

Ilona DUȚĂ
(Universitatea din Craiova)

Călătorie romană: de la călătoria eroică din *Eneida*, la rătăcirea erotică din *Satyricon*

Abstract: (Roman journeys: from the heroic journey in *Aeneid* to the erotic wander of *Satyricon*) Pivotal works of the Latin literature, Vergil's *Aeneid* and Petronius' *Satyricon* also feature the symbolic coagulation process of the Roman self-image and, ultimately, its disintegration. Centered on such fundamental topics as the journey, the heroism and the erotism, both literary productions judiciously profile a mental and imaginary journey into the Roman world, underpinning the internal dynamics that transplants the Greek cultural model, and satirically deconstructs the motif of heroism. Triumphant over the struggle against the erotism in *Aeneid* (*Aeneas*' inner conflict between the self-accomplishment mission and his passion for Dido), the concept of heroism disintegrates ludicrously in *Satyricon*, in the shape of a wandering and sterile erotism, as autoerotism and narcissism. The transit from *Aeneas*' focused journey towards self-accomplishment to *Satyricon*'s wandering reflects the disintegration of the ancient journey-archetype in general, and, of the Roman journey (of self-discovery) in particular. This bond between a classical Latin masterpiece and an anti-classical (decadent) masterpiece via resonant thematic and imaginary nuclei of the ancient world, such as the topos of the journey, would function as an essential imagological filter. Furthermore, the link between the journey, the heroism and the erotism reveals an exhaustive approach to subjectivity, a conflux of Latin literature extremes highly relevant for particular ruptures and dysfunctions. The force with which Dido, abandoned by *Aeneas*, collapses in the name of heroism and virtue is almost inversely proportional to the autoerotic dispersion force in *Satyricon*.

Keywords: journey, heroism, erotism, mentality, imagination.

Rezumat: Opere fundamentale în spațiul literaturii latine, *Eneida* lui Vergiliu și *Satyricon*-ul lui Petronius sunt totodată reprezentative pentru procesul coagulării simbolice a imaginii de sine romane, respectiv pentru dezintegrarea acestei imagini. Ambele centrate pe tema călătoriei și, implicit, a eroismului și erotismului, aceste producții literare sunt relevante pentru surprinderea unei călătorii mentalitare și imaginare în lumea romană, a unei dinamici interne a transplantării modelului cultural (grec) și a deconstrucției satirice a eroismului ca model. Triumfător în lupta cu erotismul în *Eneida* (conflictul dintre misiunea fondatoare a lui Eneas și pasiunea pentru Didona), eroismul se dezintegrează parodic în *Satyricon* sub triumful erotismului rătăcitor și steril, a autoerotismului și narcisismului. Drumul de la călătoria fondatoare, centrată, a lui Eneas la rătăcirea din *Satyricon* reflectă dezintegrarea arhetipului călătoriei antice în general și a călătoriei romane (spre sine) în special. Acest paralelism între o capodoperă clasică a latinității și o capodoperă anti-clasică (decadentă) prin intermediul unor nuclee tematice și imaginare de rezonanță în antichitate, precum toposul călătoriei, poate fi un filtru imagologic important. Mai mult, conexiunea dintre călătorie, eroism și erotism dezvăluie o întreagă concepție asupra subiectivității, iar reunirea acestor extreme în literatura latină este relevantă pentru anumite rupturi și disfuncții. Forța cu care Didona, abandonată de către Eneas, se prăbușește în numele eroismului și virtuții este aproape invers proporțională cu forța de dispersie autoerotică din *Satyricon*.

Cuvinte-cheie: călătorie, eroism, erotism, mentalitate, imaginar.

1. *Eneida*: călătorie eroică și angajament falic (între memoria și proiectia Sensului)

Epoee națională îndelung tatonată, exersată și așteptată în lumea literară romană, *Eneida* este monumentul ridicat de Vergilius în secolul mareț, augusteic, pentru a etala măreția aceasta sau reprezentarea simbolismului falic: eroismul și gloria, faima, triumful, paternalismul legitimant și ierarhizant (centralitatea reprezentării lui *pater familias*, ca garant al continuității și ordinii), ideea misiunii divine și a unui proiect destinal sunt reflexe ale imaginarului falic care a guvernat și a stimulat romanitatea mereu. Operă sincretică, reunind eposul homeric cu cele două realizări ale sale (*Odiseea*, epopeea peregrinărilor, încorporată în cărțile I-V, respectiv *Iliada* ca epopee a eroismului și războiului, asimilată în cărțile VII-XII), evocând, de asemenea, palimpsestic, referințe ale conjuncturii istorice, expresii ale unui context cultural concentrat și divers (structură erudită/ *poeta doctus*, Vergilius topește în opera sa elemente de cultură filosofică, științifică, literară, artistică etc.), epopeea aceasta spre care converg idealurile literare (dar și mentale) este trofeul simbolic râvnit.

Dacă mesajul *Eneidei* constă în decantarea destinului Romei, în revelarea Sensului ei istoric, civilizator, cultural (menirea Romei de a deveni o cetate universală, eternă), atunci epopeea aceasta ar putea fi privită ca o deconstrucție lucidă exact a acestui Sens destinal: un întreg aparat legendar, mitologic și axiologic este convocat cu o conștiință reflexivă și autoreflexivă de neignorată în spațiul monumentalei lucrări (*Opus Magnum* al romanității aflate pe un prag, mentalitar și politic, al re consolidării identitare), pentru a scoate la lumină adevărata menire sau sensul simbolic de structurat în perioada crizei republicane. Convertind învinșii în învingători sub semnul planului divin și al unei misiuni transcendente, *Eneida* este locul în care devine vizibilă relația cu semnificantul falic sau cu felul în care este generat sensul în interiorul lumii romane: programat din afară, printr-un constructivism calculat și printr-un act lucid al conștiinței, cu o economie simbolică bine gestionată după un plan, sensul este o proiecție exterioară pe care cultura aceasta s-a străduit constant s-o aplice unui referențial, unei realități propriu-zise romane. Dezvăluind modul realizării acestei proiecții (al investirii cu sens) ca profecție, *Cartea a VI-a*, a coborârii în Infern, este o arheologie simbolică, o punere în abis (*mise en abyme*) a generării sensului ca sens superior, destinal, o exhumare a umbrei falicului, în măsura în care „Falusul este un semnificant... este semnificantul destinat să desemneze ca întreg efectele semnificatului.” (Lacan, apud Evans 2005, 115).

