Ilona DUŢĂ
(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 spaţiul literaturii latine, *Eneida* lui Vergiliu şi *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 şi, implicit, a eroismului şi erotismului, aceste producţii literare sunt relevante pentru surprinderea unei călătorii mentalitare şi imaginare în lumea romană, a unei dinamici interne a transplantării modelului cultural (grec) şi a deconstrucţiei satirice a eroismului ca model. Triumfător în lupta cu erotismul în *Eneida* (conflictul dintre misiunea fondatoare a lui Eneas şi pasiunea pentru Didona), eroismul se dezintegrează parodic în *Satyricon* sub triumful erotismului rătăcitor şi steril, a autoerotismului şi narcisismului. Drumul de la călătoria fondatoare, centrată, a lui Eneas la rătăcirea din *Satyricon* reflectă dezintegrarea arhetipului călătoriei antice în general şi a călătoriei romane (spre sine) în special. Acest paralelism între o capodoperă clasică a latinităţii şi o capodoperă anti-clasică (decadentă) prin intermediul unor nuclee tematice şi imaginare de rezonanţă în antichitate, precum toposul călătoriei, poate fi un filtru imagologic important. Mai mult, conexiunea dintre călătorie, eroism şi erotism dezvăluie o întreagă concepţie asupra subiectivităţii, iar reunirea acestor extreme în literatura latină este relevantă pentru anumite rupturi şi disfuncţii. Forţa cu care Didona, abandonată de către Eneas, se prăbuşeşte în numele eroismului şi virtuţii este aproape invers proporţională cu forţa de dispersie autoerotică din *Satyricon*.

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

BDD-A31318
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 12:54:07 UTC)

1. *Eneida*: călătorie eroică şi angajament falic (între memoria şi proiecţia Sensului)

Epopee naţională îndelung tatonată, exersată şi aşteptată în lumea literară romană, *Eneida* este monumentul ridicat de Vergilius în secolul măreţ, augusteic, pentru a etala măreţia aceasta sau reprezentarea simbolismului falic: eroismul şi gloria, faima, triumful, paternalismul legitimant şi ierarhizant (centralitatea reprezentării lui *pater familias*, ca garant al continuităţii şi ordinii), ideea misiunii divine şi a unui proiect destinal sunt reflexe ale imaginarului falic care a guvernat şi a stimulat romanitatea mereu. Operă sincretică, reunind eposul homeric cu cele două realizări ale sale (*Odiseea*, epopeea peregrinărilor, încorporată în cărţile I-V, respectiv *Iliada* ca epopee a eroismului şi războiului, asimilată în cărţile VII-XII), evocând, de asemenea, palimpsestic, referinţe ale conjuncturii istorice, expresii ale unui context cultural concentrat şi divers (structură erudită/ *poeta doctus*, Vergilius topeşte în opera sa elemente de cultură filosofică, ştiinţifică, literară, artistică etc.), epopeea aceasta spre care converg idealurile literare (dar şi mentalitare) 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 deconstrucţie lucidă exact a acestui Sens destinal: un întreg aparat legendar, mitologic şi axiologic este convocat cu o conştiinţă reflexivă şi autoreflexivă de neignorat în spaţiul monumentalei lucrări (*Opus Magnum* al romanităţii aflate pe un prag, mentalitar şi politic, al reconsolidării identitare), pentru a scoate la lumină adevărata menire sau sensul simbolic destructurat în perioada crizei republicane. Convertind învinşii în învingători sub semnul planului divin şi al unei misiuni transcendente, *Eneida* este locul în care devine vizibilă relaţia cu semnificantul falic sau cu felul în care este generat sensul în interiorul lumii romane: programat din afară, printr-un constructivism calculat şi printr-un act lucid al conştiinţei, cu o economie simbolică bine gestionată după un plan, sensul este o proiecţie exterioară pe care cultura aceasta s-a străduit constant s-o aplice unui referenţial, unei realităţi propriu-zise romane. Dezvăluind modul realizării acestei proiecţii (al investirii cu sens) ca profeţie, *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, aşadar, în Infern sau în subterana culturii, valorile morale şi civilizatorii în general, ataşate defuncţilor, distribuite şi ierarhizate prin fapte pedepsite sau răsplătite, reprobate sau afirmate, descriu o geografie simbolică (populată de figuri marcante de poeţi sau eroi), dar şi un experiment de descompunere semiotică a Codului care articulează cultura ţinând laolaltă întreaga masă de sens. Deconstruite şi redistribuite în jurul figurii înţelepte a lui Anchises (proiecţie socială a imaginii tatălui/ *pater familias*, sau o proiecţie culturală a unui principiu structurant, semiotic: Numele Tatălui/ Legea paternă, sau Sinele întregului inconştient colectiv), toate aceste valori sunt anchetate cu privire la funcţionalitatea lor în lumea romană şi, totodată, sunt invocate să se reactiveze sub reprezentarea aceasta centrală. De altfel, regresia lui

BDD-A31318
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 12:54:07 UTC)

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, iniţiatic, unei renaşteri. Obiect pierdut în războaiele civile şi crizele care au dislocat lumea republicană romană, *funcţia paternă* proiectată în figura mitico-legendară a lui Anchises este cea căutată şi cea recuperată prin coborârea în inconştientul 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 şi ideal. Consultarea lui Anchises asupra destinului Romei se produce tocmai în sensul acesta, al chestionării funcţiei/ metaforei paterne răspunzătoare de organizarea semiotică a inconştientului 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 şi Hamlet rămân exemplari în această privinţă. 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 faţă de dorinţa sa, în conformitate cu jocul semnificanţilor care îl animă şi care constituie legea." (Chemama 1997, 244).

