

LAUS IN AMORE MORI. **EXPRESIILE PASIUNII ÎN ELEGIA PROPERTIANĂ**

DOI: 10.35923/978-630-327-052-4/05

Eliza BĂTRÎN
Universitatea de Vest din Timișoara
e-mail: eliza.batrin00@gmail.com

Laus in amore mori. Expressions of Passion **in Propertian Elegy**

Abstract: Love is portrayed by Propertius in various manners throughout his work. One of them is the establishing of a connection between love and death, utilizing the concept of persistence of love following death, or *fides* after death. This connection can be traced in multiple of Propertius' poems. This paper particularly focuses on poem number 15 from the first book in its analysis. This poem doesn't directly preoccupy itself with the connection between love and death, essentially being a release of the author's feelings of frustration stemming from his doubts regarding his lover Cynthia's loyalty to him. The interconnectedness between love and death is explored in the middle portion of the text, in which the poet presents the destinies of four certain mythological women (Calypso, Hypsipyle, Evadne and Alpheisiboea), which raises on a pedestal as examples of his ideal of faithfulness after – or in spite of death. The ending of the poem finds Propertius disappointed by Cynthia's indifference towards his torments, but also possessing a new sense of calm, owing to the embracing of his situation. Although it is not the focal point, thematically speaking, the connection between love and death is an important element of poem I.15, the first in which I was able to identify this theme in the context of Propertius' entire work.

Keywords: *Latin elegy; Propertius; love; death; fides.*

Rezumat: Sentimentul iubirii este portretizat de către Propertiu în opera sa în diferite maniere. Una dintre ele este realizarea unei conexiuni între iubire și moarte, prin conceptul persistenței iubirii în urma morții, sau *fides* chiar și în urma morții. Această legătură se poate observa în mai multe dintre poeziile lui Propertiu. Lucrarea de față analizează în mod specific poezia numărul 15 din prima carte. Aceasta nu se preocupă cu legătura dintre iubire și moarte în mod direct, fiind esențialmente o eliberare a sentimentelor de frustrare ale autorului, ale căror sursă este îndoiala sa față de loialitatea iubitei sale, Cynthia. Explorarea conexiunii dintre iubire și moarte are loc în porțiunea de mijloc a textului, în care poetul prezintă destinele a patru femei mitologice (Calypso, Hypsipyle, Evadne și Alpheisiboea) pe care le ridică drept exemple ale idealului său de credință în iubire după moarte – sau în ciuda ei. Finalul poemului îl regăsește pe Propertiu descumpănit de indiferența Cynthiaei față de chinurile sale, dar și posedând un nou calm, provenit din acceptarea situației. Deși nu este punctul focal tematic al textului, conexiunea dintre iubire și moarte constituie un element important în poemul I.15, fiind primul în care se poate identifica această temă în opera completă propertiană.

Cuvinte-cheie: *elegia latină; Propertiu; iubire; moarte; fides.*

Iubirea cântată de Propertiu în elegiile sale erotice este greu de definit. Eugen Cizek o descrie cu atributele „pătimașă, absolută, funestă și cumplită” (Cizek 1994, 333). Modul în care Propertiu construiește și prezintă sentimentul iubirii, din perspectiva mea, nu se limitează la caracteristicile acestea, fiind mai complex și având diferite aspecte. Pe de o parte, această iubire apare ca un impuls creator, constructiv, o influență cu siguranță pozitivă în viața poetului. Ea dă sens vieții poetului, îi oferă momente de bucurie sublimă. În firul poveștii de dragoste al lui Propertiu și al Cynthiaei se numără destule momente plăcute, care să justifice versurile pe care le-a inspirat. În același timp, iubirea dintre aceștia este una dramatică, care nu a avut nicio șansă la un final fericit. Între cei doi apare un conflict după fiecare episod de iubire vesel, de obicei cauzat de infidelitate, din ambele părți, dar de cele mai multe ori din partea Cynthiaei. Durerea pe care poetul o descrie ca urma trădărilor iubitei sale este adâncă, acesta apărând „obsesiv, torturat, degradat” (Santirocco 2002, 15).

Asocierea cea mai prevalentă în corpusul properțian sentimentului iubirii este moartea. Fie că este vorba de frică, premoniții și viziuni ale morții sau acceptarea ei, reprezentarea morții este abundentă în elegii. Deși nu fiecare mențiune a acesteia este legată de iubire, iubirea lui Properțiu față de Cynthia sau dintre alte persoane (despre care se poate spune, totuși, că reflectă relația celor doi), de cele mai multe ori, acestea apar împreună. Properțiu poate părea chiar obsedat de moarte. Atitudinea pe care poetul o manifestă față de moarte nu este singulară sau unică. Una dintre acestea este descrisă de Robert J. Baker ca fiind „idealul lui Properțiu de reunire a iubiților, într-un fel de nemurire amoroasă, în virtutea *fides*-ului dintre ei la momentul morții” (Baker 1970, 684; trad. m.). Într-adevăr speranța nutrită de poet ca iubirea dintre el și Cynthia să nu fie întreruptă de moarte este prezentă în mai multe dintre elegii.

Am selectat pentru analiză poemul numărul 15 din cartea întâi (la care mă voi referi cu I.15 de acum încolo) deoarece, în lectura mea, este prima în care am putut identifica apariția unei conexiuni între iubire și moarte – deși nu este tema principală a poemului, fiind prezentă numai în câteva versuri, dar tocmai acele versuri sunt cele mai semnificative din întregul text. Privit în totalitate, poemul este o mustrare a lui Properțiu la adresa Cynthiai și lipsei ei de fidelitate. Cu toate că o critică, declară că nu este în stare să renunțe la iubirea lui pentru ea.

Am analizat textul prin prisma alegerilor la nivel stilistic ale autorului, pentru a evidenția legătura dintre iubire și dragoste. Prima parte constituie mustrarea menționată mai sus. În tabloul creat de către poet în această secvență a poemului Cynthia apare înfrumusețându-se. Acesta este de fapt motivul pentru care el o admonestează, fiindu-i stârnită gelozia. Properțiu începe poemul astfel:

*Saepe ego multa tuae levitatis dura timebam.*¹

Ego din primul vers indică această puternică implicare emoțională din partea lui. Folosirea formei de indicativ imperfect *timebam* sugerează că temerile și bănuielile poetului legate de infidelitatea femeii existau deja de ceva vreme, iar acum acesta le exprimă. Adresarea directă din versul următor transmite o frustrare palpabilă:

¹ Am recurs pentru citate și traducerea acestora la ediția bilingvă a lui Vasile Sav (Propertius 1992). „Des m-am temut eu de relele nestatorniciei din tine”.

