

## VASILE ALECSANDRI'S "OVID" (1885). HYPOSTASES AND SIGNIFICATIONS

Emanuela ILIE

Assoc. Prof., „Alexandru Ioan Cuza” Univ., Iași, Romania

*Abstract: Preceded by a sketch of the critical reception of the last play written by Vasile Alecsandri, entitled "Ovidiu" (1885), my study explores the possibility of a new interpretation of the provocative drama. This new reading would rely on highlighting the importance that the romantic writer assigns in his late "Ovid" to the problem of otherness, but also its representation. In this dramatic text, considered one of Alecsandri's failures, traditional criticism has usually identified and harshly judged a single Ovid, the Roman writer exiled to Tomis. But in the textual reality, we can identify several Ovid hypostases, through the use of which the playwright manages to analyze, at the end of the XIX century, more than the condition of the exiled poet, who becomes, prematurely, a "spectrum in the clutches of death". I think that this figure of decay and even evanescence can be interpreted in several ways: as a symbol of the perpetual alienation, of the Romantic artist mined by uncertainties or of the human being itself, facing radical experiences – such as death, incurable malady or permanent rupture (by the beloved, by the native country or by its older identities). Regardless of the chosen interpretation key, we must admit that this modern thematicization of the relationship between exile and creation foreshadows the auctorial construction line on which the most successful Romanian fictional variants of Ovid's Tomitan exile will go – such as, for example, the well-known novel "God was born in exile" by Vintilă Horia or "Death in Tomis. Ovid's diary" written by Marin Mincu.*

*Keywords: drama, Ovid, exile, otherness, representation*

### Introducere

Ca și în cazul altor piese ale lui Alecsandri, receptarea dramei *Ovidiu* a oscilat între scepticismul cel mai tranșant și entuziasmul cel mai zgomotos, aproape ireal. Arcul cu pretenții nejustificate sau cu acoperire interpretativă reală s-a deschis suficient de mult, cuprinzând între brațele lui atât judecăți inclemente, precum aceea a lui Nicolae Manolescu (autorul *Istoriei critice...* considerând, *bref*, că „deși cele trei din urmă opere dramatice [*Despot-Vodă*, *Fântâna Blanduziei* și *Ovidiu*, n. mea] s-au bucurat de un mare succes în epocă și chiar și în critica din secolul XX, ele abia dacă se mai pot citi astăzi, ca să nu mai vorbim de reprezentarea lor pe scenă”<sup>1</sup>), cât și izbucniri înflăcărâte, determinate de convingeri precum aceea a lui Mircea Ghițulescu, spre exemplu, după care drama antică *Ovidiu* are meritele unei superproducții cinematografice, din moment ce, „exersat pe evocarea atmosferei antice romane, Alecsandri a văzut Roma lui Ovidiu la dimensiuni panoramice și în «eastmancolor».” Mica demonstrație a istoricului literaturii dramatice românești merită citată în întregime: „Piesa este cinematografică nu atât prin spectaculosul acțiunii, ci mai ales prin preferința pentru exterioare vaste, cu forumuri și

<sup>1</sup> Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române. Cinci secole de literatură*, Editura Paralela 45, Pitești, 2008, p. 247.

palate, cu interioare somptuoase sau pentru scene de masă puternic colorate.”<sup>2</sup> În același timp, continuă ceva mai departe, dar tot ditirambic Ghițulescu, *Ovidiu* este „opera în care autorul pune la contribuție toată experiența și tot meșteșugul său dramaturgic, toate secretele meseriei și toate trucurile genului”. Din acest motiv, textul dramatic îi apare criticului de teatru drept „cea mai generoasă dintre dramele lui Alecsandri, cea mai bogată în intrigă, un adevărat scenariu pentru un film despre Ovidiu sau, pentru a evita incidentele cu istoria și documentul, pentru un film de dragoste între un poet epicureu și o nepoată de împărat.”<sup>3</sup>

La drept vorbind, însă, mi se pare că cel mai frecvent analiza răbdătoare a piesei a fost substituită de concentratele exegetice îngăduitoare sau de schițele analitice prea puțin concesive, precum aceea a lui Florin Faifer. Regretatul cercetător ieșean își încheia capitolul dedicat operei dramatice a lui Alecsandri din *Dramaturgi români* cu câteva fraze de circumstanță, în care de fapt comprima acțiunea piesei, numai pentru a o încadra într-o categorie de produse romantice totuși înseriate, alimentate de obsesia geniului ce visează a-și conserva tinerețea spirituală printr-o iubire perenă: „În *Ovidiu* (1885) – din materia căruia dramaturgul extrage și un libret ce urma să fie pus pe muzică de Charles Gounod – pentru a explica surghiunirea poetului «artei de a iubi» la Tomis, Alecsandri alege o versiune romanțioasă. Încă o dramă a geniului, care se mai crede tânăr («Cât am simțire-n suflet, am parte de junețe,/ Iubesc, căci am menire în veci ca să iubesc./ De sunt poet, talentu-mi femeii datoresc.»). Victimă a unor odioase intrigi, el nu-și poate găsi, pe tărâmul îndepărtat și ostil, împăcarea. Muribund, primește, după o lungă așteptare, vestea că a fost iertat. E prea târziu; va închide ochii pe țărâmul barbar al Pontului Euxin.”<sup>4</sup>

Să fie încă validă, în anul 2022, o asemenea cheie de lectură? Să fie vorba, în această piesă de sfârșit de carieră și de viață, doar despre drama geniului, fie el îndrăgostit ori exilat într-o lume primitivă și ostilă? Sau, încă și mai limpede: cum se mai poate, astăzi, citi acest *Ovidiu* pe care îl înfățișează Alecsandri în piesa din 1885? Iată doar câteva dintre interogațiile care m-au determinat să optez pentru succintul demers analitic de față.

### Un scurt *recapitulatio factual*

Majoritatea lucrărilor critice dedicate imaginii lui Ovidiu în literatura română și care au apărut în ultimele decenii susțin, fără menajamente, ideea că drama lui Alecsandri este primul text românesc ficțional ce se hrănește din episodul exilului tomitan al scriitorului roman. Spre deosebire de unii dintre scriitorii occidentali care la finele aceluiași deceniu din tulburatul secol XIX abordau deja subiectul într-o notă ironică sau chiar parodică, autorul *Cântecului gintei latine* ar explora cu gravitate destinul exilatului ajuns la sfârșitul unei vieți agitate, într-o dramă care ar fi „purtătoarea

<sup>2</sup> Mircea Ghițulescu, în *Valori actuale în opera dramatică a lui Vasile Alecsandri*, prefață la Vasile Alecsandri, *Comedii și drame*, ediție îngrijită, prefață și indici cronologici de Mircea Ghițulescu, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1986, p. 32.

<sup>3</sup> *Idem*, pp. 34-35.

<sup>4</sup> Florin Faifer, *Dramaturgi români*, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, 2009, p. 36.

primului mesaj simbolic al exilului și sfârșitului lui Ovidiu la Tomis, anunțând simbioza daco-romană prin sacrificiul său și prin încercarea de a se apropia de localnicii a căror limbă o va deprinde, scriind un poem, pierdut din păcate. Murind, Ovidiu are viziunea viitorului în care «Aici în răsărit, / Vlăstarul, fiu al Romei, stejar a devenit». (...) Cu tot tezismul naiv al piesei lui Alecsandri, ea dă pentru prima dată formă literară interpretării simbolice a acestui exil pe care autori străini îl vedeau doar în perspectiva unei epoci de decadență: în piesa lui Alecsandri, venirea lui Ovidiu anunță simbioza daco-romană și nașterea unui nou popor menit să strălucească la gurile Dunării.”<sup>5</sup>

La o simplă (re)lectură, însă, o asemenea concentrare factuală pare la fel de greșită ca și interpretarea ei simbolică. Dintre cele cinci *acturi*, doar ultimul se hrănește din episodul biografic al exilului, prezentând finalul vieții lui Ovidiu în cadrul tomitan bine-cunoscut: „La Tomis. – O cameră cu mobile simple. În dreapta, planul întâi, un lucru cu vatră, în care arde focul. – Dincolo de vatră, un pat roman, lângă el, o masă mică cu manuscrise și tăblițe de ceară” etc. Toate celelalte patru acte prezintă aspecte din existența anterioară a poetului și au un ancadrament exclusiv roman: „grădina palatului împărătesc în Roma” (actul I); „forum al lui Caesar” (actul II); palatul lui Augustus (actul III); „la vila lui Ovidiu” (actul IV).