Ca şi Oedip sau Hamlet, copleşiţi de enigma destinului lor, Eneas coboară în Infern pentru a dezlega enigma propriului destin, pentru a-şi întâlni tatăl sau regula/ codul care animă jocul semnificanţilor (valorilor, sensurilor) în propriul inconştient şi în bazinul inconştientului colectiv a cărui lege trebuie să o cunoască şi să o împlinească. Scenariu orfic, atât de reprezentativ pentru structura mentală română tocmai, însă, prin redistribuţia rolurilor: căci nu soţia/ iubita este cea căutată aici (Creusa, Dido/ Euridice), ci tatăl sau fundamentul pierdut; iniţierea lui Eneas este, aşadar, o renaştere ca reactivare a Sensului/ Codului sau a „tropului destinului" său, sub semnul protector şi matern al Sibyllei şi prin profeţiile tatălui. Interesant devine faptul că profeţia 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 însuşi, a semnificantului falic patern poate dezlega viziuni. De asemenea, dacă Sibylla are o funcţie regresivă, Anchises are o funcţie proiectivă, transgresându-şi rolurile mitice (de profetesă şi muritor) în schimbul unor roluri imaginare foarte importante pentru palingenezia culturală realizată aici.

Observaţiile lui Jean-Jacques Wunenburger cu privire la apariţia unor germeni ai imaginarului utopic şi, implicit, a unei fisuri în imaginaţia mitică în spaţiul celei de-a patra *Bucolice* (tematica promisiunii prilejuită de celebrarea profetică a naşterii pruncului unui consul din Roma) se aplică şi profeţiilor lui Anchises referitoare la viitoarea măreţie a stirpei romane: „Iată-ne-acum! Ce renume prin timpuri urma-ne-va/ neamul/ Cel din Dardan, ce nepoţi pe pământul italic avea-vom,/ Suflete mari oarecând şi urmaşi ai numelui nostru,/ Iată, prin vorbe-ţi vestesc, dezvălind şi menirile tale." (vs. 755-758). Este vorba de apariţia unui „nou limbaj de imagini" raţionalist-utopice în interiorul logicii retroactive şi mistice a imaginarului mitic: „Armătura simbolică şi 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 şi

BDD-A31318
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 12:54:07 UTC)

retroactivă." (2001, 53). Poetica vergiliană (atât în cea de-a patra *Bucolică*, dar, în mod similar, şi în *Eneida*) este scena unei atare dislocări şi irumpţii: „Trăgându-şi seva din acest vechi fond arhaic mesianic, Vergiliu, în *Bucolica* a patra va întreţese teme mitice antice şi simbolisme originale care străpung crusta culturală apăsătoare a regimurilor mitice tradiţionale. Într-un sens Vergiliu rămâne o mărturie pertinentă a apariţiei 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 preoţi, războinici, poeţi) este o configuraţie imaginară specific utopică: „Cei ce răniţi s-au întors din război, apărându-şi moşia,/ Cei ce trăind au păstrat o curată chemare ca preoţi,/ Nobili poeţi ce cântară tot numai ce-i vrednic de-Apollo,/ Inventatorii şi-acei ce prin şcoli luminează poporul,/ Cei ce prin meritul lor au lăsat amintire prin veacuri,/ Tâmplele-ncinse le au toţi cu cordele ca iernile de-albe." (vs 659-664). Alain Deremetz a remarcat această configuraţie ideală din Câmpiile Elysee: „Ideea 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 preţuite şi mai utile, Vergiliu reia vechea temă a funcţiei sociale a poetului din care face un «far» şi un ghid al poporului." (1995, 167).