*hac tamen excepta, Cynthia, perfidia.*²

Poetul o observă pe Cynthia în preocuparea ei, protestând, dar neintervenind în vreun alt fel. Alcătuiește un scurt portret al Cynthiai în timp ce aceasta se aranjează. În felul acesta, Propertiu ne permite astfel să o vedem pentru o clipă prin perspectiva sa, într-un tablou de un dinamism care rupe distanța dintre eroi și lector:

*et potes hesternos manibus componere crines
et longa faciem quaerere desidia.*³

Imaginea vizuală domină. Își face apariția limbajul corporal și aspectul exterior: *manibus*, *crines*, *faciem*, care se referă în mod special la zona capului, precum și *longa*, prin care se face referire la înălțime. Formele de infinitiv ce sunt subordonate lui *potes*, anume *componere* și *quaerere*, pot oferi impresia unei activități care are loc întotdeauna, dar aici consider că ancorează ritualul de frumusețe al Cynthiai în prezentul imediat al percepției poetice.

Aranjarea părului cu mâna pare în primă instanță un mod simplu, chiar rudimentar, o lipsă de rafinement. Dar vedem aici, dimpotrivă, o cochetărie ce nu se sfiește să se manifeste, ușor ostentativ. Poetul își arată disprețul față de acest lucru pe care îl face iubita sa, îl percepe ca pe o jignire personală, o dovadă că nu îi este credincioasă. Confirmă acest lucru în mod explicit în următoarele versuri:

*nec minus Eois pectus variare lapillis
ut formosa novo quae parat ire viro.*⁴

În dinamica pe care am evidențiat-o, se poate sesiza acum o mișcare în jos prin *pectus*, privirea poetului îndreptându-se de la cap către piept. Perlele, *Eois lapillis*, îi captează atenția. Un simbol al luxului, aici este întrebuințat într-o manieră ironică. Cynthia, care mai înainte își aranja părul cu mâinile, încearcă să creeze imaginea unei femei sofisticate. Versul deschis de către

² „Dar perfidia de acum, Cynthia, n-o bănuiam”.

³ „Părul de ieri răvășit ți-l mai poți aranja tu cu mâna/ Și mi te-așezi îndelung, fața să-ți sulimenești”.

⁴ „Nu mai puțin îți împestriți tu pieptu-n eoice perle/ Ca o frumoasă ce merge acum la noul bărbat”.

poet cu un *ut* cu valoare comparativă aruncă o umbră de îndoială asupra acțiunilor Cynthiei. Ea nu se împodobește pentru că merge să se întâlnească cu alt bărbat, dar pentru că face acest lucru se aseamănă cu o femeie care ar fi în stare de așa ceva. Faptul că nu îi sunt cunoscute intențiile iubitei sale îi sporește poetului frustrarea. Până la urmă el poate doar bănui și acuza. Aici se încheie prima parte a poemului, după delimitarea pe care am făcut-o tematic.

În partea a doua, poetul ghidează cititorul printr-o galerie de exemple de femei din mitologie pe care le consideră modele de urmat pentru iubita sa. Piesa centrală a întregului poem este o secvență valoroasă din punctul de vedere al expresiei propriene a iubirii:

*at non sic Ithaci digressu mota Calypso
desertis olim fleverat aequoribus:
multos illa dies incomptis maesta capillis
sederat, iniusto multa locuta salo,*⁵

Demarcarea dintre părți este clară datorită lui *at*, ce stabilește în latină cea mai puternică antiteză. Primul personaj la care se oprește Propertiu este Calypso. După ce este părăsită de către Ulise („Cel din Ithaca”, *Ithacus*), aceasta este atât de copleșită de durere, încât plânge către marea care l-a furat pe cel iubit de ea. Atributul asociat aici cu Calypso, *mota*, este o alegere foarte expresivă: ea este mișcată, tulburată profund de plecarea lui Ulise și niciodată nu va mai fi cea de odinioară.

Poetul creează o conexiune între lacrimile lui Calypso și valul mării: *desertis (...) fleverat aequoribus*. Dar, prin folosirea cazului dativ, această conexiune este una de opoziție. Cum am menționat mai sus, Calypso vede marea ca pe agentul pierderii iubitului ei. Este imposibil ca el să fi plecat din propria voință, îi este mai ușor să accepte că a fost furat de mare.

Putem percepe, pe lângă tristețe și dezamăgire, accente de furie. Durerea acestuia nu a fost doar intensă, a consumat-o *multos dies* „zile de-a rândul” (Propertius 1992, 25). Ambiguitatea creată de poet prin acest reper temporal durativ se potrivește cu atmosfera mitică pe care poetul o reproduce. În

⁵ „Nu doar așa, la plecarea Ithacului, tristă Calypso,/ Odinioară plângea valului cel părăsit/ Zile de-a rândul stătu ea cu păr răvășit și cernită/ Și cu cuvintele ei marea haină-o muștra.”

același timp, înseamnă că nu știm de fapt cât de mult a durat suferința lui Calypso. E posibil să se fi întins luni, ani. Poate că nu s-a încheiat niciodată.

Imaginea creată pentru Calypso – *incomptis capilis* „cu părul răvășit” – este în contrast direct cu Cynthia pieptănându-se cu mâinile (în versul al cincilea). *Incomptis* înseamnă literalmente „nepieptănat” în traducere directă, este o legătură creată cât se poate de intenționat, atrăgându-i atenția Cynthiai. În viziunea lui Propertiu, dezinteresul față de aspectul exterior și abandonul de sine sunt echivalent unei autenticități a suferinței. De cealaltă parte, artificialitatea care se naște din actele de înfrumusețare sunt un motiv destul de bun pentru a-l face pe poet să bănuiască infidelitatea iubitei.