Coborâte, așadar, în Infern sau în subterana culturii, valorile morale și civilizatorii în general, atașate defuncțiilor, distribuite și ierarhizate prin fapte pedepsite sau răsplătite, reprobate sau afirmate, descriu o geografie simbolică (populată de figuri marcante de poeți sau eroi), dar și un experiment de descompunere semiotică a Codului care articulează cultura ținând laolaltă întreaga masă de sens. Deconstruite și redistribuite în jurul figurii înțelepte a lui Anchises (proiecție socială a imaginii tatălui/ *pater familias*, sau o proiecție culturală a unui principiu structurant, semiotic: Numele Tatălui/ Legea paternă, sau Sinele întregului inconștient colectiv), toate aceste valori sunt anchetate cu privire la funcționalitatea lor în lumea romană și, totodată, sunt invocate să se reactiveze sub reprezentarea aceasta centrală. De altfel, regresia lui

Eneas la tatăl Anchises este regresia către ideea de fundament, către principiul semiotic suprem care patronează registrul simbolicului ca un semnificant falic, organizându-l; regresie, în fond, *ad uterum*, căci catabaza aceasta în care eroul este ghidat matern de către Sibylla până la centrul simbolic al Numelui Tatălui corespunde, inițiativ, unei renașteri. Obiect pierdut în războaiele civile și crizele care au dislocat lumea republicană romană, *funcția paternă* proiectată în figura mitico-legendară a lui Anchises este cea căutată și cea recuperată prin coborârea în inconștientul colectiv a lui Eneas, devenită catabază semiotică întreprinsă pentru regăsirea Semnificantului falic; proiectat la nivelul ansamblului efectelor culturale de sens, acesta este operatorul ideii de coeziune și ideal. Consultarea lui Anchises asupra destinului Romei se produce tocmai în sensul acesta, al chestionării funcției/ metaforei paterne răspunzătoare de organizarea semiotică a inconștientului într-o formulă coerentă, unitară reprezentată ca „trop al destinului”: „Dar dacă Numele-Tatălui este un concept fundamental în psihanaliză, este pentru că ceea ce pacientul vine să caute în cură este tropul destinului său, adică ceva de ordinul figurii de retorică, figură care îi comandă devenirea. Oedip și Hamlet rămân exemplari în această privință. Înseamnă aceasta că psihanaliza ar invita la o dominare a acestui destin? Totul este împotriva acestei idei în măsura în care Numele-Tatălui constă în principal în conformarea subiectului față de dorința sa, în conformitate cu jocul semnificanților care îl animă și care constituie legea.” (Chemama 1997, 244).

Ca și Oedip sau Hamlet, copleșiți de enigma destinului lor, Eneas coboară în Infern pentru a dezlega enigma propriului destin, pentru a-și întâlni tatăl sau regula/codul care animă jocul semnificanților (valorilor, sensurilor) în propriul inconștient și în bazinul inconștientului colectiv a cărui lege trebuie să o cunoască și să o împlinească. Scenariu orfic, atât de reprezentativ pentru structura mentală romană tocmai, însă, prin redistribuția rolurilor: căci nu soția/ iubita este cea căutată aici (Creusa, Dido/ Euridice), ci tatăl sau fundamentul pierdut; inițierea lui Eneas este, așadar, o renaștere ca reactivare a Sensului/ Codului sau a „tropului destinului” său, sub semnul protector și matern al Sibyllei și prin profețiile tatălui. Interesant devine faptul că profeția propriu-zisă este deplasată dinspre profetesa Sibylla către Anchises, ea fiind doar mijlocitoarea travaliului vizionar al acestuia; ea doar îl conduce în lumea de dincolo pe Eneas, de unde doar interogarea fundamentului însuși, a semnificantului falic patern poate dezlega viziuni. De asemenea, dacă Sibylla are o funcție regresivă, Anchises are o funcție proiectivă, transgresându-și rolurile mitice (de profetă și muritor) în schimbul unor roluri imaginare foarte importante pentru palingenezia culturală realizată aici.

Observațiile lui Jean-Jacques Wunenburger cu privire la apariția unor germeni ai imaginarului utopic și, implicit, a unei fisuri în imaginația mitică în spațiul celei de-a patra *Bucolice* (tematica promisiunii prilejuită de celebrarea profetică a nașterii pruncului unui consul din Roma) se aplică și profețiilor lui Anchises referitoare la viitoarea măreție a stirpei romane: „Iată-ne-acum! Ce renume prin timpuri urma-ne-va/ neamul/ Cel din Dardan, ce nepoți pe pământul italic avea-vom,/ Suflete mari oarecând și urmași ai numelui nostru,/ Iată, prin vorbe-ți vestesc, dezvălind și menirile tale.” (vs. 755-758). Este vorba de apariția unui „nou limbaj de imagini” raționalist-utopice în interiorul logicii retroactive și mistice a imaginarului mitic: „Armătura simbolică și conceptuală a gândirii utopice nu s-a putut făuri spontan; mai întâi a trebuit să fie introdus în limbajul mitic un joc al imaginilor, o urnire care să le smulgă dintr-o logică mistică și

