2, 16. Tâlharii “studiază”, înainte de a ataca, terenul și născocesc planuri: *quod est huic disciplinae* (ironic și figurat pentru *latrocinio*) *primarium studium* IV, 9, 256. Toată jalea mincinoasă a lui Thrasyllus este o formă de *studium* care are ca scop cucerirea Charitei: *cunctis .. mentitae pietatis officii studium contrectandae mulieris adhibere* VIII, 7, 525. Dar, evident, *studium* dobândește și încărcătură religioasă, de cultivare a divinității: *ex studio pietatis* XI, 30, 816. În mod firesc, lui *studium* și lui *labor* li se asociază imaginea unei lupte între subiect și obiectul care trebuie cucerit: în prolog, naratorul povestește că *ibi linguam Attidem primis pueritiae stipendiis merui*, iar un pasaj citat mai sus arată, complet, astfel: *...talibus aerumnis nouis Fortuna saeua tradidit cruciatibus, scilicet ut...domi forisque fortibus factis adoriae plenae gloriarer* VII, 16, 475. În amor se dezlănțuie fie un război sexual – *amatoriae militiae* (II, 18, 133 sau, cu o metaforă prelungită, II, 16, 128-129), fie un șir de *labores* – în cazul Psychei –, prin care se obține purificarea și calea către celălalt. La Isis, însă, eroul nu ajunge, ca un cuceritor, datorită încercărilor prin care a trecut (așa cum explicit arată preotul în ultima carte<sup>5</sup>), ci datorită bunăvoinței zeiței, care îi cere însă în schimb să îi slujească – *sedulis obsequiis et religiosis ministeriis et tenacibus castimoniis numen nostrum promerueris* XI, 6, 766.

Amorul, limbajul literar și cultul unui zeu se ating și în cadrul ceremonios al bucuriei produse de spectacolul pe care îl implică fiecare dintre aceste trei forme ale unei singure atitudini. *Festiuus* și *festiuitas* apar, desigur, în alaiul Isidei (*festissimum celebraui natalem sacrorum* XI, 24, 806), dar aproape fiecare povestire conține într-o formă sau alta imaginea sărbătorii, care trimite direct la plăcerea “auctorială”, festivă, a intrigii controlate, în cazul sărbătorii Râsului, sau ia o formă mai subtilă, dacă avem în vedere că, de pildă, în primele două povestiri intriga este declanșată de (sau pusă pe seama) dorinței de a merge la un spectacol: *uoluptatem gladiatorii spectaculi, profectus ad spectaculum Olympicum*. Ceremonialul amoroș îl vom menționa doar cu atributul drăgăstos cu care o cheamă Lucius pe Photis: *mea festiuitas*, „bucuria mea”. Iar momentul și ritualul povestirii înseși echivalează cu o sărbătoare, la

<sup>5</sup> 15, 783: *quid latrones, quid ferae, quid seruitium, ... quid metus mortis cotidianaef nefariae Fortunae profuit?*

banchetul Byrrhenei sau în cazul relatării lui Aristomenes, mijloc sigur (cel puțin pentru curiozitatea lui Lucius) de atragere a celui alt în *fabula*: [*Aristomenes*] *lepidae fabulae festiuitate nos auocauit* I, 20, 65. Somptuozitatea tragică a unei povestiri care încă nu a obținut creditul ascultătorului ei este ironizată în cartea I, 8, 38: *aulaeum tragicum dimoueto et siparium scaenicum complicato*.

Urmarea necesară a cuceririi și sensul dorinței este *uoluptas*. Există plăcere sexuală – *uoluptas nostra ne differetur ulterius* II, 10, 114, *uoluptatem ueneriam* IV, 27, 298 –, „plăcere” religioasă – *inexplicabili uoluptate simulacri diuini* XI, 24, 806 – și, de ce nu, plăcerea oferită de spectacol – *publicas uoluptates* IV, 13, 267 sau plăcerea Psychei de a privi minunățiile palatului soțului său – *ei cum uoluptate uisenti* V, 2, 322. Spectacolul, privirea, dorința de a cunoaște, de a asculta o istorie (*curiositas*) cu urmarea lor imediată – *uoluptas* – sunt întreșesute. Dar termenul folosit cu precădere pentru plăcerea literară este *lepidus* – fermecător și aducător de *gaudium* – *lepidus susurro, fabularum lepida iucunditas* etc. Rod al contactului intim dintre iubit și iubită, cititor/ascultător/narator și carte, neofit și zeiță, *Voluptas* este însăși divinitatea care se naște în miezul cărții, în spațiul de literatură pură care este basmul. Și să nu uităm că *gaudens* este unul din epitetele cu care se încheie *Metamorfozele*, într-o evoluție lină de la plăcerea promisă cititorului în prolog la plăcerea exprimării de sine a autorului (*non obumbrato uel oblecto caluitio, sed quoquoersus obuio, gaudens obibam* XI, 30, 818).

Dincolo de plăcere, personajele lui Apuleius mai întrevăd ceva – foarte greu de obținut de altfel. Este izbânda, mai mult sau mai puțin vremelnică, asupra timpului, anularea răului care așteaptă imediat după consumarea plăcerii<sup>6</sup>: *fama, gloria*. Dacă basmul lui Amor și Psyche (care am văzut că funcționează adesea ca o *mise en abîme* a romanului) se încheie cu proclamarea solemnă, de către însuși Iuppiter, a căsătoriei eterne a celor doi (*istae uobis erunt perpetuae nuptiae* VI, 23, 426), naratorul însuși așteaptă un nesfârșit matrimoniu între cartea sa și cititorii ei, în veci: *nunc enim gloriam satis floridam, nunc historiam magnam et incredundam fabulam et libros me futurum*<sup>7</sup>. Obsesia gloriei apare, de altfel, și în povestirile tâlharilor (care vor să cucerească, sunt în căutarea voluptății posesiei); ei au parte de niște ironice *orationes funebres* din partea autorului: *Thrasyleon egregium decus nostrae factionis immortalitate digno illo spiritu... și, mai scurt și mai percutant: sic etiam Thrasyleon nobis periuit, sed a gloria non periuit* IV, 21, 283 și 284. O îndelungă și apoi eternă plăcere – fericirea – va dobândi Lucius după

<sup>6</sup> *Caue ne nimia mellis dulcedine diutinam bilis amaritudinem contrahas*, îl avertizează Photis pe Lucius (II, 10, 113).

<sup>7</sup> Profeția chaldeeanului Diophanes, II, 12, 9-10.

convertirea sa: *felix hercules et ter beatus* XI, 16, 785; *o... Luci, te felicem, te beatum* XI, 22, 801; *semper beatum* XI, 29, 815.

Instrumentele și modalitățile de cucerire – *sermo, labor, festiuitas* –, ca și rezultatele lor, *uoluptas* și *gloria*, concordă între ele, formând un sistem coerent, sau nu – în funcție de acțiunea Fortunei. Ea este forța tăcută, incontrollabilă și omniprezentă care conduce toate lumile virtuale: planul (schema de existență a unei lumi posibile) atât de “bine” pus la punct de tâlhari se destramă din jocul întâmplării – *Fortuna, scaeuus euentus, forte*. Toate stratagemile încercate de diverse personaje, de la Pamphila, care vrea să-și cucerească efebul, și până la Venus, care urmărește pedepsirea Psychei, au efecte neașteptate, pentru că nimic nu poate sta în calea sorții oarbe. Se poate observa că; în mai multe povestiri; apariția intempestivă a Fortunei este anticipată de îndelunga deliberare a personajului: de pildă, în povestea “Fedrei”, fiul zăbovește îndelung chibzuind cu profesorul său – *diutina deliberatione* X, 4, 686 – dar, deși ia hotărârea să fugă, lucrurile se precipită și nu mai prinde momentul favorabil; acest tip de pășire “în gol”, pentru că toată deliberarea, ca și figura profesorului, dispar fără urme în restul povestirii, a fost criticat de Walsh ca un viciu de compoziție. Efortul intelectual este de obicei anulat în fața Fortunei oarbe: *nec tibi natales ac ne usquam doctrina profuit*, îi spune preotul lui Lucius, la sfârșitul peregrinărilor sale. Această zeiță atotputernică, Întâmplarea, este insistent invocată în final, pentru că, iată, fără să facă vreun calcul, lăsându-se dus doar de șirul evenimentelor, Lucius – ca și Psyche – este dăruit cu *uoluptas*: *Fortunae caecitas, dum te pessimis periculis discruciat, ad religiosam istam beatitudinem improuida produxit malitia* (XI, 15, 782 și 783). Acesta este principiul compozițional care guvernează însăși ficțiunea lui Apuleius, imprevizibilă și cu finaluri mereu dezamăgitoare: lumea posibilă schițată de autorul unui text literar nu este controlată, stăpânită de acesta, ci dimpotrivă, scriitorul trebuie să se supună, cu modestie, capriciilor autonomiei limbajului și ficțiunii.

Tema sexualității și cea a religiei, cărora li se acordă o atenție specială în desfășurarea romanului, cunosc astfel un salt și o convertire – care angajează toate motivele lor componente – la limbaj literar.

<p>Sexualitate</p> <p>Cultul zeiței Isis</p>	<p><i>Textura</i></p> <p><i>Labor</i></p> <p><i>Festiuitas</i></p> <p><i>Voluptas</i></p> <p><i>Gloria</i></p> <p><i>Fortuna</i></p>	<p>Limбай</p>
----------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------

## De la cartea I la cartea a XI-a. Poetica autorului

Cel mai firesc subiect al unui roman – să ne mărginim la cel antic, dar în mod sigur el se aplică și în cazul romanelor moderne – este călătoria. Odysseus a întemeiat, se pare, acest gen. Și dacă fiecare personaj, la Apuleius într-un chip cum nu se poate mai explicit, poartă cu sine și este el însuși povestea sa – călătoria sa, nu miră faptul că naratorul *Metamorfozelor* se definește pe sine delimitându-se spațial: de unde a plecat și unde a ajuns, în scurta biografie pe care și-o îngăduie, modest și concentrat, ca să rețină atenția cititorului, în primul capitol. Originea sa este constituită din trei zone grecești, Himetul atic, Istmul corintic și Tenarul spartan, toate deja pecetluite de cuvinte aducătoare de eternă beatitudine și glorie: *glebae felices aeternum libris felicioribus conditae*. Al treilea și ultimul lucru care ni se mai spune despre acest punct de pornire este că, sub harul sfânt al literaturii deja pogorât pe aceste meleaguri, a intrat prima oară în contact cu limba (atică). Punctul de sosire, destinația finală, este Roma, spațiu în care se produce a doua inițiere în limbă (*indigenam sermonem excolui*). Ce se întâmplă în cursul romanului, însă? Ținta explicită a „drumului”, „călătoriei” lui Lucius este Tesalia, mai precis centrul ei, Hypata (*centrum mundi*, ὄμφαλος), nemenționată în parcursul trasat anterior. De ce se duce Lucius în Hypata? Naratorul ne oferă chiar două motive: pentru că (*nam*) din acea Tesalie (*eam Thessaliam*) provin alte rude ilustre de-ale sale care se îndeletniceau cu scrisul (Plutarh și Sextus) și pentru că are niște treburi pe-acolo (*ex negotio*). Suntem obligați, în acest caz, să vedem ce legătură există totuși între aceste două motive, care nu mai apar nicăieri dezvoltate<sup>1</sup>. Dacă urmărim schema povestirii lui Socrates și a lui Thelyphron, observăm că ei pleacă de acasă pentru a vedea un spectacol, în schimb Aristomenes vrea să cumpere brânză; primii doi vor plăti scump această *curiositas*, în vreme ce ultimul va cunoaște doar spaimile unui spectator azvîrlit fără voie în ficțiune. Lucius este în mod insistent definit drept *curiosus* (*qui uelim scire uel cuncta uel plurima*) și, ajuns în Hypata, nu dă nici un semn că ar avea altceva de făcut, ci își concentrează interesul pe practicile magice – din *fabula*, din mrejele lui Photis și din magia neagră a Pamphilei. Aceasta este, de fapt, cauza și scopul călătoriei – *curiositas*, *spectaculum*, dorința de a asculta și relata povești – ascuns sub vagul *ex negotio* (un *negotium* „litterarium”, patronat de doi scriitori), iar urmarea necesară este cea din povestirile lui Socrates și a lui Thelyphron – pedeapsa. Dar dacă Thelyphron – cel *oculeus* – își pierde fața, iar

---

<sup>1</sup> Numele lui Plutarh apare încă o dată, în II, 3, 89, invocat de astă dată de Byrrhena, care confirmă astfel statutul fictiv al așezării tesaliene. *Negotium* trimite, în XI, 30, 816, la a treia și cea din urmă inițiere a lui Lucius.