Poetul continuă să accentueze contrastul dintre cele două figuri feminine. *Sederat*, privit în opoziție cu *ire* din versul al optulea. Nemișcarea cu care poetul o portretează pe Calypso este o altă dovadă a devotamentului ei. Termenul cu care se referă la mare, *salò*, amintește de sarea mării și oglindește asocierea dintre mare și lacrimi. După un timp, nu se mai poate face diferența între lacrimile lui Calypso și stropii din apa mării care îi lovesc fața. A stagna în nefericire este așadar o formă a exprimării acestui sentiment încurajată de poet, în special dacă este nefericire cauzată de o pierdere în dragoste. Poetul încheie această secvență astfel, cu următoarele două versuri:

*et quamvis numquam post haec visura, dolebat
illa tamen, longae conscia laetitiae.*⁶

Durerea simțită de Calypso este atât de puternică, pe cât a fost fericirea pe care a trăit-o împreună cu Ulise. Prin exemplul ei, poetul arată cum, în urma pierderii unei iubiri autentice, o persoană suferă cu toată ființa sa. Același lucru este valabil și pentru portretul care îl succede pe acesta:

*nec sic Aesoniden rapientibus anxia ventis
Hypsipyle vacuo constitit in thalamo:
Hypsipyle nullos post illos sensit amores,
ut semel Haemonio tabuit hospitio.*⁷

⁶ „Chiar dacă nu-l va mai vedea niciodată de-acuma, ea totuși/ Se chinuia, cunoscând îndelungatul desfășur.”

⁷ „Nici nu așa, când de vânturi răpit Aesonidul, mânănită/ Hypsipyle s-a închis în părăsitul iatac/ Hypsipyle nu mai știu apoi de vreo altă iubire/ Ci se topea după al său oaspete haemonian.”

Din nou, se poate observa separarea de secvența anterioară printr-o negație: *nec*. În prim plan apare Hypsipyle. Motivul iubitului furat de forțe mai puternice apare din nou. Aici, vântul este cel care îl separă pe Iason, *Aesoniden* de cea care îl iubea. Intenția și voința lui sunt obscurate de forma de participiu perfect pasiv *rapientibus*, împreună cu *ventis*, ablativ de agent.

Din nou, poetul alege acest limbaj pentru a descrie momentul în care femeia a fost lăsată în urmă de iubitul ei cu scopul de a ilustra faptul că pentru că ea alege să creadă că el nu a fost în control când a dispărut din viața ei, fiind mai ușor de suportat.

Hypsipyle este numită *anxia*. Nu este doar tristă, ci neliniștită, chiar speriată. Ea se retrage din lume în „iatacul părăsit”, *vacuo thalamo*. Spre deosebire de Calypso, care se regăsea în mediul natural, deschis, Hypsipyle este poziționată într-un spațiu închis. *Vacuo* sugerează, de asemenea, un loc gol. Mai mult decât singurătatea ei, această imagine simbolizează starea ei mentală. Semne evidente, exterioare, ale suferinței, cum ar lacrimile lui Calypso, sunt absente.

Suferința ei este liniștită, îndreptată către interior. Ea se închide în iatacul ei, dar se închide și în sine. Deși practic încă vie, starea în care se află se aseamănă mult cu moartea. Poetul prezintă două reacții la aceeași nenorocire, care, deși opuse, sunt ochii lui la fel de îndreptățite.

Partea esențială din secvența aceasta este faptul că Hypsipyle nu a simțit vreodată iubire pentru altcineva: *nullos post illos sensit amores*. Prin ea, poetul își exprimă idealul de loialitate în iubire. Idealul necesită o întrecere a ego-ului și o dedicare completă către dragoste, fie că înseamnă fericire sau suferință. Din acest punct, exemplele devin mai extreme, iubirea și moartea fiind împletite una cu cealaltă.

Păstrându-se motivul sacrificiului de sine, poetul prezintă actul radical al lui Evadne, care s-a aruncat în flăcările rugului în care ardea soțul ei:

*coniugis Euadne miseros elata per ignes
occidit, Argivae fama pudicitiae.*⁸

Deși este concentrată în doar două versuri, imaginea este cu atât mai persuasivă. Evadne alege să ardă decât să fie separată de soțul ei. În

⁸ „Iară Evadne, -nălțată în tristele soțului flăcări/ Arse, și astfel pieri faima argivei pudori.”

primul rând, ceea ce separă în mod categoric pe Evadne de celelalte două femei prezentate până în acest moment este dimensiunea voinței. Calypso și Hypsipyle sunt victime ale unor forțe mai puternice decât propriile lor persoane. Ele reacționează la evenimentele nefaste care le alterează cursul vieții, la faptul că sunt părăsite. Evadne își încheie singură propria existență, alegând să ardă pe rugul care îl mistuia și pe soțul ei.

Acțiunea ei trebuie privită ca fiind o ultimă efortare a unei persoane disperate și cărei judecată este copleșită de durere. Faptul că primul lucru la care se gândește este să moară împreună cu cel pe care îl iubea este dovada supremă a credinței ei. Moartea aici nu trebuie privită ca punctul final al iubirii. Robert Baker menționează idealul lui Propertiu de *fides* intactă până în momentul morții și de reunire a iubiților „pe cealaltă parte a morții” (Baker, 1970, 670). Aceste două concepte sunt esențiale pentru a înțelege viziunea propertiană asupra iubirii și morții. Deși nu sunt explicit invocate acest idei aici, putem privi alegerea lui Evadne ca fiind influențată de speranța unei reuniuni după moarte. Cu siguranță ea a rămas fidelă până la moarte. Acest episod este relevant în primul rând în contextul poemului, ca un exemplu de loialitate adevărată pentru Cynthia, dar și ca reflecție a concepției propertiene a Libestod-ului.

Pentru a descrie focul în care cuplul își găsește sfârșitul, poetul utilizează un epitet personificator: *miseros [...] ignes*. Din punct de vedere simbolic, în contextul poemului, focul are un rol unificator, el aduce cuplul la un loc, eliminând toate diferențele dintre ei. Asocierea lui cu *miseros* poate fi privit ca un proces de transfer al durerii femeii care își vedea soțul pe rugul aprins către flăcările în sine, oglindind cum, în final, Evadne devine una și aceeași cu focul. Pe de altă parte, ca rezultat al epitetului poate fi individualizarea focului într-o entitate de sine stătătoare. Martor al tragediei, nu poate decât are cu flăcări nefericite până când nu mai rămâne nimic din cei doi decât rămășițele.