Mai mult, însă, decât o mărturie istorică a apariţiei germenilor raţionalişti 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) vorbeşte totodată despre o morfologie a gândirii romane obsedate de ideea autoprogramării sub garanţia unui cod, a unui semnificant falic (unificator, structurant), obsedată de „tropul destinului" său. Este mesajul profund (subliminal) al *Cărţii a VI-a*, a catabazei vergiliene, dincolo de toate reperajele metapoetice despre care vorbeşte Alain Deremetz, semnalând o întreagă reţea autoreflexivă proiectată prin intermediul scenariului orfic. Catabaza lui Eneas ar fi, astfel, o catabază metapoetică la capătul căreia Eneas, ca proiecţie auctorială, îşi întâlneşte modelele şi sursele: „Călătoria lui Eneas este cea a poetului de-a lungul modelelor şi surselor sale până la cântecul poetic original pe care îl identifică cu Orfeu şi Muzele, primii săi donatori." (*ibidem*, 165, t.n.). De asemenea, templul promis de Eneas în numele lui Apollo şi al Dianei la începutul călătoriei în Infern este văzut ca o secvenţă metapoetică referitoare la naşterea şi destinaţia epopeii vergiliene: „Însă, odată formulată ipoteza că templul de marmură promis de Eneas este acelaşi (sau de aceeaşi natură) cu cel promis de Vergiliu în Georgice, şi deci că el desemnează epopeea însăşi, trebuie stabilită de asemenea o relaţie de echivalenţă între poet şi eroii săi şi trebuie admisă catabaza lui Eneas ca un episod metapoetic care ilustrează naşterea epopeii vergiliene: pentru ca poemul-templu să se înalţe, strălucitor şi etern, trebuie ca poetul să-l însoţească 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 şi colectiv). Etalat în toată măreţia şi gloria, legitimat printr-un scenariu mitic cu un incontestabil capital simbolic (precum scenariul orfic al catabazei), Semnificantul falic patern care centrează

BDD-A31318
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 12:54:07 UTC)

Eneida ca mesaj fundamental (de trecere între secvenţa peregrinării şi cea a întemeierii războinice – *Odiseea* şi *Iliada* încorporate) este axa mentalitară a romanităţii care va exploda într-un *dispars* în *Satyricon*. Exhumat din inconştient şi activat prin gesta din partea a doua a epopeii, acelaşi Semnificant falic va fi dezactivat în *Satyricon* prin pierderea virilităţii şi incapacitatea de acţiune (*actio*), de a opera asupra realului.

Chiar rătăcirea erotică din *Satyricon* (în condiţiile dispersiei Codului ordonator, legitimant, patern) pare să fie emergenţa spaimei romane de erotismul rătăcitor (de amăgirea erotică denunţată şi de către Lucreţiu prin Venus hoinara/ *Venus volgivaga*), atât de clar reprezentată în *Eneida* prin episodul pasionalităţii Didonei: fuga lui Eneas de o iubire percepută ca obstacol, rătăcire, capcană faţă de misiunea sa fondatoare, eroică, traduce o atitudine tipic romană de reprimare a fondului emoţional în favoarea codului moral, a corpului individual în favoarea corpului civic; este o opţiune romană derivată din spaima de forţa destabilizantă a erosului, de incapacitatea administrării de sine în economia corpului comunitar şi prin garanţiile sale (*nevroza* romană, în fond). Apogeu 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 funcţie de exemplificare şi de avertizare cu privire la acţiunea devastatoare a erosului: mistuită de patimă („Dar pe regina răzbită de mult de văpaia iubirii,/ Crunta-i durere sporind, o topesc tăinuitele flăcări.") şi mistuită la propriu pe rug, în finalul poveştii („Bine că mor! Aşa mi se cade să merg în adâncuri!/ Pască-şi privirea tiranul dardan, de pe mare, pe-aceste/ Flăcări şi-urmează-l pe mări perirea-mi ca piază de-a pururi!"), regina cartagineză este simbolul spaimei romane de erotism, de mistuire emoţională şi rătăcire, de autodizolvare sub umbra Celuilalt amoros (sub dominaţia psihică a acestuia, vehiculată erotic); proiectată pe o figură străină (orientală) şi ucisă/ răpusă prin intermediul Didonei, pasiunea sau erotismul resimţite ca terifiante sunt astfel sacrificate simbolic şi arse pe rug; întreaga *Carte a IV-a* dobândeşte în felul acesta un sens expiator, sacrificial, este rugul pe care este expusă şi arsă, transformată în cenuşă şi împrăştiată de vânturi pe mare însăşi ideea de pasiune; abia după o astfel de execuţie sacrificială poate fi relansat proiectul eroic al lui Eneas (ca şi cum doar reprimarea corpului emoţional ar face posibilă etalarea gloriei civice, atitudine atât de specific romană).

De aceea, întâlnirea din Infern dintre Eneas şi 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 şi-aşa-ntunecată cu firea, s-o-mbune./ Dânsa deoparte-n pământ îşi ţinea pironită privirea;/ Nu-şi încreţeşte, la vorba-ncepută, albimile feţei./ Aspru granit şi marmură-acolo cioplită ea pare." Această imagine statuară a iubirii regăsită în Infern de către Eneas (sau în inconştient) trimite la o atitudine a renunţării romane la emoţie şi erotism în numele proiectului civic, atitudine constant recurentă, dar care erupe în spaţiul elegiei erotice cu forţa unei întoarceri a refulatului. Dacă descinderea în bazinul inconştientului colectiv reprezentată prin catabaza aceasta are sensul rememorării, al recapitulării valorilor fundamentale romane, întâlnirea cu Dido aduce la lumină fantasma meduzantă şi totodată meduzată a erotismului (pietrificatoare şi pietrificată tocmai de teamă forţei sale mortificante). Puse faţă în faţă, intersectarea cu Dido (căci o întâlnire, de fapt, nu se produce, regina defunctă rămânând în blindajul tăcerii ei statuare, ca şi cum ar duce în adâncuri cu sine însăşi