Socrates, neguțător bogat, în călătorie de afaceri, bunăstarea și decența vestimentară, Lucius își pierde – în primul rând – graiul; sunt nenumărate momentele umilitoare în care bietul măgar se chinuie să articuleze un cuvânt cu care să-și exprime sentimentele, iar eliberarea, întoarcerea acasă, finalul călătoriei coincide cu regăsirea graiului: *nouae uocis exordium caperem* XI, 14, 780. În plus, și invocarea numelor lui Plutarh și Sextus pare a stabili modalitatea de existență a *acestei* Tesalii – literară, care face ca această călătorie a lui Lucius să fie una în interiorul limbii.

De fapt, acesta este lucrul pe care ni-l spune, explicit, naratorul însuși, când își demarchează punctul de pornire și punctul de sosire prin limba vorbită în cele trei ținuturi grecești și limba învățată la Roma. Prezentul scrierii ni-l înfățișează pe narator drept un *exotici ac forensis sermonis locutor* – un vorbitor al unei limbi exotice (din spațiul miraculosului exotic al Hypatei), abundente și colorate, și, în același timp, al alteia, logice și riguros argumentate, urbane<sup>2</sup>.

Spre deosebire de Aristomenes, Socrates și Thelyphron, care nu se mai întorc niciodată acasă, nu închid cercul și rămân pentru totdeauna răătăciți undeva la mijlocul drumului ce duce spre obiectul fascinației și dorinței<sup>3</sup>, Lucius revine întâi acasă – Corintul și mama Isis, reprezentată în mod cu totul și cu totul neobișnuit printr-o urnă din aur gravată cu hieroglife egiptene care provoacă mirarea: *urnula faberrime cauata, fundo quam rutundo, miris extrinsecus simulacris Aegyptiorum effigiata* XI, 11, 778 sqq. Primul pas al inițierii în cultul zeiței este lectura scrierilor sfinte, inaccesibile pentru profani – oricât ar fi ei de curioși: *libros litteris ignorabilibus praenotatos... a curiositate profanorum munita* XI, 22, 801. Abia apoi are loc sosirea la Roma, anunțată din primele rânduri ale romanului și convertirea la o divinitate masculină, Osiris, care dovedește de asemenea preocupări literare, dar mai puțin criptice, sfătuindu-l pe Lucius să-și reia neîntârziat glorioasa carieră din for: *nunc, incunctanter gloriosa in foro redderem patrocinia. Viitoare aures... beniuolas* (I, 1, 3) sunt anunțate de contracararea acelor *maleuolorum disseminationes* XI, 30, 817, iar prevestita *studiorum gloriam* (XI, 27, 9) se va suprapune în mod inevitabil peste fericirea eternă – *semper beatum* (XI, 29, 815).

Astfel, dacă miezul romanului este constituit de ficțiune, adică de broderia, de puzzle-ul cu elementele limbii, materialul lingvistic al comunicării –

---

<sup>2</sup> Traducerea română înțelege altfel pasajul. Dar, la Roma, un *rudis locutor* nu poate fi un vorbitor al unei limbi străine, ci unul care amestecă, combină formele latinești cu limba lui de baștină.

<sup>3</sup> Aristomenes: *mihi ...relicta patria*; Thelyphron: *nec postea debilis ac sic ridiculus Lari me patrio reddere potui*.

grec sau latin – reprezintă marginile romanului, cadrul lui exterior. Iar între aceste două niveluri, salturile și corespondențele sunt, cum am văzut, multiple.

<i>Exotici ac forensis sermonis. Metamorphoseon libri XI</i>			
Himet, Corint 1, Tenar	Hypata	Corint 2	Roma
<i>Linguam Attidem</i>	Plutarh, Sextus	<i>-miris simulacris Aegyptiorum -litteris ignorabilibus Isis</i>	<i>indigenam sermonem (forensis) Osiris</i>

## Concluzie

Pornind din trei puncte de vedere diferite și nesimetrice – genul literar, temele și compoziția *Metamorphozelor* – am văzut că limbajul este componenta esențială, capăt și început pentru cele mai multe “sărituri” pe care le execută Apuleius. Promisiunea făcută în primul capitol nu a fost amăgitoare – *fallaciosa promissio* –, ci, iată, într-adevăr, *respondet ipsa uocis immutatio desultoriae scientiae stilo* (I, 1, 10).

## REFERINȚE BIBLIOGRAFICE

### A. Ediții:

APULEIUS, *Metamorphoseon libri XI*, edidit R. Helm, Leipzig, Teubner, 1968.

APULEIUS, *Metamorfoze sau măgarul de aur*, trad. rom. de I. Teodorescu, reeditare revizuită de Eugen Cizek, București, Univers, 1996.

### B. Studii:

JEAN BAYET, *Literatura latină*. Traducere de Gabriela Creția. București, Editura Univers, 1972.

NIKLAS HOLZBERG, *Der Antike Roman*, München, Artemis Verlag, 1986.

W. A. OLDFATHER, H. V. CANTER ȘI B. E. PERRY, *Index Apuleianus*, The American Philological Association, 1934.

TZVETAN TODOROV, *Introducere în literatura fantastică*. Traducere de Virgil Tănase, București, Univers, 1973.

B. G. WALSH, *The Roman Novel*, Cambridge, at University Press, 1970.





În loc de  
Epilog



Acum, când în dramaturgie și pe scenă se poate reprezenta totul, când ne desfătăm cu proiecțiile inconștientului nostru, lumea pare că a realizat o ultimă izbândă. Însă, din când în când, deși paleta sa e largă, atunci când obosește de-atâta refulare, răvășit, creatorul modern își strânge iarăși osemintele în Infernul lui Hades și-și mai recheamă câteodată (din amintire) oamenii și zeii: cei adevărați, cerebralii, legați de εὐσέβεια.

Poate că nu o mai face în actul dramaturgic, dar mai cunoaște încă parfumul vechi al scenei, chiar dacă coturnii s-au prăfuit și teatrul e mai puțin solar ca odinioară. În micul său θέατρον, atunci când nu-și scrie și nu-și joacă propriile experiențe furibunde, omul modern încă mai caută și mai joacă piesele vechii lumi. E poate o ultimă provocare a omului greu de-atâtea revelații, îngreunat și mai tare de puseurile sale sălbatice și sălbăticit: e nevoia de a se recontamina de spiritul de odinioară. O încercare. Și poate tocmai acest act de sălbăticie al celei de-a doua jumătăți de secol XX european ar putea constitui reînțoarcerea sa la bahicul și la sacrul de mult compromise.

“Astăzi, teatrul îndoielii, al indispoziției, al angoasei, al lucidității, pare mai adevărat decât teatrul idealist. [...] Charles Marowitz și eu însumi am format laolaltă cu Royal Shakespeare Theatre un grup numit Teatru al cruzimii pentru a explora aceste probleme și pentru a încerca să aflăm ce ar putea să însemne un teatru sacru”.<sup>1</sup> Dar să pornim povestea de la început ...

### *Pacea întreitei lumi*

Lumea anticului nu are spații lipsă. Ar fi o neglijență să credem că, în geometria ei, “arhitectul” ar fi acceptat lacune. În lumea sa tripartită, structurată vertical, se răsfață întregul nostru spațiu psihic. “Pentru a putea trăi,

---

<sup>1</sup> Pasajele sunt preluate din lucrarea lui Peter Brook, *Spațiul gol*, cap. *Teatrul sacru*, (pp. 24 și 27), trad. în limba română, București, Editura Institutului de Teatru și Film, s.a.

grecii au fost constrânși să-și creeze zei”<sup>2</sup> Există acolo, în sfera olimpiană, un conștient aproape omenesc și-o supraconștiință de control: acel conștient împede al zeilor (chiar dacă sunt atacați de vreo ὄνη) și acea conștiință extinsă rezultată din cunoașterea *moirei*, conștiință a feliei de destin suprapuse peste voința lor (poate la fel de sărmană ca și a muritorului). Terestrul e un subconștient în stare de trezie: el este umplut cu balastul zeilor, cu mânia și veninul lor, ce se extind asupra bietului individ care ia drept voință personală ceea ce vreo furie ori poate chiar dulcea Afrodită îi insuflă din excesul de venin ori îndrăgostire. Omul e un conștient de rangul doi; e o conștiință de sine stătătoare doar atunci când zeii nu-i vor binele ori răul, transformându-l în recipient, depozit ori instrument al excesului lor sentimental. Omul e subconștientul zeilor, mânia, iubirea și setea lor defulată. La nivel olimpian ar exista multe căderi ale Titanilor și multe răsturnări de zei, dacă stăpânii nu și-ar trece frustrările în acest al doilea nivel omenesc, dacă nu le-ar lăsa să se înfrunte acolo vărsând sângele oamenilor. Un război al Troiei, oricât de terifiant, nu va egala o Gigantomachie. Conștientul Universului va fi salvat.

Există acolo, în mintea anticului, o peșteră în care se adună întregul balast al omenescului și al zeiescului. Acolo își îngroapă zeii furia și celelalte patimi de-o zi când nu mai au nevoie de ele. Acolo se duc muritorii căzuți din pricina lor și a zeilor, acolo zace ascuns ceea ce conștientul și subconștientul nu mai pot ține, ceea ce (în egală măsură uneori) îi poate afecta pe zei și pe oameni. Infernul este inconștientul ce pândește în umbră, sinistra proiecție a creaturilor tartareice, locul pe care anticul arhitect al lumii tripartite refuză deseori să-l viziteze. Și totuși, el este eterna sa piatră de încercare. Lovit în egală măsură de mânia zeilor și de lumina lor, anticul trăiește în ipostază solară. Cavernele îi fac rău, îl sufocă și, cu toate acestea, îl atrage catabaza ca o eternă înfruntare de monștri.

Anticul presimte primejdia revărsării monstruoase a inconștientului asupra eului său luminat și-a sinelui luminos al zeilor. De aceea, acest spațiu inconștient își are prelungirile sale conștiente care să-l supravegheze: sunt acolo un Hades și-o Persephonă, luminoși și lucizi, așa cum există și extinderile lor monstruoase, abrutizate parțial, afectate de mediul lor: Charon, Harpiile,

---

<sup>2</sup> F. Nietzsche, *Nașterea tragediei*, din vol. *De la Apollo la Faust*, trad. Dobrogeanu-Gherea și I. Herdan, p. 190: „Această creație trebuie să ne-o închipuim în chipul următor: din lumea primitivă, titanică a zeilor, lume a groazii, tendința apolinică spre frumos prin tranziții încete, a făurit lumea olimpică a bucuriei, așa cum răsar trandafirii din crengile spinoase. Cum ar fi putut suporta altfel existența acel popor atât de sensibil, plin de dorinți atât de impetuoase, cu o capacitate atât de mare de suferință, dacă existența nu i-ar fi fost prezentată în zeii săi, înconjurați de un nimb fermecător?” În ce ne privește, mai mult decât această „naștere” a zeilor, ne preocupă mai mult rezultatul teogoniei: ceea ce numim „întreita lume”.

Eumenidele, Somnul, Foamea, Durerea, toate patimile antropomorfizate dar alterate de malformații, patimi supuse ele însele propriilor lor influențe, somnolente, uscate ori extinse, vigilente și agresive. Paznici semiconștienți și supuși ai Hadesului, ei apără laturile cele mai adânci ale inconștientului cuprinzător al anticului, inconștient căscat ca un hău: laturile tartareice ale lumii. Aici se ascunde Nemotivatul, ferit de ochii pioși ai muritorului: el nu are chip antropomorf, căci anticul îi refuză absurdului orice contact cu omenescul, orice sălaș în ființa umană. Alungarea lui în Tartar este la rândul ei discretă. Absurdul nu este nici un monstru animalic, nici antropomorf; absurdului i se neagă pur și simplu existența. El persistă însă ca pedeapsă a vinovaților pământeni, ca instrument de tortură și nu ca păcat în sine ori ca arătare monstroasă.

Tartarul, în bezna lui eternă, îi suportă existența doar dacă această prezență își are suportul logic al sentinței: piatra cărată la infinit, ciurul cu apă al Danaidelor înfricoșează privirea muritorului prin infinitul caznei, dar această tortură are un rost. Absurditatea e relativă în lumea anticului.

Acesta ar fi universul ca un uriaș organism cu trei compartimente, dintre care ultimul (cel mai greu de stăpânit) își extinde neconținut proiecțiile fantomatice (mesagerii subtili) asupra ființelor de la etajele superioare.

De la nivelul său terestru, anticul își obligă însă privirea să se îndrepte în sus, spre înălțimile însoțite ale supraconștiinței. Este o reacție adversă la Răul demoniac ce-și extinde duhurile amenințându-i fărăna sa de conștiință. Pentru antic, în timpul vieții, lumea sa e o cetate, iar statornici deasupra stau zeii, uriașii antropomorfi. și totuși îl macină o foame de tărâmurii neumblate, o dorință de metempsihoză, o nevoie de a-și schimba temporar trupul și firea: tragedia și teatrul trăiesc din nevoia anticului de-o scurtă nebunie. Prin aceasta își împlinește dorința transmigrării, își pune zeii înainte-i, le împrumută firea, își regăsește propria făptură în personaj și totodată își ridică și stăpânește monștrii infernali. Și tot prin aceste instrumente controlează cele trei compartimente, fixându-le cu precădere la nivel neutru, terestru. În lumea lui de deasupra, Harpiile devin Eumenide.