În lucrarea *Psihanaliza focului*, Gaston Bachelard descrie focul în următorii termeni: „Dintre toate fenomenele, el este într-adevăr singurul ce poate fi investit atât de categoric cu două valorizări contrarii: binele și răul. (...) El este plăcere și tortură” (Bachelard 2000, 35). Într-adevăr, în poemul I.15, Propertiu oferă focului atât conotații pozitive cât și negative. În același timp este aducător de moarte pentru Evadne și soțul ei, dar facilitează și uniunea lor în iubire. Filosoful francez subliniază de-a lungul volumul caracterul sexual al focului, afirmând că originile reproducerii acestuia se

regăsesc în sexualitate, iar „focul a rămas atât de mult timp și atât de puternic sexualizat” (Bachelard 2000, 35).

Este neîndoielnic faptul se pot observa aici, în segmentul dedicat lui Evadne, sugestia unei conexiuni asemenea iubirii corporale în timp ce ambii iubiți ard împreună. Symbolismul focului în acest poem este complex, dar în principal trebuie văzut atât ca un agent al morții, cât și ca al iubirii: luând viața lui Evadne și a soțului ei, le permite să înceapă viața de apoi ca una și aceeași entitate.

Acțiunea prin care Propertiu face referire la sacrificiul lui Evadne este *occidit*, prim polisemia căruia își permite să creeze o imagine complexă. Sensul de bază al cuvântului este ‘a cădea’, care este literalmente mișcarea pe care o face Evadne aruncându-se pe rug. Verbul oferă dinamism și dramatism tabloului morții ei. Dintre sensurile secundare ale lui *occidit* cel mai relevant este cel de ‘a muri’. Este acest sens pe care Vasile Sav îl folosește în traducerea sa (Propertius 1992, 25).

Gestul lui Evadne este echivalent cu moartea. În momentul când a decis să sară după soțul ei, a decis de asemenea moartea decât să continue fără el. În încheierea secvenței dedicate ei, poetul așază cuvântul *pudicitiae*, prin care reafirmă fidelitatea lui Evadne. Nu numai că este o trăsătură definitorie pentru ea, este ceva pentru care este renumită: *fama pudicitiae*. Cititorul este lăsat să creadă că împreună cu ea a murit și cinstea tărâmurilor argive (*Argivae*). Acesta este ultimul omagiu pe care îl aduce poetul lui Evadne.

Ultimul portret din galeria de eroine exemplare a lui Propertiu este Alphisiboea. Ea este diferită față de celelalte prin faptul că, deși este o victimă a iubirii, nu se sacrifică pe sine. În schimb ea săvârșește o crimă în numele iubirii, care apare cu atât mai cumplită cu cât cei pe care îi ucide sunt tocmai frații ei, parte din familia ei:

*Alphisiboea suos ulta est pro coniuge fratres,
sanguinis et cari vincula rupit amor.*⁹

Este de remarcat cum Propertiu nu numai că pune într-o relație de egalitate sinuciderea și omorul, dar și le prezintă dintr-o perspectivă pozitivă, dacă motivul pentru care au fost săvârșite este iubirea. El acordă aceeași nobilitate celei care se sacrifică pentru iubire ca și celei care sacrifică pe alții care au

⁹ „Alphisiboea și ea-și răzbunase pe frații săi soțul:/ Până și al sângelui lanț drag e sfărmat de amor.”

stat în calea iubirii ei. Din punctul său de vedere, nu există o demonstrație a iubirii mai convingătoare din partea unei femei decât tendința către moarte.

Repetarea lui *coniuge*, care apare și cu două versuri în urmă, creează conexiunea între Alpheisiboea și exemplele de până acum. Din nou, poetul nu spune nimic despre cel pentru care ea a fost în stare să își ucidă frații. El este menționat numai pentru a o absolvi pe Alpheisiboea de vina unei crime care altfel ar fi cât se poate de condamnabilă de societatea largă. Ea a încălcat legile sângelui și s-a întors împotriva fraților ei pentru a-și răzbuna soțul.

În spatele lui *coniuge* se ascunde Alcmaeon. După ce au aflat că el o înșela pe Alpheisiboea, tatăl ei s-a infuriat și împreună cu frații ei, l-au omorât. Fiind martoră la această crimă, Alpheisiboea, neștiind de ce a avut loc și neascultând de tatăl ei în timp ce încerca să îi explice, ajunge să își omoare frații pentru a-și răzbuna soțul (Graves 2017, 122).

Știind parcursul tragic al acesteia, figura lui Alpheisiboea apare ca având o natură duală. Este în același timp o femeie înșelată, părăsită de iubitul ei, cum au fost Calypso și Hypsipyle, și este totodată făptașa unui act inimaginabil. Nu este greu de înțeles cum, fiind conștient de tragismul ei, Propertiu a fost atras de povestea ei și a ales să o includă în acest poem. Faptul că ea nu a cunoscut niciodată adevărul despre soțul ei îi oferă o anumită inocență în ciuda omorului de care se face vinovată. Ea împlinește idealul de *fides* până la moarte, chiar dacă și-a trădat familia. Credința față de persoana iubită este mai presus celei față de familie.

Secvența dedicată lui Alpheisiboea începe chiar cu numele ei. Ea este puternic individualizată, nu doar prin fapta ei care o separă de celelalte eroine, dar și prin această ordine a cuvintelor în versuri. Elementul voinței pe care l-am menționat în cazul lui Evadne este mai evident aici, tocmai din cauza gravității pe care o poartă uciderea membrilor proprii familii. Prin ea însăși numai a reușit să se răzbune pentru soțul ei. Mai mult chiar decât celelalte trei femei, ea este centrul propriei povești și ceea ce o pune în mișcare. Cei doi frați sunt la fel de lipsiți de identitate în cadrul poemului precum este soțul. Ei contează numai în contextul relației cu sora lor. Estomparea celorlalte persoane participante în tragedie are ca efect reliefaarea lui Alpheisiboea.

