

### Referințe bibliografice:

1. BÎRLEA, Ovidiu. *Poveștile lui Ion Creangă*. București: Editura pentru Literatură, 1967.
2. CORLĂTEANU, N.G. *Scriitorii moldoveni în școală. Creația lui I. Creangă în școală*. Chișinău: Editura Lumina, 1984.
3. DABIJA, Nicolae. *Tema pentru acasă*. Chișinău: Editura pentru Literatură și Artă, 2013.
4. DUMITRESCU-BUȘULENGA, Zoe. *Ion Creangă*. București: Editura pentru Literatură, 1963.
5. LOVINESCU, Vasile. *Interpretarea ezoterică a unor basme și balade populare românești*. București: Editura Cartea Românească, 1993.
6. АГРАНОВСКАЯ, Белла. *Медное море*. Санкт-Петербург: Издательство Алетейя, 2007.
7. АЛЕКСЕЕВ, М. П. *Незамеченный фольклорный мотив в черновом наброске Пушкина* [online] [citat 29.01.2021]. Disponibil: <http://febweb.ru/feb/pushkin/serial/im9/im9-017-.htm?cmd>
8. ГЕРЦЕН, Александр. *Былое и думы*. Т. 1. Москва, 1958.
9. КОРОБАН, Василе. Предисlovie. In: КРЯНГЭ, Ион. *Избранное*. Кишинев: Издательство Литература артистикэ, 1977, pp. 7-34.
10. КРЯНГЭ, Ион. *Сказки. Воспоминания детства*. Рассказы. Кишинев: Издательство Лумина, 1966.
11. НИКИТИН, В.Н. Многострадальные (повесть бывшего кантониста). În: *Отечественные Записки*. 1871.

## PERENITATEA UNUI MOTIV LITERAR: COBORÂREA ÎN INFERN

*Emilia GRIGORAȘ (IOSUB),  
doctorandă în filologie, USM*

Infenul reprezintă pentru omul creștin o zonă sumbră a „lunii de dincolo”. Modul în care este prezentat acest pol al celeilalte lumi de către fețele bisericești îl îndeamnă să realizeze numai fapte bune, să se căiască de cele rele săvârșite cu sau fără voie. Răutatea, indiferența, lăcomia, avariția sunt atribute omenești înfierate din cele mai vechi timpuri atât în literatură, cât și în realitatea de zi cu zi. Dar, cu toate acestea, omul, în speță ființă duală, nu reușește întotdeauna să se depărteze de aceste trăsături ce-i pătează existența. Știm din *Biblie* că Răul exercită asupra ființei omenești o atracție mult mai mare decât Binele, episodul căderii în păcat fiind antologic în acest sens. Însă întrebarea care se conturează

după ce analizăm cu atenție acest pasaj biblic este: de ce Dumnezeu i-a lăsat pe cei doi locuitori ai Paradisului să cunoască această parte urâtă a existenței? Ce rol are această cădere în păcat pentru istoria omenirii?

Alegerea noastră în abordarea acestei teme nu este deloc una aleatorie, căci considerăm că *descensus ad Inferos* sau *căderea în păcat* reprezintă mobilul declanșator al unui întreg sistem de valori și judecăți fără de care lumea nu s-ar putea ghida în dezvoltarea sa. De altfel, în *Biblie* pomul din care se înfruptă Adam și Eva se numește *pomul cunoașterii*, o necesitate devenită putere mondială în zilele noastre.

În lucrarea de față ne propunem o analiză comparativă a două opere a căror tramă narativă se țese în jurul motivului literar *descensus ad Inferos*. Partea I a *Divinei comedii* a lui Dante și *O coborâre în Infern* a lui Doris Lessing se aseamănă tocmai prin faptul că ambele personaje principale, Dante și Charles Watkins, întreprind o călătorie în Infern în aflarea unor răspunsuri pe care nu sunt capabili să le descopere singuri.