Scena e o "carceră", un cerc magic, dincolo de care efectele lumii ei iluzorii nu se extind decât în formă purificatoare (cathartică).<sup>3</sup> Ca act de ritual și tulburare bahică, actorul își asumă totodată zeul, omul și influența creaturilor

---

<sup>3</sup> Aristotel. *Poetica* VI, 1449 b, traducere și comentarii de D.M. Pippidi, București, Editura Academiei, 1965, pp. 59-60. Să ne amintim de percepția aristotelică asupra tragediei ca „imitație închipuită de oameni în acțiune, dar nu povestită și care, stârnind mila și frica, săvârșește curățirea acestor patimi”.

infernale, inițial suportând întreaga greutate a personajelor (ca actorul unic),<sup>4</sup> dar totdeauna privind în sus și împărțind substanța lor cu cei asemeni lui. Anticul a inventat lumea cu o cetate în mijloc, cu un altar, palat sau templu. O lume iluzorie, dar atât de coerentă, încât nimic nu poate ieși nealterat din sfera unității de timp, loc și acțiune: un concentrat de act tragic pe o scurtă durată și într-un spațiu cu piloni de susținere regulați are efectul unui șoc electric benefic. Spectatorul primește în doze suportabile, conforme cu anatomia și fiziologia minții sale, o lume în creștere și descreștere care ar trebui să-l purifice. Cetatea (cu versiunea ei templu, agora, palat, altar ) fixează aparițiile iluzorii în lumea temporar creată, dar pertinentă. Scena e spațiul închis ce separă lumea iluzorie de cei veniți s-o privească. Iar actorul e totodată instrument și filtru. Prin el nimic nu se revarsă în exces. Personajul e ținut în frâul universului tragic, zeul nu zărește decât păcatul de pe scenă, iar omul, în ipostaza sa tragică (de erou), nu va putea să scape în afara scenei: e prins iremediabil în acest concentrat de lume.<sup>5</sup>

### *Modernul și Infernul ca embrion*

Cu totul altfel decât îndepărtatul său strămoș se comportă (în aparență, cel puțin) modernul, în ipostaza sa de om de teatru.<sup>6</sup> Cu psihicul cuprins parcă complet în cel de-al treilea compartiment, cu impulsuri necenzurate, modernul a descoperit în urma anilor '50, dintr-o nevoie acută de originalitate și răsturnare, ceva aflat de mult în lada anticului, dar care nu avusese până atunci chip: absurdul și slugile sale fioroase. Descoperit întâi în variantă sisifică, ca bolovan purtat în brațe dintr-o asumare voluntară a poverii, absurdului – ca odraslă fascinantă a inconștientului-i se creează un soi de personalitate și, o dată scos de sub tutela "Furiilor", este lăsat să guverneze lumea.<sup>7</sup> Gestul de eliberare pune capăt echilibrului întreitei lumi și se petrece în dramaturgia teatrului modern (cu o ciudată întârziere față de alte arte) cu câteva decenii în urma manifestelor ce dădeau lumii experiențele dadaiste. Jocul cu absurdul nu este

<sup>4</sup> Este deja cunoscută această trecere de la actorul unic, inițial, la piesa cu doi și (în final) cu trei actori la care se adaugă, firește, corul.

<sup>5</sup> Numim „concentrat de lume” piesa ca iluzie ce nu depășește regula celor trei unități, o regulă făcută pentru „protejarea” spectatorului, pentru a-i evita supraîncărcarea emoțională.

<sup>6</sup> Este prima și ultima dată când vom mai folosi o astfel de exprimare: „om de teatru”. Din acest moment îl vom numi „actor” / „actorul modern” / „modernul” înțelegând prin aceasta orice individ care-și asumă experiența tragică, fie că este regizor, sau actor propriu-zis. Este vorba așadar de sensul larg al acestei noțiuni. „Modern” se referă la toți actorii începând cu anii '50 (până în prezent). A-i numi „postmoderniști” ni se pare limitat (ca sferă semantică).

<sup>7</sup> Afirmația noastră se referă la Albert Camus și la eseuul său referitor la Sisif (*Mitul lui Sisif*) prin care îi proclama „emanciparea”.

lipsit de-o oarecare “hipnoză” “Nu descoperi absurdul fără a fi ispitit să scrii un manual despre fericire. [...] Există doar o singură lume. Fericirea și absurdul sunt doi copii ai aceluiași pământ. Ei sunt nedespărțiți; ar fi greșit să spunem că fericirea se naște neapărat din descoperirea absurdului. Se întâmplă la fel de bine ca sentimentul absurdului să se nască din fericire”.<sup>8</sup> Acolo unde anticul crea piloni de siguranță ai unității de spațiu, timp și acțiune, modernul se joacă, asemenea unui scamator, cu obiectele, cuvintele și mișcările.

El îi smulge lumii sale acoperișurile ori țevile și le îngrămădește pe scenă alături de titluri de ziare, bucăți rupte de carton sau paralelipede multifuncționale. Iar dacă în decor mai pătrund și capete de rinocer ori coarne sau păpuși cu părul smuls, acest lucru nu ar trebui să îngrădească, ci să susțină jocul. O dată cu instalarea absurdului alături de hibridii de odinioară (panica și cruzimea), modernul constată că monstrul acesta este mult mai docil decât se așteptase el; în plus, creează prin parazitarea și acapararea scenei o foarte curioasă normalitate. Nu există actor mai dotat decât absurdul în sine: el se mulează pe orice lucru cu atâta ușurință, încât nu-i este câtuși de puțin greu să altereze și întreitul univers de odinioară (despre care am vorbit).

Așa se naște un fel de dorință a modernului de-a aborda vechea lume, de-a o repeta cu anumite modificări, de a-i impune uneori elementele lumii sale. Antichitatea reluată pe scenă (prin piesele ei perene) trăiește în lumea modernului exclusiv în acest spațiu, îmbrățișată vizibil (uneori până la sufocare) de brațele ciudat de protectoare și de posesive ale modernului. Dar această formă de “iubire” a omului modern va fi analizată mai târziu.

Așa cum îl privim, el pare că și-a fixat atelierul de vise în Tartarul vechii lumi ori chiar mai mult: pare născut dintr-un embrion infernal. Așadar, e supus întreitei lumi a anticului, redus față de strămoșul său supradimensionat (cu trei niveluri) și care are o extraordinară pudoare față de spațiile lumii sale. Modernul se hrănește tocmai cu ceea ce anticul refuza să prezinte pe scenă ori cu ceea ce el prezenta cu reticență: moarte, delir, absurd, sadism. Dorind ineditul, actorul nostru căuta “ca teatrul să conțină tot ceea ce în mod normal este rezervat crimei și războiului. Voia un public care să sfideze toate măsurile de prevedere, care să se lase pătruns, șocat, uimit și violat în așa fel încât o nouă putere să-l poată cuprinde”.<sup>9</sup> Totuși, el nu este un simplu “făt” al Infernului. Pe scena sa proprie în secolul său “personal”, modernul încearcă să guste din plăcerea unui mic Dumnezeu care se joacă cu sferile. Pe scena sa, el se emancipează subit, și uneori descoperim cu surprindere că și în momentul în care joacă piesele “celuilalt” și ar trebui să-i fie un subaltern docil, modernul

<sup>8</sup> Albert Camus, *Mitul lui Sisif. Eseuri*, trad. în limba română, București, Editura pentru Literatură Universală, 1969, p.130.

<sup>9</sup> Peter Brook, *Spațiul gol*, cap. *Teatrul sacru*, p. 29; a se vedea și nota 1.

(preocupat de happening și colaj) înghemuește bucăți din lumea celuilalt, pe care o decupează și o lipește pe scena sa ca pe un titlu de ziar, în stilul „Merz”.<sup>10</sup>

Firește, dorește să-l cunoască pe acest actor de odinioară, dar deseori se oprește la mijlocul acestei experiențe, dezamăgit de dificultatea de a mima, în schimb extinzându-și orgolios propria arhitectură creată din bucăți. Fiindcă, de fapt, există două fețe ale modernului. Una e cea reverențioasă, atinsă de lumina zeiască, cu scene simple, personaje în *pallium* și gesturi largi, mișcări de actori care, fiindcă nu pot recupera spectacolul de odinioară (acel spectacol total de dans, sunet și cuvânt), caută cel puțin o variantă prin care să-l cinstească. Cealaltă e fața acelu actor incomod, protestatar, lovit de angoasă, actorul fosei și al impulsului, gata să se repeadă spre public, spre afară, tocmai pentru că nu găsește nimic pe scena goală, pe care tot el a devastat-o.

### *Și întâi a fost gestul ...*

Teatrul (ca lume) trăiește cumva, pe de o parte, din imposibilitatea purei telepatii, iar pe de altă parte, din reprimarea dansului, din frângerea elanului și a excesului. E undeva între gestul mecanic al mâinii întinse zilnic după un obiect oarecare și gestul extensiv al zborului, este dansul mascat, camuflat, golit de funcția sa “de instrument”, acel dans căruia i s-a suprimat puțin din energie pentru a lăsa loc cuvântului, costumului, sunetelor și oricăror accesorii ce prelungesc actorul în lumea sa ca pe o umbră crepusculară. Actorul modern trăiește din plin drama acestei reîntoarceri a gestului, oboseala verbalizării. “Am pierdut orice sens al ritului și al ceremoniei [...]. Doar cuvintele ne mai locuiesc, chiar dacă vechile elanuri există în sensul cel mai profund. Simțim că ar trebui să avem ritualuri, că ar trebui să facem ceva pentru noi. De aceea artistul încearcă uneori să găsească noi ritualuri, imaginația fiindu-i singura sursă”.<sup>11</sup>

Spre deosebire de antic, modernul trăiește (cum știm) într-o lume oarecum rezumată (cu o scenă redusă semnificativ, acoperită și refuzată

---

<sup>10</sup> Ce este gruparea „Merz”? Schwitters a lansat în 1919 termenul de <<Merz>>, care provenea de la unul din colajele sale, în care era intercalat un fragment de ziar, cuprinzând numai partea centrală a cuvântului <<Kommerziell>>. Seria completă a colajelor s-a numit “Merzbilder”. Nu ne-ar interesa atât de mult astfel de grupări (futuriste, dadaiste) din perioada 1923-1932, dacă nu am porni de la ideea că actorul modern încă păstrează influențele lor, alături de nenumărate alte influențe, care l-au marcat în timp.

<sup>11</sup> Peter Brook, *Spațiul gol. Teatrul sacru*, p.25. De asemenea afirma: „Am fost uneori acuzat că vreau să distrug cuvântul articulat și există un sâmbure de adevăr în absurditatea acestei afirmații. [...] Înseamnă aceasta că trăim o vreme a imaginilor? Că trebuie să trecem printr-o perioadă de saturație a imaginii pentru ca să renască cuvântul? Este posibil.” (pp.26-27)



soarelui). În acest spațiu i-ar fi mult mai ușor să-și prelungească doar glasul ca pe un apendice și instrument de comunicare sigur. Codul limpede, împărțit cu ascultătorul său, i-o permite. Iar glasul s-ar ciocni de pereții unui teatru închis (ai unui fals teatru, în comparație cu teatrul soarelui eladic), fără să ocupe prea mult spațiu și fără să deformeze mesajul. Dar o fericită insuficiență a modernului îl împiedică să-și considere spațiul prea strâmt pentru a naște gestul, căci propriul său trup, presimțit sub costumul aproape neutru, dă semnalul unei existențe proprii. Și iată că norocul modernului e tocmai faptul că trăiește în acest spațiu al umbrei, pe o scenă închisă: astfel, el uită dimensiunile fizice ale podiumului, îi dispare claustrophobia, și gestul se întinde spre publicul pentru el invizibil. Ca și dansatorul, actorul (mai ales actorul de astăzi) trăiește cu problema evaluării: “(He) does not create in the same medium through which the audience receives his work”.<sup>12</sup>

Și chiar mai mult: un singur gest devine insuficient, brațele, gâtul, proprii săi umeri nu reușesc să acopere vidul acestui întuneric. O carență a dimensiunilor (dată poate și de lipsa conturilor și de absența claustrării prin mască, dar mai ales de tamponul de întuneric dintre sine și public) îl face pe actorul modern să subestimeze spațiul. Fiindcă el nu vede limitele lumii sale, ea-i pare plină de recipiente goale pe care gestul, muzica, vocea, chiar raza privirii sale trebuie să le umple permanent cu efemere contururi de obiecte, fapte și lumi. “Through the experience of movement you are able to contain movement and arrive at meaningful stillness. The spectator believes in your capacity to fly while you stand motionless on the ground”.<sup>13</sup> Și astfel, modernul, disprețuind în taină “textul”, paralizia și atrofierea musculară, învață un amestec interesant în care gestul guvernat de instinct și agorafobie îl duce spre o fericită depășire a măsurii, spre recuperarea unor trăiri pe care strămoșul său (îndepărtat), anticul, reușise cândva să le dea la iveală. Gestul extins – ca prim și universal limbaj – e poate primul punct de întâlnire al misteriosului strămoș și al successorului său la distanță.