BDD-A31318
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 12:54:07 UTC)

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, tendinţă organizatoare şi Cod, în detrimentul trăirii tulburătoare. Această ierarhie şi ordine a mentalităţii romane o va dizolva *Satyricon*-ul sub semnul eliberator, orgiastic al lui Liber Pater, transformând teama reprimată de rătăcire erotică în rătăcire asumată şi etalată carnavalesc, într-o consimţire la rătăcirea erotică.

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

Racordat la o literatură populară licenţioasă (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 şi în cel mai evident mod, scena fantasmei rătăcitoare a falicului (activă în spaţiul literaturii latine ca eroism al supra-codificării simbolice, satisfăcut chiar prin epopeea vergiliană): căci, deghizat într-un obiect erotic pierdut (efebul mereu disputat, Giton), sau exhibat în adevărul său anatomic (cu toată degenerarea şi încercarea disperată de revigorare prin recursul la vrăji), *falusul* este protagonistul romanului acesta parodic care deconstruieşte, de fapt, însuşi programul viril (falocentric) al unei culturi, prin excelenţă, glorificatoare, eroice. Obiect al fascinaţiei şi dorinţei, dar şi al tuturor rivalităţilor din roman (motor al tumultoasei acţiuni romaneşti), *falusul* devine agentul din pricina căruia suferă personajele transformate în pacienţi, el fiind o proiecţie narativă şi psihică, o obsesie, un delir. Observaţia lui Pascal Quignard că singurul scop narativ al *Satyricon*-ului este să trezească organul devirilizat, adormit al naratorului Encolpius (şi, implicit, pe cel mental al cititorului, să activeze fantasma falicului, în fond o fantasmă a Sensului dezintegrat decadent) susţine centralitatea acestui organ psihic în economia simbolică a romanului, devenit, în ansamblu, un adevărat rit priapic (precum cel tulburat de Encolpius şi Ascyltos în rătăcirile lor): „Înainte ca *satura* să însemne roman, talerul numit *lanx satura* înseamnă un amestec de trufandale din toate producţiile 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 consecinţa răzbunării zeului Priap, al cărui sacrificiu fusese tulburat de către Encolpius şi prietenii săi, romanul devenind el însuşi un fel de substitut ritualic, o scenă lingvistico-narativă de etalare a proiecţiei falice ca fantasmă provocată tocmai de devirilizarea la care zeul răzbunător îi condamnă pe profanatori; căci el patronează şi generează discursul acesta într-un sens invers poieticii epopeii, desfăşurate sub patronajul şi prin inspiraţia 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 dezlănţuit).

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

BDD-A31318
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 12:54:07 UTC)

satura, care, printre altele, desemna şi un amestec. Este însă foarte posibil ca Petroniu să fi trimis şi la satyrikós, „trepăduş al scenei", pe baza unei filiaţii, arbitrar şi comic sugerate, între satura şi satyrikós."), atunci dimensiunea ritualică a romanului devine şi mai pregnantă, acesta fiind sub-textual un fel de „joc cu satyri", o satyro-dramă erotică centrată pe o reprezentaţie şi o simbolistică falică. Produs estetic deosebit de complex, *Satyricon*-ul este un roman care îşi conţine şi îşi expune geneza în liniile sale primare, într-o arheologie adâncă: amestec seducător, la nivel discursiv (*satura* care preia şi 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 aceştia rătăcitori („oameni de litere", cum îşi spun, care pun în abis/ *mise en abyme* jocul literal al culturii, întorcându-l la *diferenţa* originară ca proiecţie falică: „Amândoi suntem oameni de litere, şi eu, şi tu." – i se adresează Encolpius lui Ascyltos în mijlocul unei certe) sunt într-o preumblare şi într-o dispută continuă tocmai în jurul falusului, cu ambivalenţa pierderii şi regăsirii, a morţii şi regenerării evocată în ritualurile satyrice sau dionysiace: oglindă narcisiacă a unui *falus* care se priveşte faţă în faţă pe sine (prin intermediul scenariului invertirii), halucinat de umbra sa transcendentă, spectrală, însă blocat în vlăguire carnală şi impotenţă, romanul acesta de final al literaturii latine este scena unei erupţii şi a unui clivaj, o radiografie abisală a acestei culturi; pe de o parte, aşadar, fantasma eruptivă a falicului („amăgirea", „momeala", termeni care revin mereu în cursa căutării vigorii sau a virilităţii), 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 decadenţă).