Să revedem, însă, și acțiunea care, deși pivotează, inevitabil, în jurul lui Ovidiu, are ca punct de plecare complotul pus de cale de Ibis. Îndrăgostit fără speranță de Corina și ferm convins de vinovăția poetului care, seducând-o fără scrupule și pierzând-o „pe câmpul răătăcirii” sentimentale, o face incapabilă a-i înțelege sentimentele profunde, Ibis plănuiește uciderea rivalului său, împreună cu prietenul Hillarius. Acesta îl tocmește, în urma unei negocieri serioase, pe gladiatorul Rutuba, a cărui reputație de luptător neînfricat este dublată de aceea a unui ucigaș fără scrupule, promițându-i două sute de mii de sesterti pentru dubla crimă (omorârea cuplului Ovidiu-Corina, surprins într-un moment de afecțiune împărtășită: „Când amândoi vor face un grup îmbrățișat,/ Cu-o singură lovire, ca fulgerul de iute,/ Îi vei schimba, Rutuba, în două leșuri mute”). Pânda complotiștilor dă roade, însă nu cele așteptate: obiectul iubirii înflăcărate a lui Ovidiu nu este Corina, ci Iulia, nepoata împăratului August, așa încât actul criminal este amânat, iar îndrăgostiții reușesc să fugă la timp (actul I).

Hillarius schimbă strategia și, în numele lui Ovidiu, îl plătește pe histrionul Alcidu Pinax să organizeze o manifestație anti-Iulia, la care să participe întreaga gloată („o plebă îmbătată/ De marinari, de leneși, de histrioni, de hoți”). Deși geloasă pe Iulia, Corina îl avertizează pe Ovidiu de noul complot al lui Ibis, sacrificându-și propria iubire în schimbul vieții celui pe care nu îl poate uita: „Ovidiu, la luptă, fii om verde,/ Mergi, apără-mi rivala de-un scandal ce te perde,/ Tu o iubești, iubește-o ferice, cu onor,/ Corina se răzbună jertfind al său amor...”). Plecat într-un suflet din mijlocul admiratorilor înfocați ai creației sale, Ovidiu ajunge în piață la timp pentru a o salva pe Iulia de furia unei mulțimi înfierbântate de aburii etilici, careia îi aruncă o singură replică meșteșugită, avântat patriotică, înainte de a o domoli de tot, prin aruncarea unui

<sup>5</sup>Mircea Angheliescu, *Viețile postume ale poetului*, în „Dilema Veche”, nr. 647 din 14-20 iulie 2016, articol disponibil în varianta on line pe [Viețile postume ale poetului \(dilemaveche.ro\)](http://Viețile%20postume%20ale%20poetului%20(dilemaveche.ro))

pumn de monede de aur: „Popor măreț, eroic, al Romei scump tezaur!/ Cunoști moneda nouă, moneda cea de aur/ Ce poartă a lui Caesar augustă efigie?” (actul II).

Revenit în cetatea Romei după o perioadă mai îndelungată de odihnă pe insula Caprea, August este înștiințat de infamul Ibis de cele două evenimente inconceptibile, care stârnesc furia suveranului: atacarea Iuliei de o mulțime plătită de Ovidiu („L-am văzut/ Zvârlind cu pumnii banii poporului căzut/ În turbă de beție...”) și tainica legătură de dragoste dintre cei doi („Colo jos, în grădină, l-a stelelor clipire/ Cu Iulia avut-a ascunsă întâlnire”). După ce primește confirmarea lui Mecena pentru atacul din Forum, în ciuda adevărului dezvăluit de Iulia (care îi arată că scriitorul de care mărturisește a o lega sentimente puternice este de fapt salvatorul ei, nu susținătorul sau provocatorul mâniei plebei), împăratul decide pedepsirea fără drept de apel a lui Ovidiu. Furia suveranului este, desigur, sporită de faptul că Iulia nu îi acceptă propunerea de a se căsători, spre binele poporului roman, cu regele dacilor, Cotizon (actul III). Îndurerat de decizia lui August, Ovidiu încearcă, în zadar, să provoace despărțirea de Iulia: „Ah! Du-te, fugi de mine, căci sunt un om fatal. Respiri în a mea casă un aer infernal./ Mergi, lasă-mă în umbră, și tu, cu-a ta splendoare,/ Tu, rază virginală, te-ntoarce iar în soare.” Deși este convins de declarațiile patetice ale femeii iubite, care-l asigură de faptul că va rezista în fața oricărei urgii în numele iubirii ce-i unește, Ovidiu nu pare dispus a-l înfrunta direct pe August și încearcă să o determine pe Iulia să fugă din vila lui. Prea târziu, însă: cei doi sunt descoperiți de un August furios. Văzând în legătura lor o materializare a tuturor relelor ce mușcă din carnea bolnavă a Romei, îi împrășcă fără urmă de ezitare cu un tir impresionant de invective („Cum Roma devenit-a lagum de putrezime,/ Ce-nfectă și altarul ș-a tronului nălțime!/ Rușine! Degradare! Mizerie! Gunoi!/ Vai! Acvila romană e roasă, în noroi” etc. etc.) și îi condamnă cu ură la un destin de exilați: „(Cătră Ovidiu): Tu, corupte infame! (Iuliei): Și tu, nenorocită,/ Exilul vecinic fie al vostru crunt martir!” (actul IV)

Într-un Tomis barbar, pe care îl percepe, desigur, drept un spațiu primitiv și crunt, Ovidiu își așteaptă sfârșitul, vegheat cu căldură și prețuire de câțiva apropiați, dintre care se detașează cuplul Sarmiza-Gettor. Prins într-o luptă deschisă și devenit prizonier al tomitanilor, Ibis îi face exilatului îmbătrânit prematur o serie de dezvăluiri surprinzătoare: mai întâi, îi mărturisește propria implicare în alungarea din cetatea eternă, dar și în conflictele dintre sarmați și geții pe care chiar i-a condus în bătălie: „In Dacia fugit-am pe-ascuns, la Cotizon,/ Ca să te am aproape, sub ochi, în orizon,/ Și prin a urii mele dibace uneltire,/ Pe geți condus-am însumi la-a Tomii năvălire,/ Sperând să fac din tine, fiind învingător,/ Un sclav, pe brânci, în țărână, călcat de-al meu picior,/ Ș-ajuns în cea mai tristă ș-adâncă degradare ...” Îi dă, apoi, vestea iertării auguste, pe care Ovidiu o așteaptă încă de la începutul exilului, dar numai pentru a încerca să îi îngenuncheze definitiv spiritul, cu o ultimă lovitură de maestru al maleficiilor: „Ți-am spus că astă mână cuprinde a ta soartă./ Corina-i moartă! ... Fie și libertatea-ți moartă!”. Devastat, Ovidiu își imploră moartea, nu înainte de a lăsa posterității un mesaj ultimativ legat de

sensurile majore ale propriei creații<sup>6</sup>. Vrerea i se îndeplinește, dar numai după ce la căpătâiul muribundului apare o Iulie la fel de îndrăgostită ca odinioară, grație căreia trecerea dincolo îi este în sfârșit dacă nu fericită, măcar împlântată de dubla revelație – a viitorului falnicei Rome și a creației care eternizează inclusiv iubirea totală și sacrificiul de sine: „(Cu entuziasm) Dumnezeiri!... Nu, ginta latină-n veci nu moare!/ (Șovăie și cade pe pat) Ah! iată... noaptea... noaptea... ah! mor... ah! ...soare!... soare! (Expiră)” – actul V.