### *Micul război sau: ce să facem cu Oedip?*

Actorul e însă năvălaș. E neînduplecat mai ales acum, că a înțeles nelimitarea corpului, a degetelor, a umerilor și brațelor sale. Instinctele îi sunt mai treze ca niciodată, iar scena cu vidul ei îl absoarbe plină de promisiuni. O dată depășit spațiul, subtilă se extinde tentația nelimitării în timp, a îmblânzirii unui univers străin (de ce nu al anticului?) pe care să-și testeze abilitățile și să-și

<sup>12</sup> Rudolf Arnheim, *Towards a Psychology of Art-collected essays*- London, Edit. Faber and Faber, s.a., p. 261.

<sup>13</sup> Litz Pisk, *The Actor and his Body*, London, Edit. Harrop, s.a., cap. *Empaty*, p. 81.

descarce noua sa neliniște. O dată ce a trecut prin exercițiul unui teatru absurd ori al “panicii și cruzimii”, actorul are conștiința posibilității sale de decupare a mișcării. Mișcarea în sine se dezlipește de text, și uneori în preajma ei se poate lăsa tăcere. E acea mișcare pe care teatrul antic, greu de acte sacre, pare că i-o cere, căci gestul e o modalitate ideală de recuperare a sacrului, atât gestul de zvârcolire în transă, cât și cel de pioasă și senină închinare la zei. “We can create the battle, we can create what is jealousy, we can creat the storm, we can create it in opera, we can create the sea with our bodies, we can create the ship with our bodies, we can create the destruction of a whole city with our bodies. We do not need words”.<sup>14</sup> Aici, însă, pare să se dezvolte micul război al actorului sălbatic cu lumea “cealaltă”, de odinioară. Orice subiect din acea lume pare o provocare la jocul cu gestul, îndemnul la extindere. Dar există capcane. Într-adevăr, *Perșii* au nevoie de trupuri contorsionate în invocație (în anumite viziuni regizorale), de insistență și suplicație, dar în același timp și de o extindere grațioasă, complementară; au nevoie mai mult de îngenunchere solemnă decât de ghemuire în poziție fetală (lucru pe care modernul ar trebui să-l înțeleagă). Contorsionate sunt și trupurile bacantelor lovite de o zvârcolire lascivă și în același timp atinsă de letal, de feroce și senzual. “Ceva pe potriva puterilor noastre nou descoperite!” – ar spune bucuros modernul, ca și când ar fi găsit locul propice pentru “colonizarea” lumii vechi. Și totuși, la celălalt capăt, stă un Oedip cu totul vertical, lipsit (chiar și-n orbirea și mutilarea sa) de orice fel de contact real cu infernalul și cu contorsionarea. Pe scara psihicului omenesc, Oedip este o conștiință umană în permanent contact cu acea supraconștiință zeiască.

Oricât de bacanalic ar fi modernul (teatrul cruzimii și al panicii), oricât de mult ar avea contact cu puseurile unui inconștient infernal, el nu poate căuta la infinit acest inconștient în lumea teatrului antic: acolo refuzările sunt limitate, și orice ar face rebelul modern se ciocnește veșnic în scufundările sale subterane de coordonata verticală de care anticul își leagă viața și zeii. Derutat și totuși cameleonic, modernul se poate preface că acceptă ruptura și obsesia strămoșului său pentru o altfel de extindere (“solară”) a gestului. Îl va chinui însă incompatibilitatea și se va reîntoarce să-l descopere pe celălalt. Și se va lupta să și-l asume. Străduindu-se atât de mult, modernul nu va reține din trupul personajului antic decât poziția verticală, pe care deseori o va confunda cu o coloană ori o cariatidă (ca replică a personajului în decor).<sup>15</sup> S-ar părea că modernul ia ușor în glumă esența “celuilalt” sau îl simte cu totul rupt de el, ca

---

<sup>14</sup> Steven Berkoff (*The London Theatre Group*) în interviul dat revistei *Plays and Players*, oct. 1993, p. 23. Berkoff susține totuși că nu neglijează textul ci, că respectă și iubește cuvintele, însă doar în acord cu gestul.

<sup>15</sup> Este vorba de tendința de a proiecta siluete pe scenă în afară de personajele prezente.

pe ceva distant, rece, retoric, cu mișcări solemne și circulare de preumblare printre coloane. De fapt, aceasta este o falsă impresie a celui neimplicat în actul desfășurat pe scenă. Doar acolo actorul se dezbracă complet (sau cel puțin așa ar trebui s-o facă) de modernitatea și prejudecata sa, lăsând-o în culise odată cu hainele de stradă. Un Oedip al gesturilor fără convulsii, preponderent vertical – ca și toiagul ce-l însoțește –, nu poate fi judecat decât în actul de ieșire din sine a actorului, act ce se consumă exclusiv pe scenă, în transa tragediei. Doar atunci modernul simte beneficul contactului direct cu gestul actorului de odinioară, prelungit peste veac.

Anticul nu poate fi judecat prin exerciții de atelier: în timpul exercițiului, el nu se va putea dezlipi de fundal, va supraviețui doar în interpretare de basorelief; va purta masca lui străveche, dar i se va reproșa răceala și afectarea. Un simplu exercițiu nu-i va reda suflul tragic unui astfel de personaj. Corpul va rămâne pitic, chircit în pânza lui sub masca disproporționată. Reticența e deseori fățișă: “Desigur că o mască cu grimasa ei încremenită predispune la o interpretare simplificată și uneori chiar schematică”.<sup>16</sup>

Modernul își dă astfel seama de insuficiența gesturilor sale și corijează greșeala. Nu va confunda nici o clipă teatrul antic cu laboratorul său, unde se practică chirurgia gestului și improvizația. El înțelege, totodată, că este cu mult mai exhibiționist decât anticul, că nu-i ajung doar brațele ca prelungiri grațioase pentru a crea ceea ce strămoșul său numea *χειρνομία* – povestea spusă de articulații, degete, antebraț. O dată ce-a învățat din primele decenii postbelice să decupeze cu răbdare gestul, fizionomia, chiar și umbra propriilor gânduri pe chipul său, actorul modern trebuie să-și asume o contopire aproape siameză cu neînțeleșul său predecesor. Dacă gesturile acestuia îi par insuficiente, rupte de la brâu în sus, înseamnă că nu-l cunoaște prea bine. Oricum, trebuie să aleagă: fie doar convulsiile sale (în tragedii euripidice mai apropiate de inconștientul său supradimensionat, hipersensibil), fie un costum rigid, copiat după aparența marelui necunoscut (actorul – personaj cerebral și solar) sau un fel de amalgam de zvârcolire și gest apoteotic prin care să se ridice de la nivelul său de Pan până la cel semizeiesc. Pasionalul modern, odată ce și-a asumat emanciparea trupului, îi simte acum pulsând fiecare venă, fiecare fibră musculară infimă, pe sub costumul cu felurite forme. În același timp acționează asupra sa și o gravitație aparte, un fel de magnetism al podelei, al peretelui și scenei care îl atrage permanent să se ghemuiască acolo, să se lipească parcă în căutarea unei fose unde să se ascundă. Același magnetism își dezvăluie și latura sa gregară, lipind trupurile unele de altele (în marile spectacole cu “mulțimi”) și articulându-le.<sup>17</sup>

<sup>16</sup> S.Bandian, *Expresie și improvizație scenică*, București, Editura Facultății de Teatru, Cinematograf și TV, 1977, cap. *Improvizația cu măști*, p. 183.

<sup>17</sup> O astfel de încercare a fost făcută de regizorul S.Purcărete în 1996 cu *Danaidele* și, recent, în cadrul Festivalului Național de Teatru (2002), cu piesa *Pilafuri și parfum de măgar*

Modernul își înțelege și acceptă drama: lui întunericul îi prieste, solarul conștiinței și-al supraconștiinței îl ostenește, îi răpește din energia și zestrea sa impulsională. Nu-i rămâne decât “să se hrănească” în continuare cu această gravitație, acceptând deseori faptul că anticul stă mai mult în picioare decât el, că se ghemuiește doar când se roagă, că se prăbușește doar în chip tragic și moare sub control fizic. Dar între el și antic nu există totuși, la acest nivel, nici o neîmpăcare de substanță. Doar o teamă rezultată dintr-un complex pasager, o teamă insignifiantă pe care scena și tragedia “plină” (nu decupajul de laborator) i-o pot rezolva. În fibrele sale, genetic, modernul are implantat același elan, aceeași sete neatrofiată a extinderii. A stat doar prea mult la umbra cortinei.

Oedip nu-i doar un basorelief, e un personaj “rotund” (tridimensional) și ori de câte ori îl va juca sau va juca oricare altă piesă antică, făcând abstracție de eul lui, între duhul său golit de modernitate și coastele personajului – recipient nu va rămâne nici un spațiu lacunar. “Să spui lucruri obișnuite, vechi de mii de ani, să le spui însă *altfel*, asta-i o artă ... Ridici mâna și brațul tău se lungește până la stele”.<sup>18</sup>

### *Terapia luminii*

Așa cum am mai spus, structura psihică a modernului are nevoie disperată de reflector și de întunericul complementar, așa cum anticul avea nevoie de certitudinea soarelui și a cerului deasupra scenei.<sup>19</sup> Reflectorul este cel care-l dezbracă pe modern, care-l pune la zid, îl ucide ca individ al lumii sale, îl renaște în spațiul scenei, îl intimidează și inspiră. Lumina lui mereu orbitoare, cu filtre colorate, îl forțează pe modern să nu mai vadă anturajul. Pupila lui dilatată nu mai înregistrează nimic din lumea de afară și văzul, dintr-odată oedipian, se întoarce spre sine. Astfel, în piesele antice jucate de modern, există șansa de revenire la ceea ce va fi fost odinioară o lume creată de antic (paradoxal) într-un spațiu al luminii naturale, al spectatorului vizibil și al riscului permanent de acută timiditate. Dar modernul este dificil și sub acest aspect, iar povestea reflectorului e destul de complicată.

---

(dramatizare de Silviu Purcărete și Alain Garland după *Cartea celor o mie și una de nopți* la Teatrul Radu Stanca din Sibiu).

<sup>18</sup> Al. Phillipide. *Scrieri. Studii și eseuri*, vol. III. București, Editura Minerva, 1977 (motto).

<sup>19</sup> Am pornit de la unul dintre eseurile menționate la punctul 18. Afirmația lui Alexandru Phillipide ne-a aruncat o provocare: „Ar fi greu de închipuit cum s-ar putea juca astăzi o tragedie exact așa cum se juca acum douăzeci și cinci de secole la Atena și Epidaur. [...] Spectacolul teatral, care astăzi se desfășoară la lumina artificială a reflectoarelor, în săli închise și acoperite, se reprezenta atunci în timpul zilei, la lumina soarelui, sub cerul aproape întotdeauna senin al Helladei.” (p. 426) (cap. *Tragedia greacă și spectacolul modern*). Vom încerca, pornind tocmai de la acest spațiu închis, să demonstrăm că reflectorul înseamnă și altceva pentru modern decât „lumină artificială” iar că „soarele Heladei” nu-i cu totul uitat.

Funcția sa generală este, se pare, aceea de a fi complice la actul exhibiționist / narcisist<sup>20</sup> al actorului (deseori completat de personaj). Fixând protagonistul pe scenă, acesta nu are parcă altă valoare decât aceea de a-i sublinia trăirile, metamorfoza în personaj. Este funcția tradițională. Dar așa cum îl privește modernul, trecut prin experiențe futuriste, dadaiste, impresioniste, precum și prin experimentele din teatrul absurdului ce i-au umplut și i-au golit scena, reflectorul este o «ființă» creatoare de iluzii, un halucinogen.

Cameleonic, centrat pe scenă ca să umple cuburile multifuncționale ale decorului, formele sferice ori elipsoidale adunate într-un joc ciudat de structuri și noi identități, acesta își construiește încet funcția sa ascunsă, cea de a droga actorul, de a-l hipnotiza și a-l face sensibil la pseudo-contururile obiectelor din lumea sa de împrumut. Nu este doar un creator de fundal ce pune în relief eroul de pe scenă. E un asociat dătător de forme, acolo unde gestul, culoarea și conturul nu au acces.

Scena ar părea din ce în ce mai goală dacă n-ar fi, pe lângă actorul care s-o umple cu brațele sale (reminiscență de gest exagerat din “happening”), și această pulbere de lumină artificială, contrastând (de multe ori în chip benefic) cu costumul *pallium*, ori cu invocția zeilor.