De altfel, denunţarea de către Encolpius a artificialităţii discursului şi a rupturii de viaţă în şcolile de retorică, secvenţă cu care se deschide romanul (în varianta fragmentară conservată), traduce fractura dintre semnificant şi semnificat, dislocarea semnului din realul în interiorul căruia sensul ia naştere ca într-o matrice, respectiv rătăcirea literei (literelor), pe care literaţii aceştia rătăcitori o reprezintă, în afara realităţii. În rezonanţă, însă, cu întregul semantism al romanului, termenii prin care se denunţă fractura sau rătăcirea retorică trimit, direct sau indirect, aluziv, la cele două coordonate imaginare care structurează materia romanescă în ansamblu, sexualitatea şi gastronomia, cea dintâi, ca rătăcire erotică, cea de-a doua ca retorică gastronomică goală (banchetul lui Trimalchio fiind un echivalent, o oglindă a retoricii denunţate de Encolpius). Pompos, rotunjit (decuplat de la realitate, intranzitiv), şlefuit (seducător, dar steril), discursul retoric este asemănat unor „găluşti unse cu miere" (potrivit traducerii şi interpretării Floricăi Bechet, menţionate de Eugen Cizek în notele romanului): „Sunt doar fraze lustruite şi parcă găluşti unse cu miere: unde toate, cuvinte sau fapte, par a fi stropite cu sos făcut din mac şi din susan." Iluzoriu, ca şi iluzia virilităţii care îi antrenează în cursa fericirilor şi a nefericirilor maniacal alternante pe aceşti bărbaţi invertiţi (faţă în faţă cu propria iluzie falică, aşadar), discursul retoric este „fără vlagă şi fără rost", „înţepenit" şi „amorţit": „Să nu vă fie cu supărare, dar voi, retorii, aţi dus cei dintâi elocinţa la pierzanie. Născocind tot soiul de fleacuri cu sunetele voastre uşurele şi deşarte, aţi

BDD-A31318
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 12:54:07 UTC)

izbutit să faceţi din discurs ceva fără vlagă şi fără rost. […] Elocinţa mare şi, ca să spun aşa, castă, nu-şi boieşte obrazul şi nici nu se umflă în pene, ci se înalţă plină de o frumuseţe firească. Nu a trecut multă vreme de când această vorbărie furtunoasă şi 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 înălţimi. Odată coruptă rânduiala discursului, elocinţa a înţepenit şi amuţit."

Discurs obosit, epuizat, mort (ca şi bărbăţia 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."), retorica (şi, prin retorică, întregul corp cultural dispersat într-un joc literal gratuit şi patetic) mijloceşte o viziune de final al literaturii latine, viziune clivată ea însăşi între „amăgire" şi inerţie. Puse în oglindă, „momeala" retorică şi „amăgirea" erotică sunt urmele dispersiei decadentiste a sensului sau a corpului cultural legat ca sens: „Aşa păţeşte şi profesorul de elocvenţă. Dacă, precum un pescar, nu pune în cârligul undiţei momeala, pe care ştie că or s-o apuce peştişorii, rămâne până în pânzele albe pe stânca sa şi fără nădejdea de-a mai prinde ceva." – este replica dată de profesorul de retorică, Agamemnon criticii lui Encolpius, iar ademenirea, înşelătoria, momeala ca aparat decadent al discursului, construit exclusiv în sfera iluziei ca urmare a dezinvestirii încrederii în cuvânt şi cultură, devin motorul narativ prin care (anti) eroii satyrici sunt mereu atraşi într-o cursă (momiţi şi ademeniţi). Scrisoarea lui Circe, matroana jignită de eşecul sexual al lui Encolpius, atinge exact acest subiect decadent al „amăgirii desfătării" ca amânare a împlinirii şi plăcerii, ca producţie de iluzie pură: *„Dacă aş fi o femeie însetată de plăceri, m-aş plânge că m-ai amăgit; însă acum îşi aduc chiar şi mulţumiri 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 şi „amăgirea" este polul spre care migrează personajele ca spre un liman salvator, polul care îi propulsează în tranzacţionarea iluziei este rătăcirea şi deriva. Plecat din şcoala de retorică a lui Agamemnon, Encolpius se rătăceşte, uitând drumul spre hanul în care locuia, şi este ademenit astfel de o bătrână într-un bordel: „Dar nu îmi aminteam prea bine drumul, căci nici măcar nu ştiam unde este hanul în care locuiam. Degeaba băteam drumurile, căci nimeream tot prin locurile prin care mai fusesem cu puţină vreme în urmă, până când, obosit de alergătură şi asudat ca vai de lume, m-am apropiat de o băbuţă care vindea zarzavaturi aduse de la ţară." Prietenul său Ascyltos ajunge, de asemenea, în acelaşi bordel, tot rătăcindu-se în căutarea hanului: „- Cum rătăceam prin tot oraşul şi nu mă dumiream unde-mi era sălaşul, s-a apropiat de mine un bărbat în toată firea şi, politicos, mi-a propus să-mi arate drumul. Apoi, prin nişte ulicioare înguste şi întunecoase, m-a adus în locul ăsta." Fugind de la ospăţul lui Trimalchio, ca victime ale unui răsfăţ gastronomic transformat într-o adevărată tortură, amanţii rătăcitori găsesc hanul doar datorită iscusinţei 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 toţi stâlpii şi toate coloanele. Liniile trase de el se puteau desluşi chiar în bezna nopţii, fiindcă erau strălucitor de albe; ele ne-au arătat drumul punând capăt bâjbâielilor noastre."