### Câteva chei de lectură a dramei *Ovidiu*

După cum s-a putut observa, la fel ca și în cazul celeilalte drame de sorginte antică scrise de Vasile Alecsandri, *Fântâna Blanduziei* (1884), cu care a fost de altfel și comparată frecvent<sup>7</sup>, piesa *Ovidiu* se inspiră dintr-o serie de adevăruri istorice pe canavaua cărora scriitorul brodează, nestingherit<sup>8</sup>, o ficțiune organizată dramatic și revărsată, formal, în ample desfășurări poetice. Ea și mizează pe o serie de tensiuni dramatice născute din cele câteva conflicte fundamentale, fie determinate de ciocniri de interese fundamentale sau prioritar erotice (Ibis-Ovidiu, respectiv Ibis-Corina), fie motivate cultural ori socio-familial, dar exacerbate de complicații politice de diferite tipuri (August-Ovidiu, respectiv August-Iulia). Prin intermediul acestora, desigur, Alecsandri râvnește, vizibil, să realizeze mai mult decât o simplă proiecție autohtonă asupra adevăratelor motivații care au dus la exilarea scriitorului la Tomis sau asupra finalului său fundamental tragic în teritoriul perceput, nu numai în epocă, drept unul barbar, înapoiat și în consecință ostil – după cum am văzut, în economia textuală, spațiul alocat experiențelor ovidiene din această *terra incognita* sau *terra ignota* este cu mult mai redus decât cel care îi prezintă existența romană.

Protagonistului îi sunt atașate în principal semnificații axiologice pe care le-am putea foarte ușor asocia unei teme capitale și aici, și în drama ce îl are ca personaj principal pe Horațiu: creația, văzută în dimensiuni inerente filtrului romantic. Ovidiu este de la bun început construit ca o materializare – doar întâmplător drapată în toga aristocratică sulmoneză de la începutul primului secol p. Chr. – a geniului creator: vitregit de o contemporaneitate incapabilă a-i înțelege uriașul talent și imensa disponibilitate afectivă, socială etc., dar, firește, învingător în ochii unei posterități care îi recunoaște, finalmente, meritele, îl va onora și-l va cinsti cu adevărat. La fel cum *Fântâna*

<sup>6</sup> Fără a șterge, totuși, misterul concentrat în relația dintre cele două vocabule esențiale pe marginea cărora s-au făcut speculații de peste două milenii: „Rămâne misterioasa dilemă ovidiană – *carmen et error* –, în sensul creației incluzând o iubire interzisă și al greșelii politice de neiertat.” (Elena Vulcănescu, *București – Paris, via Mircești*, Editura Fundației Culturale Poezia, Iași, 2007, p. 380).

<sup>7</sup> „Urmărind realizarea formei versificate a replicii și efectele de culoare antică, iar, ca fond documentar, o explicație plauzibilă și decentă a cauzei exilului, Alecsandri a neglijat veridicitatea și individualitatea personajului. Ovidiu seamănă prea mult cu Horațiu.” (Elvira Sorohan, *Postfață la Vasile Alecsandri, Drame*, Editura Minerva, București, 1980, p. 390).

<sup>8</sup> *Mutatis mutandis*, și acestei drame i se potrivește adevărul (*sic!*) pe care l-au observat istoricii interesați de jocurile foarte serioase ale creatorilor de literatură inspirată chiar din micile sau marile istorii ale umanității: „Romanul istoric merge până la capăt acolo unde istoria, în sensul ei strict, este nevoită să se oprească la jumătate de drum. (...) Fiindcă, în fond, ce propune istoria? Reconstituirea vieții trecutului și încărcarea lui cu sens. Ambele țeluri sunt mai bine servite de ficțiunea literară.” (Lucian Boia, *Jocul cu trecutul. Istoria între adevăr și ficțiune*, ediția a II-a, revăzută și adăugită, Editura Humanitas, București, 2002, p. 88).

*Blanduziei* a fost citită îndeosebi ca o dramă despre sine<sup>9</sup>, și drama *Ovidiu* ar putea fi considerată, înainte de orice altceva, o dramă cu intenție auto-legitimatoare și mize auctoriale puse în evidență, cu obstinație, de-a lungul tuturor celor cinci acte. Să fie însă doar acest *Ovidiu* poet – prima și, la drept vorbind, singura ipostază susținută critic în cele aproape paisprezece decenii care s-au scurs de la apariția piesei – *unicul* Ovidiu de interes astăzi? Din punctul meu de vedere, nu, din moment ce, după cum voi arăta ceva mai departe, textul mizează pe mai multe reprezentări ale figurii ovidiene, iar acest polimorfism neobișnuit în teatrul românesc din epocă este un indice evident al (pre)modernității...

Încununare a unei vârste alecsandriene esențiale, marcate prin gustul pentru monumental<sup>10</sup>, *dramă lirică* sau dramă istorică – desigur, cu cheie<sup>11</sup>..., apolog al geniului ce încearcă în van să forțeze limitele structurale ale unei societăți corupte, poveste imposibilă de dragoste între doi oameni despărțiți nu doar de norme sociale, ci și de incompatibilități funciare, iată doar câteva posibilități de interpretare a operei dramatice de senectute, publicată de Alecsandri cu doar câțiva ani înainte de moarte. Cu ceva mai mult profit exegetic cred însă că *Ovidiu* se poate citi ca un poem dramatic extins închinat alterității, de la cea feminină la cea etnică.

Pe de o parte, în text există câteva trimiteri la distincția între barbari și lumea romană civilizată, așa cum se percepea ea în zbuciumatul început de secol I. Deși nu sunt numeroase, referințele de la finalul actului IV și începutul ultimului act susțin ideea unei opoziții ireconciliabile între lumea civilizată și cea primitivă. Metonimic, spațiul sarmat este zugrăvit de August ca un „țarm depărtat”, întunecat sau cumplit (unde pe trădătorii romani nu îi poate aștepta decât o moarte rapidă și nedemnă), percepție asumată, previzibil, și de un Ovidiu amenințat de perspectiva alungării din cetate („De Stânca Tarpeeană August mi-a pomenit./ E un decret de moarte, o știu, sunt pregătit.”), și de un Ovidiu deja strămutat, care în ciuda prețurii și chiar afecțiunii tomitanilor continuă să își deplângă alungarea în „țarmuri sălbatice, mortale”. Încă și mai numeroase sunt declarațiile egal înflăcărâte, de o parte și de alta a balanței de reprezentare, în materie de percepție a femininului, ca sursă a tuturor ispitelor și în consecință damnabilă. Riscând o analogie ce poate părea destul de riscantă, aș spune că în *Ovidiu* se aud, pe rând, voci care atestă co-existența, în același spațiu (cel roman), a două tipuri diferite de

<sup>9</sup> Pe o linie critică fixată de fapt de G. Călinescu, după care, scriind *Fântâna Blanduziei*, „Poetul a crezut că scrie drama sa”. La fel, în opinia divinului critic, prin *Ovidiu*, „Alecsandri a gândit să continue drama omului de geniu.” (v. *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, ediția a II-a, revăzută și adăugită, ediție și prefață de Al. Piru, Editura Minerva, București, 1982, p. 316).