retroactivă.” (2001, 53). Poetica vergiliană (atât în cea de-a patra *Bucolică*, dar, în mod similar, și în *Eneida*) este scena unei atare dislocări și irumpții: „Trăgându-și seva din acest vechi fond arhaic mesianic, Vergiliu, în *Bucolica* a patra va întrețese teme mitice antice și simbolisme originale care străpung crusta culturală apăsătoare a regimurilor mitice tradiționale. Într-un sens Vergiliu rămâne o mărturie pertinentă a apariției unui nou limbaj de imagini, care se instaurează în primele ceasuri ale gândirii europene.” (*ibidem*: 57). După cum, micro-societatea ideală proiectată în jurul lui Anchises (cele trei clase de preoți, războinici, poeți) este o configurație imaginară specific utopică: „Cei ce răniți s-au întors din război, apărându-și moșia,/ Cei ce trăind au păstrat o curată chemare ca preoți,/ Nobili poeți ce cântară tot numai ce-i vrednic de-Apollo,/ Inventatorii și-acei ce prin școli luminează poporul,/ Cei ce prin meritul lor au lăsat amintire prin veacuri,/ Tâmplesle-ncinse le au toți cu cordele ca iernile de-albe.” (vs 659-664). Alain Deremetz a remarcat această configurație ideală din Câmpiile Elysee: „Idea lui Vergiliu este, fără îndoială, de a propune un fel de microsocietate ideală care furnizează, mai mult decât cea formată în jurul lui Orfeu, un model pentru societatea romană în curs de a se forma în infern, sub îndrumarea lui Anchise. Punând poetul în centrul sistemului social unde cooperează trei categorii de indivizi, cele mai prețuite și mai utile, Vergiliu reia vechea temă a funcției sociale a poetului din care face un «far» și un ghid al poporului.” (1995, 167).

Mai mult, însă, decât o mărturie istorică a apariției germenilor raționaliști în imaginarul european („în primele ceasuri ale gândirii europene”), hibridarea aceasta de regimuri imaginare (cel matricial, mitic, reprezentat de figura protectoare a Sibyllei, cel promisiv, utopic, reprezentat de Anchises) vorbește totodată despre o morfologie a gândirii romane obsedate de ideea autoprogramării sub garanția unui cod, a unui semnificant falic (unificator, structurant), obsedată de „tropul destinului” său. Este mesajul profund (subliminal) al *Cărții a VI-a*, a catabazei vergiliene, dincolo de toate reperajele metapoetice despre care vorbește Alain Deremetz, semnaland o întregă rețea autoreflexivă proiectată prin intermediul scenariului orfic. Catabaza lui Eneas ar fi, astfel, o catabază metapoetică la capătul căreia Eneas, ca proiecție auctorială, își întâlnește modelele și sursele: „Călătoria lui Eneas este cea a poetului de-a lungul modelelor și surselor sale până la cântecul poetic original pe care îl identifică cu Orfeu și Muzele, primii săi donatori.” (*ibidem*, 165, t.n.). De asemenea, templul promis de Eneas în numele lui Apollo și al Dianei la începutul călătoriei în Infern este văzut ca o secvență metapoetică referitoare la nașterea și destinația epopeii vergiliene: „Însă, odată formulată ipoteza că templul de marmură promis de Eneas este același (sau de aceeași natură) cu cel promis de Vergiliu în Georgice, și deci că el desemnează epopeea însăși, trebuie stabilită de asemenea o relație de echivalență între poet și eroii săi și trebuie admisă catabaza lui Eneas ca un episod metapoetic care ilustrează nașterea epopeii vergiliene: pentru ca poemul-templu să se înalțe, strălucitor și etern, trebuie ca poetul să-l însoțească pe Eneas în labirintul umbrelor din infern.” (*ibidem*, 156).

Dincolo însă de toate jocurile autoreflexive, metapoetice identificate în *Cartea a VI-a*, ceea ce contactează Eneas este imaginea propriului tată sau reprezentarea Numelui-Tatălui convertită într-un „trop al destinului” (personal și colectiv). Etalat în toată măreția și gloria, legitimat printr-un scenariu mitic cu un incontestabil capital simbolic (precum scenariul orfic al catabazei), Semnificantul falic patern care centrează

Eneida ca mesaj fundamental (de trecere între secvența peregrinării și cea a întemeierii războinice – *Odiseea* și *Iliada* încorporate) este axa mentalitară a romanității care va exploda într-un *disparis* în *Satyricon*. Exhumat din inconștient și activat prin gesta din partea a doua a epopeii, același Semnificant falic va fi dezactivat în *Satyricon* prin pierderea virilității și incapacitatea de acțiune (*actio*), de a opera asupra realului.

Chiar rătăcirea erotică din *Satyricon* (în condițiile dispersiei Codului ordonator, legitimant, patern) pare să fie emergența spaimei romane de erotismul rătăcitor (de amăgirea erotică denunțată și de către Lucrețiu prin Venus hoinară/ *Venus volgivaga*), atât de clar reprezentată în *Eneida* prin episodul pasionalității Didonei: fuga lui Eneas de o iubire percepută ca obstacol, rătăcire, capcană față de misiunea sa fondatoare, eroică, traduce o atitudine tipic romană de reprimare a fondului emoțional în favoarea codului moral, a corpului individual în favoarea corpului civic; este o opțiune romană derivată din spaima de forța destabilizantă a erosului, de incapacitatea administrării de sine în economia corpului comunitar și prin garanțiile sale (*nevroza* romană, în fond). Apogeul al rătăcirii troiene (nucleul odiseic al *Eneidei*), rătăcirea pasională suicidară a Didonei din *Cartea a IV-a* constituie un tablou sau o scenă în sine cu funcție de exemplificare și de avertizare cu privire la acțiunea devastatoare a erosului: mistuită de patimă („Dar pe regina răzbită de mult de văpaia iubirii./ Crunta-i durere sporind, o topesc tăinuitele flăcări.”) și mistuită la propriu pe rug, în finalul poveștii („Bine că mor! Așa mi se cade să merg în adâncuri!/ Pască-și privirea tiranul dardan, de pe mare, pe-aceste/ Flăcări și-urmează-l pe mări perirea-mi ca piază de-a pururi!”), regina cartagineză este simbolul spaimei romane de erotism, de mistuire emoțională și rătăcire, de autodizolvare sub umbra Celuilalt amoros (sub dominația psihică a acestuia, vehiculată erotic); proiectată pe o figură străină (orientală) și ucisă/ răpusă prin intermediul Didonei, pasiunea sau erotismul resimțite ca terifiante sunt astfel sacrificate simbolic și arse pe rug; întreaga *Carte a IV-a* dobândește în felul acesta un sens expiator, sacrificial, este rugul pe care este expusă și arsă, transformată în cenușă și împrăștiată de vânturi pe mare însăși ideea de pasiune; abia după o astfel de execuție sacrificială poate fi relansat proiectul eroic al lui Eneas (ca și cum doar reprimarea corpului emoțional ar face posibilă etalarea gloriei civice, atitudine atât de specific romană).