Motivul literar al coborârii în Infern apare în mai multe literaturi care se nasc în diferite epoci. Totuși, putem spune că primele ecouri se difuzează simultan cu căderea lui Lucifer din cer. De altfel, acest înger plin de sine, inițiatorul revoltei în Paradis, este alungat, iar în căderea sa creează ceea ce noi astăzi numim Infern. În cultura sumero-babiloniană, coborârea în Infern apare pentru prima oară în *Epopoea lui Ghilgameș* scrisă pe 12 tăblițe, datată la începutul mileniului al treilea înainte de Hristos. Călătoria lui Ghilgameș este esențială tocmai pentru că cea de-a doua dimensiune a lumii de dincolo este descrisă prin ochii unui muritor. Furios că zeița Iștar i-a ucis cel mai drag prieten, pe Enkidu (alter ego al personajului), Ghilgameș se hotărăște să caute floarea nemurii ce se afla pe fundul mării. Dar această floare rară nu le este destinată oamenilor, iar Ghilgameș eșuează la testul inițiativ.

În cultura greacă, mitul lui Orfeu prezintă și el o coborâre în Infern. Vestitul cântăreț ce-și salvase tovarășii de cântecul înșelător al sirenelor în expediția argonauților în căutarea lânii de aur se îndrăgostește de o nimfă pe nume Euridice. Deși căsătorit cu ea, Orfeu are un rival de temut, Aristaeus, un zeu pastoral amețit de farmecele nimfei. Pusă pe fugă de acesta, Euridice își găsește sfârșitul mușcată de gleznă de un șarpe veninos. Orfeu nu se împacă cu pierderea ei și decide să coboare în Infern pentru a o salva. În Infern, Orfeu reușește să-i farmece pe toți monștrii cu

lira sa și să-și salveze soția, dar cu o singură condiție: să nu se întoarcă să o privească decât după ce aceasta va păși dincolo de poarta Infernului. Or, Orfeu, nerăbdător să se asigure că soția lui îl urmează, încalcă această restricție, iar Euridice se întoarce în Infern fără posibilitatea de a mai fi salvată. Orfeu nu este supus la toate probele din Infern tocmai pentru că deține un „as în mână-că”- muzica. Cu toate acestea, eșuează lamentabil și nu reușește să-și readucă soția la viață, ceea ce demonstrează că legea nescrisă a lucrurilor nu poate fi transgresată, între viață și moarte există întotdeauna un echilibru pe care omul nu-l poate schimba, oricât de mult și-ar dori.

În *Odiseea* lui Homer, Ulise coboară în Infern pentru a afla de la profetul Tiresias drumul spre casă pe care-l pierduse. În *Eneida* lui Vergiliu, Eneas întreprinde această călătorie pentru a afla de la tatăl său, Anchise, viitorul în legătură cu războiul pe care-l purta cu troienii. Observăm că variantele acestui motiv literar au totuși un nucleu central. Fie este vorba de căutarea unei ființe dragi, fie a unei flori a nemuririi, fie a unui drum de mult pierdut sau a viitorului, călătoria în Infern este legată înainte de toate de o lipsă și de o căutare. Din cauza acestei lipse de cunoaștere, personajele, eroi neînfricați, sunt „forțați” să coboare în Infern tocmai pentru a umple golul și pentru a produce o schimbare. Coborârea în Infern reprezintă, de fapt, o etapă inițiativă a personajului principal modificându-i atât comportamentul, cât și modul de gândire.

În *Evanghelia după Matei* este menționată coborârea în Iad a lui Iisus Hristos și se notează că această călătorie a avut loc după răstignirea și punerea în mormânt a trupului lui Hristos, în timpul celor trei zile și trei nopți, cât a stat cu trupul în mormânt. Pogorârea Mântuitorului în sălașul lui Lucifer este o victorie a binelui asupra răului, mai ales că Iisus ia cu sine pe toți cei care ajunseseră aici până la nașterea sa. Dante le rezervă acestor suflete care nu l-au cunoscut pe Iisus un loc special numit *limb*.