<sup>10</sup> Analizând creația sa poetică, Cornel Regman a observat, între alții, că „Există, într-adevăr în scrisul lui Alecsandri o «vârstă» a legendei, a gustului pentru monumental și eroic, pentru larga mișcare epică ce-și trage substanța din istorie sau din mitologia locului, și căreia îi corespunde, pe planul realizărilor dramatice, preocuparea pentru teatrul istoric (*Despot Vodă, Fântâna Blanduziei, Ovidiu*) și fantastico-alegoric (*Sânziana și Pepelea*).” (Cornel Regman, *Întâlniri cu clasicii*, Editura Eminescu, București, 1998, p. 41).

<sup>11</sup> Căci „Alecsandri tribunul, reînsuflețit de idealurile juneții pașoptiste, își face loc spre sfârșitul acestei drame inegale, când îi atribuie lui Ovidiu viziunea luminoasă a unei «noi Rome» pe pământul exilului său. Murind, eroul trece întreaga acțiune a tragediei în plan simbolic, iar finalul, în ciuda acestei extincții, devine «ferice» prin organizarea unei ample euforii solare.” (Academia de Științe Sociale și Politice a Republicii Socialiste România, Institutul de Istoria Artei, *Istoria teatrului în România*, volumul al II-lea, 1849-1918, Editura Academiei Republicii Socialiste România, București, 1971, p. 156).

feminitate, pe care Gilles Lipovetsky le cataloghează, simplu, drept *prima* și *a doua femeie*.

Deloc întâmplător, primul model, al femeii depreciate<sup>12</sup>, este plasat în chiar uvertura piesei, fiind ușor de recunoscut în schimbul de replici inițial, cel dintre Hillarius și Ibis. Complotiștii anunță deja percepția cvasi-unanimă în privința femeii ca eternă sursă de plăcere a bărbatului („Hillarius: Ți s-a-necat flotila cu sclave lesbiene,/ Frumoase, învestite în stofe diafane?”), ca ființă total inferioară bărbatului, din moment ce este, bunăoară, ușor influențabilă și capricioasă („Hillarius: Muierea-i ca o rază ce luce când pe-o floare,/ Când pe un scai de toamnă, și-n veci e schimbătoare”), interesată doar de lux și plăceri trecătoare („A vrut prin lux de stofe aduse de la Tyr,/ De sclavi, de giuvaeruri, de villa în profir/ Să-ntreacă pe-ale Romei bogate patriciane?”) ș.a.m.d. Discursul lor dă de fapt glas unei percepții generalizate asupra femeii și rolurilor care îi sunt permise – nu trebuie să uităm, de altfel, că în Roma imperială „Bărbaților le revin gloria nesfârșită, onorurile publice, monopolul plenitudinii sociale. Femeile au parte de umbra și uitarea ce le revin celor inferiori.”<sup>13</sup> Doar o femeie educată și inteligentă precum Corina este perfect conștientă că imaginea femeilor în ochii bărbaților romani este dependentă de aceste prejudecăți legate deopotrivă de rolurile obligatorii de asumat pe plan socio-familial<sup>14</sup> și de marile ei slăbiciuni, fie ele fiziologice ori afective: „Tu crezi că o femeie preschimbă cu plăcere/ Avere-i sufletească pe-a sculelor avere?/ Crezi tu că sub povara de aur mânjitor/ Se stinge într-un suflet tot simțul iubitor?/ Și că, sorbind în treacăt a luxului otravă,/ Femeia-i destinată a deveni o sclavă?” (actul I, scena 3)

Cel de-al doilea, al femeii slăvite<sup>15</sup>, îl recunoaștem în special în discursul ovidian („Tu, Iulio, tu numai ești, dragă, muza mea,/ Corina e un nume ... poetic... ce de lume/ Ferește-a noastră taină și dulcele tău nume” – actul I, scena 7), de unde este preluat, fără modificări esențiale, și în acela al altor personaje feminine din piesă, indiferent de statutul lor socio-familial, natura relației cu protagonistul și chiar obârșia lor etnică. Iată, bunăoară, cum arată perspectiva Iuliei, care mărturisește a-l fi ales încă din copilărie, din alaiul de scriitori apreciați de Caesar (Virgiliu, Horațiu & comp.) doar pentru capacitatea lui de a materializa poetic iubirea și de a cânta, în versuri meșteșugite, statornica obsesie a femeii de a se vedea drept unica muză a creatorului de geniu: „(...) v-am auzit ades/ Cetind a voastre inmuri, și-n taină te-am ales/ Pe tine ca poetul închipuirii mele./ Ador a

<sup>12</sup> Pe scurt: „Femeie, rău necesar izolat în niște activități fără strălucire, ființă inferioară devalorizată în chip sistematic sau disprețuită de bărbați: aceasta este imaginea «primei femei».” (Gilles Lipovetsky, *A treia femeie*, traducere de Radu Sergiu Ruba și Manuela Vrabie, Editura Univers, București, 2000, p. 182).

<sup>13</sup> *Ibidem*.

<sup>14</sup> Cei interesați de raporturile masculin-feminin și distribuirea rolurilor în viața familială și în cea socială pot consulta remarcabila sinteză realizată de Mihaela Paraschiv intitulată *Femeia în Roma antică* (ediția a III-a, Editura Mega, Cluj-Napoca, 2011). În capitolele *Viața femeii romane în familie*, respectiv *Viața femeii romane în societate*, filologul clasicist ieșean arată faptul că, dacă femeia deținea un rol foarte important în toate ceremoniile legate de viața familială, participarea ei la viața publică și la unele aspecte de cult public (*sacra publica*) era destul de limitată. Socotită inferioară, căci slabă în raport cu bărbatul, femeia era privată de anumite drepturi civile, printre care participarea la anumite aspecte din viața publică..

<sup>15</sup> Conform căruia, dimpotrivă, „Femeia iubită devine suverana bărbatului. «Sexul frumos» este declarat mai aproape de divinitate decât bărbatul; mama este elogiată în adevărate efuziuni lirice.(...) Forță civilizatoare a moravurilor, stăpână a viselor masculine” etc. (Gilles Lipovetsky, *op. cit.*, pp. 182-183).

tale versuri și am undit în ele/ O gingașă comoară de visuri cu fiori,/ Ce ziua mă încântă și noaptea până-n ziori.../ Ah! spune-mi, în ce plaiuri culegi a tale cânturi?/ Ce muză îți inspiră poeticile-avânturi?” – actul I, scena 7.

Pe de altă parte, pe spații extinse se problematizează, deși adesea rudimentar, diferența de reprezentare între mai multe imagini ale lui Ovidiu, unele concentrând, desigur, și elementele specifice receptării acestei figuri de panteon cultural de-a lungul marilor perioade istorice și culturale (de la Antichitate la romantismul de secol XIX, și în special varianta lui *îmblânzită*, Biedermeier, de după 1830<sup>16</sup>).