Iar actorul modern nu va întârzia să-și pună în practică această năzdrăvană jucărie, chiar și atunci când va fi vorba de piesele lumii vechi: un Oreste în costum de blugi și cămașă, neutru și șters, în fața unui areopag cu aceeași neutralitate vestimentară, este dintr-o dată “pus la zid” ca făptaș, supus judecării printr-o simplă blocare de reflector pe imaginea sa. Împrejur – nuanțe neclare de gri și, mai ales, un întuneric (încă) dominant, încă nerisipit. O bară a cărei umbră se proiectează pe perete, fixează încă o dată (prin același joc de lumini) boxa acuzatului. Lumina intensă e o acuzație directă, lampă de interogatoriu și, în același timp, ochi lucid de judecător. Reflectorul creează atitudini, luminează și stingherește la un loc. (*Orestia*, Teatro Stabile dell' Aquila, Aquila, Italia, 1970) Ce mijloace va fi avut anticul pentru a-și bloca astfel personajul în poziție de acuzat ?

O altă variantă: *Antigona*, cu mâinile legate, într-un decor sărac și întunecos, îmbrăcată în pânză de sac, simplă. Același salvator reflector o scapă de anonimatul la care ar fi supusă pe scenă sărmana ei siluetă și făptură. (*Antigoné*, Teatr Ludowy, Nowa Huta, Polska, 1963 ). S-ar zice că dependența de reflector este destul de clară. Pe de o parte e gestul cu partea lui de înălțare și cădere, pe de alta, reflectorul cu puterea lui de glisare și încremenire

---

<sup>20</sup> Cât privește narcisismul de acest tip, se pare că arta în sine îl include: “The dancer is a justification of Narcissus” – Rudolf Arnheim, *Towards a Psychology of Art*, p.261. Considerăm însă că la actorul modern este totuși mai evoluat.

obsesivă: el creează spații inexistente, uneori prin prezență, alteori prin însăși stingerea sa bruscă, prin absență.

De altminteri, e una dintre cele mai docile “jucării”: materia fluidă – de aceeași consistență ca și visele ori halucinațiile în stare de veghe – se “mulează” pe orice obiect, recompune fără să jeneze orice tip de lume. Hipnoza indusă de el se răsfrânge în ambele părți (public și actor) și ușurează intrarea într-o lume aparent străină. Pentru o oră, călătoria în timp și spațiu redevine plauzibilă.

Cealaltă funcție a reflectorului este aceea de protecție. Modernul, așa cum am mai spus, este refractar la jocul sub cerul liber. El suferă cumva de teamă de spațiu și de fobie socială, de vreme ce rareori își asumă în transa sa actoricească o scenă la lumina zilei, ca anticul. Modernul a pierdut instinctul ce-l lega pe antic de soarele său. Chiar atunci când îi joacă piesele, actorul vremurilor noastre o face de cele mai multe ori în teatrul său închis (și fotofob?).

În acest caz, reflectorul este o reminiscență a razelor de odinioară, un surogat și un filtru protector pentru cel ce nu-și poate asuma publicul.

Reflectorul e o formă de control direct al lumii de pe scenă. Iar ca formă de terapie, acesta îl protejează pe actor de ceilalți, așa cum îi protejează și pe “aceștia” de jocul de pe scenă. Oricum, publicul are o formă ușoară de spaimă (plăcută) atunci când asistă la o tragedie (cu atât mai mult la o tragedie veche).

Perdeaua de lumină îl salvează de teama, firească, și anume ca nu cumva morbul tragic să treacă de limita scenei. “Față de erou, spectatorul se află într-o poziție avantajoasă. Plăcerea resimțită de el are ca premisă o iluzie, adică diminuarea suferinței prin certitudinea că un altul acționează și suferă acolo pe scenă și că, în fond, totul nu este decât un joc care nu-i poate periclita siguranța”.<sup>21</sup>

Pentru antic, lumea scenei era mult mai simplă: o dată cu zeii, eroii, corul anonim și *orchestra*, anticul își asuma cu stoicism și publicul pestriț și exigent, ca pe o prelungire rezonantă a ființei sale: o prelungire pe care nu era obligat să o târască cu sine în piesă. Și nici nu era forțat să facă câte un pas în afara “diegezei”, numai ca să-i dea atenție (așa cum simte uneori modernul că s-ar cuveni). Însă modernul nu-l moștenește direct.

Pentru el, publicul ori nu există (întuneric total), ori, dacă există, el trebuie luat în seamă, ațâțat puțin, disprețuit dacă este cazul. Nu poți să te trezești “eliberat” din conul de lumină (în timpul piesei), descoperind realitatea sutelor de ochi, irealitatea scenei tale (ca pretins personaj antic), fără să te supere puțin această ruptură.

---

<sup>21</sup> S.Freud, *Scrieri despre literatură și artă*, trad. și note de V. Dem. Zamfirescu, Editura Universității din București, 1980, cap. *Plăcerea estetică – Psihopați pe scenă*, p. 289.

Fără să vrei, ca actor simți nevoia să te răzbuni, mai ales când între delirul tău voluntar și lumea reală de sfârșit de secol XX (în care te vei reîntoarce după ce cortina cade) e o falie de netrecut. Așa s-ar putea explica (parțial) reacția pe care au avut-o, aproape în totalitate, personajele din *Antigona* (în varianta Living Theatre, Berlin, R.F.Germania, 1967). Permanent s-a simțit o antipatie față de public (un public vizibil, tamponul – reflector neavând efect). Această antipatie a debutat cu suspiciune și distragere a atenției “personajelor” de pe scenă, “personaje” care se simțeau permanent atinse, lezate de prezența acestui martor mut și insistent. În delirul lor voluntar, publicul, incomod prin ținută și atitudine (neutră), trebuia integrat în joc. A fost pe rând martor, victimă, călău. “Creon stă de vorbă cu agentul său, se uită unul la altul, înclină din cap în direcția publicului, șoptesc ceva despre el, etc. Din când în când, alți actori se plimbă agale pe scenă. Unul din ei privește spre sală cu suspiciune, altul cu ostilitate, cu sfidare și aroganță. O tânără îmbrăcată sumar se uită cu dușmănie la spectator”.<sup>22</sup> Cu timpul, mai ales către final, i s-a pus o etichetă de inamic anonim și ostilitățile au sporit. Cauza? Modernul nu s-a putut integra complet în diegeza așa cum ar fi făcut-o anticul, obișnuit cu publicul ca martor vizibil la jocul său. Ușor paranoic și doar pe jumătate pătruns de sacralitatea actului pe care îl săvârșea, modernul a pierdut pe drum contactul deplin cu personajul și s-a reîntors la contactul cu publicul. Nefiind obișnuit să fie văzut, acesta l-a târât pe actor îndărăt în anii ‘60, smulgându-l zeilor și legilor sacre ale Thebei – fapt de altfel prevăzut în caietul de regie.

Oricum, modernul adusese cu el în piesă elemente ce-i aminteau proveniența sa în timp. Nefăcând față probei ignorării / încadrării publicului în lumea fictivă, așa cum ar fi făcut-o actorul antic, modernul are totuși o scuză: anticului îi era destul de ușor să vorbească despre tragic unor spectatori ce se înfruptau din aceeași sacralitate, din același mit. Modernul, o dată trecut de bariera timpului său și aflat cu-adevărat pe drumul sacrului, prin joc actoricesc, a întâlnit privirea “inocentă” a celui ce nu-i împărtășea complet trăirea, privire ce l-a tras îndărăt, îngreunându-i jocul. De-aici, dificultatea de a mai fi în pielea strămoșului-actor sau, cum ar spune un critic, nevoia de a adapta și de a interpreta lumea aceluia.

Mai este un element care-l obligă pe modern să ia contact direct cu publicul aflat înaintea sa: este vorba de scenă. Scena anticului nu era chiar atât de obsedantă ca prezență. Evoluând lent, o dată cu secolele, depinzând de-abia cu timpul de arhitect sau de improvizările de moment, scena nu era o preocupare în sine și nici un element stânenitor. Anticul nu se simțea manipulat

---

<sup>22</sup> M. Cristea, *Teatrul experimental contemporan*, cap. V: *Living theatre și limitele experimentului*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1996, p.85 (comentariu).

de ea ori de variațiile ei. Ele erau destul de rare. Solemnă, așa cum ne pare astăzi nouă, scena lor era doar instrumentul prin care se propaga tragicul (ca multe alte elemente ce-o compuneau). Doar pentru modernul care a acumulat experiențe și experimente scena este o provocare și un organism în sine: este cumva opusul reflectorului. Acesta îi acoperă actorului publicul, în vreme ce scena îl vâra pe actor în mijlocul auditorului, deși printr-o aparentă separare.

Și-apoi, ea are o neîncetată tendință de a se modifica, de a fi nu doar support, ci și o parte cameleonică a spectacolului: cu bordură dreaptă ori rotunjită à l'italienne ori "deschisă", aproape sferică și pătrunsă în inima spectatorului, uneori chiar și ea este o formă a modernului de a se răzvrăti ori de a se identifica cu ceea ce-și amintește el din lumea de odinioară. Iar efectul este neașteptat: "Datorită formei rotunde a scenei, spectatorul e și el prezent, e văzut, face parte din spectacol. Și, fiind pus în față cu restul publicului, e obligat să se privească el însuși cu mai multă atenție și exigență." Altfel spus, "te însingurezi, dar fiind tot timpul împreună cu spectatorul de alături, unit cu el prin respirație, prin liniștea care se creează în sală, prin pulsul care bate mai liniștit sau mai agitat al vecinului tău sau al întregii săli ..."<sup>23</sup> Oricum ar fi el, actorul știe că nu poate fi cu totul diferit și original.<sup>24</sup>

O idee interesantă pe care modernul o poate avea, pornind de la forma de prezentare teatrală a strămoșului său îndepărtat, este să-și asume scena acestuia, să aibă curajul pășirii într-un spațiu construit cu secole în urmă sau să uite complet de vreo scenă. Înfruntându-și în sfârșit fotofobia (cu sau fără suport din partea scenei), modernul va redescoperi astfel intacte – jucând tragedie antică – toate pornirile sale adormite. Un exemplu ar fi spectacolul pus în scenă la Constanța (*Hecuba*, Teatrul Dramatic din Constanța, 1981). Fără surogate și efecte de scenă, jucând piesa pe un țărm real, unde vântul nu este un efect sonor din culise, iar marea are un ritm aproape cardiac, actorul modern a redescoperit că poate trăi și fără suportul creator de dependență al scenei și al reflectorului și că n-a respectat nicicând cu mai multă pietate doliul unei Hecube, ca atunci când i-a îngăduit descărcarea afectelor și a plânsului, preluat și repetat de ritmurile mării și ale brizei. Se revenea la un soare "care se rostogolea nu atât în virtutea eternului său destin cosmic, cât iarăși, ca o sursă primordială de lumină și de strălucire, pierdută în fond pentru teatrul de sală"<sup>25</sup>.

<sup>23</sup> Afirmația aparține regizorului L. Ciulei. Interviuul a fost publicat în *Cultura spectacolului teatral*. București. Editura Meridiane, 1976 p. 51.

<sup>24</sup> Același regizor afirma că nu se inovează în această privință: o astfel de scenă a existat în variantă miceniană.

<sup>25</sup> Citatul face parte din comentariul lui E. Lumezianu publicat în *Tomis*, nr.3/1981, p.11: *Teatrul – o punte spre izvoarele antice*.



Uneori, aceeași pietate îl face să se reîntoarcă în teatrul rotund de piatră (*Oidipous Tyrannos*, Archaion Théatron, Delphoi, 1952). Fără retușuri, doar retrăgându-se și integrându-se în geometria locului, modernul a recăștigat spațiul fizic al zeilor și al mitului. Rămâne doar ca actorul să potolească “foamea” neostoită a unei scene bătrâne de mii de ani.

### *Dincolo de limita propriei ființe*

Decorul anticului era nevoia sa firească de a se fixa într-un punct, de-a nu glisa: era neutru afectiv, dar, din punct de vedere sacru, spațiul fixat de agora, templu și altar era cordonul său ombilical: niciodată anticul nu s-a fixat mai sigur la nivel terestru, cu privirea orientată spre zei. Ca personaj, el este însă unic, indivizibil. Nimic din el nu emană către decor.

Modernul, în schimb, tinde să-și supună ființa unei partiții: o parte în personaj, o alta în decor; are chiar disperată nevoie de ecoul unei părți din sine în afara sa – e un alt soi de “cordon ombilical”. Spațiul său, dezlegat de zei și cetate, își caută pivotul în sine. Decorul e, așadar, o invazie aproape aberantă, un parazit, o “clonă” a personajului în spațiul exterior (o reluare și o repetare, uneori modificată, a sinelui în lume).<sup>26</sup> Obiectele dimprejur par să-i amintească starea sau lipsesc cu desăvârșire, pentru ca accesele sau strigătele modernului să nu se ciocnească de nici un obstacol. Iată de ce putem afirma că anticul se reține mai mult. Când vrea să treacă în lumea acestuia, actorul nostru pare din nou derutat: își poate lansa personajul în amfiteatrul cel străvechi ce îi aparține sau pe *orchestra* ciobită de vreme, ca într-o casă pe care personajul o cunoaște de mult: îi poate mima decorul cu palate largi, megalitice, scări care să amintească obsedanta lui verticalitate și regalitate, contactul cu zeii (*Oidipous* – viziunea lui Josef Svoboda, Praha, 1963), sau îl poate reprezenta într-un decor simplu, neutru, aproape primitiv. O ultimă posibilitate e ca acest decor să se contamineze de personaj, să fie așa cum îi place modernului, o reluare neîncetată a personajului redus la esența sa.