De aceea, întâlnirea din Infern dintre Eneas și Dido este un scenariu orfic recodificat în care iubirea căutată (pentru care coboară Orfeu în tenebre) devine iubire evitată, mai mult, iubire pietrificată (corp exorcizat al iubirii, statuie): „Astfel cu vorbele dulci încearcă Aeneas, văzând-o/ Plină de flăcări și-așa-ntunecată cu firea, s-o-mbune./ Dânsa deoparte-n pământ își ținea pironită privirea;/ Nu-și încrețește, la vorba-ncepută, albimile feței./ Aspru granit și marmură-acolo cioplită ea pare.” Această imagine statuară a iubirii regăsită în Infern de către Eneas (sau în inconștient) trimite la o atitudine a renunțării romane la emoție și erotism în numele proiectului civic, atitudine constant recurentă, dar care erupe în spațiul elegiei erotice cu forța unei întoarceri a refulatului. Dacă descinderea în bazinul inconștientului colectiv reprezentată prin catabaza aceasta are sensul rememorării, al recapitulării valorilor fundamentale romane, întâlnirea cu Dido aduce la lumină fantasma meduzantă și totodată meduzată a erotismului (pietrificatoare și pietrificată tocmai de teamă forței sale mortificante). Puse față în față, intersectarea cu Dido (căci o întâlnire, de fapt, nu se produce, regina defunctă rămânând în blindajul tăcerii ei statuare, ca și cum ar duce în adâncuri cu sine însăși

taina iubirii, închisă pentru totdeauna romanilor...), respectiv întâlnirea exaltată cu propriul tată, Anchises, descriu o scenă psihică abisală reprezentativă pentru memoria identitară romană: alegerea paternă sau a metaforei paterne, a Numelui Tatălui ca lege a simbolicului, tendință organizatoare și Cod, în detrimentul trăirii tulburătoare. Această ierarhie și ordine a mentalității romane o va dizolva *Satyricon*-ul sub semnul eliberator, orgiastic al lui Liber Pater, transformând teama reprimată de rătăcire erotică în rătăcire asumată și etalată carnavalesc, într-o consimțire la rătăcirea erotică.

2. *Satyricon*-ul ca loc al rătăcirii erotice: *dispars*-ul călătoriei eroice și al simbolismului falic.

Racordat la o literatură populară licențioasă (versurile fescenine, de pildă) ca la o subterană carnavalescă, dar proiectat dintr-un orizont decadent al culturii (un timp de după consumarea unui program sau a unui cod cultural, o post-cultură), *Satyricon*-ul este, înainte de toate și în cel mai evident mod, scena fantasmei rătăcitoare a falicului (activă în spațiul literaturii latine ca eroism al supra-codificării simbolice, satisfăcut chiar prin epopeea vergiliană): căci, deghizat într-un obiect erotic pierdut (efebul mereu disputat, Gíton), sau exhibit în adevărul său anatomic (cu toată degenerarea și încercarea disperată de revigorare prin recursul la vrăji), *falusul* este protagonistul romanului acesta parodic care deconstruiește, de fapt, însuși programul viril (falocentric) al unei culturi, prin excelență, glorificatoare, eroice. Obiect al fascinației și dorinței, dar și al tuturor rivalităților din roman (motor al tumultoasei acțiuni romanești), *falusul* devine agentul din pricina căruia suferă personajele transformate în pacienți, el fiind o proiecție narativă și psihică, o obsesie, un delir. Observația lui Pascal Quignard că singurul scop narativ al *Satyricon*-ului este să trezească organul devirilizat, adormit al naratorului Encolpius (și, implicit, pe cel mental al cititorului, să activeze fantasma falicului, în fond o fantasmă a Sensului dezintegrat decadent) susține centralitatea acestui organ psihic în economia simbolică a romanului, devenit, în ansamblu, un adevărat rit priapic (precum cel tulburat de Encolpius și Ascyltos în rătăcirile lor): „Înainte ca *satura* să însemne roman, talerul numit *lanx satura* înseamnă un amestec de trufandale din toate producțiile pământului. Când Petronius a compus, în timpul imperiului, cea dintâi mare *satura*, el a făcut un potpuriu de povestiri obscene a căror singură grijă constă în a trezi organul (*mentula*) adormit al naratorului povestirii pentru a-l retransforma în *fascinus*.” (Quignard 2006, 53). De altfel, se pare că întreaga rătăcire erotică este consecința răzbunării zeului Priap, al cărui sacrificiu fusese tulburat de către Encolpius și prietenii săi, romanul devenind el însuși un fel de substitut ritualic, o scenă lingvistico-narativă de etalare a proiecției falice ca fantasmă provocată tocmai de devirilizarea la care zeul răzbunător îi condamnă pe profanatori; căci el patronează și generează discursul acesta într-un sens invers poeticii epopeii, desfășurate sub patronajul și prin inspirația Muzei invocate în preambul (astfel încât, contra-epopeea satirică a rătăcirilor falice generate de mânia lui Priap este o întoarcere a refulatului sau a suprimatului prin furia zeului dezlănțuit).