Există, mai întâi, un Ovidiu disprețuit sau urât de patricienii avându-i drept reprezentanți emblematici pe Ibis și augurul Hillarius. Replicile primilor doi construiesc încă din scena de uvertură imaginea unui artist corupt, venal, seducător, care și-a transformat opera capitală într-o mreață numai bună de prins sexul slab: „Ibis: O! pe lume nu e nici o făptură/ Să poată ca s-aprindă în mine-atâta ură/ Pre cât acest Ovidiu corupt, corumpător,/ Pescuitor de-amoruri prin versuri de amor./ De când el mai cu seamă a scris «Arta iubirei»,/ Femeile, pierdute pe câmpul rătăcirii,/ În brațele-i se aruncă orbiș, într-un noroc,/ Ca fluturii de noapte ce dau zburând în foc./ Hillarius (râzând): Ce vrei? ... berbantul are un farmec de plăcere/ Ce-n veci adimenește o minte de muiere,/ Căci ea se-ngână lesne cu-nșelătorul gând/ De-a preschimba în erou pe un mișel de rând.” (actul I, scena 1). Motivată erotic (Ibis este îndrăgostit de Corina, o Corină căreia mărturisește a-i fi îndeplinit, în van, orice dorință, dar care s-ar fi lăsat sedusă de discursul mincinos al lui Ovidiu), perspectiva lui Ibis asupra celui pe care-l consideră rivalul de moarte va constitui de fapt *nexus*-ul acțiunii dramatice. Tentativa de asasinare, ratată, a cântărețului iubirilor gingașe, înscenarea unei false puneri în pericol a Iuliei și, la final, exilarea lui Ovidiu la Tomis, sunt, fără excepție, rod al uneltirilor îndrăgostitului fără speranță, ce vituperează împotriva celui pe care îl crede vinovat de toate relele abătute nu numai asupra-i. Pe parcursul celor cinci acte, alte și alte replici ale lui Ibis vor susține fie profilul unui desfrânat ale cărui porniri amenință nu atât siguranța Corinei (și, prin extensie, a oricărei tinere cu visuri alimentate livresc), cât însăși ființa profundă a Romei, fie al unui dușman capabil a stârni pornirile cele mai întunecate, și chiar autodistrugerea: „În fine, – o să văd smulsă o plantă otrăvită/ Din calea vieții mele, prin ea nenorocită./ Am să dizbar eu Roma de-un trândav desfrânat,/ Care-n onorul casnic lovește nencetat,/ Pe fete și neveste scoțându-le din minte,/ Și pe bărbați insulta, soț fie sau părinte/ O! scumpă răzbunare, al Furiilor dar!/ Mi-oi potoli eu setea din acru tău nectar/ Când voi videa pe-Ovidiu zăcând fără suflare,/ Precum un șarpe putred lungit pe o cărare.” (actul I, scena 2); „Ascultă tot: În urmă, cu-o dreaptă așteptare,/ Dorind ca să mă bucur de mizera ta stare,/ În Dacia fugit-am pe-ascuns, la Cotizon,/ Ca să te am aproape, sub ochi, în orizon,/ Și prin a urii mele dibace uneltire,/ Pe geți condus-am însumi la-a Tomii năvălire,/ Sperând să fac din tine, fiind învingător,/ Un sclav, pe brânci, în țărână călcat de-al meu picior,/ S-ajuns în cea mai tristă și-adâncă degradare ...” (actul V, scena 3) etc.

<sup>16</sup> A se vedea descrierea specificului est-european al acestuia, din celebrul studiu al lui Virgil Nemoianu, *Îmblânzirea romantismului*, traducere de Alina Florea și Sanda Antonescu, Editura Curtea Veche, București, 2004.

Nu există, bineînțeles, deosebiri fundamentale între acest Ovidiu al intriganților mânați de varii interese și figura lui Ovidiu creată de aristocrația înaltă, gata oricând – după caz și evoluție a relațiilor socio-culturale – fie să îl hulească și chiar să îl ostracizeze, fie să îl aduleze și să își asume meritele scriitorului ca luminător spiritual ori îndrumător cultural. Chiar și până să afle de relația clandestină dintre Iulia și Ovidiu, August însuși dă glas, în mai multe rânduri, (pre)concepțiilor legate de inconsistența de fond a misiunii în cetate a poetului specializat în *Arta iubirei*, dar și de potențialul pericol pe care el îl reprezintă, transformând în rău nu atât vulgul, cât cea mai influențabilă categorie umană, cea reprezentată de... femeie. Iată, bunăoară, doar câteva dintre replicile pe care le aruncă Iuliei îndrăgostite, imediat după revenirea de pe insula Caprea și cu mult înainte de a afla de infidelitatea propriei nepoate cu scriitorul adorat de toată suflarea feminină din cetate: „Ovidiu corumpe Roma-ntreagă./ Veninul de pe buze-i în miere se descheagă/ Și curge dulce-n inimi...// (...) Taci; Ovidiu, profanator de muze,/ Nu vreau prin al său nume să spurce-a tale buze” (actul III, scena 2). Singurul aristocrat care pare a-i rămâne până la capăt alături lui Ovidiu este Mecena, constant admirator al poetului pe care îndrăznește a-l apăra atunci când August îl acuză de trădare, recunoscându-i în schimb inconstanța sentimentală și predispoziția poetică: „Ovidiu a fost vrednic leal și cumpănit./ Lealitatea are un suflet liniștit. (...)/ Ovidiu este/ Un vânător ferice de versuri și neveste./ Poeții si amanții, de visuri îngânați,/ N-au timp pentru comploturi, ei sunt prea ocupați.” (actul III, scena 7).

Există, apoi, un Ovidiu al gloatei, așadar al plebeilor și chiar al gladiatorilor, pe care îl zugrăvește succint chiar luptătorul plătit de un Hillarius să îlucidă. Deși ar putea să fie bănuț de scopuri strict pecuniare, gladiatorul nu ezită să susțină superioritatea potențialei victime în fața celui ce comandă crima: „Rutuba: Ce?! Ovidiu?! Poetul glorios?!/ Amicul lui Mecena, ce cântă-armonios?!/ Nălțat de însuși Caesar pe treptele nălțimei?!/ Ho, ho! se schimbă treaba ... Voiești ca să dizbar/ Prezentul, viitorul de-un geniu așa rar?/ E fapta fără' de lege, ce mintea-mi otărăște .../ Cincizeci de mii sestertii nu-i scump cine-o plătește.” (actul I, scena 5)

În mai multe scene cheie din textul dramatic revine și o altă reprezentare a protagonistului, cea sugerată, rudimentară, în diatriba rivalului în dragoste și condensată, pentru prima dată, de discursul îndrăgostit al Corinei. Obiect al iubirii aproape patologice a lui Ibis, tânăra nu ezită să își alunge pretendentul cu un dispreț ucigător, ce întoarce simplul refuz al unui bărbat ignobil în discurs proto-feminist (v. *supra*). Prin opoziție cu Ibis, Ovidiu i se pare un dezrobitor al femeii, cel care îi arată calea unei binevenite schimbări de soartă și chiar destin. Sursă a unei asemenea revelații, Ovidiu nu poate fi văzut, metonimic, decât ca lumină însuflețitoare: „Corina (stăpânindu-se)/ Ibis! .../ Dar a ta gură zadarnic mă insultă./ Invidia, când latră, Corina n-o ascultă./ Cuprins ești de mânie că sufletu-mi, trezit/ Din umbră, spre lumină voios s-a repezit,/ Și, despărțit de tine, scăpând de-a ta robire,/ Găsit-a în Ovidiu o nouă-nsufletire.” (actul I, scena 3)

Similară, până la un punct, cu percepția Corinei este și reprezentarea ovidiană în ochii celorlalte personaje feminine ce apar în piesa lui Alecsandri, indiferent dacă ele sunt sau nu, la rândul lor, îndrăgostite de poet. Actea, spre exemplu, pare a fi un fel de

*porte parole* al tuturor femeilor romane, care în diferite momente ale subiectului dramatic arată rolul cheie al lui Ovidiu, fie din perspectiva feminității aristocrate, căreia acesta i-ar arăta calea de urmat („Unde-i vroi să mergem, noi mergem, bucuroase,/ Ovidiu, de-a ta liră sîntem prea amoroase” – actul II, scena 7), fie din perspectiva cetății, pe care artistul ar fi capabil să o curețe de pleava coruptă și viciată: „A dispărut Ovidiu, s-a dus leul orgiei/ și ne-a lăsat aici cu drojdia beției.” (actul IV, scena 3) Simptomatic, în ciuda diferențelor inerente de temperatură atitudinală, și femeile din spațiul tomitan, care apar în ultimul act din *Ovidiu*, enunță aceleași opinii, într-un discurs evident contaminat de aceleași mărci stilistice ale adorației față de geniul roman: „Sarmiza: (...) E rar când pe-a lui față lucește o zâmbire./ Și-oricine-l întâlnește își pleacă fruntea jos,/ Căci sub durerea naltă a chipul maiestos./ Dava: Așa-i, el te uimește, și graiu-i cu plăcere/ L-asculți curgând din buze-i ca cea mai dulce miere” – actul V, scena 1).