Tipar narativ specific producţiei de romane şi de proze antice, *rătăcirea* (apartenentă paradigmei peregrinărilor de tot felul, călătoriilor pe mare, degringoladelor,

BDD-A31318
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 12:54:07 UTC)

întâlnirilor inopinate, disputelor, despărţirilor şi reconcilierilor etc.) devine în romanul lui Petronius mai mult decât un element de poetică romanescă (un factor de stimulare şi de organizare a materiei epice), proiectând dintr-un plan de adâncime, semantică şi psihică totodată, o grilă de interpretare complexă: asociată obsesiv căutărilor falice (atât la nivelul unui imaginar sexual, cât şi la nivelul unui imaginar cultural, deplâns că şi-a pierdut vigoarea şi forţa, capacitatea de a produce o acţiune/ *actio* în spiritul performativităţii discursului antic), rătăcirea din *Satyricon* deschide, în spatele unor imagini şi prin intermediul acestora, o interogare, o problematizare sau o anchetare în jurul unui simptom; dacă pierderea comică a virilităţii şi invertirea, care injectează în toate arterele narative întregul roman ca o supra-temă sau ca un cod recurent de scriitură-lectură, sunt nişte simptome, adevărata problematică a *Satyricon*-ului se concentrează sub acest nivel manifest, ca o invitaţie la diagnoză. Dat fiind că „simptomul este tocmai efectul simbolicului în real" (în optică lacaniană – apud Chemama 1997, 326), sexualitatea aceasta disfuncţională (dar şi relaţia, 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 ţesăturii simbolice a lumii decadente romane (disfuncţia simbolicului, desfacerea conexiunii dintre realitate şi sens). Ceea ce se impune eruptiv şi, în acelaşi timp, obsesiv, de-a lungul tuturor rătăcirilor romaneşti, este chiar alternanţa pierderilor şi regăsirilor falice ca „efect al simbolicului" într-un real anatomic (pierderea virilităţii, impotenţa sau hiper-virilitatea satyrică), şi din acest punct romanul lansează o interogaţie 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: „Şi în vreme ce nişte obraznici de băieţi îşi râdeau de mine ca de un nebun şi mă maimuţăreau în fel şi chip, oamenii se îmbulzeau în jurul tânărului aplaudându-l şi admirându-l cu respect. Căci era atât de vânjos într-o anumită parte a trupului, încât puteai să-ţi închipui că omul însuşi era o prelungire a organului bărbăţiei sale. Un băiat grozav! Cred că el începe într-o zi şi isprăveşte în alta." Iar reflecţia aceluiaşi Eumolpus (versificator incontinent, ca şi cum însuşi principiul poeticului s-ar împrăştia hemoragic, coborând într-o fiziologie defectă), şi anume că „E mai bine să ai scule bune, decât să-ţi freci mintea de pomană!", este relevantă pentru adâncimea şi 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 disfuncţia decadentă a culturii romane, dar şi să-i invoce vigoarea, fertilitatea; el este un rit de revigorare a acestei culturi, dincolo de amuzament şi dincolo de înserierea într-un tablou al producţiei romaneşti antice cu care seamănă aparent, căci îi împrumută structurile, dar, pe care o penetrează şi o transcende, pe care îl repetă parodic, dar pe care îl pune în criză (şi în abis, *mise en abyme*), făcând notă distinctă. Căci, deşi pare o parodie a romanului sentimental grec, romanul acesta al invertirii şi al obsesiei falice îşi extrage unicitatea din forţa sa ritualică (în felul acesta, Satyricon-ul este expresionist, după cum remarca Eugen Cizek apreciindu-i stilistica, însă dincolo de suprafaţa stilistică, la nivel funcţional: ca rit de trecere sau de resuscitare la sfârşitul culturii romane, aşa cum expresionismul a fost un rit de trecere între modernism şi avangardism).