Ca să ne întoarcem la obsedantul Oedip, la festivalul de la Avignon (15-27 iulie 1996) s-a prezentat o variantă a acestei piese pe o scenă plină de bastoane: părea că orbul rege și-a lăsat pretutindeni pe unde a trecut un însemn al bătrâneții și al handicapului său. De pe urma acestei uluitoare multiplicări de bastoane suferise și corul. Erau foarte mulți tineri, toți perfect sănătoși, și totuși afectați de morbul bastonului. Alteori ne-a frapat, dimpotrivă, cubismul unor puneri în scenă în care anticul e redus la o siluetă de sârmă cu reminiscențe de

---

<sup>26</sup> Ne referim, fără îndoială, la anumite forme de punere în scenă în care, din lipsă de figuranți, se apelează la „siluete”, personaje fictive, dar structurate în concordanță cu piesa și specificul ei.

falduri de *pallium*, și aceea înjumătățită și rigidă, lângă o uriașă ciupercă de piatră pe un oval de scenă (*Oidipous Tyrannos* – Landestheater, Darmstadt, 1952).

La Stuttgart (Leni Bauer, Staatstheater, 1951), o Phedra în negru, între două indispensabile coloane de carton și pe o scenă neregulată cu undiri elipsoidale, stătea fixă, încremenită la o distanță apreciabilă de un pat mascat de o draperie – pat ce mima, în același timp, forma, silueta unei balustrade. S-ar zice că nu doar actorul poartă un mic război cu personajul, ci și decoratorul (scenograful). Pare că se amuză de rigiditatea aparentă a teatrului pe care vrea să-l reprezinte și că, tocmai de aceea, îi impune siluete și proiecții fantomatice din lumea sa.

Agresiunea, atacul este însă reciproc: și anticul îl sperie pe modern printr-un instrument de tortură sigur, la care cel din urmă e foarte sensibil: masca. Fiindcă modernul e atât de exhibiționist, fiindcă și-a descoperit trupul extins oarecum în detrimentul cuvântului, n-ar dori să-și suprime cu nici un chip puterea de sugestie, să nu-și anuleze nici măcar mișcarea discretă a unei sprâncene. Orice acoperire care la antic constituie o formă de αἰδώς elementară, pentru modern este o tortură. Masca greoaie fixată până în zona occipitală paralizează mușchii faciali, îngreunează mandibula și pare o cască parazit. Pe lângă aceasta, actorul modern a suportat deja o reducere și-o claustrare prin faptul că rareori iese din întunericul teatrului închis și de sub supravegherea ochiului de reflector care-i dezvoltă vagi instincte paranoice. Așadar, nu mai suportă o altă îngustare a lumii (pupilele care privesc prin înțepăturile de ac ale ochilor pictați ai măștii, glasul constrâns să se conformeze rezonanței ei de peșteră). Preferă pelicula fină a machiajului, chiar și grotescul exagerărilor sale. Și-apoi, ușor narcisist, actorul nu suportă o urâțire a trupului și a feței. În exercițiul său de atelier, el tinde să confunde masca antică – atât de diversă și de expresivă în perioada ei clasică – cu realizările tardive, hidoase (elenistice, romane) ori cu stângăciile inițiale: masca de frunze și scoarță de copac.<sup>27</sup>

Și, totuși, masca îl scapă de sine, de prezența obositoare a chipului zilnic văzut în oglinda din culise. Și fiindcă fără concesiile șansa cunoașterii îi este închisă, în ciuda claustrofobiei, creatorul de pe scenă înțelege, în sfârșit, că aceasta îi ușurează efortul trecerii “dincolo”: o dată aplicată pe față, tragicul ca predispoziție este asumat. Altminteri, va trebui să-și disciplineze bine mimica feței pentru a-și fixa tragicul în pomeți, mușchi și pleoape, la momentul oportun. Când își asumă masca, modernul de obicei încearcă să o restrângă exclusiv la față sau la jumătatea ei superioară, să o ajute printr-un costum rigid,

<sup>27</sup> Despre acestea a se vedea O. Navarre, *Le théâtre grec*, Paris, Payot, 1925.

adekvat (*Persai* – De Nieuwe Komodie en het Holland Festival, Amsterdam 1963). Sprâncenelor largi ca niște viziere, pletelor cartonate le corespund epoleți mari ori straie ca niște odăjdii triunghiulare (*L'Orestie* – viziunea lui Hubert Gignoux, Théâtre National de Strasbourg, Strasbourg, 1969).

Există și exemple în care masca e asumată aproape masochist: ea pare crescută pe față, creștet și ceafă, din piele sau fier (ceva între mască funerară și obiect de tortură). Costumul în sine, rigid, pornind de sub bărbie, e o exacerbare a măștii până la călcâie: metal (chiar dacă cu îndulcirii de filigran, ori rămășițe vegetale), benzi de piele și “plăci” cusute grosolan, curele care torturează brațele. Coroana regală e o prelungire concrescută a feței de fier care se scoate parcă prin rețezare. Aceasta e viziunea unui Oedip în variantă Friedrich Hölderlin–Heiner Müller (*Deutscher Theater*, Berlin, D.D.R., 1966). Sângele e o bandă de piele roșie care se lățește ocolind găvanele ochilor scoși. O dată cu personajul, actorul își manifestă propria-i suferință de a-și îndura masca.

Odată ce a învățat că masca nu este numai o coajă opacă, ci un instrument de comunicare rapidă (non-verbală), un asociat al mișcărilor preluând jumătate din greutatea gestului tragic, actorul a început s-o accepte și chiar s-o prefera. Evident, nu o folosește cu orice ocazii, pentru că masca e o jucărie ingenioasă și prețioasă care merită un cadru și-o încărcătură specială: piese care au nevoie de exprimare extracorporală.

Când a acceptat să îmbrace chinuitoarele costume rigide ce o însoțeau adeseori, actorul a aflat că masca nu este doar un privilegiu al feței și nici măcar un exclusiv privilegiu al actorului. Masca poate să se extindă până la călcâie, dar nu prin adaos de costum, ci, pur și simplu, ca un cap monstruos ce îmbracă în întregime actorul; ea mai poate să-și proiecteze imaginea în decor sub forme reduse, pigmeice și caricaturale. Însă aceste forme nu vor mai putea să îmbrace actorul, ci vor deveni prelungiri-marionete ale membrilor sale, însoțind mascatul disproportionat de pe scenă, încărcat de costume greoaie și cu o înălțime ieșită din comun.<sup>28</sup>

Astfel, în chip surprinzător, ceea ce pentru antic reprezenta un filtru de protecție între public și chipul actorului și, totodată, o ușurare în trecerea de la un personaj la altul (în cazul actorului unic de la început – la Eschil), devine acum, în teatru, un instrument la fel de folositor exhibiționistului nostru actor ca și gestul larg, fără cuvinte.

Masca este un alt tip de extindere. Astfel, ea părăsește uneori piesele ce amintesc de antichitate (și implicit de originea ei) și se mută diversificată în

---

<sup>28</sup> Explicații în privința acestor tipuri de măști în lucrarea lui O. Navarre, menționată la nota 27.

piesele lumii moderne. Uneori este pur și simplu doar o supradimensionare caricaturală, satirizantă a creștetului, o formă de cefalopatie, de alienare în lumea modernă. În varianta ei antică, așa cum o socotește modernul, masca exercită o fascinație aparte: cu trăsăturile ei primitive (uneori groțesti), cu gura strâmbată tragic, cu întreaga musculatură facială adunată în jurul buzelor deschise pentru urlet sau jelanie, ea rămâne o formă de provocare: îți ia din putința de disciplinare a feței, din puterea de exprimare, dar îți oferă posibilitatea (atât de dorită de modern) de a-ți extinde restul trupului, de a ți-l hipertrofia întru expresivitate, provocare pe care o lansase nu de mult reducția textului, suprimarea totală sau parțială a vocii: omul cu mască și cu «handicapul» tăcerii își ascute simțurile și și reorientează gesturile, rafinându-le.

### *Visul în grup. Corul*

Când este vorba de confruntarea cu organismul corului (inerentă atunci când se pun în scenă piesele antichității), actorul modern are, ca și în cazul măștii, cel puțin două reacții contrare: dorința de apropiere și acceptare a jocului și teama, reacția de reținere ori nemulțumire. Vom analiza ambele tendințe pe parcursul următoarelor pagini, luând în considerație diferite puneri în scenă pentru *Orestia*, *Perșii*, *Bacantele*.

Corul înseamnă, în concepția modernului (obișnuit cu interpretarea un personaj = un actor), o formă de repartizare a tragicului care îl impacientează: se teme cumva de o inerentă diluare a mesajului și de pierderea actorului în mulțime, ca și când mulțimea ar fi un dizolvant de personalități și de chipuri. Așa se face că deseori modernul simte nevoia de a-și asuma în rolul de component al corului o uniformitate completă față de ceilalți (de gestică, vestimentație și de ton), parcă din nevoia de a face penitență: corul este, astfel, un exercițiu de anonimat care poate să ducă la oboseală, în cazul actorului obligat să se subordoneze grupului. Oboseala de cor se instalează repede mai ales când este vorba de un grup care trebuie să-și asume cea mai mare parte a reprezentării.<sup>29</sup> Este o formă de oboseală fizică și de plictis ori o imposibilitate generalizată de a-ți mai asuma sincronizarea, problemă aproape la fel de des întâlnită ca și aceea de a acționa sub “acoperământul” măștii. Dacă, în cazul măștii, marea încercare era aceea de a “lucra” sub apăsarea chipului artificial, luptându-te cu neputința de a suspina și de a plânge cu propriile tale lacrimi, în cazul corului, problema este tendința excesivă a acestui organism de a prelua

---

<sup>29</sup> Ne referim la două puneri în scenă: *Ubu Roi*, Stockholm, 1968 și *Gesang vom lusitanischen Popanz*, Budapest, 1970. Chiar dacă nu este vorba de subiectul ce ne interesează – teatrul antic reluat de modern – cele două interpretări vădesc o ingenioasă exploatare a posibilităților măștii care – credem noi – continuă practicile teatrului vechi.

controlul. Actorii se simt aproape întotdeauna legați cu fire de marionete unii de alții și obligați să poarte “uniformă” Este tot un fel de apăsare chiar dacă “paradoxal” opusă primeia: masca paraliza chipul într-o dispoziție anume, corul impune un anumit tip de mișcare prin mimarea celui alt, a vecinului, prin supunerea la mecanism.

Corul e o formă mai subtilă de frustrare: un conformism care de multe ori pe modern îl ostenește, fără ca el să înțeleagă de ce. Ești liber să te miști (uneori chiar să renunți la mască), dar într-un târziu constăți că mișcarea survine dinafară, de la cel aflat lângă tine care la rândul său a preluat-o de la altul, că nu este alegerea ta cerebrală, ci un fel de automatism al cărui centru de control este în afara oricărui individ. Cum rezista oare anticul la această presiune ?

### *Fazele inițierii – corul ritmului, corul – cameleon, corul – ceată*

Nu putem însă absolutiza tendința de retragere; este mai degrabă o formă discretă de reținere, de dificilă acomodare cu starea de “parte a întregului”. Există piese ale unei astfel de acomodări, piese ale obișnuinței cu organismul, piese ale treptelor. Una din ele ar fi *Perșii*, ideală ca formă de exteriorizare pentru un actor care își testează disciplina: corul acestei piese trăiește încă în varianta sa primară, ritmată, cu suport al religiosului, al muzicii și magiei, un cor al grației în cădere, al controlului în convulsie, un cor-refugiu unde se învață asumarea limitelor, a gesturilor, a invocației și revelației. Poate fi acel cor care se păstrează sub control în ciuda “convulsiei colective epileptoide”<sup>30</sup> (specifică reprezentării tragediei în varianta Spyros A. Evangelatos, 1978, Teatrul Greciei de Nord) sau dimpotrivă, unul care se interiorizează tot mai mult (“gesturile sunt măsurate, ne-grandilocvente, sobre”), astfel încât fapăturile care-l compun (actorii-rotițe) riscă să se topească într-un unic personaj (*Perșii* în regia lui Mihai Măniuțiu, 1979, Teatrul Național din Craiova).

În ambele cazuri, disciplinarea actorului și asumarea transei provin atât din interior (voința dizolvării eului individual și recomunerii sinelui “nou” – al grupului), cât și din imbolduri exterioare. În cazul spectacolului lui Evangelatos se practică (sub îndemnul regizorului) terapia “amneziei” pentru a se trata respingerea față de cor: actorii schimbă “la vedere” masca, machiajul și costumul, își produc în repetate rânduri scindarea de personalitate unii în fața celorlalți (prin schimbarea veșmintelor), până când, o dată goliți de eul lor propriu, orgolios, sufletul le devine maleabil, temporar inform, predispus transei omogene de grup.