### **Ovidiu și reprezentarea de sine**

Polimorfică este și imaginea de sine a lui Ovidiu, din moment de propria reprezentare identitară a eroului variază constant de-a lungul piesei. De fapt, nu vorbim despre o singură imagine, ci despre mai multe, în a căror configurare se pot, până la un punct, recunoaște câteva dintre imaginile create de alteritatea exterioară, mai ușor sau mai apăsător distilate. Prima ipostază în care apare, spre exemplu, este aceea a îndrăgostitului pătimaș, care utilizează retorica amoroasă convențională și pentru a-și asigura ajutorul zeiței Venus, și pentru a o convinge pe Iulia de forța propriilor sentimente. Strategul îndelung exersat, cu porniri încă netocite și un trecut încărcat, recurge însă și la mijloace nonverbale în scopul persuasiunii sentimentale, prosternându-se fără ezitări în fața femeii adorate, percepute ca o semi-zeitate: „Ești dulce și augustă! ... Mărire ai și milă,/ Mărire de regină și farmec de copilă./ Încât ades îmi pare un vis norocul meu/ De-a fi iubit de tine fără-a fi dumnezeu,/ Și-atâta maiestate în jurul tău domnește,/Că, de-a-ți atinge mâna, dorința-mi se sfiește,/ Și mintea mea, în lupta cu sufletu-mi robit,/ Mă pleacă la picioare-ți, îngenunchet, uimit.” (actul I, scena 7)

Ceea ce nu îl determină ca, ceva mai târziu, să își devoaleze comportamentul amoroș uzual. De data aceasta, însă, vorbim despre o scenă din care posibilele obiecte ale discursului îndrăgostit standardizat lipsesc, așa încât, fără ezitări inutile ori sficiuni mincinoase, eroul se poate arăta ca un Ovidiu al tuturor femeilor, recunoscându-le deschis prietenilor și curtezanelor ce îi frecventează casa înflăcărea cu care iubește, indistinct, orice reprezentantă a sexului frumos. Nu uită însă să își argumenteze comportamentul de erotoman indiscret prin necesitatea de a vedea în orice femeie crâmpeiul de zeitate grație căruia întreaga existență este investită cu un sens superior: „Toți voi sunteți ca mine; supuși femeiei, sclavi,/ Dar faceți ca fricoșii ce vreau să pară bravi,/ Eu le iubesc pe toate, și-aș vrea pe toate ele/ Să le confund într-una să fie toate-a mele!/ Pân' la sfârșitul lumii, lungind al vieții fir,/ Aș vrea, câte s-or naște, cu drag să le admir./ Căci eu iubesc în ele acea divinitate/ Ce viața ne-o urzește cu zile încântate/ Și leagă faptul vieții cu-apusul ei mahnit/ Prin lanț în înflorire de-amor fără sfârșit.” (actul IV, scena 5)

În ciuda preocupărilor constante pentru propriul bine, fie el afectiv ori creator, personajul are un ascuțit simț al realităților, principiilor și valorilor comunitare. Nu mă refer aici la faptul că Ovidiu – așa cum apare el în ultima scenă din actul secund – se arată un excelent cunoscător al psihologiei mulțimii, dovedindu-se capabil a liniști spiritele încinse (și cu poftă de linșaj aristocratic) cu doar câteva cuvinte alese și un pumn de monede de aur abia bătute de August (v. *supra*). Ci în special la modul în care în același act sancționează, fără greș, racilele modului roman de viață. Desigur că, în diatriba îndreptată împotriva prezentului de acest nou Ovidiu – să-i spun, folosind o etichetă la îndemână, chiar un Ovidiu critic al actualității decăzute – sunt lesne recognoscibile sonurile de satiră specific romantică, la care Alecsandri apelează, iată, inclusiv în această piesă de senectute, considerată un fel de *summa* al propriei creații<sup>17</sup>: „O! știi că voi, junimea romană... ce junime! .../ Nimic nu vă mai place și nici iubiți pe nime./ A voastre inimi stoarse în nesimțire zac,/ Sârmani! nici chiar lumina, nici Venus nu vă plac,/ Vă sinucideți zilnic în modul cel mai jalnic,/ Vrând să ucideți timpul! .../ (*Aprinzându-se*) În secolul ist falnic,/ Când artele frumoase, ajunse-n culmea lor,/ Schimbat-au Roma-n splendid muzeu neperitor,/ Când geniul pășește la templul nemuririi/ Încunjurat cu fală de stelele-omenirii./ Horațiu și Virgiliu, Tit Liviu și Tibul,/ Nu e permis în Roma de viață-a fi sătul./ (...) A fi Civis Romanus este-a fi om de fer!/ Așa ziceau străbunii, și nu-ncăpeau sub cer./ Noi ne-am schimbat credința, căzând din înălțime./ Priviți, iată-un specimen de-a Romei tinerime! (*Arată pe Barrus*)”. (actul II, scena 5)

Din momentul în care se simte osândit de August, protagonistul pare că încearcă să își invalideze mai vechile laturi, cristalizându-și retoric (dar cu vizibile semne de oboseală ori monotonie discursivă), ipostaza de poet patriot. Începând cu acest nou Ovidiu, perfect conștient de propria lui menire, de bard al neamului, pe care se simte obligat să îl eternizeze poetic („Fie!... A mea cenușă de-acum pe vânturi zboare,/ Rămân a mele versuri a patriei odoare” – actul IV, scena 1), impresia unui cititor neavertizat este aceea că Alecsandri mizează insistent pe revenirea, în textul dramatic, a unei poetici de sorginte pașoptistă, ce valorizează, cum s-a mai observat, *legatum*-ul social și politic al poetului într-un discurs ce pe alocuri pare apropiat, ca stilistică și a(l)titudine estetică, de lirica sa de tinerețe. Exceptând însă aceste tirade pătimașe, ce pun în valoare un crez romantic arhicunoscut, revolta lui Ovidiu rămâne latentă, campionul retoricii patetice neavând intenția să își cheltuiască energiile într-un mod activ.

La o privire mai atentă, însă, din momentul în care securitatea socială și posibilitatea de împlinire erotică alături de Iulia îi sunt amenințate, putem practic, vorbi

<sup>17</sup> S-a observat de multă vreme că în cele două drame cu subiecte antice, așadar nu numai în *Ovidiu*, ci și în *Fântâna Blanduziei*, Alecsandri își recapitulează marile teme ale creației: „Idei fundamentale pentru întreaga operă a lui Alecsandri reapar în această piesă de bătrânețe: elanul către libertate al sclavilor, dorul de țară al Gettei, dreptatea făcută *tinereții*. În *Ovidiu*, la care autorul a lucrat îndelung, ultimul act și mai cu seamă tirada finală izbutesc să refacă legătura cu ideile fundamentale ale operei: Primele părți ale acestui ultim text dramatic sunt stăpânite în schimb de plăcerea coloristicii variate a replicii ritmate și de pitorescul evocativ.” (Academia de Științe Sociale și Politice a Republicii Socialiste România, Institutul de Istoria Artei, *Istoria teatrului în România*, volumul al II-lea, 1849-1918, Editura Academiei Republicii Socialiste România, București, 1971, p. 156).

despre o cu totul altfel de reprezentare auctorială, una aproape modernă. Confruntat cu spectrul exilului, în actul IV, condamnat și deja învins în actul final, Ovidiu își percepe inițial pedeapsa consfințită de un decret imperial ca un blestem, o fatalitate ce îl urmărește ca o umbră – și pe care speră a o îndepărta de solara Iulia: „Tu, să împarți exilul c-un bet nenorocit?/ Vai! nu-i destul, iubito, că te-am adimenit/ A nimici distanța ce-n lume ne desparte,/ Din razele coronii făcându-mi mie parte?/ Ah! du-te, fugi de mine, caci sunt un om fatal./ Respiri în a mea casă un aer infernal./ Mergi, lasă-mă în umbră, și tu, cu-a ta splendoare,/ Tu, rază virginală, te-ntoarce iar în soare” (actul IV, scena1). Destinul pe care și-l asumă, în așteptarea expulzării, este acela de rătăcitor veșnic tânăr, ce are o unică responsabilitate, aceea de a iubi : „Îmi place-a rătăci/ În lumea cea menită pe om a-l ferici / (...) Cât am simțire-n suflet, am parte de junețe./ Iubesc, căci am menire în veci ca să iubesc./ De sunt poet, talentu-mi femeiei datoresc” etc. etc.