Iar dacă o altă etimologie decât cea care trimite la *satura* se raportează și la *satyrikós* (după cum semnalează Eugen Cizek în *Cuvânt înainte*: „Așadar titlul real, prescurtat în manuscrise, ar fi *satyricon libri*, „cărți de lucruri satirice”, făcând aluzie la

satura, care, printre altele, desemna și un amestec. Este însă foarte posibil ca Petroniu să fi trimis și la satyrikós, „trepăduș al scenei”, pe baza unei filiații, arbitrar și comic sugerate, între satura și satyrikós.”), atunci dimensiunea ritualică a romanului devine și mai pregnantă, acesta fiind sub-textual un fel de „joc cu satyri”, o satyro-dramă erotică centrată pe o reprezentare și o simbolistică falică. Produs estetic deosebit de complex, *Satyricon*-ul este un roman care își conține și își expune geneza în liniile sale primare, într-o arheologie adâncă: amestec seducător, la nivel discursiv (*satura* care preia și restructurează, ajustează într-un regim accesibil, minor sau umil urmele unor discursuri monumentale precum epopeea), romanul acesta satiric arhivează totodată, la nivelul de adâncime, al fabulei (potrivit diviziunii naratologice fabulă/ discurs), urme ale dramei satyrice sau ale complexului ritualic dionysiac în care s-a prefigurat tragedia.

Procesiune falică de la un capăt la altul, *Satyricon*-ul este un joc propriu-zis cu satyri, căci intelectualii aceștia rătăcitori („oameni de litere”, cum își spun, care pun în abis/ *mise en abyme* jocul literal al culturii, întorcându-l la diferența originară ca proiecție falică: „Amândoi suntem oameni de litere, și eu, și tu.” – i se adresează Encolpius lui Ascyltos în mijlocul unei certe) sunt într-o preumblare și într-o dispută continuă tocmai în jurul falusului, cu ambivalența pierderii și regăsirii, a morții și regenerării evocată în ritualurile satyrice sau dionysiace: oglindă narcisiacă a unui *falus* care se privește față în față pe sine (prin intermediul scenariului invertirii), halucinat de umbra sa transcendentă, spectrală, însă blocat în vlăguire carnală și impotență, romanul acesta de final al literaturii latine este scena unei erupții și a unui clivaj, o radiografie abisală a acestei culturi; pe de o parte, așadar, fantasma eruptivă a falicului („amăgirea”, „momeala”, termeni care revin mereu în cursa căutării vigoriei sau a virilității), de cealaltă parte, ruptura semnificantului falic de sens, a reflexiei sale simbolice de materie, devierea reflexului falic al culturii romane de pe orbita realului (decădere sau decadentă).

De altfel, denunțarea de către Encolpius a artificialității discursului și a rupturii de viață în școlile de retorică, secvență cu care se deschide romanul (în varianta fragmentară conservată), traduce fractura dintre semnificant și semnificat, dislocarea semnului din realul în interiorul căruia sensul ia naștere ca într-o matrice, respectiv rătăcirea literei (literelor), pe care literații aceștia rătăcitori o reprezintă, în afara realității. În rezonanță, însă, cu întregul semantism al romanului, termenii prin care se denunță fractura sau rătăcirea retorică trimit, direct sau indirect, aluziv, la cele două coordonate imaginare care structurează materia romanescă în ansamblu, sexualitatea și gastronomia, cea dintâi, ca rătăcire erotică, cea de-a doua ca retorică gastronomică goală (banchetul lui Trimalchio fiind un echivalent, o oglindă a retoricii denunțate de Encolpius). Pompos, rotunjit (decuplat de la realitate, intransitiv), șlefuit (seducător, dar steril), discursul retoric este asemănat unor „găluști unse cu miere” (potrivit traducerii și interpretării Floricăi Bechet, menționate de Eugen Cizek în notele romanului): „Sunt doar fraze lustruite și parcă găluști unse cu miere: unde toate, cuvinte sau fapte, par a fi stropite cu sos făcut din mac și din susan.” Iluzoriu, ca și iluzia virilității care îi antrenează în cursa fericirilor și a nefericirilor maniacal alternante pe acești bărbați invertiți (față în față cu propria iluzie falică, așadar), discursul retoric este „fără vlagă și fără rost”, „înțepenit” și „amorțit”: „Să nu vă fie cu supărare, dar voi, retorii, ați dus cei dintâi elocința la pierzanie. Născocind tot soiul de fleacuri cu sunetele voastre ușurele și deșarte, ați

izbutit să faceți din discurs ceva fără vlagă și fără rost. [...] Elocința mare și, ca să spun așa, castă, nu-și boiește obrazul și nici nu se umflă în pene, ci se înalță plină de o frumusețe firească. Nu a trecut multă vreme de când această vorbărie furtunoasă și fără măsură a năvălit la Atena, venind din Asia; întocmai ca un astru aducător de ciumă, a atins cu suflarea-i otrăvită inimile tinerilor care se avântă spre înalțimi. Odată coruptă rânduiala discursului, elocința a înțepenit și amuțit.”