Reminiscențele acestei călătorii inițiatice sunt numeroase în cele două opere amintite mai sus. *Infernul* dantesc și *O coborâre în Infern* se aseamănă oarecum prin structura pe care cei doi autori o impun Infernului. La Dante, Infernul este creat sub forma unei pâlnii cu gura în sus compusă din nouă cercuri, fiecare, la rândul său, având câte nouă brâie. E adevărat că Lessing nu are o viziune geografică a Infernului atât de bine structurată, dar apar ici-colo trimiteri clare la opera dantescă: „Am continuat să merg, dar acum

înaintam încet deoarece cărarea devenise o potecă foarte îngustă, uneori redusă numai la mici spații izolate unde abia îți puteai sprijini piciorul pe stânci, la distanță de câțiva pași unele de altele, deseori lunecoase din cauza pulberii de apă pe care o împrășcă râul” [8, p. 64].

Charles Watkins, în călătoria sa imaginară pe mare, se rotește continuu, iar calea îi este indicată de un delfin: „Un delfin negru, strălucitor, cu spinarea onctuoasă și care cântă având ochi iubitori și un bot lung ca de marmotă” [8, p. 53]. Dacă la Dante, Vergiliu îl însoțește pe tot parcursul Infernului, la Lessing delfinul dispare în momentul apariției pădurii. Inițial, suntem tentați să spunem că delfinul, prietenul marinarilor, așa cum însuși Watkins îl numește, este călăuză sa în propriul Infern. Însă la o privire mai atentă observăm că acesta are rolul pe care luntrașul Caron îl îndeplinește în Infernul dantesc, acela de a trece sufletele peste râul Infernului. Interesant de studiat este portretul monstruos pe care îl face Dante lui Caron: „Tăcu atunci din fălcile-i bărboase/ luntrașul sur al mlaștinii fierbinți/ cu ochii-ncinși de flăcări sclipitoare” [1, p. 24], și cel al delfinului lui Watkins. Singurul lucru care amintește de Infern în descrierea lui Watkins este epitetul „negru”, pe când la Dante, Caron se identifică în totalitate cu locul pe care-l păzește alături de Cerber. Viziunea lui Dante asupra Infernului este una creștină, pe când cea a lui Watkins este una filosofică, fiindcă în opinia sa Infernul „este o mare otrăvită, îngroșată de evacuarea puturoasă din mațele omului și murdăria din mintea ucigașă a omului” [8, p. 53].

Și de această dată cele două romane se aseamănă, deoarece intrarea în Infern se face printr-o pădure, la Dante: „Spre-amiaza vieții noastre muritoare/ ajuns, într-o pădure-ntunecoasă/ mă rătăcii pierzând dreapta cărare” [1, p. 3], ca și la Lessing: „În fața mea cobora o pădure deasă până la marginea plăjii” [8, p. 57].

Dar ce este, de fapt, Infernul, acest loc de care se sperie atât de mult Dante și în care trăiește Watkins desprins de lumea reală? În *Dicționarul de mitologie generală*, Victor Kernbach notează o definiție cuprinzătoare a Infernului, subliniind rolul său în pedepsirea păcătoșilor: „Noțiunea mitologică frecventă în istoria religiilor, indicând un loc de pedeapsă postumă, fie subteran, fie izolat la marginea lumii, închipuit numai ca o arie de retragere a umbrelor (sufletelor) tuturor morților sau un teren de ispășire a păcatelor din timpul vieții, uneori și ca loc special de represalii unde zeii își aruncă dușmanii învinși. Noțiunea e foarte variabilă,

după zone mitologice; dar de obicei, Infernul se asociază cu bezna și cu focul” [7, p. 250].

Această definiție se potrivește în totalitate imaginii infernale zugrăvite de Dante, însă se poate plia foarte puțin pe romanul lui Lessing, căci, la Watkins, Infernul este psihoză, se manifestă în interior personajului, pe când la autorul florentin Infernul este unul exterior. Una dintre frazele ce revin obsedant în opera lui Lessing ar putea rezuma ideea de mai sus: „Înăuntru și afară, afară și înăuntru, înăuntru și afară, afară și înăuntru” [8, p. 39].