Nici urmă din această ardență declarativă și combustie de vector erotic nu se mai observă însă în ultima imagine a lui Ovidiu, aceea din actul final, în care dramaturgul înfățișează, mai întâi prin ochii femeilor tomitane, un Ovidiu transfigurat total de suferința produsă de ruptura de patria natală și imposibilitatea de adaptare (fiziologică, psihologică și afectivă) la condițiile vitrege din ținutul barbar: „Slab, suferind și gingaș, el încă nu-i deprins/ De-abia stă pe picioare, cu greu se mai răsuflă,/ Ş-acum el e-n zăpadă sub crivățul ce suflă./ (...) Îl roade dorul țării de când el a plecat/ Din Roma... Vai de omul pe lume-înstrăinat!” (scena1).

Autoportretul lui Ovidiu la Tomis validează această convertire în negativ a figurii de panteon cultural de odinioară, din moment ce punctează alte și alte fațete ale întunecării ireversibile a eroului. Îmbătrânit prematur, subțiat la față și nevolnic în trup, poetul își resimte dureros alunecarea către moarte și și-o recunoaște, simptomatic, imediat după triumful armat care parțial i se datorează. Abia întors din lupta la finele căreia cetele tomitane i-au alungat pe năvălitorii geți și sciți, Ovidiu refuză onorurile luptătorilor pe care i-a condus și preferă să se izoleze într-o însingurare aproape totală (este vegheat, totuși, de empatica Sarmiza<sup>18</sup>), ce îi permite să își deplângă, în retorica sentimentală obișnuită, suferințele trăite după alungarea din ținutul natal. În ciuda abuzului de figuri ale înflăcăării, gravitatea de fond a trăirilor celui înstrăinat pe veci dintr-un loc și un spirit pe care bineînțeles că le percepe, acum, drept edenice, este vizibilă și, în general, convingătoare. Iată, spre ilustrare, câteva fragmente elocvente din scena 3, în care ni se dezvăluie, practic, un Ovidiu al marilor recapitulări – atât ale existenței sale romane, cât și ale experienței exilare: „Sub trista rază-a lunii, plângând și suferind,/ Plecai cu moartea-n suflet prin lume pribegind./ Trecui și câmpi, și dealuri, și mari, tâmpit de minte,/ Mergând tot înainte, nainte, tot nainte,/ Până ce-am pus piciorul pe-acest pământ pustiu,/ În care-mi pregătise exilul un sicriu .../ Și iată-mă aproape de pragul vecinicii!/ Pe dânsul nu mai pere amarul nostalgiei.” Răceala puternică pentru

<sup>18</sup> La fel ca mama sa, Dava, Sarmiza este o variantă autohtonă de *tovarășă duioasă de exil* sau de muză tomitană, investită de poet cu un rol esențial, pe care biografii lui nu au uitat să îl pomenească: „Numai muzele îl mai mângâiau, îi mai ușurau chinul singurătății, îl mai făceau să uite prezentul.” (Ovidiu Drimba, *Ovidiu. Marele exilat la Tomis*, ediție definitivă, prefată de Tudor Vianu, Editura Saeculum L.O., București, 2001, p. 185).

care femeile sarmate încearcă în van să îl oblojească doar cu vin roșu nu face decât să slăbească și mai tare inima dublului exilat<sup>19</sup> (care se plânge constant de dureri cardiace înfățișate, desigur, metaforic: „Mi-e inima-ncolțită de-un dinte crâncen... Vai!”), pregătind de fapt terenul biologic pentru un sfârșit deocamdată amânat, deși replicile mai multor personaje care îi deplâng starea confirmă că acest Ovidiu la Tomis, văzut prin ochii unui Alecsandri îmbătrânit și bolnav, prezintă mai multe simptome specifice intrării în ultimul *ținut de întuneric* permis ființei.

Inevitabilul se produce, însă, se produce după ultima întânire cu perfidul Ibis, cel care îi dă practic lovitura de moarte (spirituală) anunțându-l de moartea muzei de altădată, gingașa Corină. Tirada de o durere colesitoare a exilatului în sfârșit învins, începută în fața cuplului Sarmiza-Gettor, dar încheiată într-o solitudine orgolioasă, reia, bineînțeles, o serie de teme și prelucrări motivice subsumate creației, de la eterna izolare ori spaima de uitare a creatorului la ispita absolutului și iluzia demiurgiei – pe care bietului om supus pieirii fizice i-o poate asigura doar nașterea în cheie spirituală: „Copiii mei, voi, «Tristii» și voi, «Metamorfoze»,/ Și tu, «Arta iubirei»... Ce mândre-apoteoze,/ Ce lauri vă așteaptă în timpii viitori?/ Paiangănul urzi-va pe voi învălitori./ Și eu, căzând în haos, ca grindina în marea,/ Avea-voi două giulgiuri: și moartea, și uitarea!/ (Se pune pe jilț, obosit, și ia de pe masă o tăbliță de ceară.) Fie ce-a fi de-acum... cum sunt... un pai în vânt.../ Să cerc încă o dată pe lira mea să cânt./ (Scrie pe tăbliță cu stiletul, declamând) «O! Soare, veselie, izvor de-ntinerire,/ A lumilor podoabă, a cerului zâmbire,/ Ochi splendid care-n tine oglinzi tot universul,/ Tu Iuliei și Romei pe raza ta dă-mi versul./ (Slăbind) Pe raza ta... dă-mi versul... pe raza... »” (scena 5).

Iulia ajunge prea târziu la căpătâiul exilatului în agonie, numai pentru a constata prăbușirea definitivă a falnicului bărbat de odinioară și iminența morții într-un trup imposibil de recunoscut: „O! ceruri! Un cadavru apare-n ochi-mi... (...)/ Și cum ... durere cruntă! ... în ce stare-l găesc/ Nu pe al meu Ovidiu, din timpul strălucirii,/ Dar spectrul său!... un spectru în ghearele pieirei,/ Slab, palid, pe-a lui frunte, purtând asprul sigil/ Înfipt cu nendurare de crâncenul exil.” (scena 6). Departe de a-l vindeca pe deplin, revederea femeii iubite pare doar inițial a-i restabili echilibrul energetic, suprapunându-se peste viziunea unei Rome aurorale, restaurate anamnetic. Ulterior, îi confirmă lui Ovidiu certitudinea veche în privința supremației iubirii în fața oricăror alte simțăminte omenești, dar și a capacității artei de a-i conferi adevărata nemurire, așa încât eroul se poate în sfârșit stinge, după o pledoarie finală în care sonorile apocaliptice se îmbină cu febrilitatea vizionară pentru a configura imaginea viitorului neam ce va asigura eternitatea Romei<sup>20</sup>. Fără eforturi suplimentare, cititorul va descifra în ultimul discurs ovidian obsesia statornică a lui Alecsandri, materializată anterior în *Cântecul gintei*

<sup>19</sup> Folosesc formula cu înțelesul atribuit în capitolul final din *Corpuri, exiluri, terapii*, unde am analizat confesiunile scriitoarelor aflate în exil și care își resimt și senectutea drept un hotar al ultimului exil biologic (v. Emanuela Ilie, *Corpuri, exiluri, terapii*, Editura Cartea Românească Educațional, Iași, 2020, p. 170 ș.u.).