Discurs obosit, epuizat, mort (ca și bărbăția lui Encolpius, a cărei moarte o deplânge acesta, confesându-se lui Giton: „Crede-mă, frate, nu mai sunt bărbat, nu mă mai simt ca atare. S-a dus la groapă acea parte a trupului care mă făcea cândva un al doilea Ahile.”), retorică (și, prin retorică, întregul corp cultural dispersat într-un joc literal gratuit și patetic) mijlocește o viziune de final al literaturii latine, viziune clivată ea însăși între „amăgire” și inerție. Puse în oglindă, „momeala” retorică și „amăgirea” erotică sunt urmele dispersiei decadentiste a sensului sau a corpului cultural legat ca sens: „Așa pățește și profesorul de elocvență. Dacă, precum un pescar, nu pune în cârligul undiței momeala, pe care știe că or s-o apuce peștișorii, rămâne până în pânzele albe pe stânca sa și fără nădejdea de-a mai prinde ceva.” – este replica dată de profesorul de retorică, Agamemnon criticii lui Encolpius, iar ademenirea, înșelătoria, momeala ca aparat decadent al discursului, construit exclusiv în sfera iluziei ca urmare a dezinvestirii încrederii în cuvânt și cultură, devin motorul narativ prin care (anti) eroii satyrici sunt mereu atrași într-o cursă (momiți și ademeniți). Scrisoarea lui Circe, matroana jignită de eșecul sexual al lui Encolpius, atinge exact acest subiect decadent al „amăgirii desfătării” ca amânare a împlinirii și plăcerii, ca producție de iluzie pură: „*Dacă aș fi o femeie însetată de plăceri, m-aș plânge că m-ai amăgit; însă acum își aduc chiar și mulțumiri pentru slăbiciunea ta, căci mi-a dat prilejul să mă bucur o bucată de vreme mai mare de amăgirea desfătării* (s.m.)” Iar dacă ademenirea și „amăgirea” este polul spre care migrează personajele ca spre un liman salvator, polul care îi propulsează în tranzacționarea iluziei este rătăcirea și deriva. Plecat din școala de retorică a lui Agamemnon, Encolpius se rătăcește, uitând drumul spre hanul în care locuia, și este ademenit astfel de o bătrână într-un bordel: „Dar nu îmi aminteam prea bine drumul, căci nici măcar nu știam unde este hanul în care locuiam. Degeaba băteam drumurile, căci nimeream tot prin locurile prin care mai fusesem cu puțină vreme în urmă, până când, obosit de alergătură și asudat ca vai de lume, m-am apropiat de o băbuță care vindea zarzavaturi aduse de la țară.” Prietenul său Ascylos ajunge, de asemenea, în același bordel, tot rătăcindu-se în căutarea hanului: „- Cum rătăceam prin tot orașul și nu mă dumiream unde-mi era sălașul, s-a apropiat de mine un bărbat în toată firea și, politicos, mi-a propus să-mi arate drumul. Apoi, prin niște ulicioare înguste și întunecoase, m-a adus în locul ăsta.” Fugind de la ospățul lui Trimalchio, ca victime ale unui răsfăț gastronomic transformat într-o adevărată tortură, amanții rătăcitori găsesc hanul doar datorită iscusinței lui Giton care însemnase drumul cu creta, precum un fir al Ariadnei menit să-i conducă prin labirint: „Căci, fiindcă se temuse că o să se rătăcească chiar în plină zi, avusese prevederea de-a însemna pe lumină cu creta toți stâlpii și toate coloanele. Liniile trase de el se puteau desluși chiar în bezna nopții, fiindcă erau strălucitor de albe; ele ne-au arătat drumul punând capăt bătălielilor noastre.”

Tipar narativ specific producției de romane și de proze antice, *rătăcirea* (apartenență paradigmei peregrinărilor de tot felul, călătoriilor pe mare, degringoladelor,

întâlnirilor inopinate, disputelor, despărțirilor și reconcilierilor etc.) devine în romanul lui Petronius mai mult decât un element de poetică romanescă (un factor de stimulare și de organizare a materiei epice), proiectând dintr-un plan de adâncime, semantică și psihică totodată, o grilă de interpretare complexă: asociată obsesiv căutărilor falice (atât la nivelul unui imaginar sexual, cât și la nivelul unui imaginar cultural, deplâns că și-a pierdut vigoarea și forța, capacitatea de a produce o acțiune/ *actio* în spiritul performativității discursului antic), rătăcirea din *Satyricon* deschide, în spatele unor imagini și prin intermediul acestora, o interogare, o problematizare sau o anchetare în jurul unui simptom; dacă pierderea comică a virilității și invertirea, care injectează în toate arterele narrative întregul roman ca o supra-temă sau ca un cod recurent de scriitură-lectură, sunt niște simptome, adevărata problematică a *Satyricon*-ului se concentrează sub acest nivel manifest, ca o invitație la diagnoză. Dat fiind că „simptomul este tocmai efectul simbolicului în real” (în optică lacaniană – apud Chemama 1997, 326), sexualitatea aceasta disfuncțională (dar și relația, de asemenea, degenerată grotesc cu alimentele, cu mâncarea, precum în banchetul trimalchian) trimite la un clivaj mai adânc, la un derapaj sau o criză în planul țesăturii simbolice a lumii decadente romane (disfuncția simbolicului, desfacerea conexiunii dintre realitate și sens). Ceea ce se impune eruptiv și, în același timp, obsesiv, de-a lungul tuturor rătăcirilor romanești, este chiar alternanța pierderilor și regăsirilor falice ca „efect al simbolicului” într-un real anatomic (pierderea virilității, impotența sau hiper-virilitatea satyrică), și din acest punct romanul lansează o interogație în jurul imaginii dominante, care este imaginea *phallós*-ului. Scena de la baie, relatată de către bătrânul poet prigonit, Eumolpus, este centrată pe o astfel de reprezentare exacerbată a *phallós*-ului, tipică jocului cu satyri: „Și în vreme ce niște obraznici de băieți își râdeau de mine ca de un nebun și mă maimuțăreau în fel și chip, oamenii se îmbulzeau în jurul tânărului aplaudându-l și admirându-l cu respect. Căci era atât de vânjos într-o anumită parte a trupului, încât puteai să-ți închipui că omul însuși era o prelungire a organului bărbăției sale. Un băiat grozav! Cred că el începe într-o zi și isprăvește în alta.” Iar reflecția aceluiași Eumolpus (versificator incontinent, ca și cum însuși principiul poeticului s-ar împrăștia hemoragic, coborând într-o fiziologie defectă), și anume că „E mai bine să ai scule bune, decât să-ți freci mintea de pomană!”, este relevantă pentru adâncimea și anvergura problematicii falice a *Satyricon*-ului: căci, reprezentarea aceasta ithyphalică penetrează discursul (întregul text cultural decadent, destructurat himenal), substituindu-l ritualic. *Satyricon*-ul este, în acest sens (evident), un joc sofisticat cu satyri, menit să oglindească disfuncția decadentă a culturii romane, dar și să-i invoce vigoarea, fertilitatea; el este un rit de revigorare a acestei culturi, dincolo de amuzament și dincolo de inserierea într-un tablou al producției romanești antice cu care seamănă aparent, căci îi împrumută structurile, dar, pe care o penetrează și o transcende, pe care îl repetă parodic, dar pe care îl pune în criză (și în abis, *mise en abyme*), făcând notă distinctă. Căci, deși pare o parodie a romanului sentimental grec, romanul acesta al invertirii și al obsesiei falice își extrage unicitatea din forța sa ritualică (în felul acesta, *Satyricon*-ul este expresionist, după cum remarca Eugen Cizek apreciindu-i stilistica, însă dincolo de suprafața stilistică, la nivel funcțional: ca rit de trecere sau de resuscitare la sfârșitul culturii romane, așa cum expresionismul a fost un rit de trecere între modernism și avangardism).