---

<sup>30</sup> În acest sens ne amintim de „oboseala” pe care o acuza S. Purcărete atunci când se lucrează cu „mulțimi” de actori.

Totul se petrece sub controlul discret al muzicii “pe motive străvechi, bizantine, religioase și populare”<sup>31</sup>: o mixtură ce derutează și hipnotizează benefic actorul. Fiecare individ e astfel “nivelat” de propriile asperități și inclus întregului.

În varianta Mihai Măniuțiu, asistăm la un alt tip de domolire a personalității năvășe: centrul de control e corifeul (așadar, tot exterior) iar terapia se practică prin opunerea de personaje-satelit fantomatice și totuși pătrunzătoare. Nu personajul în sine (diluât față de personalitatea corului) creează controlul, cât faptul că opune tonului “sacadat, gâfâit, sau rostit monoton, litanic”<sup>32</sup> – prin care grupul își caută echilibrul – glasul propriu (uneori neomenesc) ca punct de sprijin și contrabalans. “Psalmodierea liturgic-bizantină a Corifeului”<sup>33</sup> este o formă discretă de liant.

O altă treaptă (etapă a inițierii) este asumarea corului-cameleon. Mai puțin senin și articulat, acest tip de personaj trece cu foarte mare ușurință de la o formă de personalitate la cealaltă, de la un cor docil al bătrânilor, un cor al echilibrului și al sentențelor cumiști (aproape împăciuitoare), la areopag – grup al deciziilor impuse de judecata zeilor și de înfruntarea dintre personalitățile divine. Este genul de cor în cadrul căruia modernul își uită puțin câte puțin de controlul de sine și de docila subordonare, preluând conducerea: personalitatea polifațetelor îl încântă, ca și schimbările neașteptate.

Există trei variante de spectacol de acest tip pe care avem intenția să le menționăm: *Les Atrides* (trilogie în varianta Le Théâtre du Soleil, 1991), *Orestia* (regia Silviu Purcărete – Teatrul Național din Craiova, 1998) și *Orestia* (regia lui Leonidas Trivizas – Teatrul Experimental din Atena, 1979).

În fiecare dintre ele există o modalitate discretă de eludare a statutului de participant la cor, o încercare de emancipare și preluare a controlului. În piesa lui S. Purcărete, corul se emancipează prin <moarte>: pornește la drum cu statutul docil de grup de bătrâni matinali, cu tichii trase uniform peste creștete (imitând calviția), iar la un moment dat se “surpă” și revine eliberat, ca prezumtiv judecător al lui Oreste. Paradoxal, tocmai atunci este atins de boala mimetismului și a marionetei și este târât în luarea deciziei finale de sfoara “păpușarului” Atena. “În lumina incertă, cenușiu-violacee – e încă în zori și sunt zorii unei zile tulburi –, pe scenă înaintează temător, cu pasul șovăielnic, o masă uniformă de siluete gârbovite. Sunt siluete de bărbați, drapate în costume parcă funcționărești, “de gata”, greoaie, lăbărțate: în mâini poartă cu toții serviete

<sup>31</sup> Citat preluat din comentariul critic apărut în *România liberă*, 9 oct. 1978. p.2. cu privire la acest spectacol.

<sup>32</sup> *Ibidem*.

<sup>33</sup> Citat preluat din comentariul critic apărut în *Informația Bucureștiului*, 9 octombrie 1978, p.5.

burdușite și bastoane ce se vor transforma apoi în scăunele cu trei picioare“.<sup>34</sup> Există o dublă emancipare în mijlocul acestui cor: mai întâi falsa libertate de decizie, metamorfozarea în areopag, renunțarea la statutul greoi de moșneag supus și, apoi, tendința către un joc total (mișcare, cântece, cuvânt). “Acel cor piere decimat de un rău straniu, inexplicabil, la sfârșitul primei părți a spectacolului, pentru a reapărea sub chipul minusculelor marionete din tribunalul areopagiților care, tras de sfoară (la propriu) de Atena, va da în final verdictul favorabil lui Oreste“.<sup>35</sup> Este limpede că actorul simte, odată cu personajul său multiplu, o falsă senzație de eliberare, plăcerea de a lua, aparent nesupus, decizii. Neavând privirea orientată în afară, el nu zărește sforile invizibile ale zeiței și nu remarcă decât metamorfoza «democratică» în instanță de judecată.

Totodată, așa cum am mai spus, corul are intenția de-a ocupa scena printr-un joc de teatru complet care să antreneze asupra sa chiar și lumina reflectorului cu întregul său efect. Ceva însă i se mai opune încă. Actorii neimplicați în cor au instinctiva tendință de subminare a acestuia. Ei se grupează în cuplu (uneori chiar repartizându-și complementar jocul: Electra – jocul tăcut al gesturilor; Oreste – joc verbal ) sau se suprasolicită prin asumarea succesivă a mai multor personaje, motivând că: “Cele trei personaje interpretate de mine sunt toate stăpânite de același spirit – cel al lui Agamemnon care, după ce omul este ucis, pătrunde în înfățișarea lui Pylade și apoi a lui Apollon, țesând urzeala răzbnării.“<sup>36</sup> (Ilie Gheorghe – actor – trei roluri). Nu din lipsă de actor se produce această supraîncărcare a protagoniștilor și, în sfârșit, această multiplicare de personalitate: Agamemnon – Pylade – Apollon (chiar dacă succesiunea personajelor permite) ar trebui să producă oboseală actorului, iar textul, refuzat Electrei și privilegiat în cazul lui Oreste, presupune legarea condiționată și ostenitoare (în cuplu) a acestor personaje. Ele sunt însă o formă discretă de contracarare a corului: corul dizolvă figurile, în vreme ce actorul individual le recompune uneori până la cumul epuizant de personaje, în pofida faptului că pe mulți dintre acești actori corul are tendința dominatoare de a-i “fura”, înglobându-i în uriașul său trup poliarticulat: “Electra”, “Oreste”, o dată ce-și sfârșesc rolurile, pătrund în cor și ies din marea lui masă doar când și le reiau.

Versiunea de emancipare a grupului în varianta *Les Atrides* presupune înainte de toate o entropie dobândită prin jocul extins sau măcar prin tendința de asumare a acestuia: gestul total este marca sa. “Entraîné par la même

<sup>34</sup> *Ibidem*.

<sup>35</sup> *Scena*, nr. 2, An I. p. 13, *Orestia – Spectacolul democrației „victorioase”*, de A. Georgescu.

<sup>36</sup> *Ibidem*.

Catherine Schaub qui dit seule tout le texte choral, du moins dans *Iphigénie*, le chœur ne fait que danser des danses rapides et enlevées que Nadedja Loujine a supervisées avec l'apport de quelques-unes de ses danseuses <ziganes>“.<sup>37</sup> Această exagerare a coregrafiei nu este nimic altceva decât o formă ușoară de violență a corului, un semn de independență, de nespusă personalitate. Singura tendință de diminuare a influenței acestuia este încercarea de a-i răpi “glasul”, de a-l atribui unui actor unic care să-i devină centru de greutate și moderator.

Constatăm acum și un alt element inedit de nesupunere: amalgamul voit, haosul, pierderea distincției oricărui element uman ce compune grupul: “Abolis sans toute individualité, ils permettent des alternances de rôles, des immersions de personnages: garçons travestis en compagnes d' Iphigénie, filles costumées en vieillards d'Argos dansent ensemble“.<sup>38</sup> Corul pare o ascunzătoare de chipuri, un joc ciudat al celor ce-l compun.

Ceea ce la Evangelatos, în *Persai*, era terapia uitării identității prin schimbare de costum, pentru a se pătrunde mai ușor în sufletul corului, pare acum o rebeliune a acestui cor, o afirmare subtilă a omnipotenței grupului cameleonic.

Cu atât mai mult se cuvine să punem sub semnul întrebării docilitatea grupului, cu cât se dezvăluie mai lămurit tendințele sale spre violență și viață proprie de personaj cu drepturi depline: machiajul stil kabuki, greutatea costumelor și mișcările semi-războinice, contrastul de culoare, toate ne fac să ne gândim la un cor crud. “(Les masques) de Catherine Schaub pour *Les Atrides* sont des maquillages outrés de type kabuki, jouant sur une opposition brutale de blanc et de noir. Ils créent avec les costumes un véritable décor en mouvement et évoquent à la fois des silhouettes babyloniennes des Korai archaïques et des danseuses du folklore grec ou turc contemporain “.<sup>39</sup>

Sentimentul spectatorului, o ușoară teamă față de acest cor înșelător, este la fel de pătrunzător în cazul piesei *Oreste*, în varianta regizorului L. Trivizas. Este un alt fel de *Oreste*, acel *Oreste* euripideic mult mai supus instinctelor (cel puțin prin personajul Electra). Emanciparea corului aici este aproape completă: ea se face prin muzică, dans, recitare, prin mimare de străvechi ritualuri, toate combinate cu folclor și cruzime tipică pentru teatrul experimental, “incluzând și violența mijloacelor și incandescența trăirilor “.<sup>40</sup>

<sup>37</sup> A. Georgescu, *art. cit.*, p. 9.

<sup>38</sup> *Acteurs - revue du théâtre*, no. 88-89, mars-avril 1991, p.19. *Théâtre du soleil: Les Atrides. Suite: Les Coéphores*, de J. Lacarrière.

<sup>39</sup> *Acteurs - revue du théâtre*, no. 88-89, mars-avril 1991, p. 21, *art. cit.*, nota 38.

<sup>40</sup> *Ibidem*.



Actorul modern și-a făcut din cor, ca și din masca anticului, o jucărie de care nu se mai teme, o nouă modalitate de extindere rebelă a sinelui. Ce urmează? Transformarea corului în ceată, corul liber.

### *Corul delirului*

Era aproape previzibil ca actorul modern să-și impună în cele din urmă personalitatea: docilitatea nu este pe potriva temperamentului său. În completă opoziție cu ceea ce credeam la început, corul este cumva o formă de libertate: te dezlănțui emoțional cu mai mult curaj în spațiul creat de ceilalți, la adăpostul lor. Cu atât mai mult, cu cât îți asumi un zeu al tulburării și devii ... bacantă. Dintr-odată, ca actor, descoperi ceea ce de multă vreme căutai și îți lipsea: o cale de a-ți ieși din limitele corporale, de a te transporta dincolo de piele, oase și mușchi. Articulațiile corului îți îngăduie fără a crea probleme o astfel de extindere și, în plus, "vecinii" îți acordă și un nesperat suport pentru gestul care nu-ți mai ajunge. Prin cor se adeverește spectacolul total, așa cum îl vedea anticul. Ai la dispoziție tot: gest, "cuvânt-șoc", cuvânt-cântec, dans.

Prin cor se stinge foamea de scenă și totodată se îngheață teama de vid: uniformitatea îți creează siguranță; vizibilitatea e maximă și actorul trăiește beția omniprezenței sale ca ființă multiplicată cu "o sută de ochi".

Am spus în capitolele anterioare că avem în cazul modernului problema unui actor gravitațional, un actor cu afinitate pentru un suport de care să se agațe magnetic: corul devine un astfel de support, în ciuda responsabilității de gest ce îi revine actorului. "[...] Într-un asemenea spectacol, în asemenea construcții complexe, întregul este atât de nuanțat conturat și de riguros, încât te constrânge la o mai mare concentrare pentru a nu greși, pentru a nu dezechilibra într-un fel".<sup>41</sup>

Odată ce-și asumă corul bacantelor, modernul preia controlul cu șiretenie: nu va strica organizarea, ci, sincron, se va apuca să-și arate ostilitatea, nebunia și violența, devenind brusc stăpân pe întreaga scenă. Vechiul cor e doar un pretext: deja ne confruntăm cu o ceată. Își va îngădui chiar dreptul de a sfâșia în fața spectatorilor pe un Pentheus suficient de nebun ca să-l înfrunte pe Dionysos. Regizorul în sine, oricare ar fi el, este silit să-i acorde libertate de mișcare și acțiune, dreptul la isterie: altfel, spectacolul ar fi sec și lipsit de transport în sacralitate: "It's a sharing and a communication. But all those words sound bogus because that kind of sharing is becoming more and more

---

<sup>41</sup> Fragment citat din comentariul apărut în *Teatrul*, 11 noiembrie, 1979, cu privire la piesa pusă în scenă de Leonidas Trivizas, p. 93.

rare and difficult. That's the virtue of keeping alive the classics like an old man's memories". (Roland Joffé).<sup>42</sup>

Pentru o astfel de comunicare merită să-ți jertfești dorința de a conduce în favoarea unui cor atipic, nedisciplinat, înfometat de scenă. Cum sunt însă aceste bacante? Există cel puțin patru variante: *The Bacchae*, în regia lui David Freeman, The Queen Elisabeth Hall, 1993; *The Bacchae*, în variantă Roland Joffé, The National Theatre, 1973, *Les Bacchantes*, în regia lui Philippe Adrien, 1991 și, în sfârșit, *Bacantele*, în viziunea lui Mihai Măniuțiu, Teatrul Național, 1997.