Scriitorul italian a luat, pe de o parte, povestea lui Lucifer izgonit din Paradis și a combinat-o cu teoria ptolemeică a Pământului plat. I-a adăugat însă și al treilea aspect, cel moral. Nu doar spațiul infernal apare în mod concret, modelat ca atare, ci există într-însul chiar o ierarhie a păcatelor. După ce ajungem în Infern, întâlnim o succesiune de cercuri. Avem nouă cercuri, cu diverse păcate: lașii, nebotezații, desfrânații, mâncării, zgârciții și risipitorii, furioșii, ereticii, ucigașii, sinucigașii, pustiitorii, defăimătorii, sodomiții, cămătarii, avem o prăpastie, apoi sunt proxeneții și seducătorii, lingușitorii, simoniacci (adică cei care vând cuvântul divin, preoții care cer plată pentru a te ierta de păcate), ghicitorii, delapidatorii, ipocriții, hoții, sfătuitoarii de înșelăciune, semănătorii de vrajbă, falsificatorii, alchimiștii, vine un alt obstacol – puțul gigantilor, și pe urmă trădătorii, dispuși ierarhic, în funcție de gravitatea faptelor: trădătorii de rude în zona Caina, trădătorii de patrie în zona Antenora, trădătorii de oaspeți în zona Tolomea și trădătorii de binefăcători în zona Giudecca.

În *Dicționarul de simboluri*, Jean Chevalier și Alain Gheerbrant văd în așa-numitul Infern „starea psihismului care a pierdut lupta cu monștrii, fie încercând să-i refuleze în inconștient, fie acceptând să se identifice cu ei, printr-un declin conștient” [4, p. 149]. Această definiție este mult mai pertinentă pentru cazul Watkins care trăiește o dramă personală. În timpul războiului din Africa de Sud și Italia, asistă la moartea tovarășilor săi de luptă și nu înțelege de ce el este singurul rămas în viață. Coborârea sa în „negura uitării” se realizează tocmai pentru a descoperi motivul rămânerii sale în viață. Acest lucru se explică și prin faptul că în spital Watkins refuză să-și recunoască numele. De fiecare dată când este strigat pe numele său real, personajul preia o altă identitate: Iona, Iason, Sindbad, Odiseu. Identificarea cu aceste personaje mitologice se face tocmai pentru că și ele întreprind o călătorie pe mare. Watkins afirmă: „Toți suntem marinari”. Asemănarea

cu aceste personaje este cu atât mai ciudată cu cât profesorul de limbi clasice consideră autorii clasici „vorbe goale” și „lături”. Să fie oare această reapropiere de literatura clasică o modalitate de căință, o încercare de evadare din Infernul personal?

Mai târziu, ni se elucidează misterul, când șeful și prietenul său trimite o scrisoare în care explică câteva situații pe care le consideră esențiale în definirea caracterului lui Watkins. În delirul său, Watkins se vede mereu pe un iaht, imagine pe care și-o reamintește de când avea vârsta de 16 ani, iar prietenul său îi cedase locul pentru a merge în tabăra de pe insula Wight. În căutarea sinelui, mintea răătăcită a eroului se cramponează de frânturi de memorie, încercând, cu disperare, să se sustragă Infernului, să evadeze: „Vorbea despre eliberarea sa din capcană, ieșirea din închisoare, în care se afla, evadare” [8, p. 306].

La intrarea în Infern, îl urmăresc pe Watkins două animale care au rolul să-i bareze trecerea înapoi, dar devin și ghid în călătoria sa prin pădurea „Infernală”. La Dante, cele trei animale care-l întâmpină la intrarea în Infern sunt portretizate alegoric. Pantera, leul și lupoaica sunt, pe rând, simbolul desfrânării, mândriei și al avariției. Chiar dacă în *O coborâre în Infern* alegoria nu este punctul forte, înaintarea în inima „pădurii întunecate” se face la fel de anevoios ca în *Infernul* lui Dante. Stâncile abrupte, îngustimea locurilor, sticlozitatea privirilor de fiară sălbatică sunt tot atât de bine surprinse de Lessing, cât și de Dante. Cu toate acestea, *Infernul* lui Dante, după cum afirmă și Alexandru Balaci, „este cea mai deplină reprezentare a vieții, un profund sondaj în toate straturile umanității, vibrând intens de fervoarea tuturor sentimentelor și pasiunilor, de infinita lor gradare” [2, p. 182].