Acest *phallós* expus în sala de baie, aplaudat, admirat, respectat și râvnit este adevăratul protagonist al romanului, precum în procesiunile satyric-dionysiace în cadrul cărora era purtat cu mândrie un uriaș *phallós* ca simbol al regenerării și al fertilității. În jurul acestei reprezentări (sau obsesii) se grefează nucleele de acțiune romanescă (respectiv întreaga compoziție palimpsestică în care se suprapun arhetipurile de gen menționate de Cizek: satira menipee, povestirile mileziene, mimii și atellanele etc.), personajele înseși fiind un fel de satyri care gonesc în jurul iluziei falice: „În mod obișnuit, acești demoni, satyri și sileni sunt ithyphalici. Ei populează împreună cu nimfele pantele împădurite ale munților fără ca inițial să fi fost asociați cultului dionysiac. Înfățișarea lor, reprodusă uneori și pe efigiile monetare, sugerează „goana” abia întrezărită prin hățiușul verde, iar *phallós*-ul lor, exagerat de mare, este atributul bărbăției, simbol al zămislirii viețuitoarelor pădurii.” (Piatkowski 1998, 17). Agent meta-discursiv al autoreflexivității peisajului cultural decadent, bătrânul poet rătăcitor Eumolpus este vocea care realizează punerea în abis a scenariului decăderii culturii, oglindit în scenariul sexualității prăbușite falic, invertite; oferind explicații și lămuriri lui Encolpius asupra „pricinii decăderii vremurilor noastre, când au pierit cele mai de seamă arte”, gonit el însuși cu pietre din pinacotecă, sau teatru, ca o fantomă semnând întoarcerea refulatului cultural, Eumolpus evocă figura unui Papposilen (conducător al corului de satyri). Părtaș la exuberanța și la agonia erotică a tinerilor săi prieteni (așa cum personajul acesta distinct împărtașea preferințele satyrilor săi), bătrânul înțelept avid de plăceri și experimentat în înșelătorii testamentare este o încarnare ficțională a acestei figuri: „Silenul bătrân, Papposilenul, părintele „băieților” din cor, participa la exuberanța performanțelor prezentate publicului de fiii săi. Și masca lui era diferită de cea a choreuților. Ca exemplu poate fi dat din nou vasul „Pronomos”. Silenul are barbă și păr alb, poartă un costum de blană de țap; este un personaj mic de statură, îndesat și caraghios.” (*ibidem*, 119). Apariția lui Eumolpus în pinacotecă (o galerie de imagini mentale sau o memorie culturală, de altfel) este relevantă în acest sens: „Iată însă că pe când mă tot războiam cu vântul din văzduh, a pătruns în pinacotecă un bătrân cu părul cărunt, cu fața chinuită și care părea că vestește nu știu ce lucru mare. Totuși n-avea veșminte arătoase și era lesne de înțeles că omul făcea parte din acel soi de literați pe care-l urăsc îndeobște bogătașii.” De altfel, Trimalchio însuși (în secțiunea dedicată celebrului său banchet) este o apariție similară, fastuoasă, caricaturală până la grotesc, caraghioasă, care patronează ospățul tot ca pe un cor de satyri puși să interpreteze aria gastronomiei și a mâncării în locul ariei sexualității care excede narativ acest episod (îl înconjoară); căci Trimalchio este „un bătrân chel, îmbrăcat cu o tunică roșcată, jucându-se cu mingea printre băieți pletoși”, după cum o altă reprezentare a Papposilenului este aceea în care „în loc de păr alb, actorul-silen poartă o chelie roșcată” (*ibidem*).

O astfel de distribuție deghizată ficțional a rolurilor de descendență ritualic-satyrică întărește poziția și funcția *Satyricon*-ului în câmpul literaturii latine: satyro-dramă camuflată într-un veșmânt romanesc, romanul acesta deconcertant (pentru că, deși urmează liniile arhetipurilor antice ale genului, este profund surprinzător și original la nivelul mesajului și al intenției creatoare) este, în fond, simptomul unei înfundături culturale și o interogație implicită cu privire la subterana care l-a generat și l-a propulsat pe scena decadentă romană; fugărirea amantilor (precum fugărirea nimfelor de către satyri), agonul erotic, furturi și înșelăciuni (culminând cu înșelăciunea testamentară a