<sup>20</sup> S-a și constatat, de altfel, această cheie de interpretare a finalului piesei: „Cu tot tezismul naiv al piesei lui Alecsandri, ea dă pentru prima dată formă literară interpretării simbolice a acestui exil pe care autori străini îl vedeau doar în perspectiva unei epoci de decadență: în piesa lui Alecsandri, venirea lui Ovidiu anunță simbioza daco-romană și nașterea unui nou popor menit să strălucească la gurile Dunării.” (Mircea Angheliescu, în *loc. cit.*).

*latine* (cel pentru care în anul 1878, la Montpellier, poetului i se decernase premiul Societății Limbilor Romanice): „Văd Roma cum expiră ... Vai! Roma nu mai este!/ Puterea ei? - legendă! Istoria-i? - poveste! / (...) / Stați! ... Norul greu dispăre ... Lumina crește-n urmă ... / Trec secolii! ... o! minune! ... Aici, în răsărit, / Vlăstarul, fiu al Romei, stejar a devenit, / Și Istrul moștenește al Tibrului renume ... / Se-nalță-o nouă Romă, renaște-o nouă lume, / Mormântu-mi se deschide ... din el, în viitor, / Un lung torent de viață sentinde roditor. (Cu entuziasm) / Dumnezeiri! ... Nu, ginta latină-n veci nu moare!”

## Concluzii

Recită astăzi, la peste două sute de ani de la nașterea autorului ei, *Ovidiu* își dezvăluie mai repede ca oricând punctele nevralgice. Deși vorbim despre o ficțiune cu mize vădit identitare, și nu de o reconstituire istorică, micile neglijențe sau erori de situare contextuală subminează, pe ici, pe colo, credibilitatea versiunii lui Alecsandri. Cu adevărat supărătoare sunt însă tiradele sfărătoare ale personajelor, fie ele de prim-plan ori de fundal, care alunecă nu o dată într-un sentimentalism ieftin sau într-un patriotism de tribună. Nici recitativul erotic, doldora de locuri comune și pus mereu în legătură cu o gesticulație afectată, nu convinge întotdeauna. În plus, discursurile personajelor nu sunt bine individualizate<sup>21</sup> – între replicile înflăcărâte ale aristocraților și cele ale gladiatorilor pe de o parte, între discursul îndrăgostit al nepoatei împăratului, Iulia, și acela al tomitanei Sarmiza, pe de altă parte, existând, bunăoară, doar minime variații stilistice etc.

Dar, chiar și așa, piesa *Ovidiu* nu merită anulată dintr-o singură mișcare disprețuitoare de condei (meta)critic și cu atât mai puțin aruncată la coșul de gunoi al dramaturgiei autohtone. Din perspectiva mea, ea poate fi valorizată în special pentru modul deloc superficial în care, pe tot parcursul piesei, abordează problematica reprezentării alterității și, spre final, condiția exilatului poet, care experimentează mai multe tipuri de ruptură identitară și devine, prematur, *un spectru în ghearele pieirei*. Sigur, această figură a decăderii și chiar a evanescenței poate fi privită în mai multe moduri: ca simbol al înstrăinatului perpetuu, al artistului minat de incertitudini sau al omului însuși, aflat în fața unor experiențe radicale, precum moartea, maladia incurabilă sau ruptura definitivă (de ființa iubită, de țara natală sau de mai vechile identități). Indiferent de cheia de interpretare aleasă, trebuie să recunoaștem că această tematizare modernă a relației dintre exil și creație prefigurează linia de construcție auctorială pe care vor merge cele mai reușite variante ficționale românești ale exilului tomitan al lui Ovidiu – precum, bunăoară, minunatul roman *Dumnezeu s-a născut în exil* de Vintilă

<sup>21</sup> Faptul este surprinzător, din moment ce Alecsandri știa bine și deplângea în câteva texte cu alonjă teoretică uniformizarea limbajului dramatic: „Limba întrebuițată pân-acum de traducătorii dramelor franceze și germane este o macaronadă ridicolă și indigestă care displace auzului și nimicește interesul pieselor, fie cât de bine giucate. Toate personajele vorbesc același jargon bursumflat: marchezul ca ciobotarul, principesa ca spălătorița, cardinalul ca vezeteul, împăratul ca bucătarul etc., și, grație ignoranței traducătorilor, toți vorbesc fraze tâlcuite cuvânt de cuvânt de pe acele de limbi străine: astfel auzi pe o tânără cochetă pariziană zicând că a primit un pui de găină (elle a reçu un poulet), sau pe un student exclamând: Ce chesea!... Ceea ce-mi cânti nu-i decât o rață (quelle blague!... ce que tu me chantes la n est qu'un canard)” (Vasile Alecsandri, Prefață, în *Pagini din istoria gândirii teatrale românești. Texte alese, prefață și note de Ileana Berlogea și George Muntean*, Editura Meridiane, București, 1972, p. 67).

Horia sau ingeniosul op simili-confesiv numit *Moartea la Tomis. Jurnalul lui Ovidiu*, scris de Marin Mincu.

**Bibliografie primară/ ediții consultate:**

Alecsandri, Vasile, *Comedii și drame*, ediție îngrijită, prefață și indici cronologici de Mircea Ghițulescu, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1986.

Alecsandri, Vasile, *Drame*, postfață și bibliografie de Elvira Sorohan, Editura Minerva, București, 1980.

**Bibliografie secundară:**

Academia de Științe Sociale și Politice a Republicii Socialiste România, Institutul de Istoria Artei, *Istoria teatrului în România*, volumul al II-lea (1849-1918), Editura Academiei Republicii Socialiste România, București, 1971.

Angheliescu, Mircea, *Viețile postume ale poetului*, în „Dilema Veche”, nr. 647 din 14-20 iulie 2016, articol disponibil în varianta on line pe [Viețile postume ale poetului \(dilemaveche.ro\)](http://dilemaveche.ro)

Boia, Lucian, *Jocul cu trecutul. Istoria între adevăr și ficțiune*, ediția a II-a, revăzută și adăugită, Editura Humanitas, București, 2002.

Călinescu, G., *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, ediția a II-a, revăzută și adăugită, ediție și prefață de Al. Piru, Editura Minerva, București, 1982.

Drimba, Ovidiu, *Ovidiu. Marele exilat la Tomis*, ediție definitivă, prefață de Tudor Vianu, Editura Saeculum L.O., București, 2001.

Faifer, Florin, *Dramaturgi români*, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, 2009.

Gimpel, Jean, *Despre artă și artiști*, traducere de Pavel Popescu, Editura Meridiane, București, 1973.

Ilie, Emanuela, *Corpuri, exiluri, terapii*, Editura Cartea Românească Educațional, Iași, 2020.

Lipovetsky, Gilles, *A treia femeie*, traducere de Radu Sergiu Ruba și Manuela Vrabie, Editura Univers, București, 2000.

Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române. Cinci secole de literatură*, Editura Paralela 45, Pitești, 2008.

Nemoianu, Virgil, *Îmblânzirea romantismului*, traducere de Alina Florea și Sanda Antonescu, Editura Curtea Veche, București, 2004.

*Pagini din istoria gândirii teatrale românești. Texte alese, prefață și note de Ileana Berlogea și George Muntean*, Editura Meridiane, București, 1972.

Paraschiv, Mihaela, *Femeia în Roma antică*, ediția a III-a, Editura Mega, Cluj-Napoca, 2011.

Regman, Cornel, *Întâlniri cu clasicii*, Editura Eminescu, București, 1998.

Vulcănescu, Elena, *București – Paris via Mircești*, Editura Fundației Culturale Poezia, Iași, 2007.