Spre deosebire de Dante, prin a cărei coborâre facem cunoștință cu o întregă epocă și gândire, Watkins nu prezintă cititorului decât un subconștient măcinat de vină și tulburat de neputința de a se salva. Câinii-șobolani și maimuțele din cetatea în care se trezește Watkins nu sunt altceva decât demonii „construiți” de acest subconștient labil. Demonii lui Watkins sunt cu atât mai periculoși cu cât aceștia nu ascultă decât de subconștientul lor, care „se bucură” să-i joace feste personajului. La intrarea sa în cetatea-închisoare, personajul participă la o scenă demnă de Infernul lui Dante. Trei femei așezate în jurul focului devorează cu ferocitate niște hălci de carne: „Erau trei chipuri, chipuri de femei, toate la fel, sau așa ceva, toate variante ale aceluiași chip, care râdeau și se bucurau, în timp ce în jurul gurilor strămbate de răs aveau fața mânjită

de sângele care se prelingea picurând de-a lungul bărbiilor. Erau trei femei, toate îndeaproape legate de mine, asemănătoare, poate surori...” [8, p. 99].

De altfel, putem găsi echivalentul acestor trei personaje în *Infernul* lui Dante, considerate a fi slujnicele reginei lumii subpământene, Persefona. Megera, Alecto și Tesefona sunt cele trei Furii, Erinii sau Eumenide ce îi atrag atenția lui Dante în *Cântul al IX-lea* tocmai prin monstruoșitatea înfățișării lor: „Unde vă-zui ivindu-se-n lucoare/ trei Furii sângerând și căteșitrei/ cu hidre verzi în loc de cingătoare/ și chip cu-nfățișare de femei;/ șerpi groși drept plete, grei precum ciorchinii/ și drept șuvițe, șerpi mai mărunței” [1, p. 64]. Ceea ce iese în evidență în caracterizarea pe care Watkins o face acestor demoni feminini (Felicity, Constanca și Vera) este faptul că personajul se identifică cu ei. Cele trei femei sunt, de fapt, brațele unui singur trup, acela al remușcării, al vinovăției, al neputinței. Sângele, care la Dante devine unul dintre instrumentele torturii, la Lessing îi dublează pedeapsa lui Watkins tocmai prin faptul că amintește de războiul care i-a răpit camarazii.

Lumina de care încearcă, cu disperare, să se agațe, îi este refuzată un timp îndelungat până când reușește o contopire cu Cristalul mult așteptat și mult căutat, un fel de *axis mundi* spiritual. În *Dicționarul de simboluri*, Chevalier și Gheerbrant consideră că, înainte de toate, cristalul este o materie a cărui transparență face posibilă unirea contrariilor, fiind un plan-tampon între vizibil și invizibil, între lumea absolută a ideilor și lumea reală. Prin aceste caracteristici pe care le posedă, cristalul devine astfel „simbolul divinației, al înțelepciunii și al puterilor misterioase acordate omului” [3, p. 389]. Or, Watkins constată, după absorbția sa în Cristal, o anumită schimbare de viziune. Ceea ce i se părea real și material, devine imaterial, model absolut pentru realitatea de pe pământ: „Ca și cum această cetate imaterială, care constituia un model, o cheie, un plan pentru cetatea din lumea de pe pământ, corespundea numai anumitor părți sau zone sau clădiri individuale din cealaltă” [8, p. 142]. Această idee filosofică ne conduce instantaneu la unul dintre cei mai de seamă filosofi ai antichității grecești, Platon. Mitul peșterii, ale cărui trăsături le întâlnim în prezentarea lui Watkins, este, de fapt, o metaforă a idealismului, Platon considerând că fiecare obiect de pe pământ își are corespondentul într-o lume absolută. Ideile de frumos, de bine, de adevăr nu sunt decât niște variații ale Fru-



mosului absolut, ale Binelui absolut, ale Adevărului absolut. Privind din acest unghi, cristalul pe care personajul îl caută, este, de fapt, cum el însuși susține, „un gând care pulsa și se rotea în spirală” [8, p. 143]. În acest caz, cristalul devine pentru Watkins o modalitate de reconstruire a propriilor principii, de reordonare a propriilor idei în conformitate cu realitatea. Pentru Watkins și pentru Dante, coborârea în Infern este una simbolică, deoarece ambele personaje realizează o purificare prin căință. Charles revine la sentimente mai bune pentru literatura clasică, părând să regăsească sensul idealurilor umane.