Versul următor afirmă forța superioară a iubirii romantice în fața altor forme de iubire, cum ar fi cea față de familie. Antiteza dintre cele două tipuri de iubire este realizată de poet la nivelul limbajului folosit pentru a le descrie. Amor conține în sine esența iubirii romantice. Simplu, succint, acest singur cuvânt oferă impresia frescului pasiunii.

În schimb, cea pentru familie apare restrictivă, sub forma unor lanțuri: cari *vincula*. Cu toate că sunt lanțuri pe care cineva le poate purta cu drag, ele până la urmă țin pe cel care este prin în ele în captivitate. Iubirea romantică este, prin urmare, eliberatoare, emancipatoare. Omorul este, în aceste condiții, un real triumf.

O paralelă se reliefează între Alpheisiboea și un alt personaj mitologic, o altă eroină vinovată de vărsare de sânge, Medeea. În mod specific, mă refer la episodul uciderii lui Absyrtus, fratele Medeei. Când era pe cale să fie întrecută pe mare de tatăl ei Aeëtes, Medeea l-a omorât pe fratele ei pe care îl luase cu ea. Ea îi dezmembrează trupul și lasă bucățile să fie luate de curențele mării una după alta, obligându-l pe Aeëtes să recupereze toate părțile și permițându-i să scape împreună cu Iason (Graves 2017, 181).

Asemenea poveștii lui Alpheisiboea, se observă motivul sacrificiului unei persoane din propria familie, frate în ambele cazuri, în numele apărării iubirii. Fapta Medeei poate apărea chiar mai violentă, datorită brutalității modului în care l-a ucis pe Absyrtus. A suferi, a muri și a ucide sunt, după cum reiese din partea a doua a poemului I.15, manifestările cele mai autentice posibile ale iubirii și credinței în viziunea properțiană. Violența care se prefigurează de aici pare excesivă, o viziune marcată de masochism și sadism. Nu interpretez secțiunea ca fiind indicații pe care poetul se aștepta ca iubita sa să le urmeze literalmente. Natura dramatică a faptelor aduce cu sine o subtilă ironie. Din punctul meu de vedere, exagerarea doar accentuează ideea principală, că iubirea reală presupune sacrificiu, moartea nefiind un capăt de drum în calea ei. Dorința lui Properțiu este ca Cynthia să se dedice într-atât iubirii lor. Ea este, însă, indiferentă față de precedentele eroine laudate de poet:

*quarum nulla tuos potuit convertere mores,
tu quoque uti fieres nobilis historia.*¹⁰

Astfel începe ultima parte a poemului I.15, în care se poate observa întoarcerea din dimensiunea mitologică la spațiul concret, imediat al realității lui Properțiu și a Cynthiai. Asemenea celei de-a doua părți, începutul este marcat de o negație, *nulla*. Niciuna dintre femeile exemplare nu au convins-o pe Cynthia să își schimbe modul de viață. *Quarum*, prin care versul debutează este practic o punte între partea a doua și a treia, însumând în sine conținutul

¹⁰ „Nu a putut să îți schimbe năravul nici una dintre ele/ Să te deprinzi să devii mândră poveste și tu”.

celor patru povești nefericite de dragoste. *Tuos* are efectul de a atrage atenția cititorului în același fel în care adresarea directă ar trebui să îi atragă atenția Cynthiei: este evident că poetul își face din nou simțită prezența.

Dacă într-adevăr Cynthia ar fi urmat modele idealizate propuse de poet, ar fi putut să câștige onoarea de a se număra printre ele. Ar fi presupus o schimbare radicală în modul de a se comporta: *convertere mores*. Prin convertere este un cuvânt sugestiv, prin care poetul o așază pe iubita lui în antiteză cu cele pe care le-a lăudat, fiind nevoie ca ea să devină o cu totul altă persoană pentru a putea să se compare cu ele. Se naște un conflict între imaginea dezirabilă pentru poet a iubitei perfecte și imperfecțiunea Cynthiei, care în universul poetic properțian reprezintă realitatea iubirii. Semnificația lui *nobilis historia*, privită din acest punct de vedere, este în același timp o reafirmare a admirației poetului pentru istoriile amintite de el, dar și o recunoaștere a imposibilității de a le aduce la realitate: ele rămân doar povești.

Se poate observa, în continuarea celor două versuri citate mai sus, o schimbare în atitudine a poetului. Dacă până în acest moment a trecut prin frustrare, furie și a folosit un ton superior, chiar moralizator, până la finalul poemului devine gradual mai blând și mai înțeleghător:

*desine iam revocare tuis periuria verbis,
Cynthia, et oblitos parce movere deos;
audax ah nimium, nostro dolitura periclo,
si quid forte tibi durius inciderit!*¹¹

Impactul îndemnului din primul vers din fragmentul pe care l-am izolat mai sus nu se percepe ca le fel de dur ca și primele versuri ale poemului. Poetul o sfătuiește pe Cynthia să își retragă cuvintele mincinoase: *revocare tuis periuria verbis*. Forma de infinitiv a verbului, împreună cu adverbul *desine*, sugerează un proces, care să înceapă în prezent și să se continue în viitor, practic o renunțare pas cu pas la obiceiul de a spune neadevăruri.

Numele Cynthiei, așezat între cele două îndemnuri, obligă pe cititor să își amintească de începutul poemului, unde este de asemenea invocat și să observe cât de mult s-a modificat atitudinea poetului de atunci. El transferă furia sa din acel moment pe seama zeilor acum: *oblitos parce movere deos*.

¹¹ „Însă-ncetează de-acum să re-nvii ale tale sperjurii/ Cynthia, și-n atâția zei ce au fost iertători/ Ah, cât de mult audace, încercările mele durea-te-or/ De te-a ajunge cumva vreo greutate cândva.”

Cynthia nu ar trebui să se lase de purtările ei nepotrivite pentru că acest lucru îl supără pe Propertiu, ci pentru a nu stârni o reacție negativă din partea zeilor care până în acel moment îi trecuseră cu vederea abaterile. Poetul renunță la ipostaza iubitului gelos, adoptând-o pe cea a iubitului protector, îngrijorat, care vrea doar binele pentru iubita lui.