lui Eumolpus și cu o ritualică antropofagie: consumarea cadavrului de către moștenitorii unei iluzorii averi), banchetul lui Trimalchio (ca fastuoasă preluare a scenelor satyric de banchet) etc. sunt secvențe tipice jocurilor cu satyri sau satyro-dramei (v. Piatkowski 1998, 18). Unicitatea *Satyricon*-ului în cadrul producției romanești antice (prin raportare la romanul grec, îndeosebi) este dată tocmai de subminarea ideii de „cuplu-în-afara-lumii” (precum Teagene și Hariclea din *Etiopice*, sau *Dafnis și Cloe* de Longos), în care Toma Pavel găsește germeii idealismului premodern, un prim proiect de libertate a sinelui și de coerență față în față cu lumea pe care acest tipar romanesc încearcă, de asemenea, să o supună unificării printr-o normă morală: „Cum am încercat să arăt, cele trei forme ale idealismului premodern (romanul elenistic, cavaleresc și pastoral) reflectă raporturile dintre norma morală, eu și lume. Romanul elenistic are în centru descoperirea simultană a divinității unice, izvor al ordinii universale, și a ului separat de lume. În acest moment inaugural, plin de lumină și de entuziasm idealizator, unitatea lumii apare cu claritate și este privită, ca să spunem așa, din afară. Călăuzit de soarele lui Eros, zeu și sursă a idealității, cuplul-din-afara-lumii spune „nu” lumii guvernate de contingență și de corupție.” (Pavel 2008, 89). Expuși încercărilor și ostilităților permanente, îndrăgostiții călăuziți de destin să se regăsească și să învingă trasează prin evoluția lor o primă schiță de interioritate: „În fapt, însă, priviți mai de aproape, eroii romanului grec au rudimentele unui atribut cu totul nou: interioritatea. Învingând piedicile exterioare, îndrăgostiții își propun un singur scop: supraviețuirea și acceptarea chemării divine. La urma urmei, pare a spune romanul, scena acțiunii vizibile nu are importanță prin ea însăși, ci, dincolo de șocul adversității – ce-i drept, monoton -, adevăratul sens al aventurilor romanești este păstrarea unui spațiu interior abia indicat, loc al iubirii, al credinței și al respectului pentru norma morală.” (*ibidem*, 62). Dacă romanul de dragoste grec prefigurează un proiect de unitate simetric reflectat în oglinda eului și a lumii printr-o strictă angajare în ideea de lege și normă, *Satyricon*-ul este o figură aparte pentru că dinamitează cuplul de îndrăgostiți și norma care le călăuzește iubirea într-un sens destinal; substituind cuplul acesta cu niște bieți satyri rătăciți în afara tuturor normelor, el este un anti-roman, surprinzător prin forța sa meta-discursivă, interogativă, critică. Anti-roman al cărui impuls deconstructiv atinge, printr-un demers arheologic, o infrastructură de tip ritualic aparținând procesiunii sau dramei satyric, *Satyricon*-ul este un loc narativ al eliberării romane de sub dominația legii și normei, al descentrării; dintr-o astfel de subterană, vocile anti-eroilor disperați de pierderea virilității alunecă într-o incantație pentru fertilizare, pentru redobândirea puterii pierdute a falicului.

Narcisism falic și „melancolie romană” în jurul urmelor decadente ale falicului, *Satyricon*-ul este muzeul (arhiva) acestei piese centrale în lumea romană, fascinantă și înspăimântătoare deopotrivă, conform viziunii lui Pascal Quignard, care analizează sexualitatea la Roma prin prisma categoriilor activ-pasiv, dominant-dominat, de unde fascinația puterii virile (asocierea puterii cu virilitatea), respectiv teama pentru pierderea ei: „Virtute (*virtus*) înseamnă potență sexuală. Virilitatea (*virtus*), fiind îndatorirea omului liber, indiciul puterii sale, eșecul era marcat de rușine ori de demonism. Singurul model de sexualitate romană este *dominația dominus* asupra celuiilalt.” (Quignard 2006, 14). Tocmai datorită suprapunerii cu dominația și puterea, sexualitatea activă generează, în aceeași măsură cu fascinația, spaima: „Impotența (*languor*) constituie obsesia romanilor

și duce la spaimă. În cartea a treia a *Amorurilor*, Ovidiu relatează un eșec și descrie spaimile superstițioase care îl bântuiau. [...] Sexul este asociat cu spaima.” (54-55). Cuceritoare, falică, dominantă, într-un plan manifest, civilizația romană este totodată înspăimântată în plan latent, *Satyricon*-ul oferind radiografia profundă a acestui clivaj între fascinația falicului (impinsă până la obsesie, halucinație și delir), respectiv angoasa căderii în marginea falicului și impotență: „Societățile greacă și romană nu făceau nici o deosebire între biologie și politică. Corpul, orașul, marea, câmpul, războiul, opera erau confruntate cu o singură vitalitate, expuse aceluiași risc al sterilității, subiecte ale acelorași apeluri la fecunditate. Bărbatul nu are puterea să rămână în stare de erecție. El este sortit alternanței de neînțeles dintre *potentia* și *impotentia*. El este rând pe rând penis și falus (*mentula* și *fascinus*). Iată de ce puterea este o problemă masculină prin excelență, deoarece fragilitatea și neliniștea lui caracteristică îl stăpânesc tot timpul. [...] Se pare că nu există vreo civilizație care să fi resimțit această tristețe mai mult ca civilizația romană.” (*ibidem*, 57).

Bibliografie

- Chemama, Roland. 1997. *Dicționar de psihanaliză*. Traducere de Leonard Gavrilu. București: Univers Enciclopedic.
- Cizek, Eugen. 1970. *Evoluția romanului antic*. București: Univers.
- Deremetz, Alain. 1995. *Le miroir des Muses. Poétique de la réflexivité à Rome*. Presses Universitaires du Septentrion.
- Evans, Dylan. 2005. *Dicționar introductiv de psihanaliză lacaniană*. Traducere de Rodica Matei. Pitești: Paralela 45.
- Pavel, Toma. 2008. *Gândirea romanului*. Traducere de Mihaela Mancaș. București: Humanitas.
- Petroniu. 1995. *Satyricon*. Traducere, cuvânt înainte și note de Eugen Cizek. București: Univers.
- Piatkowski, Adelina. 1998. *Jocurile cu satyri în antichitatea greco-romană*. Iași: Polirom.
- Quignard, Pascal. 2006. *Sexul și spaima*. Traducere de Nicolae Iliescu. București: Humanitas.
- Vergilius. 1980. *Eneida*. Traducere de George Coșbuc. Ediție îngrijită, prefață și note de Stella Petecel. București: Univers.
- Veyne, Paul. 2009. *Sexualitate și putere în Roma antică*. Traducere de Gabriela Creția. București: Humanitas.