Cristalul nu este singurul mod de salvare de care dispune Watkins, pasărea albă [5, p. 28] fiind și ea o modalitate de a se sustrage chinurilor subconștientului bolnav. Noi am putea-o asemăna, la limită, cu albatrosul lui Baudelaire ce poposește pe corabia unor marinari. Simbol al poetului la Baudelaire, pasărea albă ar putea deveni, la Lessing, simbolul spiritual al lui Watkins, un alter ego al său. Nu e de mirare că în delirul său personajul lui Lessing se aseamănă cu Sindbad Marinarul. În *1001 de nopți*, aflăm de la Șeherezada că cea de-a doua călătorie a lui Sindbad implică întâlnirea cu pasărea Roc căreia îi conturează o siluetă gigantică capabilă să întunece pământul. La Lessing, întâlnirea se realizează într-un moment crucial pentru personaj. Cetatea în care trăise într-o oarecare liniște se transformase într-un abator după lupta dintre câinii-șobolani și maimuțe. „Cetatea mirosea a sânge” [8, p. 125] este fraza care trezește cititorul la realitate, purtat fiind până acum pe valurile unei dulci visări. Ceea ce la început părea un Infern „dulce-acrișor”, devine din ce în ce mai asemănător cu Infernul plin de caznă al lui Dante: „Simțeam acum vuind ca o pădure/ scrâșniri și geamăt strânse dimpreună/ ce se roteau prin tainițele sure” [1, p. 36]. Cititorul, cot la cot cu personajul, pierde orice speranță de salvare din această luptă cu subconștientul, dar dintr-o dată se ivește o pasăre albă dispusă să-i deschidă lui Watkins o porțiță de salvare. Interacțiunea dintre pasăre și Watkins este emblematică tocmai pentru că aceasta pare să-i cunoască toate temerile. Cu toate acestea, Charles se plânge după plecarea acesteia că nu are nicio posibilitate să o revadă. Această scenă este esențială prin faptul că pasărea Roc sau simorghul oferă eroului o pană pentru ca acesta să o poată rechema, dar nu este cazul lui Charles. Antieroul nostru demonstrează că nu este încă pregătit să se salveze, subconștientul său mai are nevoie să accepte anumite lucruri pentru a se putea declara salvat.



Dacă la Dante coborârea în Infern este, mai degrabă, o atitudine, o poziție pe care poetul-cetățean o prezintă în legătură cu contemporaneitatea, așa cum susține Balaci, la Lessing ea este o refulare, o fugă de adevăr și de realitate. Ca și la Dante, unde pilonul central al lumii de dincolo este el însuși, Watkins creează prin propriul subconștient o lume aparte, dar diferența rezidă în faptul că ieșirea lui Charles din această lume atrage prăbușirea ei, prezența lui fiind o condiție *sine qua non*. Dacă în Infernul lui Dante colcăie o multitudine de tipuri umane, în Infernul lui Lessing autoarea înclină, mai degrabă, spre o radiografie psihologică a unui singur tip, preluând date exterioare de la prieteni, dar mai ales interioare pentru a realiza portretul lui Watkins. Dante mânuiește cu abilitate alegoria și ironia, călătoria sa în Infern slujindu-i obiectivului său principal: acela de a înfiera o societate roasă de corupție. Referindu-se în special la *Divina Comedie*, Ioan Petru Culianu afirmă în studiul său *Călătorii în lumea de dincolo* că „povestea lui Dante este o poveste șamanică, o poveste care ar fi putut avea loc în orice spațiu sau timp” [6, p. 294], subliniind faptul că prin legătura sa cu spiritele de dincolo Dante reușește să transmită un conținut încărcat de emoție. Cu toate acestea, nu suntem de acord cu faptul că dimensiunea temporală și spațială nu-și are importanța sa în apariția acestei opere monumentale. Credem că tocmai aceste două laturi pe care Culianu nu prea pune preț reprezintă punctul esențial care a dus la recunoașterea *Divinei Comedii* ca una dintre operele esențiale ale literaturii universale. Or, fără spiritul florentin al lui Dante, într-o perioadă în care biserica decădea vertiginos, iar societatea pierdea din valori, nu credem că ar fi existat astăzi această capodoperă.