De asemenea, vrea să apară empatic. În cazul în care s-ar întâmpla ceva rău ei, ar împărți durerea împreună cu ea. Interjecția *ah* surprinde un moment în care aparent emoția a fost prea puternică, iar poetul se lasă copleșit numai la gândul celor care urmează să le spună. Plasarea exclamației, care o interpretez mai mult ca pe un oftat, între două cuvinte, are chiar scopul de crea aparența unei întreruperi cauzate de o pierdere a șirului gândurilor. Pe lângă acest aspect, oferă părții o notă de melodramatism, continuând atmosfera părții a doua.

Implicarea emoțională căutată de poet este evidentă prin *nostro dolitura periclo*. În primul rând, apare încă o paralelă cu prima parte: repetiția lui *periclo*. Dar, dacă în acel punct pericolul era asociat doar cu persoana poetului, aici devine ceva împărțit de cei doi iubiți. Dacă unul dintre ei ar trece prin ceva ce ar cauza durere, acea durere ar fi resimțită de către ambele persoane. Din proprie inițiativă, poetul încearcă să închidă golul dintre el și iubita sa.

Dramatismul este menținut în următoarele trei versuri:

*Multa prius retro labentur flumina ponto,
annus et inversas duxerit ante vices,
quam tua sub nostro mutetur pectore cura.*¹²

Aici, mai mult decât oriunde altundeva în I.15, Propertiu își declară ferm, fără ambiguitate, iubirea față de Cynthia. Pe scurt, afirmă că mai repede și-ar schimba râurile cursul și zilele anului ordinea, decât ca sentimentele lui față de ea să se schimbe. În consecință, iubirea este văzută ca ceva la fel de firesc ca și direcția râurilor către mare și trecerea zilelor una după alta. Ar fi nevoie de o completă reorganizare a legilor naturii pentru ca ea să nu existe, sau ca poetul să simtă ură în loc de iubire.

Se poate observa, în primele două versuri din fragmentul citat mai sus, care constituie primul element al comparației, o evoluție de la concret la

¹² „Multele fluvii s-ar pierde mai grabnic nemarginii mării/ Și-anul își va fi întors ordinea zilelor lui/ Cât să se schimbe ceva din iubirea de tine în pieptu-mi”.

abstract. Imaginea apelor râurilor curgând brusc în direcția opusă celei în care se mișcă în mod normal este mai ușor de vizualizat decât ideea de trecere inversă a intervalelor temporale. În primul rând, are loc o intensificare a prin acest proces: prin fenomenele nenaturale descrise poetul concepe o calamitate care crește în anvergură, de la planul fizic la noțiunea de timp.

În al doilea rând, ideea unei astfel de calamități este asociată de către Propertiu cu lipsa sentimentelor de iubire pentru Cynthia. El le transformă în ceva cât se poate de firesc și, drept consecință, este dornic să treacă cu vederea cusururile Cynthiai.

Repetiția lui *nostro* continuă ideea de împărtășire a trăirilor. Dacă mai sus durerea era resimțită de ambii iubiți, aici este iubirea. Sub *nostro pectore* conține în sine ideea unei uniuni fizice: cei doi au acces la capacitatea de a simți împreună deoarece împart același corp. O identificare la un nivel atât de înalt între iubiți poate avea loc numai dacă există autenticitate a sentimentului.

La fel de relevant este faptul că iubirea se confundă aici cu o senzație simțită lăuntric, pe sub piept. Poetul face o aluzie la aspectul fizic al iubirii, dar nu cel sexual, ci pur și simplu modul în care se simte în corp. Este ceva tangibil, o realitate care îi este confirmată atât de intelect cât și de propriul corp.

Cuvântul cu care iubirea este reprezentată de către poet aici este *tua cura*. El oferă o concepție a iubirii ca ceva ce trebuie întreținut, îngrijit. În fond, chiar acest scop îl are I.15: Propertiu îi atrage atenția Cynthiai la greșelile ei pe care le percepe ca nedreptăți, o mustră dar în final reafirmă iubirea lui pentru ea. Este, în termeni practici, un act de menținere a iubirii.

Concluzia ultimului fragment citat se regăsește în următorul vers:

*sis quodcumque voles, non aliena tamen.*¹³

Ca expresie a pasiunii, versul acesta este deosebit de persuasiv. Aici se regăsește momentul în care Propertiu decide să lase în urmă defectele Cynthiai care îl frustrau și o roagă să nu îi fie sub nicio formă. Este recunoașterea lui că nu o poate schimba și că o acceptă așa cum este, deoarece iubirea ei este atât de importantă pentru el; în același timp o înfrângere în încercarea proprie de a o convinge să își abandoneze viciile și triumfului dorinței sincere de a nu renunța la iubirea care este deja o parte firească a ființei sale.

¹³ „Fii cum îți place a fi, totuși străină nu-mi fii!”

Utilizarea formei de conjunctiv *sis*, unde ar fi putut să fie folosit un imperativ, cum apare în traducerea lui Vasile Sav: „Fii cum îți place a fi, totuși străină nu-mi fi!” (Propertius 1992, 25), accentuează tonul rugător pe care îl caută poetul aici. El nu se plasează într-o poziție de superioritate, nu ordonă; în schimb, ajunge să se afle la egalitate sau chiar în inferioritate față de Cynthia, prin faptul că își declară dependența de ea.

Cu *quodcumque voles*, el îi oferă Cynthiai libertatea de a exista și de a trăi după cum dorește. Este ultima capitulare în fața firii ei neschimbătoare. Motivul iubirii ca război nu este explicit în I.15, dar prin atitudinile poetului, care se schimbă de-a lungul celor trei părți, se poate afirma că este insinuat. În prima parte se deschide conflictul, partea a doua este confruntarea.

În partea a treia, poetul se recunoaște înfrânt. Lupta a fost unilaterală, Cynthia ieșind învingătoare prin inacțiune. Termenul pe care poetul trebuie să îl accepte la final este *quodcumque*, cu alte cuvinte să fie pregătit să îndure orice din partea Cynthiai. Condiția cu care poetul se supune la un tratament precum acesta este ca Cynthia să nu îl părăsească niciodată: *non aliena tamen*. Teama lui este înstrăinarea. Singurul lucru pe care nu îl poate admite este ca Cynthia să devină ca oricare altă străină pentru el. Pentru că ar fi atât de afectat de pierderea iubirii, Propertiu însuși se apropie aici mai mult de femeile mitologice pe care le-a ridicat la statusul de modele ale iubitelor ideale. El este cel care protejează *fides*-ul cu orice preț.