BDD-A31318
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 12:54:07 UTC)

Acest *phallós* expus în sala de baie, aplaudat, admirat, respectat şi râvnit este adevăratul protagonist al romanului, precum în procesiunile satyric-dionysiace în cadrul cărora era purtat cu mândrie un uriaş *phallós* ca simbol al regenerării şi al fertilităţii. În jurul acestei reprezentări (sau obsesii) se grefează nucleele de acţiune romanescă (respectiv întreaga compoziţie palimpsestică în care se suprapun arhetipurile de gen menţionate de Cizek: satira menipee, povestirile mileziene, mimii şi atellanele etc.), personajele înseşi fiind un fel de satyri care gonesc în jurul iluziei falice: „În mod obişnuit, aceşti demoni, satyri şi sileni sunt ithyphalici. Ei populează împreună cu nimfele pantele împădurite ale munţilor fără ca iniţial să fi fost asociaţi cultului dionysiac. Înfăţişarea lor, reprodusă uneori şi pe efigiile monetare, sugerează „goana" abia întrezărită prin hăţişul verde, iar *phallós*-ul lor, exagerat de mare, este atributul bărbăţiei, simbol al zămislirii vieţuitoarelor pădurii." (Piatkowski 1998, 17). Agent meta-discursiv al autoreflexivităţii peisajului cultural decadent, bătrânul poet rătăcitor Eumolpus este vocea care realizează punerea în abis a scenariului decăderii culturii, oglindit în scenariul sexualităţii prăbuşite falic, invertite; oferind explicaţii şi lămuriri lui Encolpius asupra „pricinii decăderii vremurilor noastre, când au pierit cele mai de seamă arte", gonit el însuşi cu pietre din pinacotecă, sau teatru, ca o fantomă semnalând întoarcerea refulatului cultural, Eumolpus evocă figura unui Papposilen (conducător al corului de satyri). Părtaş la exuberanţa şi la agonia erotică a tinerilor săi prieteni (aşa cum personajul acesta distinct împărtăşea preferinţele satyrilor săi), bătrânul înţelept avid de plăceri şi experimentat în înşelătorii testamentare este o încarnare ficţională a acestei figuri: „Silenul bătrân, Papposilenul, părintele „băieţilor" din cor, participa la exuberanţa performanţelor prezentate publicului de fiii săi. Şi masca lui era diferită de cea a choreuţilor. Ca exemplu poate fi dat din nou vasul „Pronomos". Silenul are barbă şi păr alb, poartă un costum de blană de ţap; este un personaj mic de statură, îndesat şi caraghios." (*ibidem*, 119). Apariţia 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 faţa chinuită şi care părea că vesteşte nu ştiu ce lucru mare. Totuşi n-avea veşminte arătoase şi era lesne de înţeles că omul făcea parte din acel soi de literaţi pe care-l urăsc îndeobşte bogătaşii." De altfel, Trimalchio însuşi (în secţiunea dedicată celebrului său banchet) este o apariţie similară, fastuoasă, caricaturală până la grotesc, caraghioasă, care patronează ospăţul tot ca pe un cor de satyri puşi să interpreteze aria gastronomiei şi a mâncării în locul ariei sexualităţii care excede narativ acest episod (îl înconjoară); căci Trimalchio este „un bătrân chel, îmbrăcat cu o tunică roşcată, jucându-se cu mingea printre băieţi pletoşi", după cum o altă reprezentare a Papposilenului este aceea în care „în loc de păr alb, actorul-silen poartă o chelie roşcată" (*ibidem*).

O astfel de distribuţie deghizată ficţional a rolurilor de descendenţă ritualic-satyrică întăreşte poziţia şi funcţia *Satyricon*-ului în câmpul literaturii latine: satyro-dramă camuflată într-un veşmânt romanesc, romanul acesta deconcertant (pentru că, deşi urmează liniile arhetipurilor antice ale genului, este profund surprinzător şi original la nivelul mesajului şi al intenţiei creatoare) este, în fond, simptomul unei înfundături culturale şi o interogaţie implicită cu privire la subterana care l-a generat şi l-a propulsat pe scena decadentă romană; fugărirea amanţilor (precum fugărirea nimfelor de către satyri), agonul erotic, furturi şi înşelăciuni (culminând cu înşelăciunea testamentară a

BDD-A31318
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 12:54:07 UTC)