În cele două opere, Infernul este creat diferit. În *Infernul* lui Dante personajul trece printr-o poartă și coboară efectiv în regatul lui Hades, pe când la Lessing coborârea lui Watkins se realizează prin degradarea sa mentală și fizică și prin ținerea sa într-un spital de psihiatrie. Dante îl are pe Vergiliu ca și călăuză în călătoria sa, pe când Watkins bătăie calea, se împiedică la fiecare pas și caută sprijin. Cronotopul este un alt punct ce separă cele două opere. La Dante topografia Infernului este extraordinar de bine conturată, fiecare avându-și locul în cercul, brâul său bine stabilit. Citind *Infernul*, ești tentat să crezi că dacă ai merge până la capătul lumii, undeva sub pământ ai găsi o poartă care dă spre Infern. Însă la Lessing totul ia o turnură psihologică, totul

este vag construit, lumea idelor fiind cea care populează acest spațiu infernal, fără consistență materială. Timpul este blocat în trecut și rareori apar frânturi ale prezentului, căci Watkins caută cu disperare răspuns la întrebarea: de ce a rămas în viață. Se pare că soarta se comportă cu acest personaj ca un comandant de oști a cărui decizie este de a ucide toți dușmanii, lăsând doar unul în viață pentru a povesti isprava sa. Watkins devine, astfel, un fel de sol ce trebuie să-și îndeplinească misiunea. La Dante, trecutul și prezentul sunt două noțiuni temporale ce nu-și au locul în Infern, viitorul însă este la mare cinste. Damnații nu sunt capabili să-l recunoască pe Dante (cei care l-au cunoscut pe pământ) însă îi pot prevesti acestuia exilul.

Dacă în Evul Mediu, Infernul era perceput ca un loc la marginea lumii creat tocmai pentru a pedepsi păcătoșii, în lumea modernă acesta primește și o altă accepțiune. În piesa de teatru a lui Sartre, *Cu ușile închise*, Infernul este persoana de alături. Celălalt la care se raportează sinele devine un instrument de tortură tocmai pentru că nu prezintă aceleași caracteristici.

În opinia noastră, Infernul este o lume necesară tocmai pentru că ea reprezintă un etalon. Fără acest „rău necesar” nu am ști ce înseamnă binele și nu am avea cum să ne îndreptăm greșelile. Revenind la întrebările legate de pasajul biblic în care Adam și Eva se înfruptă din pomul cunoașterii, ne dăm seama că Dumnezeu i-a lăsat pe strămoșii noștri să cunoască răul tocmai pentru a da o mai mare valoare binelui. Numai atunci când dispunem de cei doi termeni ai unei comparații, putem face o paralelă corectă și pertinentă.

### Referințe bibliografice:

1. ALIGHIERI, Dante. *Infernul*. București: Minerva, 1982.
2. BALACI, Alexandru. *Dante Alighieri*. București: Editura pentru Literatură, 1969.
3. CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain. *Dicționar de simboluri*. Vol. 1. București: Editura „Artemis”, 1994.
4. CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain. *Dicționar de simboluri*. Vol. 2. București: Editura „Artemis”, 1994.
5. CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain. *Dicționar de simboluri*. Vol. 3. București: Editura „Artemis”, 1994.
6. CULIANU, Ioan Petru. *Călătorii în lumea de dincolo*. Trad. de Gabriel și Andrei OIȘTEANU. Ed. a 3-a. Iași: Editura „Polirom”, 2015.

7. KERNBACH, Victor. *Dicționar de mitologie generală*. București: Editura Științifică și Enciclopedică, 1989.
8. LESSING, Doris. *O coborâre în Infern*. București: Editura „Univers”, 1986.
9. MITRU, Alexandru. *Legendele Olimpului. Eroii*. București: Editura „VOX”, 1998.
10. RIVIERE, Patrick. *Sfântul Graal. Istorie și simboluri*. Trad. de Rodica CARAGEA. București: Editura „Artemis”, 1994.