O primă concluzie ce poate fi trasă din observația aceasta este că el a selectat personajele mitologice respective nu numai pentru că reprezintă idealul său, dar și deoarece reflectau un aspect al propriului lui sine. A doua concluzie care pornește din prima este, așadar, că într-o anumită măsură dorea ca Cynthia să se asemene mai mult cu propria lui persoană. Dar personalitatea ei, după cum este portretizată în cadrul poemul, nu se lasă influențată, iar încercarea lui se încheie cu un eșec.

Dacă cea mai înaltă notă a poemului a fost atinsă în ultimul vers citat, în continuare până la final, intensitatea cu care poetul își exprimă pasiunea scade. Are loc o scurtă întoarcere în domeniul corpului:

*tam tibi ne viles isti videantur ocelli,
per quos saepe mihi credita perfidiast!*¹⁴

¹⁴ „Ori să-mi pară de-un preț de nimic ochisorii aceștia/ Care ades m-au făcut în perfidie să cred!”

Primul vers din fragmentul citat deasupra apare ca o completare la nec aliena tamen. Poetul se ferește de posibilitatea de a privi în ochii Cynthiei și de a-i vedea ca fiind „de-un preț de nimic” (Propertius 1992, 25), *viles*. Diminutivul *ocelli* denotă afecțiunea pe care el o simte când îi întâlnește privirea. În lipsa acestei afecțiuni, valoarea ochilor dispare la rândul ei. Iubirea ridică îi ridică persoana din banalitate și o transformă în ceva special.

Din cauza acelor ochi poetul a ajuns să se lase sedus de perfidii, după cum declară în versul care urmează. Se regăsește aici o anumită calitate subversivă: pentru dragoste, poetul este în stare să renunțe la morală, să aleagă să creadă neadevăruri și să se lase condus de sentimente. După cum afirmă P. Lowell Bowditch, „elegia are tendința de a reface lumea conform propriilor coordonate, de a realiza un fel de „reevaluare a valorilor” în care virtuțile tradiționale romane sunt reconstituite în contextul iubirii elegiace” (Bowditch 2012, 120). În acest caz, gândirea rațională este abandonată în favoarea credinței în orice din partea persoanei iubite. O pereche de ochi captivați este mai convingătoare decât judecata care îi amintește poetului că, totuși, are parte de minciuni din partea ei.

Ochii rămân punctul focal al versurilor din continuare.

*hos tu iurabas, si quid mentita fuisses,
ut tibi suppositis exciderent manibus:
et contra magnum potes hos attollere Solem,
nec tremis admissae conscia nequitiae?*¹⁵

Perfidia Cynthiei constă într-un jurământ încălcat, promisiunea că, dacă ar fi spus vreodată vreo minciună, și-ar fi scos cu mâinile poprii ochii dacă ar fi spus vreodată o minciună. Cu toate acestea, ea își înalță privirea către soare, știind care sunt defectele ei. Contrastul dintre ideal și realitate este reluat în secvența aceasta. Sacrificiul de sine rămâne ceva de domeniul teoretic, nu este pus în practică cu adevărat de Cynthia. Din nou, realitatea se dovedește a fi o dezamăgire pentru poet, dar una pe care nu încearcă să o schimbe.

Timpul folosit pentru *iurabas*, indicativul imperfect, sugerează că jurămintele de credință care cândva l-au sedus pe poet erau rostite în trecut, dar în prezentul scrierii poemului nu mai sunt. Cynthia deci a renunțat la

¹⁵ „Mi te jurai că pe ei ți i-ai scoate cu propria mână/ De te vei fi dovedit tu mincinoasă vreodată/ Și ți-i mai poți ridica înspre soarele mare pe aceștia/ Și nici nu tremuri știind multele-ți ticăloșii?”

ideea de a mai încerca să creeze impresia fidelității. A renunța la simțul vederii este o formă de auto-pedeapsă drastică, probabil zisă fără ca partea care a promis să se aștepte ca cealaltă să dorească într-adevăr să o ducă la bun sfârșit. Reproșul adus aici, așadar, arată măsura în care Propertiu s-a lăsat sedus se vorbele Cynthiei, legate strâns de frumusețea ei.

Ea nu se ține de cuvânt nu deoarece nu își dă seama de nelegiuirile (*nequitiae*) pe care le comite; ea este complet conștientă, *conscia*, de ele. Este pus accentul pe elementul voinței ei. Ea nu este sub nicio formă o victimă a unor circumstanțe nedrepte. În schimb, pare să caute în mod intenționat să săvârșească fapte care să îl supere pe poet, văzând că el îi permite acest lucru, datorită dependenței pe care o are față de sentimentul de iubire pentru ea. Astfel este pusă în practică relația stăpână-sclav proprie elegiei.

Imaginea ochilor înșelători ridicați către soare poate fi înțeleasă din mai multe puncte de vedere, dar, păstrând ideea prezentată în paragraful anterior, o interpretez ca pe afirmarea lipsei de rușine a Cynthiei, pe de-o parte și pe cealaltă, mai relevant, ca un act de superioritate. Atollere simbolizează mișcarea către înalt, deasupra poetului și a criticilor lui. Faptul că își arată fața în lume, știind lucrurile de care este vinovată, îi amintește că nu poate folosi niciuna dintre acuzații împotriva ei. Oricât de nemulțumit se arată poetul, îi este supus.

Următoarele două versuri, în mod interesant, se opun tabloului femeii de neatins, prezentând-o pe Cynthia în momente de vulnerabilitate:

*quis te cogebat multos pallere colores
et fletum invitis ducere luminibus?*¹⁶

Desigur, este o vulnerabilitate disimulată, fiind continuată ideea prefăcătoriei. *Quis te cogebat*, începutul unei întrebări retorice, aduce din nou în prim plan frustrarea poetului, acum privată în ochii cititorului de forța pe care o avea la început; atât autorul cât și cititorul știu că este în zadar. Este o conștientizare a influențelor exterioare, nefaste, care modelează comportamentul Cynthiei. Ea a fost sfătuită de cineva, o figură necunoscută poetului, să joace rolul unei iubite cuprinsă de remușcări. Nereușita de a fi convingătoare, conștiința încercării de a fi păcălit, cauzează furia poetului.