lui Eumolpus şi cu o ritualică antropofagie: consumarea cadavrului de către moştenitorii unei iluzorii averi), banchetul lui Trimalchio (ca fastuoasă preluare a scenelor satyrice de banchet) etc. sunt secvenţe tipice jocurilor cu satyri sau satyro-dramei (v. Piatkowski 1998, 18). Unicitatea *Satyricon*-ului în cadrul producţiei romaneşti antice (prin raportare la romanul grec, îndeosebi) este dată tocmai de subminarea ideii de „cuplu-în-afara-lumii" (precum Teagene şi Haricleea din *Etiopice*, sau *Dafnis şi Cloe* de Longos), în care Toma Pavel găseşte germenii idealismului premodern, un prim proiect de libertate a sinelui şi de coerenţă faţă în faţă 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 şi pastoral) reflectă raporturile dintre norma morală, eu şi lume. Romanul elenistic are în centru descoperirea simultană a divinităţii unice, izvor al ordinii universale, şi a ului separat de lume. În acest moment inaugural, plin de lumină şi de entuziasm idealizator, unitatea lumii apare cu claritate şi este privită, ca să spunem aşa, din afară. Călăuzit de soarele lui Eros, zeu şi sursă a idealităţii, cuplul-din-afara-lumii spune „nu" lumii guvernate de contingenţă şi de corupţie." (Pavel 2008, 89). Expuşi încercărilor şi ostilităţilor permanente, îndrăgostiţii călăuziţi de destin să se regăsească şi să învingă trasează prin evoluţia lor o primă schiţă de interioritate: „În fapt, însă, priviţi mai de aproape, eroii romanului grec au rudimentele unui atribut cu totul nou: interioritatea. Învingând piedicile exterioare, îndrăgostiţii îşi propun un singur scop: supravieţuirea şi acceptarea chemării divine. La urma urmei, pare a spune romanul, scena acţiunii vizibile nu are importanţă prin ea însăşi, ci, dincolo de şocul adversităţii – ce-i drept, monoton -, adevăratul sens al aventurilor romaneşti este păstrarea unui spaţiu interior abia indicat, loc al iubirii, al credinţei şi al respectului pentru norma morală." (*ibidem*, 62). Dacă romanul de dragoste grec prefigurează un proiect de unitate simetric reflectat în oglinda eului şi a lumii printr-o strictă angajare în ideea de lege şi normă, *Satyricon*-ul este o figură aparte pentru că dinamitează cuplul de îndrăgostiţi şi norma care le călăuzeşte iubirea într-un sens destinal; substituind cuplul acesta cu nişte bieţi satyri rătăciţi în afara tuturor normelor, el este un anti-roman, surprinzător prin forţa sa meta-discursivă, interogativă, critică. Anti-roman al cărui impuls deconstructiv atinge, printr-un demers arheologic, o infrastructură de tip ritualic aparţinând procesiunii sau dramei satyrice, *Satyricon*-ul este un loc narativ al eliberării romane de sub dominanţa legii şi normei, al descentrării; dintr-o astfel de subterană, vocile anti-eroilor disperaţi de pierderea virilităţii alunecă într-o incantaţie pentru fertilizare, pentru redobândirea puterii pierdute a falicului.

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

BDD-A31318
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 12:54:07 UTC)

şi duce la spaimă. În cartea a treia a *Amorurilor*, Ovidiu relatează un eşec şi descrie spaimele superstiţioase care îl bântuiau. […] Sexul este asociat cu spaima." (54-55). Cuceritoare, falică, dominantă, într-un plan manifest, civilizaţia romană este totodată înspăimântată în plan latent, *Satyricon*-ul oferind radiografia profundă a acestui clivaj între fascinaţia falicului (împinsă până la obsesie, halucinaţie şi delir), respectiv angoasa căderii în marginea falicului şi impotenţă: „Societăţile greacă şi romană nu făceau nici o deosebire între biologie şi politică. Corpul, oraşul, marea, câmpul, războiul, opera erau confruntate cu o singură vitalitate, expuse aceluiaşi risc al sterilităţii, subiecte ale aceloraşi apeluri la fecunditate. Bărbatul nu are puterea să rămână în stare de erecţie. El este sortit alternanţei de neînţeles dintre *potentia* şi *impotentia*. El este rând pe rând penis şi falus (*mentula* şi *fascinus*). Iată de ce puterea este o problemă masculină prin excelenţă, deoarece fragilitatea şi neliniştea lui caracteristică îl stăpânesc tot timpul. […] Se pare că nu există vreo civilizaţie care să fi resimţit această tristeţe mai mult ca civilizaţia romană." (*ibidem*, 57).

Bibliografie

Chemama, Roland. 1997. *Dicţionar de psihanaliză*. Traducere de Leonard Gavriliu. Bucureşti: Univers Enciclopedic.

Cizek, Eugen. 1970. *Evoluţia romanului antic*. Bucureşti: Univers.

Deremetz, Alain. 1995. *Le miroir des Muses. Poétique de la réflexivité à Rome*. Presses Universitaires du Septentrion.

Evans, Dylan. 2005. *Dicţionar introductiv de psihanaliză lacaniană*. Traducere de Rodica Matei. Piteşti: Paralela 45.

Pavel, Toma. 2008. *Gândirea romanului*. Traducere de Mihaela Mancaş. Bucureşti: Humanitas.

Petroniu. 1995. *Satyricon*. Traducere, cuvânt înainte şi note de Eugen Cizek. Bucureşti: Univers.

Piatkowski, Adelina. 1998. *Jocurile cu satyri în antichitatea greco-romană*. Iaşi: Polirom.

Quignard, Pascal. 2006. *Sexul şi spaima*. Traducere de Nicolae Iliescu. Bucureşti: Humanitas.

Vergilius. 1980. *Eneida*. Traducere de George Coşbuc. Ediţie îngrijită, prefaţă şi note de Stella Petecel. Bucureşti: Univers.

Veyne, Paul. 2009. *Sexualitate şi putere în Roma antică*. Traducere de Gabriela Creţia. Bucureşti: Humanitas.

BDD-A31318
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 12:54:07 UTC)