În mare parte, sălbăticia lor este constantă: o neglijență vestimentară totală, dispreț pentru decență și conveniență. Hainele bacantelor trădează interiorul lor isteric: sunt sfâșiate ori puse anapoda, cu părți lipsă, colorate țipător. Sunt profund feminine și în același timp profund neomenești. Femeile joacă în deshabillé, cu ciorapi roșii și verzi (violentă combinație!), în spectacolul lui M. Măniuțiu. Lascivitatea e evidentă, dar într-o variantă pe care doar un modern ar putea-o înțelege. Fuziunea dintre cor și restul personajelor se face prin opoziție: "ele", nebune, sfidând orice reguli, dionisiace (prin însăși feminitatea lor), "ei" încă sub influența apolinică (ei = ceilalți), încă sobri, severi: "Regizorul a ilustrat nu doar net, ci și plastic antiteza temperamentală dintre grupuri: negrul și albul veșmintelor masculine contrastează eficient cu roșul și verdele straielor femeiești".<sup>43</sup>

Obrăznicia corului feminin, indecența e cea a secolului prezent: stând pe scaune, parcă în poziție de atac, cu mâinile pe genunchi, bacantele își exteriorizează sexualitatea agresivă, disprețuitoare.

Mai aproape de primitivismul pe care l-am aștepta, de brutalitatea naturii, ne apar a fi bacantele lui Freeman sau ale lui Joffé. Trupurile lor aproape că sunt dezgolite, în schimb nu le lipsesc accesoriile vegetale, resturile de frunze prinse în părul încâlcit, împletiturile dezordonate, figurile abrutizate, barbare. Unele dintre ele au rămășițe de voaluri (foste pepluri de femei onorabile?). Ce mai oferă scena ?

Decoruri sărace și întunecoase cu planuri înclinate, compuse parcă dintr-un soi de grătare ori zăbrele mărunte. Nu lipsesc lanțurile sfărâmate (Joffé), parcă pentru a scoate cu ostentație în evidență eliberarea. Corul e setos de Dionysos. Probabil că el și-a devastat scena, golind-o ca să-și facă loc: "It may not be Euripides, but I think he can sleep peacefully".<sup>44</sup> Dar, ca să-l descurajăm totuși pe actor de o astfel de emancipare, vom reaminti și varianta

<sup>42</sup> Natașa Raab, interviu acordat revistei *Scena* nr.2, An I, p.9.

<sup>43</sup> Rolland Joffé, mărturisire publicată în revista *Plays and Players*, octombrie 1993, p. 25.

<sup>44</sup> *Teatrul azi*, 20 noiembrie 1997, pp.34-35 (comentariul critic referitor la interpretarea lui M.Măniuțiu).

lui Philippe Adrien. Sunt tot bacante cu același devastator efect, dar niște bacante care au fost (evident!) odinioară doamne și care nici măcar în actul lor de eliberare nu se pot debarasa de straiul sobru dorian, nici de mișcările articulate, învățate parcă după modelul siluetelor de pe vasele grecești. Cu greu le-ai putea crede apte de sfâșiere. Și, totuși, chiar și acest cor puțin mai conservator își asumă în final libertatea de delir, libertate pentru personaj și actor deopotrivă.

Aceste exemple punctează cea mai interesantă variantă de cor: grupul tulburat care nu se mulțumește să-și rostească replica, să cânte și să calce ritmic. E acel gen de cor care schimbă scena, care o mutilează, genul de cor afectat de instinct ucigaș, personaj efectiv și nu doar însoțitor.

Actorul modern are șansa, în sfârșit, de-a aduce corul (ultimul bastion al seninătății anticului) la capătul cruzimii. Cum anume? – prin decapitarea protagonistului care i se opune. Decorul o dată “distrus”, se creează acum un alt decor, al macabrului. Capul lui Pentheus, cu ochiul smuls și înconjurat de lanțuri vegetale (în chip ironic și ritualic), devine punctul de interes al scenei: Corifeul îi soarbe sângele ciudat de lichid. Sângele e vin, ironia e astfel completă (Joffé). Pentheus e mort, corul e stăpân.

De fapt, încă de la început regizorul recunoscuse că întreaga piesă a fost doar un pretext pentru a-i da actorului libertatea meritată de-a se juca cu acest nou instrument, de curând descoperit, libertatea de a-și câștiga scena prin însuși actul interpretării: “The play becomes a source of inspiration for a theatrical experience as opposed to saying: < I’m in love with this play, let’s find a group of actors to interpret it >. I’m in love with these actors, I like their technique, we have passion we need to express, we have feelings about what acting is, what sound is and that becomes, in a way, perhaps titled in favour of the actor’s experience over a dead writer’s experience of the play”.<sup>45</sup>

### “Pacientul” – actor

Spunem “pacient” pentru că nu-i prima oară când teatrul modern este asemuit cu psihoza și terapia.<sup>46</sup>

Există cel puțin patru fenomene care se dezvoltă la modern atunci când intră în contact cu ceva ce-i este străin și pe care, totuși, îl râvnește nostalgic: primul lucru e o beatitudine ucigașă. Nu o dată modernul a mărturisit că-i place

---

<sup>45</sup> Afirmație făcută la adresa piesei în varianta Roland Joffé, The National Theatre, august 1993 (în revista *Plays and Players*, octombrie 1973, p.59).

<sup>46</sup> Mărturisirea lui Roland Joffé, în *Plays and Players*, oct. 1993, p.25.

să submineze.<sup>47</sup> Uzurparea intră în abilitățile sale ascunse și este o foarte subtilă formă deucidere. Nu disprețuiește violența concretă, dionisiacă, față de indivizi (personaje), violență prin care publicul să aibă o revelație concretă și șocantă (spectacole “de sânge”). Dar uciderea unei piese și totodată subminarea unui autor este o provocare mult mai incitantă. E ca și cum ai nega finitul unei lumi pe care o primești “de-a gata”

Modernul mai are apoi și beneficiul unei filozofii proprii, potrivit căreia oricum o piesă jucată e deja ucisă. Victimizarea celuilalt e însă cu atât mai plăcută, cu cât se face prin substituție, prin diluare subtilă, prin jertfă “nesângeroasă”. Spre exemplu, ar putea s-o ucidă pe scenă pe Antigona în chinuri care pentru spectatorul antic ar fi fost de neconceput, potolindu-și astfel nevoia de uzurpare și tendința aproape sadică. Dar e mult mai simplu să ucizi discret personajul, să-l mutilezi psihic, să-l deformezi comportamental. Un Creon conceput de regizorul modern să aibă “o mie de fețe” va pierde (spre satisfacția noastră) unitatea de material genetic cu care anticul autor îl înzestraseră.

Și, totuși, acestei tendințe ucigașe i se opune paradoxal disperarea de a salva: cruzimea se pare că îi creează modernului o formă de *feed-back* care îl silește să reia la infinit o piesă, să o reinterpreteze, să o conserve (chiar sub un infinit de forme).

Aici se încadrează repetatele puneri în scenă sub formă de montaje sau chiar piesele jucate în stil clasic. De fiecare dată e aceeași insatisfacție, aceeași reluare sisifică.

Prima tendință a actorului este nevoia de a fi primitiv, mai primitiv și mai bătrân decât anticul, amăgindu-se că se apropie astfel de țapul jertfit, de cununa de iederă, printr-o mimare a sacralității feroce.

A doua tendință e spiritul de conservare ce se opune impulsului distructiv (autodistructiv).

Modernul e un individ care funcționează în sânul unui sistem cu entropie: se echilibrează singur.

În general trăiește complexat în fața anticului, căruia ar vrea să-i fure pretinsa seninătate. Abia prin reluarea acelei lumi el capătă un vag complex de superioritate (pasager însă): simte că el domnește astăzi, că secolul îi aparține și el decide ce poate și ce vrea să salveze și mai ales cum.

Toate aceste tendințe se încadrează într-o ciudată formă de personalitate multiplă a modernului, de dedublare și delir. Anticul probase aceste stări prin rolul de profetesă al Cassandrei ori prin acela de mamă ucigașă – rolul Medeei.

---

<sup>47</sup> Să ne amintim de eseu lui Freud ori de încercarea lui M. Cristea de a face apropiere între psihodramă și teatru (*Teatrul experimental contemporan*, cap. *Psihodrama – originea happening-ului?*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1996, p.43).

Întotdeauna își exorcizase pornirile prin mijlocire de personaj. Modernul testează totul și prin personaj și prin eul său de actor, prin sinele extins ori de câte ori urcă pe scenă, iar reflectorul nu-l mai droghează suficient. El își amintește de toate experiențele teatrale ale secolului său și se umple de ele. De aceea, lumea sa este mereu un amalgam, un uriaș colaj prin care re trăiește rezumativ totul: chiar și lumea anticului.

Dificil de îndurat la rându-i, chiar și katharsis-ul e de multă vreme extins de la spectator îndărăt către sursa sa, către actor, cuprinzându-l. Nu-i de mirare că acesta își afirmă dedublarea, imposibilitatea de a-și controla extinderea spre public (în afara scenei) sau că își mărturisește răspicat (încă din faza de exercițiu) o formă de empatie ce dizolvă spațiul și timpul<sup>48</sup>. "Cineva privește spectacolul; se vede pe sine, se vede pe sine văzând spectacolul; se vede pe sine văzând pe ceilalți care văd spectacolul și care poate se văd pe ei înșiși văzând spectacolul. Deci, există spectacolul, interpreții și spectatorii și spectacolul spectatorilor; și eul care se vede pe sine, care poate fi interpret sau spectator sau spectator al spectatorilor."<sup>49</sup>

Anticul era în contact doar cu lumea sa, cu miturile lui, doar cu spațiul Eladei, cu timpul ei. Nimic din exterior nu-l putea atinge. Modernul e în contact cu toate lumile și toate timpurile, și această jonglerie îi dă iluzia omniprezenței și atotputerniciei, dar și certitudinea osteneții. Crede, bunăoară, că o piesă antică e doar una dintre multiplele sale jucării, uitând că el însuși, prin puseurile exacerbate ale conștientului său, este cel înghițit de arhitectura acelei întreite lumi, prizonier al celui de pe urmă nivel – Infernul, sectorul Tartar.

Deseori uită că singurul liant valabil între sine și lumea celuilalt este piesa care nu are nevoie de interpretarea sa pentru a trăi, piesa monadică. Din această pricină se chinuiește să-și creeze noi punți de legătură cu ceea ce a fost odinioară și crede că, prin „implant“ și decupaj din universul său, lumea aceea va trăi mai mult. Sau poate ar dori ca anticul să adoarmă în pace ori cel puțin pentru o vreme, lăsându-i în grijă totul, să se ducă „să moară puțin“.<sup>50</sup>

**VERIFICAT  
2007**

<sup>48</sup> Steven Connor amintea spusele lui Richard Foreman în *Postmodernist Culture – An Introduction to the Theories of the Contemporary*, Second Edition. Blackegel Publishers Ltd., traducere din limba engleză de Mihaela Oniga. *Cultura postmodernă – o introducere în teoriile contemporane*, București, Editura Minerva, 1999, p. 184.

<sup>49</sup> Richard Schechner citat de S.Connor, p. 185: a se vedea și nota 38.

<sup>50</sup> Prin fragmentul de citat din final mărturisim indirect că-i acordăm anticului aceeași forță demiurgică pe care M. Sorescu o atribuia „vărului Shakespeare”.

**VERIFICAT  
2017**

---

*Tiparul s-a executat sub cda 982/2002  
la Tipografia Editurii Universității din București*

---

160 000 lei

Toate aceste cercetări stau nu numai sub semnul respectului față de știință, ci și sub cel al afectivității: pasiuni pentru un anume poet sau comediograf latin sau grec, cufundarea într-un anume lirism, ecoul anumitor cursuri ținute de vreun profesor iubit, toate acestea vibrează în adânc, și fac loc la vedere, colorează cu tinerețe aceste eseuri savante.

Volumul de față, totodată atât de unitar și atât de divers, totodată denotativ și conotativ, constituie, pe lângă o strălucită confirmare a valorii și continuității școlii românești de Filologie Clasică, un excelent instrument de lucru pentru profesori, studenți, elevi.

Gabriela Cretia

Volumul *Novae Studia Classica*, coordonat de conf. univ. dr. Liviu Franga, închinat profesorului Mihai Nichita, mare dascăl, minunat mentor și model perpetuu, de neegalat, a fost întocmit cu dragoste și știință. El contribuie la îmbogățirea patrimoniului de cercetare științifică românească în domeniul Filologiei Clasice.

Mariana Băluță-Skultéty

**ISBN 973-575-739-7**  
**973-575-740-0**

**Lei 160000**