Multos pallere colores este o asociere de cuvinte surprinzătoare și deosebit de expresivă. La prima vedere, paloarea și culoarea sunt două noțiuni total

¹⁶ „Cine te-a pus să pălești, preschimbată-n culorile-atâtea,/ Și cu de-a sila să-ți storci lacrimi din ochi, cin’ te-a pus?”

opuse. Concret, ceea ce reprezintă secvența este cum, în încercarea ei de a proiecta regretul pe fața ei, culoarea pielii ei se schimbă, de la nuanțe mai aprinse la unele mai palide. Depășind acest nivel, o altă interpretare pe care o dau alcătuirii antitetice se aliniază temei care domină finalul poemului I.15, cea a nesincerității. Dacă Cynthiei i-ar fi părut cu adevărat rău în legătură cu faptele ei, fața ei ar fi pălit în sensul adevărat al cuvântului. Ea „pălește” însă în culori, care trădează că nu simte că remușcări reale pentru faptele ei.

Concentrarea pe fața ei în mod specific stabilește o altă paralelă cu prima parte a poemului, când poetul o critica pe Cynthia pentru modul în care se înfrumuseța. Atât teatrul eșuat al ei, cât și machierea feței sunt ambele manifestări ale aceași tendințe de a ascunde intențiile reale. Față de ambele poetul se arată la fel de dezaprobator, el căutând o cale de a cunoaște sinele ei autentic.

Lacrimile fac parte, de asemenea, din spectacolul tristeții disimulate. Poetul se folosește de o metonimie pentru a se referi la ochi: *luminibus*. Substantivul stă în cazul ablativ separativ, denotând mișcarea lacrimilor pornind din ochi. Efectul vizual este intens, sclipirea care apare în ochii inundați de lacrimi. Asemenea cazului în care se folosește de *ocelli*, poetul nu se poate abține să nu își exprime afecțiunea pentru Cynthia când se referă la ochii ei, chiar dacă contextul este nefavorabil ei. Cele două versuri citate mai sus conțin imagini vizuale sugestive, făcând aluzie la efortul exterior al Cynthiei de a fabrica o proprie imagine, fără succes.

Finalul poemului surprinde poetul într-o nouă ipostază, cea a iubitului resemnat:

*quis ego nunc pereo, similis moniturus amantes
non ullis tutum credere blanditii*¹⁷

Repetiția lui ego, din primul vers, leagă întreaga structură într-un tot unitar, creând un motiv al circularității. Status quo-ul și starea mentală a poetului sunt aceleași ca la început, neputința de a aduce vreo schimbare în relația dintre el și Cynthia fiind pentru ultima dată subliniată.

Moartea este de asemenea readusă în centrul tematic prin *pereo*. Declarația directă a propriei morți are un aer teatral, dar în același timp ambiguu; este neclar dacă este omorât sau își aduce așa-zisa moarte cu propria mână. În orice caz, ea reprezintă înfrângerea sa pe câmpul de bătaie al iubirii.

¹⁷ „Eu din acestea azi pier, prevenindu-i pe-amanții ca mine/ Sigur crezare nu dați niciunor dulci dezmiertări”.

Timpul prezent, împreună cu adverbul *nunc*, oferă impresia unei morți, sau înfrângeri, temporare, deci se poate spune doar o retragere. Războiul persistă.

Poetul își recunoaște rivalii: *similis amantes*. Posibilitatea unor alți bărbați din viața Cynthiei se transformă la final în certitudine. Dar el nu adoptă o atitudine antagonistă față de ei. Prin *similis*, el se identifică cu ei, dat fiind că toți sunt victimele aceleiași femei. Dorește să îi avertizeze despre falsitatea atențiilor Cynthiei. El caută să îi scutească pe alții de soarta pe care a îndurat-o, asumându-și propria greșeală de a fi dat crezare *ullis blanditii* „dulcilor dezmierdări” (Propertius 1992, 25).

Poemul I.15 cuprinde un spectru larg al expresiei pasiunii, trecând de la gelozie și frustrare, la încercarea de a îndrepta sursa nefericirii sale, la muștrări, la afirmări ale iubirii sale și până la urmă la acceptarea stării lucrurilor. Varietatea trăirilor pe care Propertiu le consemnează în I.15 oferă întregului text aparența reprezentării unui conflict interior real, pe care poetul îl exteriorizează așezându-l în cuvinte. El însuși se apare ca o ființă torturată de propriile sentimente, în special de cel al iubirii. Din cauza ei este forțat să îndure durere și umilință, pe care le îmbrățișează ca sacrificii necesare, în viziunea sa, pentru a atinge o formă autentică a iubirii.

Referințe bibliografice:

- Bachelard, Gaston. 2000. *Psihanaliza focului*, Ediție tradusă de Lucia Ruxandra Munteanu. București: Univers.
- Baker, Robert J. 1970. *Laus in amore mori: Love and Death in Propertius*, în *Latomus*, Bruxelles: Societe d’Etudes Latines de Bruxelles.
- Bowditch, P. Lowell. 2012. *Historical Context*, în *A Companion to Roman Love Elegy*. Ediție îngrijită de Barbara K. Gold. Hoboken, New Jersey: Blackwell.
- Cizek, Eugen. 1994. *Istoria literaturii latine*. București: Societatea „Adevărul” S.A.
- Graves, Robert. 2017. *The Greek Myths Complete Edition*. Londra: Penguin Books Ltd.
- Santirocco, Matthew S.. 2002. *Foreword*, în *Propertius in Love*. Traducere de David R. Slavitt. Berkley: University of California Press.

Sursă pentru citate și traduceri:

- Propertius, Sextus. 1992. *Opera omnia*. Ediție îngrijită, text stabilit, cuvânt înainte, traducere în metru original și note de Vasile Sav. București: Editura Univers.